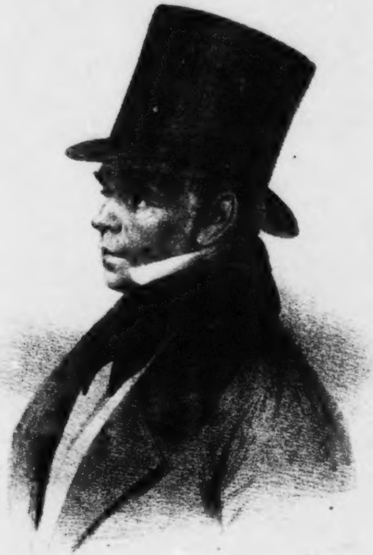


Carl Friedrich Schinkel

und

der neue Berliner Dom.

Von

O. F. Gruppe.

Nebſt Schinkels Bildniß und einem Grundriß.

Berlin 1843.
Im Verlag bei C. G. Lüderitz.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorrede.

Ich übergebe hier unter gemeinſamem Titel dem Publikum zwei Aufſätze, welche zwar nicht in unmittelbarer Folge geſchrieben, aber doch außer der Verwandſchaft des Inhalts auch noch durch einen beſonderen innern Gedankenzuſammenhang verbunden ſind. Schinkels Leben und Streben ſuchte ich bald nach ſeinem Tode für die Wiener Bauzeitung abzuſchildern; mit geringen Aenderungen ſtellt ſich hier der Aufſatz wiederum dar, um ſo vielleicht etwas weniger in der Zeitfluth unterzutauchen, und mit dem Wunſch, den Praktikern einige Gedanken wiederholt ans Herz zu legen.

Den zweiten Aufſatz über den neu zu erbauenden Berliner Dom ſchrieb ich während der Ausſtellung des Jahres 1842, und gleich nach derſelben im Angeſicht der bezüglichen Entwürfe. Man wird ſehen, daß ich die Begeiſterung, welche ſich im Allgemeinen für den Gedanken dieſes Baues ausſprach, theile, aber eben weil ich ganz dafür bin, iſt die Kritik gegen die einzelnen bis jetzt ans Licht getretenen Entwürfe um ſo ſtrenger ausgefallen; dieſe Strenge möge man entſchuldigen durch die Größe des in die Hand gegebenen Maaßſtabes. Vielleicht kann ich mich beruhigen, wenn ich mit den Urtheilen zugleich die Gründe gegeben habe, denn dieſe werden ſich widerlegen laſſen, falls die Wahrheit nicht auf ihrer Seite wäre; wie ich aber hoffe, wird meine Schrift den unbefangenen

Leſer wenigſtens davon überzeugen, daß ſie nur die Sache im Auge hat, und daß ſie eben ſo wenig zu nahe treten will, als ſie es verſtanden hat zu ſchmeicheln.

Was die Verbindung der beiden Aufſätze unter einander anlangt, ſo wird der leitende Gedanke dem kundigen Leſer nicht entgehen, ich nehme aber keinen Anſtand, ihn von vorn herein gleich mit Beſtimmtheit auszuſprechen. Bei einem Unternehmen von ſo großer Bedeutung, als der Bau eines neuen evangeliſchen Doms in der Hauptſtadt Preußens iſt, liegt vor allem daran, daß die große und wahrhafte Reformation der Baukunſt, welche mit Schinkels Namen bezeichnet iſt, für uns nicht vergeblich ſei, daß wir an den Bahnen, die er eröffnete, feſthalten und darauf weiter vorwärts gehen, nicht aber ſogleich wieder zurückfallen auf andere mehr zufällige Wege, kurz daß wir nach einer Errungenſchaft ſo ernſter, echter und eigenthümlicher Art nicht plötzlich einem ſchwachen Eklekticismus uns hingeben, oder gar in irgend eine Abhängigkeit von fremder Bildung. Es gilt hier, mit Beſonnenheit der eigenen Intelligenz zu vertrauen, es gilt die Sammlung und Mitwirkung aller bei uns vorhandenen Einſicht und Fähigkeit, überhaupt einen Aufruf an nationale Kräfte. Hiezu etwas beizutragen und den wichtigen Gegenſtand nur von neuem wieder in dem Bewußtſein unſerer geſammten Kunſtwelt anzuregen, iſt der Zweck der vorliegenden Blätter, welche ſich übrigens ſehr wohl bewußt ſind, die Sache nach keiner Seite hin erſchöpft zu haben.

Berlin im Auguſt 1843.

Gr.

Als wir am 12. Oktober des vorigen *) Jahres die irdiſchen Ueberreſte unſeres Schinkel zur Ruhe beſtatteten, da bewies der lange Zug Aller, die ſich zur Kunſt bekennen und ſie zu ehren wiſſen, die Größe des Verluſtes, den wir betrauern. Dies Gefolge galt nicht dem Range, den der Verewigte bekleidete, es galt auch nicht bloß dem ruhmvollen Architekten, ſondern lebhafter als je wurde gefühlt, daß der beſcheidene Mann der Haltpunkt und die Seele unſerer heimiſchen Kunſt geweſen, daß er mit ſtiller Gewalt viele Kräfte getragen und vereinigt. Seine hohe Künſtlerbegabung, ſein reicher Genius konnte im Grunde nur Wenigen anſchaulich ſein, aber die Gediegenheit ſeines Strebens und ſeiner ganzen Natur, der Adel und die Milde ſeines Weſens forderten von Allen den Zoll der Achtung und Liebe, und dies war es, was Hunderte verſammelte, um den Grabeszug des einfachen Mannes ſo feierlich zu machen.

Schinkel iſt ein Mann, deſſen Sendung an das Jahrhundert eine bedeutende war; ſeine Wirkſamkeit iſt mit ſeinem Tode nicht beſchloſſen, und ſein Einfluß kann nie erlöſchen, ſo lange wahrer und echter Kunſtſinn nicht ausſtirbt. Indem wir ſein Weſen und ſeinen künſtleriſchen Lebensberuf uns klar machen, begreifen wir einen wichtigen Theil der inneren Kunſtgeſchichte unſeres Jahrhunderts und deſſen, was es von dem vorigen unterſcheidet.

---

*) 1841; der Aufſatz iſt im Frühling 1842 geſchrieben.

Karl Friedrich Schinkel iſt am 13. März 1781 in dem märkiſchen Städtchen Neuruppin geboren, woſelbſt ſein Vater Superintendent war; er verlor ihn in ſeinem ſechsten Lebensjahre. Nachdem er ſchon in ſeiner Vaterſtadt das Gymnaſium beſucht, kam er nach Berlin, um hier auf dem berliniſchen Gymnaſium zum grauen Kloſter, unter Gedicke, ſeine Bildung fortzuſetzen. Er ging aus der erſten Klaſſe deſſelben ab und brachte für die Kunſt, der er ſich widmen wollte, eine tüchtige Bildung mit. Ein Jahr lang (1797) ſtudirte er nun auf der Bauakademie, hauptſächlich unter Leitung des Geheimen Oberbaurathes David Gilly. Im Winter des folgenden Jahres kam deſſen talentvoller Sohn, gleichfalls Architekt, aus Italien zurück, der Bauinſpektor und Profeſſor Friedrich Gilly, als deſſen eigentlichen Schüler, freilich nur auf kurze Zeit, wir jetzt Schinkel betrachten dürfen. Der jüngere Gilly war nicht nur ein geiſtreicher Architekt, ſondern hatte auch Neigung für plaſtiſche und maleriſche Darſtellung; in ſeiner Kunſt ging er aber auf klaſſiſche Einfachheit aus, wie dies Streben noch einige Gebäude, welche er in Berlin und der Umgegend gebaut hat, bezeugen. Ein früher Tod unterbrach im Jahre 1800 ſeine rüſtige Laufbahn, bevor er noch das dreißigſte Lebensjahr erreicht hatte; nicht ihm, ſondern ſeinem größeren Schüler war der Kranz beſtimmt, der ſich auf dieſem Wege und mit ſolcher Sinnesart erwerben ließ.

Wenn es wahr iſt, was Göthe ſagt, daß alle großen Männer zugleich eine Erbſchaft nöthig hätten, ſo trat Schinkel mit Gilly's Tode eine ſolche an. Er erbte auch größtentheils deſſen Baupraxis, welche er ſchon früher, während einer Badereiſe ſeines Lehrers, verwaltet hatte. Aber noch war es für den jungen Architekten nicht Zeit ſich feſtzuſetzen; es trieb ihn, ebendaher ſich die Weihe der Kunſt zu holen, wo ſein jugendlicher Meiſter ſie empfangen hatte; er trat im

Jahre 1803 ſeine Reiſe nach Italien an. Sie führte ihn über Dresden, Prag und Wien nach Trieſt; er beſuchte und erforſchte in Iſtrien die antiken Denkmäler, verweilte dann in Venedig, Florenz und Rom, und ging im nächſten Jahre nach Neapel und Sicilien. Ueber den umfaſſendſten architektoniſchen Studien erwachte auf dem klaſſiſchen Boden in Schinkel zugleich die lebhafteſte Neigung, ſich auch in der Malerei zu verſuchen und zu bilden. Er ſtudirte die menſchliche Geſtalt nach der Antike und nach Raphael; noch mächtiger aber zog ihn die Natur an, und die großartige landſchaftliche Schönheit Italiens und Siciliens machte aus ihm einen Landſchaftsmaler im höheren Stil. Er kehrte über Paris im Jahre 1805 nach Berlin zurück. Allein hier ließen die Zeitverhältniſſe dem Architekten eine ruhige und freie Entfaltung ſeines Talentes nicht zu. An neuen und großartigen Bauten konnte nach der Schlacht von Jena nicht gedacht werden; ſo friſtete denn Schinkel damals als Landſchaftsmaler ſein leibliches und geiſtiges Leben. Eine große Zahl von Zeichnungen und Oelbildern iſt in jener Zeit entſtanden; mehrere davon befinden ſich in der Sammlung des Herrn Conſul Wagener. Sie ſind in idealem Stil erfunden und erſetzen, was ihnen an Studium des Einzelnen oder an Meiſterſchaft des Pinſels noch abgeht, durch die Poeſie des Grundgedankens und öfters durch einen eigenthümlichen, elegiſchen Charakter. In der genannten Sammlung findet ſich ein Gemälde mit einer verlaſſenen Stadt in einer reichen, prachtvollen Gegend. Ein ſcheuer Hirſch tritt verwundert in den Hof eines Palaſtes ein. In ſolchen leiſen, aber tiefen Symbolen ſprach ſich ſchon damals der dichteriſche Geiſt unſeres Schinkel aus. Auch ſuchte er in der Malerei reichlich ſeiner Bauluſt zu genügen, der die Wirklichkeit alle Gelegenheit abgeſchnitten hatte. Hauptſächlich ſind es mächtige gothiſche Dome, ſich hoch in den getrübten Himmel erhebend, in der reichen Pracht aller ihrer maleriſchen Zierden und der freiſtehenden Strebebogen. Die romantiſche Richtung der Zeit führte ihn damals wohl auf ſolche Gegenſtände.

Im Jahre 1810 trat Schinkel in den Staatsdienſt und hat ſeitdem bei der Oberbaudeputation die einzelnen Stufen bis zur höchſten, dem Oberlandesbaudirektor, durchlaufen. Er war ein fleißiger, ordnungsliebender, in jeder Art ausgezeichneter Geſchäftsmann, und wußte ſich mit der Feder eben ſo eigenthümlich als klar, kurz und treffend auszudrücken. Bedenkt man, daß ſeine ungeheure künſtleriſche Thätigkeit neben ſeiner amtlichen geht, ſo muß man die Energie des Mannes um ſo mehr bewundern, der bei alle dem noch Zeit und friſche Luſt für ſeine Neigungen und ſeine Freunde übrig hatte. Schinkel iſt ſein ganzes Leben hindurch von der jugendlichſten Strebſamkeit beſeelt geweſen, er blickte immerfort unter den Beſtrebungen der Gegenwart umher, um zu lernen und um von allen Seiten reichen Nahrungsſtoff für ſeinen regen Geiſt zu gewinnen. Nach Italien nahm er Fichte's philoſophiſche Schriften mit, und ſpäter war er in Berlin deſſen Zuhörer. Außer dem, was der Philoſoph einem tüchtigen Charakter Anſprechendes darbietet, konnte Schinkel ſich nicht viel mehr als eine allgemeine ideale Richtung entnehmen, und etwa noch die Neigung in ſeinen maleriſchen Darſtellungen zugleich Begriffe und Gedanken zu verkörpern. Er kam darum ſpäter auch immer mehr von der Philoſophie zurück, und Hegel iſt ohne Eindruck an ihm vorüber gegangen. Daß es aber in dieſer Zeit Schinkel an jener jugendlichen Empfänglichkeit nicht fehlte, beweiſt der lebhafte Antheil, den er anderen Beſtrebungen jüngerer Männer zuwandte. Eine der in ſolchem Sinne geſchloſſenen Freundſchaften ſeines ſpäteren Lebens iſt beſonders die mit dem rühmlich bekannten Geognoſten Friedrich Hoffmann († 1836). Mit dieſem friſchen, lebensvollen Manne über Gegenſtände der großartigen Wiſſenſchaft von dem Bau der Erde und zugleich über Reiſen und Lebenserfahrungen ſich zu beſprechen, war für ihn eine große Luſt. Schinkel war auch ein leidenſchaftlicher Freund der Muſik; am meiſten liebte er Beethoven. Er ſprach gern über Muſik und konnte ſich hier über das Dunkelſte und Unnennbarſte oft überraſchend ausdrücken.

Für das äußere Leben Schinkels darf hier ſeine vieljährige Freundſchaft mit Rauch, Friedrich Tieck, Wach und Beuth nicht übergangen werden. Durch die erſteren blieb er ſtets im lebendigſten Verband mit der Bildhauerkunſt und Malerei, und durch den letzteren mit allen großartigen Erſcheinungen des Gewerbes, auf welches er auch, wie wir dies darſtellen werden, einen tief eingreifenden Einfluß geübt hat. Ueberhaupt war Schinkel bei ſeiner künſtleriſchen Zurückgezogenheit gleichſam der unſichtbare Schützer und Leiter jeder Kunſtbeſtrebung, und überall half er mit Rath und That aus. Freimüthig im Urtheil hatte er doch durchaus etwas Stilles und Mildes, und jedenfalls war er von aller Herrſchſucht entfernt; ja nicht einmal in ſeiner Kunſt würde es richtig ſein, ihn als einen mächtigen und gebieteriſchen Heros darzuſtellen. In allen Lebensverhältniſſen, wo es zu ſprechen und verfechten galt, trat Schinkel ſogar ſichtbar zurück, und ſo entſchieden und feſt auch ſeine Ueberzeugungen waren, ſo ſcheute ſein tiefes und inniges Naturell den Widerſpruch. Es war alſo eine ganz andere Gewalt, mit der er über die Herzen gebot und ſich in Welt und Leben geltend machte. Es war die Reinheit und Lauterkeit ſeines ganzen Weſens, die Einheit ſeines Charakters und ſeiner Kunſt. Mit dieſer gewann er Hohe und Niedere. Er erfreute ſich der Zuneigung, faſt dürfte man ſagen der Freundſchaft des damaligen Kronprinzen, ſpäter ſeines Königs.

Die äußere Erſcheinung des Mannes entſprach ganz ſeinem Innern. Sie war im gewöhnlichen Sinne weder ſchön noch bedeutend; aber die ſchlanke Geſtalt von mehr als mittlerer Größe und aufrechter Haltung, vor allen Dingen der eigenthümliche Kopf mit dem tief liegenden feurigen Auge und dem ernſten, feinen, ſanften Ausdruck gaben die Künſtlerſeele hinreichend zu erkennen. In ſeinem ſilbergrauen Haar, im anſpruchslos ſaubern blauen Ueberrock, frei, edel und beſcheiden, ſo lebt er hier in Aller Gedächtniß.

Um nun Schinkels eigenthümliche und ſeltene Bedeutung aufzufaſſen, und um das Ganze ſeines künſtleriſchen Weſens in ſeinen einzelnen Werken wieder zu finden, wird es hier unerläßlich ſein, die Stellung unſerer Zeit und ihr Verhältniß zu früheren Kunſtepochen mit einigen Federzügen vor Augen zu ſtellen.

Man unterſcheidet in der Kunſt aufſtrebende Epochen und Epochen des Verfalles; man muß ferner unterſcheiden organiſche und unorganiſche Epochen.

Die Entwickelung keiner Kunſt, am wenigſten der Architektur, iſt das Werk eines Einzelnen; ſie beruht auf der Tradition, auf der zuſammenhängenden Reihe eingreifender Beſtrebungen, und die Einheit dieſer letztern iſt wieder bedingt von dem Gleichbleiben der Verhältniſſe, ſowohl des Bedürfniſſes als der Mittel. In dieſer Reihenfolge der Künſtler zeigt ſich entweder ein Auf- oder ein Abſteigen, in ihrer Kunſt ein Wachsthum oder ein Abnehmen, entweder eine Fortbildung oder eine Auflöſung. Allein für Fortſchritt und Verfall giebt es in allen Künſten nicht eine ſo einfache Skala und eine ſo leichte Beurtheilung; der Kulminationspunkt iſt nicht ſo ausſchließlich und unzweifelhaft an einer Stelle zu fixiren, ſondern nach einander kulminiren in einer und derſelben Kunſt verſchiedene Eigenſchaften und Vorzüge, und während auf der einen Seite ſchon ein Weichen bemerkbar wird, iſt auf der andern noch ein Fortſchritt. Hierauf beruht einerſeits die Lebendigkeit der Kunſt, andererſeits die Ausbreitung aller wahren Blüthenperioden. Je nachdem nun der Fortſchritt und Rückſchritt Weſentliches oder Unweſentliches betrifft, je nachdem das Neue, das auftritt, noch die Einheit des Ganzen fördert oder ſchon davon entfernt, darnach mißt ſich die bezeichnete Waſſerſcheide der Kunſt ab. Alles dies iſt natürlicher Verlauf; ganz anders, wo auf einmal von außenher ſtörende Elemente eintreten, welche die ruhige Geſtaltung unterbrechen und in Verwirrung bringen, ſo daß erſt durch eine Art von Gährungsprozeß ſich neue Einheiten und Charaktere bilden. Der Fall ſolcher Störung tritt für die Architektur beſonders da ein, wo ſich die allgemeinſten Bedingungen und Bedürfniſſe des Lebens ändern, wo ſich ein Umſchwung in der Weltanſicht bemerkbar macht, und wo die Kunſt ſich zugleich auch auf ein ganz anderes Material angewieſen ſieht. Es muß viel darauf ankommen, ob man für den Süden oder den Norden baut; wenn man den Holzbau verläßt und den Steinbau anfängt, wenn man ſtatt der Marmorquadern plötzlich auf Backſteine beſchränkt iſt, endlich, wenn man nicht mehr für griechiſche Götter, ſondern für den chriſtlichen Gott die Tempel einrichtet, ſo macht alles dies eine durchgreifende Aenderung. Aber der Menſch, gewohnt, Tradition zu folgen, hat dennoch in ſolchen Fällen weder die Energie noch die Zeit, noch auch die Ueberlegung, um für die neuen Bedingungen etwas ganz Neues zu erfinden und es ſtufenweiſe auszubilden, ſondern er nimmt das Alte mit hinüber und ſucht, mit mehr oder weniger Sinn und Glück, anzupaſſen und auszugleichen. Je größer die Zahl und je ſtärker die Differenz der mit einander ſtreitenden Elemente, je ſchwächer ferner die produktive Kraft einer Zeit iſt, um dieſelben dennoch unter ſich zu verſöhnen, um ſo mehr wird in der Architektur der Charakter des Unorganiſchen hervortreten.

Wie glücklich ſelbſt eine widerſtrebende Bedingung durch die Kraft des künſtleriſchen Geiſtes überwunden werden könne, zeigt ſich ſogleich in der griechiſchen Architektur. So gewagt auch Hirts Beſtreben erſcheint, alles und jedes Stück des griechiſchen Säulen- und Architravbaues auf Koſten der künſtleriſchen Erfindung aus dem Holzbau herleiten zu wollen, eben ſo verkehrt iſt das andere Extrem, alle Formen für ſelbſtſtändige Urſymbole zu halten. Der griechiſche Steinbau wurzelt in der früheren Holzconſtruktion, allein die Uebertragung iſt mit ſo viel Sinn geſchehen, daß man allerdings jenen Ausgangspunkt vergeſſen kann, und daß darum an Einheit nichts verloren geht.

Als die Römer an die Stelle der Marmorquadern den Backſtein ſetzten, ließen ſie ſich nicht die Zeit, von Grund aus eine neue Architektur herauszubilden, welche etwa der griechiſchen hätte gegenübertreten können; oder vielmehr, als die Römer mit griechiſcher Architektur bekannt wurden, da hatten ſie nicht die Entſagung, dieſelbe ganz von ſich fern zu halten und ungeſtört in der fernern Ausbildung der ihrigen fortzugehen, ſondern ſie nahmen Säule, Gebälk und alles andere fertig auf, und verſuchten es mit dem Mauerſtein und dem gewölbten Bogen zu verbinden. Da die Säule dieſen zu tragen meiſtens nicht ausreicht, ſo hörte ſie auf, weſentlicher Architekturtheil zu ſein, und behielt nur noch die Rolle des Ornaments. Dies mußte eine Rückwirkung auf alles Detail haben. Je mehr man ferner ins Große baute, um ſo mehr wurde die Feinheit der Glieder vernachläſſigt; man wirkte mit Maſſen, und was hier der gröbere Sinn unentwickelt ließ, fiel bei den ohnedies heterogenen Elementen viel weniger ins Auge; Pracht und Reichthum des Ornaments überwog den Geſchmack, die zarte geiſtige Einheit. Eine ſolche Architektur bringt es im günſtigſten Falle bis zum Impoſanten; bei näherem Eingehen und im Vergleich mit dem Griechiſchen muß ſie aber in allem Einzelnen als eine Vergröberung erſcheinen. In vielen Fällen iſt ſie völlig barock und faſt alle Kennzeichen der entſprechenden ſpäteren Kunſtperiode des 17ten und 18ten Jahrhunderts begegnen uns ſchon hier.

Wenn die keimende Welt des Chriſtenthums in ſeinem einfachen Urcharakter ſich durch ſolche materielle Pracht ſpätrömiſcher Architekturformen nicht angeſprochen fühlen konnte, ſo ſuchte ſie vielmehr die Säulentrümmer derſelben in den einfachſten Conſtruktionen zu vereinigen. Aber bevor hier eine Ausgleichung und künſtleriſche Durchdringung nach den neuen Bedürfniſſen und Anſchauungen zu Stande kommen konnte, treten neue Elemente der Architektur ins Spiel und wirken in dem dunkeln Geſtaltungskampfe mit. Faſt eben ſo unerforſcht als das Auftreten des Reimes in der Poeſie des Mittelalters iſt das Erſcheinen des Spitzbogens in ſeiner Architektur, und eben ſo wie dort wirken vielleicht auch hier occidentaliſche und orientaliſche Einflüſſe zuſammen.

Die Griechen unterſcheiden ſich in ihrem Geſchmack von den Barbaren, wie das Schöne von dem Bunten. Den Arabern wie allen Muhamedanern war überdies durch ein Religionsgeſetz die lebendige Schönheit verſagt, ihnen blieb alſo nichts übrig, als die geometriſche Form und die Farbe. Mit dieſen Elementen haben ſie in ihrer Weiſe Bewundernswürdiges geleiſtet. Merkwürdig iſt, daß die Römer, welche in der Kunſt immer als halbe Barbaren gelten dürfen, auch ihrerſeits eine Neigung hatten, die lebendige Form der Griechen auf mathematiſche Linien, namentlich alle freien Kurven der Profile auf Kreisſtücke zurückzuführen, wie Vitruv dies lehrt und ihre Monumente es zeigen. Um ſo leichter konnte in dem dunkeln Schooß des Mittelalters auf dieſer Seite eine Vereinigung des Römiſchen und Orientaliſchen erfolgen. Etwas der Art finden wir in der ſogenannten gothiſchen Architektur wieder, welche durch die bunte, eigenthümliche Combination von Kreisſchlägen und in dem Beſtreben, alles ins Ornament aufzulöſen, uns zugleich nach Rom und nach der Alhambra weiſt, während die aufſtrebende Form mit dem ſpitzen Dach und der von dieſer Höhendimenſion bedingte gebrochene Spitzbogen wohl mehr dem Norden gehört. Gewiß iſt, daß dieſer merkwürdige Bauſtil im Nordweſt von Europa entſtanden iſt; er geht nach Deutſchland, ſelbſt nach Italien hinüber, und ſtreitet hier lange Zeit mit byzantiniſchen und der römiſchen Formen. In dem erſtern Lande gewinnt er wirklich die Oberhand und glänzt hier in ſeinen ſchönſten Werken, jenſeits der Alpen bleibt er einzeln. Im Kölner Dom ſcheint er alle Vollendung erreicht zu haben, deren er fähig iſt; da er aber ſeiner Natur nach faſt ganz auf geometriſchen Formen und mathematiſchen Linien beruht, ſo ſcheint er bei ſeinem Endpunkt angekommen zu ſein und die Möglichkeit einer weitern Fortbildung auszuſchließen.

In Italien leuchtete noch vor dem Ablauf des Mittelalters das antike Architekturelement, das hier nie ganz verdrängt worden, ſchon wegen der klimatiſchen Verhältniſſe, noch einmal herrlich hervor. Obwohl nur mit dem Erbtheil römiſcher Ueberlieferung ſchaltend, aber genährt von dem Geiſt edler Simplicität, welche das Chriſtenthum einſchließt, brachten hier große Architekten Werke hervor, die wenigſtens in ihrer Totalität und dem innern Sinn nach den Vergleich mit griechiſchen nicht ganz zu ſcheuen haben. Aber die Weltherrſchaft der Curie trieb bald wieder zu jener Pracht und Maſſenwirkung hin, wie ſie die Römer geliebt hatten, ja noch weit darüber hinaus. Franzöſiſcher Prunkſinn hielt ſich an ſolche Muſter, ohne eben ſo viel Kunſt zu beſitzen. Von

Verſailles trug die Mode dieſen barocken Stil deſpotiſcher Willkür auch nach Deutſchland. Werke ſeiner größten Ausartung finden ſich hauptſächlich zu Dresden.

Berlin hatte im 17ten Jahrhundert einen Architekten erſten Ranges beſeſſen, ſo groß als ihn die damalige Zeit nur immer hervorbringen konnte; dies iſt Schlüter, zugleich ein eben ſo bedeutender Bildhauer. Seiner Bildung und dem Stil ſeiner Werke nach gehört er zur italieniſchen Schule. Wir erwähnen dieſes Mannes ſchon hier, weil wir ihn ſpäter für die Charakteriſtik Schinkels zum Vergleich werden heranziehen müſſen. Der hohe Sinn des großen Kurfürſten, ſo wie die Prachtliebe ſeines Sohnes Friedrich I. ſteht mit dem Geiſt Schlüters auf ähnliche Weiſe im Einklang, wie die Richtung Schinkels mit der Denkweiſe Friedrich Wilhelm III. Es iſt durchaus ein großartiger Prachtſtil, in dem Schlüter baut, meiſtens auf römiſchen Motiven fußend, aber ſie mit Freiheit und wahrhaft genialer Kraft handhabend: eine reiche Phantaſie und Sinn für das Impoſante ohne Ueberladung entſchädigt für die feinere Ausbildung und den reineren Organismus. Dies bezeugt beſonders der von ihm erbaute Theil des königlichen Schloſſes in Berlin (um den nordöſtlichen Hof). Von Schlüter her iſt in Berlin und Potsdam ein gewiſſer Geſchmack für antike Elemente geblieben, und unter Friedrich dem Großen verſuchte man ſchon in rein griechiſchem Stil zu bauen. Das Opernhaus iſt eine Zeit lang als ein klaſſiſches Muſter der Architektur und als ein Ausfluß des reinſten griechiſchen Geiſtes geprieſen worden. Uns kann es nicht mehr dafür gelten. Das Brandenburger Thor von Langhans dem Vater hat wohl noch in höherem Grade den Ruf beſeſſen, ein Abbild griechiſcher Kunſt und zwar der Propyläen zu ſein: wie weit ſcheint es uns jetzt davon entfernt! Auch in Privathäuſern ſchon machte dieſe Annäherung an griechiſche Formen ſich geltend, und die mehr plaſtiſchen als architektoniſchen, öfters gar mehr maleriſchen als plaſtiſchen Verzierungen, mit denen man in Ermangelung architektoniſcher Glieder die Facaden beklebte, ſingen mehr und mehr an zu weichen. Auch jene Architektur, deren Hauptſchönheit in den Manſarddächern und in der Symmetrie der Dachfenſter und Schornſteine beſteht, begann ihren Rückzug. Was dafür an die Stelle trat, läßt ſich freilich nicht immer loben, ja es war, im Ganzen betrachtet, oft viel tadelnswerther, ſofern man eine immer noch ausdrucksvolle, weil nämlich conſtruktive Phyſiognomie öfters mit der völligen Kahlheit, oder wenigſtens mit einer großen Unſicherheit der Formen vertauſchte. Allein es galt hier nur einen Durchgangspunkt. Gilly ſtellte ſchon Werke auf, welche auf eine entſchiedenere und charaktervollere Art ſich dem Griechiſchen anſchloſſen, meiſtens anſehnlichere Privatgebäude, welche noch jetzt zur Zierde Berlins gereichen. Andere wollten in der Reorganiſation noch weiter zurückgehen und trieben die Einfachheit bis ins Schwere und Plumpe. Die Kenntniß ägyptiſcher Monumente erregte damals eine vorübergehende Liebhaberei; ein Einfluß derſelben zeigte ſich bei der Berliner Münze, deren gleichſam cyklopiſcher Stil zugleich die Beſtimmung ausſprechen ſollte. Hier ſtarb Gilly, und hier ſollte Schinkel ſeine Laufbahn beginnen.

Schinkels Eigenthümlichkeit datirt ſich von ſeiner italieniſchen Reiſe her: abgeſehen von den Anſchauungen, die er hier einſammelte, war Rom in den letzten Decennien des vorigen und den erſten des jetzigen Jahrhunderts der eigentliche Focus, in dem ſich die neuere deutſche Kunſt und mit ihr eine neue Art des Anſchauens und Empfindens entwickelt hat. Man unterſcheidet zwei deutſche Schulen in Rom. Die erſte iſt durch Carſtens geſtiftet, für den Repräſentanten der zweiten kann Overbeck gelten. Jene hatte eine vorwiegende Richtung auf das Antike, dieſe iſt ausſchließlich chriſtlich. Aber ſo groß der Gegenſatz ſein mag, ſo hindert er doch nicht, daß beide Schulen in ihrem innerſten Weſen ganz denſelben Standpunkt einnehmen. Gegenüber der materiellen Richtung einer ausgearteten Kunſt, welche ſich mit den oberflächlichſten Effekten begnügte, des innern Geiſtes und Lebens entbehrte, ja die nicht einmal von der Natur die gebührende Achtung hatte; dieſer gegenüber hatte die Verbrüderung deutſcher Künſtler in Rom vor allen Dingen das Streben, der Kunſt einen tieferen Ernſt und höheren Stil zu geben, den größten Muſtern mit tüchtiger Geſinnung nachzueifern, zugleich aber auch mit mehr Treue und Innigkeit der Natur zu folgen. Dieſe Richtung iſt beiden römiſchen Schulen gemein und der natürliche Verband zwiſchen ihnen. Strenge Zeichnung, ein Verbannen aller falſchen Grazie und flachen conventionellen Schönheit, dagegen das Aufſuchen der naiven und eigenthümlichen Grazie der Natur und ihrer charaktervollen, friſchen Schönheit, das war das Loſungswort jener Deutſchen, welche für unſere Kunſt, zunächſt für Malerei und Skulptur, eine neue Welt herbeigeführt haben. Aber auch die Architektur durfte in dieſem Bunde nicht fehlen, nicht bloß der äußeren Vollſtändigkeit wegen, ſondern weil ohne ſie auch jene Künſte des Hintergrundes und der feſten Baſis entbehren. Die Chriſtlichen unter den Malern hielten ſich beſonders an die Vorbilder der altitalieniſchen Meiſter, an Raphael und ſeine Vorgänger, welche letztere man lange Zeit gering geſchätzt hatte. Sie hielten ſich an dieſe wegen eben jener Sinnesart, wegen ihres Ernſtes und ihrer Innerlichkeit, wegen der frommen Scheu vor dem Heiligen und vor der Natur. Merkwürdig genug iſt es, daß man damals mit Werken altgriechiſcher Kunſt bekannt wurde, welche dieſer Auffaſſung und Empfindungsweiſe ſehr nahe entſprachen und uns von der Plaſtik der Griechen einen ganz andern Begriff brachten, als man ihn bisher gehabt. Die

Werke des Phidias vom Parthenon, die Werke vom Apollotempel zu Phigalia, und vollends die Giebelſtatuen von Aegina machten uns mit Erzeugniſſen der noch im Aufſteigen begriffenen griechiſchen Kunſt bekannt, während wir bisher mehr Werke aus der ſpäteren Blüthenzeit, die ſich ſchon zum Verfall hinabneigt, gekannt hatten. Wie überall in der Kunſt, ſo zeigte ſich der Unterſchied auch hier. Wir ſehen in jenen ältern Bildwerken ganz die entzückende Friſche, Naivetät und eine individuellere Behandlung, und bei aller Hingebung mehr Wärme und Originalität, wogegen die ſpäteren Werke von dreiſterer und bequemerer Technik und einer ſchon zur Gewohnheit gewordenen Schönheit leichter ins Gewicht zu fallen ſchienen. Von dieſem Charakter altgriechiſcher Kunſt iſt Thorwaldſen nicht minder begeiſtert worden, als Overbeck von den Geſtalten des Perugino und Fieſole; mehrmals hat er die Figur der Hoffnung (eigentlich Aphrodite) mit der unaufgeſchloſſenen Lotosblüthe in der Hand, die Zipfel des Gewandes im Schreiten aufhebend, ganz in dem alten, ſtrengen archaiſtiſchen Stil gebildet, wie er für dieſe Geſtalt ſich länger erhalten hat, und der Geiſt dieſer ernſten und ſcheuen Kunſt ging mehr und mehr auch auf diejenigen ſeiner plaſtiſchen Schöpfungen über, welche einer freieren Phantaſie entſprangen. Was in dieſer Richtung Tüchtiges war, hat ſich auf alle deutſchen Bildhauer verpflanzt, ſo wie es wohl ſchwerlich in Deutſchland einen Maler geben dürfte, welcher von dem wohlthätigen Umſchwung der auf Ernſt und Stil gerichteten römiſch-deutſchen Schulen unberührt geblieben wäre.

Auch der Architektur ſtand eine Regeneration in ähnlichem Sinne bevor; auch ſie befand ſich in dem Fall, daß die Bekanntſchaft mit griechiſchen Werken der beſten Periode auf einmal eine ganz andere Anſchauung darbot, als man ſie ſich, Griechiſches mit Römiſchem verwechſelnd und Vitruv zur Richtſchnur nehmend, wohl bisher gemacht hatte. In den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts hatten die Engländer Stuart und Revett die Baualterthümer des attiſchen Bodens, und unter ihnen viele aus der Zeit des Perikles, auf eine Weiſe herausgegeben, wie es bisher noch nicht geſchehen war. Griechiſche Originalität und Feinheit, im Gegenſatz zu ſpäterer Verflachung und Vergröberung, konnte jetzt erſt erkannt werden; aber noch fehlte es gar ſehr an Geiſtern, die einen gebildeten Kunſtſinn gehabt hätten. Vitruv beherrſchte noch auf lange Zeit die Schulen, wie er denn auch jetzt noch nicht ganz auf ſeine wahre Geltung zurückgedrängt iſt; und gebaut wurde, wenn auch nicht nach Vitruv, ſo doch nach einer ſehr allgemeinen und unbeſtimmten Tradition von griechiſcher Architektur. Schinkel iſt es nun, der, wo nicht zuerſt, ſo doch hauptſächlich mit der größten Energie und mit dem beſten Erfolg die von Stuart publicirten Schätze aufzufaſſen, innerlich zu verarbeiten und anzuwenden beſtrebt war, und er that dies in einem Geiſt, welcher dem der beiden römiſch-deutſchen Schulen vollkommen und innerlich verwandt iſt. Die Abſtreifung des barocken Plunders war in der neueren Architektur ſchon früher geſchehen, man hatte ſich auch ſchon an die Griechen gewendet, aber es fehlte an Inhalt, an Specialität, noch mehr aber an freier Aneignung.

Man hat öfters geglaubt, Schinkels Weſen gefaßt zu haben, wenn man ihn als einen entſchiedenen Anhänger der Antike darſtellt und ihm zu beſſerer Vollſtändigkeit auch noch eine eben ſo große Abneigung vor dem Gothiſchen beilegt. Eine ſehr ausführliche Abhandlung über Schinkels Leiſtungen in den Halliſchen Jahrbüchern, Jahrgang 1838, Auguſt, verfährt hauptſächlich in ſolchem Sinne, und meint genug gethan zu haben, wenn ſie Schinkel nur gegen den Vorwurf ſklaviſcher Nachahmung ſichert. Mir ſcheint hier eine viel größere Vorſicht nöthig, nicht nur, damit Schinkel kein Unrecht geſchehe, ſondern hauptſächlich, damit wir ihn und unſere Zeit richtig begreifen.

Daß er dem Gothiſchen nicht abhold war und ihm nicht fern ſtand, geht einmal ſchon aus ſeinen Bauten und Entwürfen hervor, dann aber auch, wie wir ſchon erwähnten, aus ſeinen Oelbildern, endlich aus dem großen Antheil, den er an dem Reſtaurationsbau des Köllner Doms und an dem kühnen Gedanken, ihn fortzubauen und zu vollenden, genommen hat. Schinkel, der mit allen ſeinen Beſtrebungen ſo tief in ſeiner Zeit wurzelt, blieb auch von der erwachenden Vorliebe des Mittelalters nicht unberührt, aber ihn, den Mann von gebildeterem Kunſtſinn, der in beſtändigem Fortſchreiten begriffen war, berührte ſie auf andere Weiſe und in verſchiedenen Epochen ſeiner künſtleriſchen Bildung auch verſchieden. Schinkels Neigung für die Antike dürfte auf keine Weiſe mit der von Hirt verwechſelt werden, der, als einem Helden der Freiheit und Aufklärung, Luther, ein Denkmal errichtet werden ſollte, der Meinung war, dies dürfe nur im griechiſchen Stil geſchehen, das Gothiſche gehöre der Barbarei. So wie ſchon die deutſchen Maler in Rom ſich theils mehr dem Antiken, theils dem Chriſtlichen zuwandten, ohne daß darum eine Trennung unter ihnen geweſen wäre, und wie es vielmehr eigenthümlich und weſentlich iſt, daß man unter einem höheren Geſichtspunkt der Kunſt eine Vereinigung der altheidniſchen und mittelalterlich-chriſtlichen Kunſt gefunden hatte, ſo fällt auch für Schinkel dieſer Gegenſatz weg. Nur weil er vor allen Dingen das Schöne und Organiſche ſuchte, wurde er zunächſt zu den Werken helleniſcher Baukunſt hingezogen, in welcher er zugleich die zarteſte Blüthe und die reifſte Ausbildung erkannte. Ganz beruhend auf der Conſtruction und völlig aus ihr hervorgegangen, alſo ganz echt und rein, urſprünglich und keuſch in ihren Formen, dietet ſie zugleich einen ſolchen innern lebendigen Reichthum dar, daß ſich kein anderer Stil mit ihr meſſen kann, ſobald man nämlich die Multiplication der Zierrathen noch von der Fülle künſtleriſcher Geſtaltung, welche mit der größten Einfachheit beſteht, zu unterſcheiden weiß. Wenn Schinkel nur darum der Antike den Vorzug gab, ſo erklärt ſich leicht, daß er daneben auch andere Bauſtile lieben konnte, daß aber die Schätzung ſich danach abmaß, in welchem Grade ſie der Antike in den geſchilderten Eigenſchaften nahe kommen. Der altitalieniſche Stil empfahl ſich ihm durch ſeine Simplicität und anſpruchsloſe Schönheit, namentlich in den edlen Verhältniſſen der Maſſen; der gothiſche durch die Conſequenz und durch die prägnante Anſchaulichkeit ſeiner kühnen Conſtruktion; allein mit dem Griechiſchen verglichen, durfte manches darin roh, unvermittelt oder unlebendig und unſchön erſcheinen. Derjenige Stil aber, welcher Schinkel am meiſten widerſtreben mußte, dies iſt offenbar der römiſche, ſo wie jeder ſpätere, der ſich aus ihm herleitet. Je mehr der innere Organismus der helleniſchen Bauart erkannt und dieſe in ihrer freien, geiſtigen Conſequenz begriffen wurde, um ſo mehr durfte die römiſche Architektur im Ganzen und im Einzelnen, theils als Mißverſtändniß, theils als eine Verunſtaltung und Entartung angeſehen werden. Keine Säule, kein Profil, kein Theil und kein Zuſammenhang der Formen ſchien hier von dem feinen Kunſtſinne, mit dem er erfunden worden, zu zeugen; und doch war das Verderbniß hier noch nicht zu Ende. Auf demſelben Wege ſchienen die ſpätern italieniſchen Baumeiſter, trotz ihrer großartigen Intentionen, vollends aber die franzöſiſchen, in der immer ausſchweifendern, willkürlichern und ſtilloſern Behandlung alles architektoniſchen Details nur noch weiter gegangen zu ſein. Dieſe Richtungen wurden nun ganz und gar abgelehnt, mit ihnen ſchien gar keine Unterhandlung möglich. Die Kröpfungen der Geſimſe, die geſchwungenen Linien der Giebel und Krönungen, Säulen, welche nichts tragen und nur als Ornament dienen, dieſen wurde ein für allemal der Krieg erklärt, und in neuerer Zeit würde in Berlin ſelbſt kein Maurermeiſter es wagen, dergleichen irgendwo anzubringen.

Dasjenige von Schinkels Gebäuden, das am meiſten eine unmiittelbare Anwendung griechiſcher Formen enthält, iſt das Potsdamer Thor in Berlin; es iſt aber darum noch keine Wiederholung eines beſtimmten antiken Gebäudes, wie man dergleichen wohl in England und anderwärts ſehen kann. Die Bedingungen waren ſehr zu einer ſo nahen Anſchließung an antike Bauformen geeignet. Das Thor iſt nämlich kein eigentliches Thor, ſondern eine Barriere, ein gußeiſernes Gitter, auf der Stadtſeite aber wird der Raum durch zwei gleiche Gebäude eingeſchloſſen; das eine davon iſt die Wache, das gegenüberliegende das Zollhaus. Das Bedürfniß verlangte nur Ein Stockwerk, und für beide Zwecke war eine vorliegende Säulenhalle in hohem Grade angemeſſen: in der That möchte ſich ſelten in der modernen Architektur ein Fall finden, welcher ſo nahe auf die Bedingungen der antiken Bauform paßte. Der gewählte Stil iſt der doriſche, wie er namentlich dem Begriff und Weſen einer Wache trefflich zu entſprechen ſcheint. Hier ſehen wir denn eigentlich zum erſten Mal nach den beſten klaſſiſchen Muſtern den doriſchen Stil in ſeiner Reinheit wieder belebt, eine Reinheit, welche gerade hier noch mehr als in jedem andern Stil ſagen will, eben weil die doriſche Architektur bei den einfachſten Mitteln ſich noch in größter und gewiſſenhafteſter Nähe der Conſtruktion hält und allen mehr dekorativen Elementen entſagend, in ihrer harten und herben Schönheit auf einer eben ſo ſtrengen als feinen Ausbildung der Verhältniſſe und Formen beruht. Man braucht nur dieſes Thor mit dem kaum 1000 Schritt davon entfernten Brandenburger Thor zu vergleichen, welches angeblich im doriſchen Stil erbaut iſt, um den großen Abſtand der Kunſtbildung unſeres Jahrhunderts und des vorigen ſich anſchaulich zu machen. Leider fehlen den ſchönen Gebäuden, wie freilich den meiſten unſeres Schinkel, noch einige weſentliche Schmucktheile, welche eigentlich erſt den Abſchluß machen können; es ſind dies die Akroterien und die Verzierungen der Giebelfelder. Möchte Se. Majeſtät der König, welcher außer ſeinen eigenen großartigen Bauplänen ſich zur Aufgabe geſtellt zu haben ſcheint, alles zu vollenden, was ſein verewigter Vater begonnen, ſeinen kunſtſinnigen Blick auch auf dieſes Gebäude werfen.

Es ſchließt ſich hier am beſten ein ähnliches Werk an, das auch der Zeit nach, wo es gebaut worden, nicht weit von dem genannten entfernt ſteht: die Königswache. — Auch eine Wache, auch im griechiſchen, und zwar im doriſchen Stil; — aber doch wie anders! Das Gebäude iſt ſelbſtſtändiger, nicht Theil eines größeren Ganzen, auch ſchon durch den Platz, auf dem es ſich befindet, ausgezeichnet: bekanntlich auf dem Opernplatz, freiſtehend zwiſchen dem Zeughauſe und der Univerſität, dem Palais, das Friedrich Wilhelm III. bewohnte, ſchräg gegenüber. Nun zeigt es uns aber in ſeiner Bauart ſchon eine freiere Auffaſſung und innerliche Verarbeitung griechiſcher Elemente. Der Grundriß iſt ein ziemlich quadratiſches Viereck, mit einem kleinen Hof im Innern, an den Ecken ſpringen die Pfeiler ein wenig vor, was dem Ganzen einen kaſtellartigen Charakter giebt, welcher noch dadurch erhöht wird, daß die Fenſter an den Seiten liegen. Das Gebäude iſt von Backſteinen, und zwar Klinkern, ohne Anwurf, aufgeführt, die Eckpfeiler aber und die ganze vordere Façade mit der doppelten doriſchen Säulenſtellung und das eigenthümliche, ſtark profilirte Kranzgeſims von Sandſtein. Die Säulen erſcheinen auch hier wieder in der ſtolzen und männlichen Schönheit, welche dem doriſchen Stil eigenthümlich iſt. Dies gilt von allen Hauptverhältniſſen; nur in dem Fries iſt der Künſtler ein wenig von der klaſſiſchen Correktheit abgewichen und hat ſich mehr einer freiern Decoration zugewandt, indem er denſelben ſtatt der Triglyphen mit ſchwebenden Victorien verzierte, deren Proportion nur an dieſem Architekturtheil vielleicht etwas zu klein ausfallen mußte. Das Gebäude, bald nach einem ſiegreichen Kriege aufgeführt, konnte ſeine militairiſche Beſtimmung nicht wohl ohne Zeichen des Triumphes ausdrücken, ſo wie es denn auch von den ſchönen Marmorſtatuen der Feldherren Scharnhorſt und Bülow umgeben iſt. Auch dieſes Bauwerk wartet noch auf den Schmuck ſeines Giebelfeldes, noch mehr aber auf die Armaturen, welche nach dem urſprünglichen Plan die Krönung zieren ſollen, womit denn einerſeits erſt das Verhältniß der Theile in das Gleichgewicht tritt, andererſeits aber das Gebäude ſich dem nachbarlichen Zeughauſe mit ſeinen prachtvollen Trophäen anſchließt. Schinkel hat bei ſeinen Bauwerken immer die Umgebung faſt eben ſo ſehr als die Beſtimmung im Auge gehabt, und wie richtig er im gegenwärtigen Fall beides berechnete, wird man beurtheilen können, wenn, wie dazu bereits von Sr. Majeſtät der Auftrag ertheilt worden iſt, die Königswache ihre Armaturen, und zwar in Bronze, erhalten wird. Erſt ſo kann das Gebäude, bei ſeiner geringen Dimenſion und ſeinem einfachen Stil, den benachbarten Prachtbauten gegenüber ſich geltend machen, ſo wie es ſich alsdann mit ihnen auch beſſer zu einem harmoniſchen Ganzen vereinigen wird.

Ein Gebäude von viel größerem Maaßſtabe und, architektoniſch betrachtet, von ungleich größerer Bedeutung, iſt das Schauſpielhaus in Berlin. Der Künſtler hat hier in ſeinem Bildungsgange einen großen Fortſchritt, man darf ſagen, Sprung gemacht, er kündigt ſich hier zuerſt als einen

Architekten von reicher Erfindung, von großer Eigenthümlichkeit und von ſeltener Bedeutung an. Das Werk, welches auch von keinem ſeiner ſpäteren in den Schatten geſtellt worden und das er ſelbſt in mancher Rückſicht nicht übertroffen, iſt wieder ſchon durch den Platz, auf welchem es ſich erhebt, in hohem Grade begünſtigt. Berlin als eine neuere Stadt, und überdies in einer Gegend gelegen, wo der Boden durch den Grad ſeiner Fruchtbarkeit und Bevölkerung, zumal zur Zeit ſeiner hauptſächlichen Erweiterung um den Anfang des 18. Jahrhunderts, keinen allzu hohen Werth hatte, zeichnet ſich in ſeinen neuern Theilen durch Regelmäßigkeit, durch gerade und ſehr breite Straßen und durch geräumige Plätze aus. Die Friedrichsſtadt, hauptſächlich unter den beiden erſten Königen angebaut, erfreut ſich beſonders dieſer Vorzüge, von denen man die allzu große Regelmäßigkeit faſt ſchon zu beklagen anfängt, weil ſie einförmig iſt und wenig Maleriſches darbietet. Der größte Platz des genannten Stadttheiles und überhaupt Berlins iſt der Gensdarmenmarkt; er nimmt die Größe von drei der regelmäßigen Straßen-Quarrés ein, ſo daß er in ſeiner Länge von zwei der Parallelſtraßen begrenzt, in der Breite ebenſo von zweien begrenzt und überdies noch von zweien durchſchnitten wird. Auf dem Platze ſelbſt befinden ſich, ohne ihn zu verengen, drei öffentliche Gebäude, den drei ausgefallenen Straßen-Quarrés entſprechend, zu beiden Seiten zwei Kirchen von ungefähr gleicher Conſtruction, mit zwei vollkommen gleichen Kuppelthürmen, welche ſpäter unter Friedrich dem Großen während des ſchleſiſchen Krieges angebaut worden. Die überaus ſchönen Profile dieſer beiden Kuppelthürme, von Boumann, machen bekanntlich, zumal ſeit ſie wieder reſtaurirt ſind, den Hauptcharakter und den Hauptſchmuck des landſchaftlichen Proſpektes von Berlin aus. Inmitten dieſer beiden Kirchen, nur von überwiegender Breitenausdehnung und noch einen größten Platz vor ſich frei laſſend, befindet ſich das Schauſpielhaus. Man hat auf dieſe eigenthümliche Stellung deſſelben zwiſchen zwei Kirchen ſcherzweiſe den Vers von Göthe angewendet:

Prophete rechts, Prophete links,
Das Weltkind in der Mitten;

gewiß aber iſt für die Wirkung des Gebäudes der Ort inmitten zweier gleicher Prachtthürme bei gehörigem Abſtande, und zwar freiſtehend auf dem wohlgeſchloſſenen, mit anſehnlichen Häuſern umgebenen Platze eine unvergleichliche zu nennen. Hier ſtand das alte Schauſpielhaus, welches, man möchte ſagen, zum Glück für Schinkels Ruhm und gewiß für die Schönheit der Stadt, im Jahr 1821 ein Raub der Flammen ward. Das alte Haus war zweckmäßig aber anſpruchslos und ohne ſonderlichen Kunſtwerth. Wir ſind hier in der Angabe der Lokalität ſo ausführlich geweſen, weil ſie offenbar viel dazu beigetragen hat, dem Genius des Architekten einen ſo hohen und eigenthümlichen Schwung zu geben.

Wir müſſen bei näherer Betrachtung des Werkes mit einem Vorwurfe anheben, der daſſelbe nicht verſchont hat. Man tadelt hauptſächlich die Kleinheit des Theaters und daß es verſchiedenartige Bedürfniſſe in ſich vereinige. Allein das war ja eben die Aufgabe und deren Schwierigkeit, und darnach muß die Weiſe, wie der Künſtler ſie gelöſt, um ſo höher geſchätzt werden. Man wollte neben dem großen Opernhaus ein kleineres Haus für das recitirende Schauſpiel und für das Luſtſpiel haben; beide Gattungen nehmen ſich ſogar in einem kleineren Raume viel beſſer aus, und überdies iſt der Theaterbeſuch zur Zeit, da in mehreren Häuſern zugleich geſpielt wird, noch nicht ſo zahlreich, daß ſich irgend das Bedürfniß eines größeren Lokals fühlbar machte. Neben dieſer Bühne von beſcheidenem Maaßſtabe war ein Prachtſaal für Concerte, ferner ein geräumiger Saal für Theaterproben, endlich ein ausgedehnter Saal für die Decorationsmalerei gefordert oder wenigſtens gewünſcht. Schinkel wußte dies auf eine merkwürdige Weiſe zu vereinigen in einer eben ſo einfachen als doch reichen Conſtruction, deren Charakter dem allgemeinern Zweck der beſondern Beſtimmungen trefflich entſpricht. Ein der heiteren Kunſt gewidmetes Inſtitut durfte, wenn es innerhalb des Griechiſchen die Wahl galt, wenigſtens nicht im doriſchen Charakter ſein; dieſer wäre zu ernſt, dagegen der korinthiſche zu prächtvoll geweſen. Er entſchied ſich für den ioniſchen. Aber die griechiſche Architektur iſt, zumal wenn man ihre Säulenordnungen nicht als bloßes Ornament anwenden will, hauptſächlich für einſtöckige Gebäude, überdies nicht für ſehr große Dimenſionen berechnet. Ferner erfordert ſie größere Wandflächen zwiſchen den Fenſteröffnungen, als in unſerem lichtarmen Norden ſtatthaft ſind; wir bedürfen mehrerer Fenſter und haben alſo kleinere Zwiſchenräume zwiſchen denſelben. Endlich iſt ſie auch zu einfach, um dem ſpätern römiſchen und italieniſchen Stil gegenüber, wie er hier in den Kuppelthürmen erſcheint, ſich behaupten zu können. Dies ſind die Momente, welche bei der Beurtheilung und Schätzung des Gebäudes weſentlich in Betracht zu kommen ſcheinen; gewiß haben ſie Schinkel bei ſeinem Entwurf vorgeſchwebt; er war beſtrebt, dieſe Schwierigkeiten zu löſen, und in den Hauptpunkten dürfte ihm die vollſtändige Löſung auf eine wundervolle Weiſe gelungen ſein.

In der That überraſchend iſt dieſe Löſung. Der Grundriß bildet ein Kreuz mit einem kürzeren Arme, oder auch, das Gebäude hat eine Hauptlängenerſtreckung, welche in der Mitte durch ein zweites Gebäude zugleich durchſchnitten und überbaut wird; in der Vorderanſicht, dem Platze zugekehrt, läuft dies Mittelgebäude in gleicher Höhe mit dem niedrigeren Längengebäude in ein vortretendes Portal aus mit doppelter ioniſcher Säulenſtellung. Auf eine beſonders ſinnreiche Weiſe hat der Künſtler dieſe beiden ſich kreuzenden Baue zu verbinden gewußt, indem er in der Höhe des Längengebäudes, und alſo auch des Hauptportals, die entſtehenden Ecken in der Fronte des vorſpringenden Hochbaues ſeitwärts mit rechteckigen Anbauen ausfüllte. Hierdurch gewann er einen vortrefflichen Uebergang und eine wirkungsvolle Verſtärkung des Hauptportals im Sinne der Längenrichtung. In der That möchten wir hierin beſonders die geiſtreiche Auflöſung des Problems, ſo wie die wahre künſtleriſche Verwirklichung des merkwürdigen Kreuz- und Ueberbaues in Formen griechiſcher Architektur erblicken.

Der reiche Bau erhebt ſich auf einem hohen Sockel; eine breite Freitreppe führt zu dem Hauptportal hinan; unter demſelben fort iſt die Einfahrt für Wagen. Dadurch, daß das Gebäude ſich ſelbſt überbaut und die Giebel mit ihren Dächern ſich kreuzen, wird es reich und kühn, und ordnet ſich in Haupt- und Nebenmaſſen, welche die Aufgabe auf die einfachſte Weiſe erfüllen. Auf den niedern Seitenflügeln liegen nun die beiden Säle für das Concert und die Proben; das Hauptgebäude enthält die Bühne und die Theaterſitze, und über den letzteren bleibt noch genug Raum für die Geſchäfte des Decorationsmalers. Den hohen Raum über der Bühne hat der Architekt beſonders benutzt. Es iſt nämlich außer dem gewöhnlichen Vorhang, deſſen man ſich in den Zwiſchenakten bedient, noch ein anderer, der ſich in ſeiner ganzen Höhe in das obere Geſchoß hinaufſchiebt. Er iſt trefflich mit vergoldeten Reliefornamenten geſchmückt und wird zu Anfang und zu Ende des Spiels geſehen. Schinkel iſt auf dieſen Gedanken wahrſcheinlich durch eine Ueberlieferung von dem Theater der Alten geführt worden, deren Vorhang, wenigſtens in römiſcher Zeit, ſich von unten her vorſchob.

Der Säulenſtellung von ſechs ioniſchen Säulen, welche das große Portal der Hauptſeite über der Freitreppe bilden, entſpricht für die übrigen Theile des Gebäudes eine Pilaſterſtellung, welche durch zwei Etagen geht und beſonders an den Ecken ſtarke Eckpfeiler bildet. Innerhalb dieſer Pilaſter ſind die beiden Etagen durch einen Architrav getrennt, und eine zweite, ziemlich enge Pilaſterſtellung iſt jeder dieſer Etagen gegeben; dieſelbe findet ſich auch in dem Oberbau des höheren Quergebäudes wieder. Auf dieſe Weiſe und durch ſolche Unterordnung iſt freilich die Wandfläche faſt ganz verloren gegangen, aber der Architekt gewann dadurch die Möglichkeit, die Symmetrie der Fenſter im Aeußern herzuſtellen, was bei der ſehr verſchiedenen Beſtimmung der einzelnen Theile des Gebäudes allerdings ſeine große Schwierigkeit hatte. Er hat durch dieſe zweite enge Pilaſterſtellung innerhalb der Etagen eigentlich den Gegenſatz zwiſchen Wand und Fenſter zunächſt ganz aufzuheben geſucht, um dann, wie er es brauchte, die Zwiſchenräume zwiſchen den Pilaſtern entweder ſämmtlich für die Fenſter zu nehmen, oder abwechſelnd, oder ſie auch ganz mit Wand auszufüllen. Darum hat er auch den Fenſterrahmen und den Stäben zwiſchen den Scheiben eine dunkle Farbe gegeben; ſo wirken nämlich die Fenſter als ruhige Maſſe und bloße Oeffnung. So ſinnreich und eigenthümlich dieſe Auskunft nun auch iſt, ſo bekommt doch namentlich in der Vorderanſicht, wo alle Zwiſchenräume zwiſchen den kleinen Pilaſtern zu Fenſtern verwendet ſind, das Gebäude einen allzu durchbrochenen Charakter, welcher namentlich den Säulen ſchädlich wird, indem nun dieſe, ſtatt der geſchmücktere Theil zu ſein, eher als der ruhigere erſcheinen. Ein ſtarkes Kranzgeſims und überhaupt entſchiedene Profilirungen bringen das reiche Ganze wirkſam u. Einklang; treffliche Bildwerke in den beiden vordern Giebelfeldern und auf denen der beiden Flügel, endlich Statuen auf dieſen letztern als Akroterien und auf denen des Oberbaues, vorn in der Mitte ein Apoll mit Greifen, hinten ein Pegaſus, und auf den vier Ecken Vaſen, ſämmtlich in Kupfer getrieben, machen einen edeln Schmuck aus. Auf den Wangen der Freitreppe, welche dem Gebäude hauptſächlich ſein ſtattliches Anſehen giebt, werden die Bildwerke, Panther mit Bacchantinnen, welche dafür im urſprünglichen Plane lagen, bis jetzt noch vermißt *). Das Haus macht keinen ſchöneren Eindruck, als wenn beim Schluſſe des Schauſpiels ſich die Pforten des Hauptportals öffnen und die Zuſchauermenge über die breite Treppe herabſtrömt. Die edle Schönheit der Verhältniſſe fällt namentlich auch bei Mondſchein überraſchend ins Auge, wahrſcheinlich deshalb, weil alsdann die allzugroße Zerſchnittenheit durch die engen Pilaſter und die ſchmalen Fenſter zwiſchen denſelben mehr verſchwindet.

Nicht minder iſt das Innere des Gebäudes durch kunſtreiche Verbindung und durch den edlen Charakter des durchaus in griechiſchem Sinn angeordneten Ornaments in hohem Grade ausgezeichnet. Wenn Schinkel hier auch die Hülfe vieler talentvollen Maler in Anſpruch nahm, ſo iſt die Diſpoſition und die allgemeine Erfindung doch ſein. Das Detail des überall in der Conſtruction wohl motivirten Schmukkes von einfacher Schönheit darf ein wahres Muſter heißen; weniger zufrieden iſt man mit dem akuſtiſchen Reſultat, was bei der Kleinheit des Hauſes und der geringen Tiefe des Bogens der Logen um ſo auffallender wird. Als prachtvolles Feſtlokal für Concerte und Bälle wird vorzüglich der ſogenannte Concertſaal geſchätzt wegen der glücklichen Verhältniſſe, der geiſtreichen Verbindung und der herrlichen Dekora-

---

*) So eben bei Friedrich Tieck beſtellt.

tion. Er iſt von einer Galerie umgeben, welche im Aeußern der doppelten Etage entſpricht; dieſe Galerie erweitert ſich zu den Speiſelokalen, während unter denſelben ſich ein Vorſaal bildet, welcher die immer noch anſehnliche halbe Höhe des Hauptſaales hat und den Eintritt in denſelben trefflich vorbereitet. Wenn wir ſehen werden, daß Schinkel eine beſondere Stärke in der Anordnung und Ausſchmückung der inneren Räume beſitzt, wie er ſie nur durch eine poetiſche Anſchauung des Lebens und der Beſtimmung der einzelnen Gebäudetheile haben konnte, ſo tritt dieſe Seite ſeiner Kunſt eigentlich hier zuerſt in ihrer Bedeutung hervor; überhaupt dürfte das Berliner Schauſpielhaus Schinkels Meiſterſtück heißen, nicht in dem Sinne, daß es ſein vollendetſtes Werk, oder gar, daß es untadelhaft wäre, ſondern vielmehr in demjenigen, daß er ſich hier zur Meiſterſchaft emporgearbeitet, und durch ein energiſches Streben hier beſonders ſeine Kräfte geſtärkt und reiche Erfahrungen eingeſammelt.

Die einzelnen architektoniſchen Theile ſind in ihren Verhältniſſen, ihrer Zuſammenſtellung und ihren Profilen wieder von einer klaſſiſchen Reinheit, wie man ſie zuvor in neuerer Zeit ſchwerlich geſehen; dagegen iſt das Gebäude in ſeiner Totalität nicht nur ganz originell, ſondern auch von klaſſiſchen Muſtern ſehr verſchieden, ja in einem Betracht dem Geiſt der griechiſchen Baukunſt ganz entgegengeſetzt; wie wir ſchon andeuteten, liegt dies in dem doppelten Pilaſterſyſtem, wodurch die Wandfläche als Ruhepunkt gänzlich verſchwindet. Schinkel hat wohl gewußt, daß ein freiſtehendes Gebäude, deſſen große und komplicirte Maſſen man faſt in allen Anſichten überſieht, hierin anders organiſirt ſein könne, als eines, das ſtets dieſelbe Seite der Betrachtung zuwendet. Er ſelbſt hat dieſe eigenthümliche Auskunft wohl nirgend wiederholt.

Nur im Vorübergehen erwähnen wir hier eines Gebäudes mit einer überaus ſchönen Façade, das Schinkel unter den Linden gebaut hat. Es iſt dies die Artillerie- und Ingenieur-Schule. Auf einem ſtarken Unterbau erhebt ſich über die Länge des ganzen Gebäudes eine Stellung von korinthiſchen Pilaſtern, welche eben bei dieſer Länge die Fenſter von zwei Etagen ſich wohl unterordnen kann. Ein Portal mit Säulen, welche keinen weſentlichen Architekturtheil trugen und nur eben ſelbſt zum Schmucke dienten, ſcheint gegen Schinkels ſtrenge Grundſätze geweſen zu ſein. Daß das Detail wieder von großer Feinheit iſt, braucht nicht geſagt zu werden. Im Innern iſt noch eine beſonders ſchöne gewölbte Treppe zu nennen.

Von hier gehen wir ſogleich zu dem Muſeum über. Mit noch mehr Recht als bei dem Schauſpielhauſe müſſen wir mit der Betrachtung des Lokals anfangen; denn nicht nur iſt dies wieder ein ſeltenes, ſondern man darf ſagen, daß der Architekt durch eine geiſtreiche und kühne Erfindung ſich daſſelbe erſt geſchaffen habe. In der Verlängerung der Linden, dem königlichen Schloß gegenüber, führte eine hochſtämmige Pappelallee queer über den Luſtgarten auf den Dom zu; der geräumige Platz, welcher zum Exerciren gebraucht wurde, war von zwei Seiten durch Arme der Spree eingeſchloſſen; jenſeits des einen, dem Schloſſe gegenüber, erhoben ſich niedrige und unanſehnliche Gebäude zum Behuf der Orangerie. Die prachtvolle Schloßbrücke, welche von polirten Granitblöcken und einem reichen gußeiſernen Gitter in der ganzen Breite des Opernplatzes begrenzt wird, führt von der Straße der Linden gerade auf das Schloß zu; es ſollten überdies nach dem urſprünglichen Plane die Marmorblöcke das Poſtament von Statuengruppen ſein, welche gegenwärtig der König in Beſtellung gegeben. Durch dieſe Brücke, welche gleichfalls Schinkel gehört, war es ſchon ausgeſprochen und nahe gelegt, daß nunmehr der Luſtgarten der Mittelpunkt der Verſchönerung Berlins werden müſſe. Ihn mit Prachtgebäuden zu umgeben, aber ſo, daß wo möglich nichts von ſeinem Raum geopfert werde, war nunmehr die Aufgabe. Schinkel faßte den Gedanken, dem Fluſſe einen andern Lauf zu geben, die beiden Arme weiter unterhalb zu vereinigen, dagegen die Stelle dem Schloß gegenüber zu ſchließen und hier das neue Muſeum der Künſte zu erbauen. Freigebig bot Friedrich Wilhelm III. die Mittel zu dieſer koloſſalen Ausführung, von der die Gründung des Platzes faſt eben ſo koſtſpielig war, als das Gebäude ſelbſt. Ganze Wälder wurden eingerammt, Pfähle von 30 bis 60 Fuß Länge. Es ſollten Räume geſchaffen werden, beſtimmt, um die vorhandenen Schätze alter Skulptur und Malerei, und was man ſonſt an Gegenſtänden alter Kunſt beſaß, aufzunehmen und zugänglich zu machen. Für das Aeußere kam es darauf an, eine Hauptfront dem Schloſſe entgegenzukehren, welche den Platz ſchließen und jenem das Gleichgewicht halten könne, was bei der impoſanten Maſſe und großartigen Schönheit des Schlüterſchen Bauwerkes nicht wenig ſagen wollte. Schinkel entſchied ſich für eine mächtige Säulenhalle ioniſcher Ordnung über einem angemeſſenen Unterbau, ſo daß eine nur noch breitere Freitreppe als beim Schauſpielhauſe zur Säulenhalle hinanführt. Die Säulenſtellung ſchloß er auf beiden Seiten durch ſtarke Anten ab; es war ſeine Abſicht, die Wand der Halle, um ſie noch höher zu ſchmücken, zu einer Poikile zu machen, d. h. ſie mit Gemälden zu zieren, welche er auch ſelbſt entworfen hat und an deren Ausführung in Fresco gegenwärtig gearbeitet wird. Der Grundriß des Gebäudes iſt ein längliches Viereck, das die lange Seite dem Platze zukehrt; es hat im Innern zwei kleine Höfe, welche den Nebenlokalitäten Licht geben. In dem Unterbau befinden ſich Räume für die Verwaltung und für die Aufſtellung der Vaſenſammlung, der Bronzen, der geſchnittenen Steine u. ſ. w. Die Räume ſind von geringer Höhe, flachgewölbt, auf Säulen von hetruriſcher Art ruhend. Von den beiden Hauptgeſchoſſen iſt das untere für die Werke der Skulptur, das obere für die der Malerei beſtimmt. Die großen Fenſter gehen nach der hintern Front und den beiden Seiten hinaus. Die Säulenſtellung der Halle geht durch beide Etagen, von denen man nur durch die im Innern ſichtbare Treppe eine Andeutung auch in der vordern Anſicht erhält. In der Mitte der Halle nämlich verdoppeln ſich die Säulen, ein Eingang öffnet ſich ins Innere, und hier nun ſteigt man zu beiden Seiten Treppen hinan, welche ſich nach vorn wenden und hier in der Höhe des zweiten Geſchoſſes auf einen freien Raum hinausführen, von welchem aus man durch die doppelte Säulenreihe den Platz überſchaut. Wenn dies an ſich ein eben ſo überraſchender als ſchöner Anblick iſt, ſo wird auch in der vordern Anſicht der Façade dieſe Unterbrechung der langen Halle überaus wohlthuend, und der Blick in das Innere erhöht das Intereſſe, ſo wie er auch die Conſtruction anſchaulich macht. In demſelben Sinne hat der Künſtler das Gebäude mit einem beherrſchenden Ueberbau verſehen, welcher demſelben einen Mittelpunkt und eine impoſantere Höhe giebt. Er iſt rechteckig und geradlinig, wie denn das Gebäude überhaupt nach keiner Seite hin einen Giebel zeigt, da die Dächer ſich nach den beiden Höfen hin abdachen. Nur eine geringe Erhebung des Daches zeigt dieſer Ueberbau von außen, und ſeiner Form nach vermuthet man nicht, was er verbirgt. Man tritt über die Freitreppe durch die Halle und die geräumigen Eingangswege plötzlich in eine Rotunde, welche, inmitten der beiden Höfe gelegen, nicht bloß beide Geſchoſſe des Baues einnimmt, ſondern mit ihrer Kuppel ſich noch bedeutend über denſelben erhebt. Die Rotunde iſt mit korinthiſchen Säulen umgeben;

man hat den giallo antico in Stuck nachzubilden geſucht. Die Säulen tragen eine Galerie, welche im obern Geſchoſſe den Zugang zu den Sälen für die Gemäldeſammlung bildet. Die Kuppel natürlich empfängt ihr Licht von oben; ſie iſt roth in roth mit Kaſſetten bemalt, welche, je größer ſie nach unten hin werden, immer ausführlichere Figurendarſtellungen enthalten. Dieſer farbige Schmuck verbreitet einen warmen Schein über die unten zwiſchen den Säulen aufgeſtellten Bildwerke. Es war Schinkels Gedanke, in dieſem Hauptraum die Götter des Olymps zu vereinigen. Das Gewölbe iſt von Mauerſteinen aufgeführt, denen man, um ſie leichter zu machen, vor dem Brennen einen Zuſatz von Kohle gab. Die Kohle brannte heraus und man gewann ſo einen künſtlichen Bimsſtein. Wenn man aber ſonſt zum Schutz einer Kuppel noch einer zweiten bedarf, ſo hatte Schinkel dies nach ſeiner Conſtruction durch die rechteckige Umſchließung viel einfacher und kürzer erreicht, und die Ueberraſchung beim erſten Eintritt iſt nur um ſo größer. Der Fußboden wurde mit einem eigenthümlichen, muſiviſch in ernſten Farben ausgelegten Eſtrich ausgefüllt, der ſich hier, ſo wie in allen Theilen des unteren Hauptgeſchoſſes und ſogar auf den Treppen im Innern trefflich bewährt hat. Der große Saal, welcher hier anſtößt, iſt durch eine doppelte Stellung von einfachen, aber eigenthümlich gebildeten Säulen getragen, welche in Stuck den Porphyr glücklich nachahmen; da ſie durch Drehung polirt worden ſind, ſo hat man ihnen keine Kannelirung geben können. Auf ihnen ruhen die ſichtbaren Balken, welche die geſchmackvollſten Verzierungen erhalten haben. In Ganzen herrſcht in dieſen Räumen eine große Strenge und Enthaltſamkeit des Schmuckes ſowohl in Formen als Farben: ganz entſprechend dem ernſten Charakter der hier aufgeſtellten Marmorwerke. Gleiches gilt auch von den anſtoßenden Sälen auf der rechten und linken Seite des Gebäudes, welche ebenfalls für Skulpturen beſtimmt ſind. Ganz anders iſt die Einrichtung und Decoration der obern Räume für die Gemäldegalerie. Im Intereſſe der beſſern Beſchauung der Kunſtwerke hat man der Pracht eines einzigen großen Saales entſagt. Der ganze Raum des Hauptſaales iſt nach der Zahl der Fenſter in eine Reihe von Compartiments getheilt, und zwar durch Holzwände, welche nicht bis an die Decke reichen, und alſo über ſich fort in die angrenzenden Räume ſchauen laſſen. Die Oeffnungen, welche dieſe Abtheilungen unter einander verbinden, ſind in der Nähe der den Fenſtern gegenüberliegenden Wand angebracht, weil man ſonſt nicht nur die am beſten erleuchteten Theile verlieren würde, ſondern weil auch die Schatten der Vorübergehenden die Beſchauer weiter im Innern ſtören müßten. Die Räume ſind mit einer tiefrothen Velourtapete ausgeſchlagen, die Zwiſchenwände mit goldenen Einfaſſungen geziert. Auf ſolchem Grunde nehmen ſich nun die Goldrahmen der Bilder trefflich aus, und die rothe Farbe iſt dem Kolorit der Gemälde durch den Widerſchein überaus günſtig. Die Decke hat, der Farbenharmonie entſprechend, eine leichte Decoration. An den Ecken des Baues ſind beſondere Gemächer mit Winden verſehen worden, um Gemälde und ſonſtige Gegenſtände hinauf zu befördern, da der Transport über Treppen nicht thunlich ſein würde. Die beſchriebene Einrichtung der Compartiments beweiſt ſich offenbar als die beſte, welche man einer Gemäldegalerie, namentlich von Oelbildern, geben kann, denn ſobald der Hauptraum für ihre Befeſtigung ſich dem Licht gegenüber befindet, hat man mit Glanzlichtern und Widerſcheinen zu kämpfen, auch giebt es immer zu wenige Plätze, an denen ein Kunſtwerk gut geſehen werden kann. Durch die Seitenwände wird einmal ſchon der Raum beträchtlich vervielfacht, beſonders aber gewinnt man nun faſt lauter Seitenlicht, was unzweifelhaft das geeignetſte iſt. In Dresden hat man ſeitdem für die innere Galerie dieſe Einrichtung nachgeahmt, doch befinden ſich hier die Thüren dem Licht zunächſt, und es werfen alſo die Vorübergehenden Schatten. Daſſelbe gilt von dem neueren Anbau des Berliner Akademiegebäudes; man hätte lieber von der Uebereinſtimmung mit den ſchon vorhandenen Theilen abweichen ſollen, denn die Länge der zuſammengehörigen Zimmer verfehlt auch wohl dann ihren Eindruck nicht, wenn man ſie nicht unmittelbar überſehen kann.

Wir müſſen noch einmal auf das Aeußere des Gebäudes zurückkehren. Die hintere Front und die Seiten ſind höchſt einfach gehalten; außer den Verzierungen des umlaufenden Kranzgeſimſes bemerkt man kaum das geringſte Ornament. Schön und wohlberechnet erſcheinen dagegen alle Verhältniſſe; daß zwiſchen den großen Fenſtern immer noch die Wandfläche ein bedeutendes Uebergewicht behält, giebt dem Bau jene große Ruhe, welche hauptſächlich im Charakter der griechiſchen Bauſtile liegt. Aller Schmuck, alle Pracht concentrirt ſich auf die Vorderſeite; die lange Halle mit der Säulenſtellung in koloſſalem Maßſtabe, von den Anten eingefaßt, die großartige Treppe und bald auch der farbige Schmuck der Malerei auf der Wand der Halle, ſchon aus der Ferne zwiſchen den Säulen ſichtbar, dann dieſe Säulen ſelbſt von der edelſten und reinſten Ausbildung, von einem Material, das nur dem Marmor nachſteht, nämlich von dem ſchönſten Pirnaer Sandſtein, und endlich von einer Ausführung, welche ihres Gleichen ſucht und ſich vollkommen neben die Antike ſtellen kann, alles dies macht die Hauptſeite des Gebäudes, welche es dem Platze und dem königlichen Schloſſe zuwendet, wahrhaft prächtig, ſo ſehr es der griechiſche Stil nur irgend ſein kann. Der Fries des Gebäudes wird überdies von einer goldenen Inſchrift in großem Maßſtabe eingenommen, auf den beiden Seiten, ſtatt der Akroterien, ſind knieende Statuen, welche Kandelaber halten, und auf der ganzen Front entlang hat der Künſtler auf der Krönung Adler, den Säulen entſprechend, angebracht. Wenn er hiemit über das griechiſche Maß hinausgeht, ſo rechtfertigt ſich dies dadurch, daß er mehr Schmuck brauchte, daß er für die lange Façade eine Unterbrechung und überhaupt reichere Ausſtattung nöthig hatte, beſonders aber, daß es auf eine Vermittelung mit dem Ueberbau ankam. Wahrſcheinlich des reicheren Eindrucks wegen hat er auch für die Inſchrift einen ſo großen Maßſtab gewählt. Man hat an ihrer Latinität Manches getadelt, vielleicht aber iſt auch ſchon ihr etwas zu groß genommenes Maß dem Gebäude nicht vortheilhaft, wie Schinkel dies ſelbſt in ſeinen letzten Lebensjahren dem Verfaſſer dieſes Aufſatzes zugeſtand, mit dem Bedauern, nicht früher erinnert worden zu ſein. Endlich iſt der Ueberbau, welcher hauptſächlich in der Vorderanſicht günſtig wirkt, zumal da er, nach der Tiefe des Gebäudes gerechnet, nicht ganz in der Mitte ſteht, mit einem leichten vergoldeten Gitter umgeben, das ſich, beſonders im Sonnenſchein, ſehr ſchön gegen den Himmel abſetzt; und an den beiden vorderen Ecken ſind Gruppen, roſſebändigende Männer, denen des Montecavallo nicht ungleich, in Gußeiſen aufgeſtellt; durch goldene Sterne auf ihrem Haupte geben ſie ſich als die Dioskuren zu erkennen, und ſehr paſſend ſymboliſiren ſie das Göttliche im Menſchen, welches die Natur mit geiſtiger Kraft ſich unterwirft.

In ähnlichem Sinne und mit reicher Erfindung ſind dann auch die maleriſchen Darſtellungen gedacht, welche zu beiden Seiten des Eingangs breite Felder in dem obern Theil der Wand der Halle zieren werden. Es ſcheint am Ort, ſchon hier etwas näher dieſer Bilder zu gedenken. Schinkel hat ſie faſt gleichzeitig mit dem Bau des Muſeums im Jahre 1828 entworfen, und die Skizzen auf eine bewunderungswürdige Weiſe in Farben ausgeführt. Da er ſelbſt keine ausreichende Uebung und Sicherheit im Figurenzeichnen hatte, ſo konnte es nicht ausbleiben, daß den Geſtalten und ihrer Bewegung mitunter eine gewiſſe Steifheit und Ungelenkigkeit anhaften blieb; im Motiv aber iſt überall eben ſo viel erfinderiſche Kraft der Formen als des Gedankens, ja unverkennbare Schönheit und Grazie, ſo daß dieſe Bilder auch nach Seite des Maleriſchen hin Schinkels Genius einen hohen Rang ſichern. Der Werth und die tief liegende Schönheit dieſer groß gedachten Compoſitionen kommt jetzt bei der Ausführung der Cartons erſt recht zum Vorſchein, indem eine ſo geſchickte und geſchmackvolle Hand, wie die von Hermann, mit liebevoller Nachhülfe den Formen das hinzugiebt, was ihnen nur noch fehlte. Hermann hat ſich kleine Abweichungen erlaubt, aber wo er es gethan, iſt es im Geiſt der Bilder ſelbſt und ſo geſchehen, daß der Urheber daran ſeine wahre Freude haben müßte. Wie es aber möglich ſein wird, in Fresko die Farbenwirkung wieder zu geben, welche die Skizzen auszeichnet, und ſie ſchon auf den erſten Anblick poetiſch macht, das iſt freilich eine andere Sache. Namentlich möchte dies bei dem erſten Bilde der Fall ſein *), das von dem chaotiſchen Dunkel der brütenden Nacht durch den milden Mondſchein zur Morgenröthe bis zum ſtrahlenden Sonnenaufgang hinübergeht. Doch müſſen wir mit dem kleineren Bilde anheben, welches die linke Seitenwand füllt, alſo die Länge der Halle auf dieſer Seite abſchließt. Auf purpurſchimmerndem Grunde, inmitten ſchwebender Geſtalten mit Sternen, erſcheint ein rieſenhafter Greis -- Uranos. Auf dem großen Bilde der Langſeite zeigt ſich nun, ihm zunächſt, in blauem nächtlichen Dunkel die koloſſale Geſtalt des Kronos; die Titanen, welche ihn umgeben, tauchen zur Nacht hinab; die Herrſchaft des Zeus beginnt, vor ihm lichttragende Weſen. Die Nacht, ein rieſiges Weib, breitet ihren Mantel noch über Schlummernde aus. Aber es regt ſich mehr und mehr das Leben, anfangs noch träumeriſch, dann immer klarer und bewußter. Genien gießen Thau herab, ſtreuen Saamen und Blüthenſtaub aus. Schon erſcheint Eros und Venus Urania, die Dioskuren auf ihren Roſſen, leuchtende Sterne auf ihrer Stirn, ſtürmen muthig in den Aether hinein; endlich Phöbus auf ſeinem Sonnenwagen, umgeben von den Grazien. So ſchließt der ſtrahlende Tagesglanz das Bild, welches mit duftiger Nacht begann, und die Skala der Beleuchtung hält wunderbar Schritt mit der Progreſſion des Gedankens. Wir haben hier nicht bloß eine Zeichenſprache in Symbolen; die figurative Darſtellung iſt ſo belebt, ſo reich und ſo ſchön, daß auch das Auge genugſam befriedigt wird und der geiſtige Inhalt mit der edlen und lebendigen Form vollkommen im Einklange iſt; die Unterſcheidung großer und kleiner Figuren wirkt für die Totalität überaus günſtig, und die anſchauliche Bewegung nach einem beſtimmten Ziele hin nimmt dem Gewühl der Geſtalten jenes wilde Durcheinander, was einige der großartigſt gedachten Compoſitionen von Michel-Angelo und Rubens doch zuletzt in ihrer Wirkung ſtört. Das zweite Langbild iſt nun eigentlich der menſchlichen Kultur gewidmet. Der angebrochene Tag dauert, und unter dem Schutze wohlwollender Gottheiten ſehen wir hier jede edlere Beſtrebung gedeihen, vor allen die Kunſt *). „Es beginnt mit dem Ju-

---

*) Der glücklich gemachte Anfang läßt unter Cornelius Leitung das Beſte hoffen, obgleich Hermann ſelbſt dem Werke leider untreu geworden iſt.

---

*) Die Beſchreibung dieſes zweiten Bildes gebe ich, da mein Gedächtniß dafür weniger treu iſt, mit den Worten meines Freundes Franz Kugler, um ſo mehr, da er Schinkels Aufzeichnungen dazu benutzen durfte.

gendalter des Menſchen; ſibylliniſche und dichteriſche Begeiſterung, Verſuche bildender Kunſt ziehen den Wilden zu dem Bande der Sitte heran und wandeln die Uebung roher Kraft zu heiterem Spiele; das Feſt der Ernte bezeichnet die Freude am heimathlichen Boden. Auf der Mitte des Lebens entſpringt unter dem Hufe des Flügelpferdes der Quell der Phantaſie; er ſtürzt hinab in eine kühle Grotte, in deren Mitte halb verdeckt von dem Schleier des fallenden Waſſers, die Göttinnen des Schickſals ſitzen. Nymphen ſind mannigfach am Rande der Grotte beſchäftigt, Helden und Dichter werden mit ihrem Waſſer erfriſcht, Werkleute und Geſetzgeber holen von da Kräftigung für ihr Thun. Jenſeits der Grotte geht es in den Abend des Lebens hinein; hier wird zur Erfüllung, was vorher Ahnung war. Die Kunſt breitet ſich in erhabenen Werken aus, der Genius hat ſich dem ſchaffenden Künſtler zugeſellt; an die Säulen des Tempels lehnt ſich die Weinlaube und das fröhliche Feſt der Kelter. Die Muſen tanzen hier, dem greiſen Dichter nach, ihren feierlichen Reigen; edle Krieger kehren ſiegreich heim, von der Göttin des Sieges geleitet. Auf einſamer Höhe ſchaut der Weiſe zu den Geſtirnen empor, und nach unbekannten Küſten hinaus zieht der Schiffer, dem die Muſe ihren ſegensreichen Gruß mitgiebt. Das vierte Bild (auf der rechten Seitenwand) zeigt den Schluß des Irdiſchen und ſeine Verklärung. Wehklagend iſt eine Familie an den Stufen eines Grabmals vereint, das von nächtlichen Wolken beſchattet wird; über den Wolken aber bricht der Schimmer eines neuen Tages herauf, eine verklärte Geſtalt ſchwebt zum Licht empor, von ſeligen Weſen empfangen.“ So ſchließt das Ganze in chriſtlichen Vorſtellungen, und die Fülle der Phantaſie läßt ihm Intentionen und Geſtalten ſo folgerecht und ſo bedeutſam auf einander eintreten, daß man den großen künſtleriſchen Geiſt darin wohl nicht verkennen wird. Und doch hatte ſich

Schinkel hier noch nicht erſchöpft; er entwarf ſogleich noch einen zweiten Cyklus von zuſammengehörigen Bildern, womit er die obere Halle ſchmücken wollte. Hier ſollte der Menſch im Kampf mit den wilden Naturmächten dargeſtellt werden. Es waren gleichfalls vier Bilder, von denen er aber nur zwei vollendet hat. Das erſte zeigt eine Ueberſchwemmung, in der aufopfernde Liebe die Rettung möglich macht; das zweite ſtellt den Einbruch barbariſcher Horden in friedliche Wohnungen dar; die beiden noch unvollendeten ſollten die Reſultate von Kunſt und Wiſſenſchaft vorführen. Wie nun die allgemeine Idee, welche ſich in dieſen Bildern ausſpricht, einen leicht erkennbaren Zuſammenhang mit den Dioskuren auf der Höhe des Gebäudes ergiebt, ſo ſollten auch die Statuen, welche Schinkel auf die Treppenwangen zu ſtellen gedachte, etwas Entſprechendes ausdrücken. Rauch hat ſchon vor einer Reihe von Jahren den Kampf eines Reiters mit einem Löwen entworfen, eine Gruppe, bei deren Erfindung an dieſen Platz gedacht war; einen ähnlichen Gedanken hat auch Kiß bei der Gruppe ſeiner Amazone, welche mit dem Tiger kämpft, gehabt, ja er hat ausdrücklich die Maße darnach genommen. Wie verlautet, wird, da der hochſelige König ſich die Anweiſung des Platzes vorbehalten, Se. jetzt regierende Majeſtät denjenigen wählen, welcher am meiſten der Intention des Bildhauers, ſo wie dem Wunſche Schinkels entſpricht, und welcher uns dann auch zugleich die Ausſicht gäbe, die Rauch'ſche Gruppe ausgeführt zu ſehen, in welcher der große Künſtler die drei ſchönſten Formen der Natur, den Menſchen, das Pferd und den Löwen, lebendig bewegt vereinigen wollte.

Nach Vollendung des Gebäudes wurde der Platz davor, der Luſtgarten, geebnet, in Felder getheilt und mit Raſenplätzen in Blumenboskets geziert. Die hohe Pappelallee hatte ſchon früher weichen müſſen: Schloß und Muſeum ſtanden ſich nun ſtolz gegenüber; dagegen erhielt die Gartenanlage eine Einfaſſung von Kugelakazien, welche keine Höhe erreichen, beinahe den Eindruck der Orangerie machen und bei ihrem überaus regelmäßigen Wuchs ſich trefflich der Architektur anſchließen. Schinkel war, um es hier beiläufig zu ſagen, ein Freund der franzöſiſchen Gärten, doch nur in der Nähe der Architektur. In der Mitte des Platzes ſpringt, 50 Fuß hoch, der mächtige Strahl einer Fontaine, welche leider nur durch eine Dampfmaſchine getrieben wird und in ihrer Bewegung, ſtatt jener tanzenden Krone, welche hydroſtatiſcher Druck hervorbringt, vielmehr den regelmaßig wiederkehrenden Stoß des Kolbens zeigt. Endlich iſt dieſer Platz noch durch die große polirte Granitſchale ausgezeichnet, welche man anfänglich in die Rotunde ſtellen wollte, die jetzt aber paſſender ihren Platz in einer halbkreisförmigen Umſchließung vor der großen Freitreppe erhalten hat.

So iſt denn durch Schinkels erfinderiſchen Geiſt dieſer Theil im Mittelpunkt der Reſidenz zugleich der Brennpunkt künftiger Prachtbauten geworden, denn je mehr er ſich formte und herausbaute, um ſo mehr entſtand der Wunſch auch mit den übrigen Gebäuden, welche weniger Anſprüche machen, gleichen Schritt zu halten. Schinkel hatte mancherlei Gedanken zu ſeiner ferneren Ausſchmückung: mehrere ſeiner Entwürfe zu einem Denkmal Friedrichs des Großen waren auf dieſen Ort berechnet. Vielleicht arbeitete er auch ſchon für die Zukunft an dem Plan eines Doms, der in großartigem Maaßſtabe und in Verbindung mit dem Schloſſe an die Stelle des gegenwärtigen, in ſolcher Umgebung unſcheinbaren Gebäudes von geringen Maaßen und verunglückter Anlage treten ſollte. Es iſt bereits eine Commiſſion zu dieſem Behuf zuſammenberufen worden, und die künſtleriſche Welt iſt mit Recht geſpannt auf das, was hier vorbereitet wird. Mittlerweile erhält auch Schinkels Muſeum eine Erweiterung. Es war der Wunſch, alle übrigen Kunſtſammlungen, namentlich die Gypsabgüſſe, das Kupferſtich-Cabinet, die vaterländiſchen und die ägyptiſchen Alterthümer nahe bei einander zu vereinigen: zu dieſem Behuf iſt von dem Oberbaurath Stüler ein großartiges Gebäude entworfen worden, das der Hinterfront des Muſeums gegenüber nur durch die Straße getrennt iſt, und durch einen Schwibbogen mit demſelben verbunden werden ſoll. Hoffentlich wird dieſer Anbau dem Schinkelſchen Gebäude in ſeinem Organismus nicht ſchädlich werden, vielmehr, wenn ſeine hintere Seite gar zu einfach und faſt etwas kahl ausgefallen war, demſelben ſogar förderlich ſein können.

Mit dem Bau des Muſeums hing der des Packhofes zuſammen; ſeinem Charakter nach konnte aber keiner mehr entgegengeſetzt ſein. Wenn man von der Stelle, wo jetzt das Muſeum ſteht, den Packhof verdrängt hatte, ſo galt es, dieſer wichtigen Anlage einen andern Platz anzuweiſen; er wurde etwas weiter unterhalb hin verlegt, und ungleich großartiger als vorher erwuchs hier eine Reihe der bedeutendſten Gebäude. Von ihnen iſt Alles fern gehalten, was irgend Schmuck heißen kann, nur das Bedürfniß und die Conſtruction beſtimmte. Es ſind ungeheure Speicher von vielen niedrigen, flachgewölbten Stockwerken, die kleinen Fenſteröffnungen mit Rundbögen überdeckt, das Aeußere ſehr ſorgfältig gemauert und der Ziegelſtein ohne Putz. Aber eben durch das Sichtbare der Beſtimmung bekommen dieſe Gebäude einen entſchiedenen Charakter, ſie wollen nichts anderes ſein als ſie ſind, und ſie ſind dies ganz und ohne allen andern Anſpruch, ernſt und in guten und gerechtfertigten Verhältniſſen. So iſt hier eine Architektur, die keine ſchöne heißen will, doch keine ungefällige und jedenfalls eine höchſt angemeſſene. Der Eindruck des Tüchtigen und Soliden erſetzt hier den Mangel des Zierlichen vollkommen, und ſo gereichen denn, im Ganzen genommen, auch dieſe Gebäude der Stadt zum Schmuck; für den künſtleriſchen Charakter des Architekten, der überall nach dem Einfachen, dem Wahren und Unverfälſchten ſtrebte, durften wir ſie nicht übergehen.

Wir werden hier auf eine von Schinkels wichtigſten und vielleicht folgereichſten Beſtrebungen geführt; ich meine die Ausbildung der unverhüllten Ziegelarchitektur. Seit die Römer, welche vorzugsweiſe aus Backſteinen ihre Gebäude aufführten, ſich die weſentlich auf den Quaderſteinbau beruhende Architektur der Griechen aneigneten, hat der Bauweiſe bald mehr, bald weniger, ein Uebelſtand angehaftet, der tief greift, weil er zu Schein und Trug hinführt und etwas ganz anders vorſpiegeln lehrt, als die Conſtruction mit ſich bringt. Man prüfe die prachtvollſten unſerer Gebäude, man entkleide ſie des Anwurfs und Putzes, und man wird finden, daß faſt alle Theile des Schmuckes mit der Conſtruction im Widerſpruch ſtehen, daß es kaum einen natürlichen Uebergang von der Conſtruction zum Ornament giebt, geſchweige denn, daß dieſes ſichtbar und anſchaulich aus jenem erwüchſe. Die im Putz an unſern Gebäuden ausgedrückten Quaderungen ſind ein Blendwerk, aber auch, wenn ſie in den Mauerſteinen vorbereitet worden, haben ſie noch immer keinen weſentlichen Zuſammenhang mit dieſem Material. So ſind denn faſt alle Glieder und Schmucktheile unſerer ſchönen Architektur darauf berechnet, daß ſie den Ziegelbau verleugnen und den Eindruck des Steinbaues, von dem offenbar die Formen entlehnt ſind, herbeiführen ſollen. Dies iſt eine Unwahrheit, die ſich auch in der Kunſt rächen muß. Der nächſte Nachtheil ſind die leichten Beſchädigungen, noch mehr aber, daß alsdann ſogleich die Armſeligkeit zum Vorſchein kommt; nun iſt aber auch die Wirkung alles Schönen in der Architektur erſt dann echt und vollkommen, wenn ſich zugleich überſehen läßt, wie es in der nothwendigen Conſtruction wurzelt und daraus hervorblüht, eine Stufe, welche auf dem bezeichneten Wege durchaus unerreicht bleiben mußte.

Schon den Römern, wie dies eingangs angedeutet worden, hätte es obgelegen, die Ziegelarchitektur auf ſelbſtſtändigem Wege zu einer feineren Kunſtform auszubilden; aber ſie blieben weit davon entfernt: die zu frühe Bekanntſchaft mit den Formen der weit vorgeſchrittenen helleniſchen Kunſt hat ſie daran gehindert. Von den orientaliſchen Völkern, welche ſich des Ziegelbaues bedient, wiſſen wir leider zu wenig, doch war die Stufe ihrer Kunſtbildung im Allgemeinen nicht hoch; auch ſcheint man wohl, wie in Aegypten, zu Prachtbauten allemal den Stein vorgezogen zu haben. Mit mehr Fleiß und Erfolg als das Alterthum war das Mittelalter auf die kunſtmäßige Behandlung des Backſteinbaues bedacht; natürlich geſchah dies hauptſächlich in denjenigen Gegenden, wo es an Steinen fehlt, die zu Werkſtücken tauglich wären. Dies ſind denn hauptſächlich die ebenen Gegenden Norddeutſchlands und ganz beſonders die unſrigen. Die Mark, namentlich die Altmark jenſeits der Elbe, iſt reich an ſchönen Monumenten in Backſtein aus der Zeit Karls IV., in der That von einem Kunſtgeſchmack, welcher wohl im Stande iſt, die volle Aufmerkſamkeit gebildeter Künſtler auf ſich zu ziehen. Auch Schinkel, der Zögling der Griechen, mußte ihnen ſeine Achtung und Bewunderung zollen, und hier iſt es, wo, wie er lebhaft fühlte, zu lernen war, um unſerer Baukunſt aus jener von vorn herein ſchiefen Lage heraufzuhelfen. Von der Mitte der zwanziger Jahre unſers Jahrhunderts ab, wo Schinkel nämlich auf dieſe Monumente aufmerkſamer wurde, datirt ſich nicht nur für ihn, ſondern überhaupt für unſere Baukunſt eine neue Epoche, deren Zukunft noch bevorſteht. Intereſſant iſt es, die alten Gebäude und Ruinen von Brandenburg, Stendal, Havelberg u. ſ. w. mit dem zu vergleichen, was Schinkels gebildeter und erfindungsreicher Geiſt dem lang verachteten Material auf eigenthümliche Weiſe abzugewinnen gewußt hat.

Das erſte größere Gebäude der ſchönen Architektur in Backſtein, das Schinkel aufgeführt, iſt die Werderſche Kirche in Berlin, zum Theil gleichzeitig mit dem Muſeum gebaut. — Sie iſt von gothiſchem Stil, ſofern ſie den Spitzbogen anwendet, ſonſt aber ſehr eigenthümlich. Die überreiche und, faſt möchte man ſagen, krauſe Verzierung, welche die ſchönſten Werke des gothiſchen Stils auszeichnet, entſprach weder dem Genius unſers Künſtlers, noch auch dem Material; auf ganz andere Weiſe entwarf er ein Gebäude, das auch nur wieder Zeugniß giebt von der einfachen Eleganz und keuſchen Grazie, welche hauptſächlich den Charakter ſeiner Kunſt ausmacht.

Der Backſtein hat in ſeiner Größe eine Grenze, welche nicht überſchritten werden kann, wenn der Stein gehörig ausgebrannt ſein und zugleich ſich nicht werfen, d. h. durch ungleiche Hitze ſich nicht ſchief ziehen ſoll. Auf keinen Fall kann man in dieſem Material eine Dimenſion erreichen, welche ſich einigermaßen mit den Quadern der Bruchſteine vergleichen ließe. Hieraus folgt zunächſt, daß alle Ausladungen, alle freiſtehenden Theile geringer ſein müſſen, kurz daß die Gebäude ein ſchwächeres Relief haben. Eben ſo wenig laſſen ſich freiſtehende Säulen davon conſtruiren, dagegen hat man alle Vortheile des Wölbens, und dies kann ſelbſt ſo geſchehen, daß horizontale Abſchnitte erwachſen. Wenn nun ſchon an ſich die ſchwächere Profilirung ein ſorgſames Ausſparen der Flächen verlangt, ſo kann man nun in dieſem Material auch größere Flächen ohne Unterbrechung ſtehen laſſen, die nicht todt erſcheinen, weil die Fugen der Steine, ſo wie auch wohl die nie vollkommen gleiche Farbe der einzelnen Steine ſie immer ſchon etwas beleben. Die genaue Berückſichtigung dieſer Umſtände und Schinkels Hinneigung zu dem Griechiſchen hat hier eine eigenthümliche Bauart hervorgerufen, denn obwohl er der Conſtruction folgte, welche den gothiſchen Stil bedingt, ſo entkleidete er ſie doch jenes überreichen Ornaments, ja noch mehr, er ſuchte auch hier die Horizontallinie geltend und vorwaltend zu machen, während doch das Gothiſche ſeinem Weſen nach aufſtrebend iſt, ſo daß darin die vertikale Dimenſion das Uebergewicht behält, nicht bloß in den hohen Thürmen, ſondern auch in dem ſpitzen Dach, in den Pfeilern und allem Einzelnen. Der ſchmale Raum, auf dem die Werderſche Kirche gebaut worden, bedingte nun ohnedies noch, im Verhältniß zur Länge, eine ſehr geringe Breite, und dies gedachte Schinkel ausdrücklich durch eine vorwaltende Höhe des Gebäudes auszugleichen, welche auch überhaupt nur, ſowohl für das Innere als Aeußere dem gothiſchen Stil erſt ſeinen Eindruck ſichern kann. Gleichwohl wollte er ein flaches Dach, ſtumpfe Thürme und überhaupt ſtarkes Vorſpringen aller horizontalen Gliederungen des Gebäudes. Man ſollte denken, er hätte hiedurch den gothiſchen Stil mit ſich ſelbſt in Widerſpruch gebracht; und doch iſt es ſchwer, das Gebäude zu tadeln, wenn man ſich ihm gegenüber befindet. Die Kunſt hat alſo auch hier das Unmögliche möglich gemacht. Im Aeußern zeigen ſich die nur wenig hervortretenden Strebepfeiler, wie man ſie für das Gewölbe für kaum zureichend halten möchte; das Räthſel löſt ſich aber im Innern ſogleich. Es ſind nämlich dieſe Strebepfeiler eigentlich ins Innere verlegt: die den Gurtbögen entſprechenden Pfeiler, zwiſchen denen ſich die Kreuzgewölbe ſpannen, treten vor; zwiſchen ihnen liegen die Emporen, und zur Verbindung der letztern ſind ſie mit Durchgängen durchbrochen: dies iſt eine eben ſo ſinnreiche als gefällige Einrichtung, welche das Auge gewiſſermaßen für den Mangel der Seitenſchiffe und des Kreuzſchiffes entſchädigt, und jedenfalls dem Innern eine reichere Form und Gliederung giebt. Wenn dagegen von akuſtiſcher Seite ſehr allgemein über die Kirche geklagt wird, ſo glaube ich, daß wohl eben nur dieſe Conſtruction die Schuld tragen mag, indem der Schall ſich in den entſtehenden Ecken verfängt. Sonſt macht das Innere bei ſeiner Länge und Höhe einen überraſchenden und ſehr feierlichen Eindruck, an dem namentlich die Altarniſche mit ihren gemalten Fenſtern einen großen Antheil hat; auch der hohe Altar von reicher Conſtruction, mit einem Hauptbilde, die Auferſtehung, und vier Nebenbildern, die Evangeliſten, erſteres von Begas, letztere von W. Schadow, nimmt ſich um ſo würdiger aus, als die dunklen und ernſten Farben der Gemälde gegen das reiche Gold wirkſam abſtechen. Unter der Orgel befindet ſich, dem Altar gegenüber, ein Bild von Wach, Glaube, Liebe und Hoffnung, deſſen Stil uns aber nicht ganz kirchlich erſcheint und der Innerlichkeit des Gegenſtandes, ſo wie überhaupt des evangeliſchen Bekenntniſſes nicht ganz angemeſſen ſein möchte. Die Emporen ſind von Holz conſtruirt, im Spitzbogen, das Holz ohne Anſtrich, in täuſchender Art mit Figuren bemalt, die in den Lichtern das goldigbraune Eichenholz durchſcheinen laſſen. Auch die Kanzel und ihre Treppe, letztere vielleicht gar zu zierlich und leicht, ſind aus Holz. Schinkel hat aber, wie ſchon oben angedeutet, dieſem Bau, den er neben größeren führte, nicht ſeine volle Aufmerkſamkeit zuwenden können; vieles fällt auf Rechnung der ausführenden Architekten, namentlich auch in manchen Profilirungen des Aeußeren, die, wie z. B. an den Thüreinfaſſungen, noch etwas roh geblieben ſind; das umlaufende Kranzgeſims mit einer Blätterverzierung tritt wohl plötzlich etwas unorganiſch auf. Andere kleine Uebelſtände, z. B. daß ſich der äußere Strebepfeiler mit ſeinem Thürmchen unmittelbar an den großen Thurm anklemmt, kommt wohl auf Rechnung des erſten Verſuchs und auf die Schwierigkeit der Aufgabe, welche der Architekt ſich ſtellt, da ſie in der That einem innern Widerſpruch ziemlich ähnlich ſieht. Daß dagegen, wie man behauptet, Schinkel urſprünglich die beiden Thürme des Hauptportals am Werderſchen Markt habe ſpitz ſchließen wollen, iſt mir wegen des flachen Daches und der allgemeinen Behandlung ſehr unwahrſcheinlich; die kleinen Thürmchen, mit denen er auf den vier Ecken ſeine ſtumpfen Thürme zierte, entſprechen vollkommen denen auf den Strebepfeilern.

Was die Ausführung im unübertünchten Backſtein anlangt, ſo legt dieſe für den Stand der hieſigen Gewerke das vortheilhafteſte Zeugniß ab, und um ſo mehr, als es doch eigentlich der erſte Bau dieſer Art war. Die Steine ſind mit eben ſo viel Sorgfalt geformt und gebrannt, als zuſammengefügt; eine große Zahl von beſondern Formſteinen, die Verzierungen ungerechnet, war erforderlich. Trefflich zu ſtatten kam dem Architekten die hohe Ausbildung der Töpferkunſt in Berlin, welche beſonders *Feilner* verdankt wird. Mit Hülfe ſeiner Werkſtatt war es möglich, das Hauptportal ſo trefflich zu zieren, namentlich zwiſchen den beiden Pforten in der Höhe, die ganz in Thon gebrannte Statue des heiligen Michael (die Compoſition iſt von Ludwig Wichmann) in koloſſalem Maßſtabe aufzuſtellen.

Bei dieſer Gelegenheit mögen wir nicht unerwähnt laſſen, daß Feilners *eigenes Haus*, leider nur in einer unanſehnlichen Gaſſe (der Haſenhegergaſſe) verſteckt, ein Kunſtwerk der ſchönſten Art iſt, deſſen Anordnung auch unſerm Schinkel gehört. Ohne Putz, iſt es aus ſehr ſorgfältig bereiteten Ziegelſteinen aufgemauert, und jedesmal nach einigen Schichten der gewöhnlichen Art folgt eine von violetter Glaſur, in harmoniſchem Verhältniß zu der Farbe des gebrannten Thons. Reich geziert ſind beſonders die inneren Seiten der Fenſterniſchen (Leibungen) und an den Fenſterbrüſtungen ſchüttet ſich wieder in den Bildwerken ein großer Reichthum von Erfindung aus. Dies Haus war nur im Kleinen das Vorſtudium zu dem, was Schinkel in dem Prachtgebäude der neuen Bauſchule geleiſtet. Wir gehen jetzt ſogleich zu dieſem Gebäude über, weil es das vollendetſte iſt, was Schinkel in der reinen Backſteinarchitektur geſchaffen hat, offenbar auch das vollendetſte und zierlichſte, das gebaut worden, ſo lange man überhaupt Backſtein brennt und darin baut, d. h. ſeit den Zeiten der alten Aegypter und Babylonier.

Die neue Bauſchule befindet ſich unweit der Werderſchen Kirche unmittelbar an dem Hauptarm der Spree, welcher Berlin durchſchneidet; da, wo ehemals der alte Packhof war. Dieſer Platz iſt in der Nähe der Schloßbrücke gelegen, von da aus ſichtbar, und es wirkt alſo das neue Gebäude in dem großen Enſemble des Opernplatzes, des Luſtgartens und der Linden mit, welches Berlin ſo unvergleichlich macht. Das Gebäude ſteht von drei Seiten völlig frei, von der vierten iſt es für jetzt noch durch einige alte Baulichkeiten verdeckt, die Architektur aber auch hier völlig ausgeführt. Der Grundriß bildet ein großes Quadrat, in der Mitte mit einem Hof. Die Entſtehung des Gebäudes beruht wieder auf einer eigenthümlichen Erfindung, ja Speculation. Das Lokal der früher ſogenannten Bauakademie hatte ſich als unzulänglich erwieſen; es war für einen Neubau eine Summe bewilligt. Allein vortheilhafter ſchien es, das alte Gebäude zu verkaufen und näher dem Mittelpunkt der Stadt zu bauen. Durch die Anlage des neuen Packhofes war der jetzige Platz frei geworden, und hier lag nun ohnedies der Wunſch nahe, ein Prachtgebäude entſtehen zu ſehen, das jenen Verein ſchöner Gebäude der Umgebung erſt abſchließen möchte. Da nun der Stadttheil ohnedies zu den belebteſten gehört, und hier Verkaufslokale überaus geſucht ſind, ſo war es angemeſſen, das untere Stockwerk, das für die Hauptzwecke des Gebäudes füglich entbehrt werden konnte, dem Gewerbe zu überlaſſen und auf die zu hoffende Einnahme bei Vermiethung dieſer Gewölbe ein Kapital aufzunehmen, mit deſſen Hülfe ſich nun ein ungleich ſtattlicheres Gebäude errichten ließ. Für die Kaufhallen waren große Schaufenſter erwünſcht, und gleiches galt von den Sälen für die Lehrvorträge einer Anſtalt, in welcher der Zeichenunterricht vorzüglich geübt werden muß. Dies gab den Hauptgedanken für die Architektur, und wenn überhaupt in einem Gebäude entweder der Wandfläche oder den Fenſtern das Uebergewicht gegeben und darnach alles Uebrige geordnet werden muß, ſo konnte nicht zweifelhaft ſein, daß diesmal die Fenſter das Ueberwiegende ſein mußten. Es mußten alſo breite Bogenſpannungen für die Fenſter gewählt werden, und wiederum mußten dieſe Spannungen flach ſein, weil ſie ſonſt eine Höhe eingenommen hätten, wie ſie für die Lehranſtalt nicht motivirt war. Um dem Seitendrucke zu begegnen, bedurfte es an den Ecken ſtärkerer Pfeiler. Da das Gebäude ferner in ſeiner quadratiſchen Anlage faſt aller Gliederung entbehrt, und da überdies die Dächer nach innen abfallen, der Bau alſo im Aeußern auf allen Seiten horizontal abſchließt, ſo mußte dies durch um ſo reichern Schmuck erſetzt werden, wozu denn in der That der gebrannte Thon und die bildneriſchen Kräfte der Reſidenz vielfache Gelegenheit darboten.

Es braucht wohl nicht geſagt zu werden, daß der Architekt die ganze Conſtruction im Aeußern deutlich ausgeſprochen hat; die Bogen über den Fenſtern zeigen ſich in ihren natürlichen Fugen abſtechend gegen die horizontalen Mauerſchichten; ſie entſprechen im Innern den flachen Gewölben. Man ſollte nun vielleicht denken, der Künſtler würde in ſolchem Bogen die Fenſter abgeſchloſſen haben; dies that er nur für das Erdgeſchoß, in den andern Stockwerken löſte er ſie in die Horizontale auf, dabei gaben ihm die Segmente zwiſchen dem Bogen und der geraden Linie einen Raum, welchen er durch die Verzierung auszeichnete, ſo daß ſie für die Anſchauung die vortretenden Fenſtergeſimſe erſetzten, wiewohl ſie det Conſtruction nach nicht die eigentlich tragenden Theile ſind. Da er ſie an den Seiten in geſchwungene, aufwärts gekehrte Linien auslaufen ließ, ſo entſteht dadurch eine Form von ſchöner Zierlichkeit und völliger Neuheit, wiewohl ſie nicht ganz der Strenge entſprechen mag, nach welcher wir ſonſt Schinkel ſtreben ſehen. Zwiſchen den Fenſtern des dreiſtöckigen Gebäudes führte er Pilaſter, oder richtiger geſagt, Pfeiler durch die ganze Höhe des Gebäudes; die breiten Fenſter ſelbſt theilte er mit kleinen Pfeilern, welche oben hermenartig mit Köpfen verziert ſind; gleich dem Feilnerſchen Hauſe erhielten namentlich die innern Wände der Fenſterniſchen reichen und zierlichen Ornamentſchmuck, und in die Fenſterbrüſtungen wurden Platten mit Reliefs von der reichſten Erfindung, alle Stadien und Beziehungen des Bauweſens darſtellend, eingelaſſen; eben ſo wie dort auch die Wände mit Streifen glaſirter Steine von violetter Farbe durchzogen. Was die Farbe des Ganzen anbelangt, ſo hat der Backſtein hier einen weſentlich andern Ton als bei der Werderſchen Kirche, er iſt dunkler, röther. Dies beruht auf keinem Zufall, ſondern lag in der Intention des Architekten, welcher ausdrücklich den gewöhnlichen Thon mit dem Rathenower vermiſchen ließ; dieſer nämlich, deſſen Steine hauptſächlich wegen ihrer Feſtigkeit und des Widerſtandes, den ſie dem Waſſer leiſten, geſchätzt ſind, nimmt im Ofen eine tiefrothe Farbe an. Vielleicht iſt die hellviolette Färbung der glaſirten Ziegel dagegen zu weich, allein dies bringt der Glanz wieder ins Gleiche. In gewiſſen Beleuchtungen, ſei es der Sonne oder des Mondes, ſtrahlen dieſe Glaſurſtreifen im hellſten Spiegelglanze und machen ſich alsdann vor allen übrigen Formen der Architektur geltend. Wohl eben deshalb ſind ſie angefochten worden. Schinkel iſt darin dem Vorgang der mittelalterlichen Architektur gefolgt, welche mit ſolchen Glaſurziegeln öfters in bunten Moſaikmuſtern ganze Thürme ausgelegt hat; etwas anders ſtellt ſich freilich die Sache noch in der Nähe ſo fein gräciſirender Formen und Ornamente, wie ſie Schinkel eigen ſind. Während man nun auf der einen Seite wegen ihres maleriſchen Effektes dieſe Glanzſtreifen, welche an den Pfeilern auch vertikal das Gebäude durchſchneiden, gern in Schutz nehmen möchte, ſo läßt ſich doch vielleicht nicht leugnen, daß ſie ein etwas roheres Element bleiben, für deſſen völlig organiſche Aufnahme in die Architektur vielleicht Schinkels Nachfolger Sorge tragen; Verdienſt genug wäre es ſchon, ein ſo wirkſames und intereſſantes Motiv wieder hervorgeſucht zu haben.

Erfinderiſch bei den einfachſten Formen iſt die übrige reiche Ornamentirung des Gebäudes; treffliche Wirkung haben namentlich die bloß über Eck geſtellten Ziegel in mehreren Reihen wechſelnd über einander, welche durch die Schatten, zumal bei entſchiedenem Licht, eine überaus günſtige Unterbrechung der Flächen machen. Beſonders ſchön iſt noch das ſtarke Kranzgeſims, aus einer doppelten Reihe kleiner Konſolen beſtehend, ſo daß der Künſtler eben dadurch doch eine ſtärkere Ausladung erreicht hat, wie er ſie brauchte, um ſo große Maſſen kräftig zuſammenzufaſſen. Die zierliche, einfache und durchaus originelle Schönheit des Gebäudes wird beſonders von den Seiten erkannt, wo man es in größerer Nähe hat, d. i. von der Seite der Werderſchen Straße und des Quais; hier ſind die ſchönen Verzierungen, beſonders in Streiflichtern, von trefflichem Effekt, und die Höhe des Gebäudes imponirt. Nicht daſſelbe läßt ſich von der Hauptfaçade rühmen, welche es dem freien Platz und der Schloßbrücke zuwendet. Hier, wo man das Gebäude aus größerer Entfernung betrachtet, verſchwindet das feinere Detail, und die Maſſe, welche ſich nach allen Seiten rechteckig abſchließt, ohne alle Dachlinie, erſcheint zu monoton; man wünſcht ein Riſalit, irgend etwas Vorragendes, oder einen Blick in das Innere; die Façade erſcheint flach; auch will die Größe der Fenſter im Verhältniß zur Wand und ſogar zu den Thüren, welche bei der gleichen Höhe ſchmäler ſind, und in dieſer Entfernung ſich wenig auszeichnen, nicht durchaus befriedigen. Dies ändert ſich, je mehr man dem Gebäude nahe tritt; ganz in der Nähe findet man in der Umſchließung der Thüren und an den gußeiſernen Thüren ſelbſt, welche einen bronzeartigen Ueberzug erhalten haben, wieder viel Kunſt in den ſchönen Reliefs zu bewundern, und nach den Seiten der Straße geben jetzt die eleganten Läden mit den reich beſetzten Schaufenſtern dem Gebäude zugleich Schmuck und Leben. Das Innere zeigt die größte Zweckmäßigkeit: eine Reihe größerer und kleiner Säle in der für die Kunſtanſtalt beſtimmten Hauptetage. Die größeren Räume ſind durch Säulen von eigener Erfindung im Charakter der toskaniſchen Proportion, an denen man die Kanelirung durch Malerei erſetzt hat, getragen, der Schmuck höchſt einfach und ſparſam. Möge der Umſtand, daß die Schule der Architekten in dieſem heimiſchen Material mit ſo vieler echt künſtleriſcher Intention von dem großen Meiſter erbaut worden, bedeutſam und folgenreich ſein. In der obern Etage durfte er auf den Befehl ſeines Königs eine Wohnung für ſich erbauen, zum Lohn für ſein arbeitvolles Leben und geräumig genug für ſeine geſtaltende Phantaſie. Sein Arbeitszimmer iſt ein ſchöner Saal, hinausſchauend auf den herrlichen Platz, auf dem ſich eins ſeiner unvergänglichſten Werke erhebt. Wo es auf den Schmuck geſelligem Verkehr gewidmeter Räume ankam, iſt es die Kunſt, mit der er ſich umgiebt, hauptſächlich die plaſtiſche. Einen heiteren Reiz hat beſonders noch das Treppenhaus, das hier in der oberen Etage ſein Licht von oben her empfängt.

Das Gebäude iſt jedenfalls eines der bedeutendſten und bewundernswürdigſten von Schinkel; in der Behandlung einer aus der Natur des Backſteins heraus entwickelten Architektur hat er nicht nur einen großen Fortſchritt, ſondern wieder einen wahren Sprung gemacht; um ſo mehr iſt zu bedauern, daß er ſpäter ſo wenig Gelegenheit gehabt, auf demſelben Wege noch weiter fortzugehen. Nur die Kirchen in Moabit bei Berlin und in Cöpenick ſind aus reinem Backſtein erbaut, allein ökonomiſche Rückſichten verboten hier alle ausgebildetere Verzierung. Der Entwurf des neuen Bibliothekgebäudes, das hinter der Univerſität erbaut werden ſollte, deſſen Bau jetzt aber weit hinausgeſchoben ſcheint, war auf eine Façade dieſes unverhüllten Materials berechnet. In Privathäuſern findet die Bauweiſe vollends gar keine Nachahmung, wahrſcheinlich, weil die genauere Formung der Ziegel und der beſondern Formſtücke immer noch zu koſtſpielig wird, oder wenigſtens, weil man zu wenig darauf eingerichtet iſt; daß man die ſtete Nachbeſſerung des Putzes und die Erneuerung des Anſtrichs erſpart, dürfte auch in die Wagſchale fallen, und daß die Farbe des rohen Backſteins, namentlich des hellen, faſt alle Farben übertrifft, die man den Gebäuden durch Anſtrich geben kann, dies zeigt ſich, ſo oft in den Straßen ein Rohbau aufgeführt wird. Wie zierlich ſich übrigens auch ſchon mit den gewöhnlichen Mauerſteinen bauen läßt, ſehen wir beſonders bei Aufführung der Schornſteine für Hohöfen: faſt die einzige Art von Gebäuden, welche durch ein gewiſſes Herkommen ohne Putz bleiben.

Von einer neuen Seite erſcheint uns Schinkel in mehreren Pallaſtbauten, welche er in Berlin um das Ende des zweiten und den Anfang des dritten Decenniums ausführte. Es waren nicht völlige Neubauten, ſondern ſchon vorhandene

Gebäude wurden benutzt, und eben in dieſer Benutzung des Dargebotenen hat Schinkel hier, wie auch ſonſt, eine beſondere Erfindung gezeigt. Das an der Ecke des Wilhelmsplatzes und der Wilhelmsſtraße gelegene ſtattliche Haus, das in einen Palaſt des Prinzen Karl umgeſchaffen werden ſollte, zeigte ſchon in ſeiner urſprünglichen Anlage große und edle Verhältniſſe, und es bedurfte für das Aeußere faſt nur einer correcteren Ausbildung des Einzelnen. Einfach und gefällig erſcheint jetzt das Hauptportal; durch eine flache Rampe, mit einem gußeiſernen Geländer eingefaßt, gelangt man unter die Einfahrt, welche von einem Ueberbau gebildet wird. Die gekoppelten Säulen, die er an den Ecken darbot, wurden in Anten verwandelt, nur in der Mitte blieben zwei Säulen, welche aber Cannelirung erhielten. Sie tragen einen Balkon; die Fenſter und Thüren des oberen Geſchoſſes, welche auf dieſelben hinausführen, haben Rundbogen, im übrigen ſind alle Fenſter, von ſehr hoher Proportion, geradlinig abgeſchloſſen; das Portal ſchließt oben mit einem Giebel, der mit ſchönen Reliefbildwerken geziert iſt. Eine leichte Quaderung belebt die Wandflächen, Wahrhaft verſchwenderiſch iſt die Fülle der Kunſt, welche auf die Anordnung und Decoration des Innern verwandt wurde, und in ſolcher Rückſicht dürfte dieſer Palaſt unter Schinkels zahlreichen Bauten wohl mit den erſten Rang einnehmen. Wie das Gebäude im Aeußeren nicht durch einen beſonderen Schmuck, ſondern nur durch ſeine großartigen Verhältniſſe ſich als Palaſt von einem Wohnhauſe unterſcheidet, ſo herrſchen auch im Innern mehr Geſchmack und Kunſt, als Pracht und Reichthum. Die überaus ſchöne Verzierung der Säle und Gemächer bis ins Einzelne zu verfolgen, wie der Kunſtgehalt es wohl verdiente, würde uns weit über die natürlichen Grenzen dieſes Aufſatzes hinausführen; immer neue Motive und immer gediegene Durchführung begegnet hier dem kunſterfahrnen Auge, und derſelbe

Geiſt der Schönheit erſtreckt ſich durch alle Theile des Gebäudes bis auf die beweglichen Möbel herab. Schinkels Möbelentwürfe aus dieſem und andern Paläſten ſind in einem beſonderen Werke von dem Architekten Lohde noch unter Schinkels Augen auf eine würdige Weiſe edirt worden; ſie ſind nicht nur auf dieſem Wege große Vorbilder geworden, ſondern ſchon bei ihrer Anfertigung gingen die ſchönen Formen auf die kunſtbefliſſenen Handwerker über; hier, wie überall, hat Schinkel die der Kunſt nachbarlichen Gewerke mit den edelſten Muſterbildern beſchenkt, welche Berlin ſo vortheilhaft auszeichnen, und bis jetzt das feindlich drohende Rococo ſiegreich ferngehalten haben.

Ein ähnlicher Bau iſt der des Palaſtes für den Prinzen Albrecht, gleichfalls in der Wilhelmſtraße. Auch hier galt es nur einen Ausbau im Sinne der neueren Kunſt, gegeben war ein Gebäude aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts von freilich nicht ſehr klaſſiſchen Formen, aber von ſchöner Totalität in einem mehr maleriſchen als architektoniſchen Stil der Façade, ſo wie von einer trefflichen Anordnung der Nebengebäude. Was hier glücklich angelegt war, ſuchte Schinkel möglichſt zu erhalten; er dachte ſich in den Stil hinein und ging nur darauf aus, den Formen das ganz Barocke zu nehmen. Man ſieht dem Gebäude noch immer an, daß es einem andern Jahrhundert gehört; aber Schinkel konnte nichts anfaſſen, ohne den gegebenen Charakter allmälig um einige Schritte in einen feineren Geiſt hinüber zu bilden, und den Prunk in Kunſt zu verwandeln. Auch vom Innern gilt das Gleiche; aber wenn die alte Einrichtung der Treppenfluren mit rückſichtsloſer Raumverſchwendung vielleicht vornehmer und fürſtlicher war, ſo iſt jetzt alles bequemer und wohnlicher. Die freiſtehenden Treppen im Veſtibul ſind hier wie in dem vorigen Palaſt von Gußeiſen. Paläſte im wahren Sinne des Wortes zu bauen, war überhaupt nicht Schinkels Sache, und konnte es, nach ſeiner Richtung und Aufgabe, nicht wohl ſein. Mit den Elementen griechiſcher Baukunſt und mit einer verwandten Denk- und Anſchauungsweiſe läßt ſich ſchwerlich etwas erreichen, was ſich auf dieſer Seite mit dem römiſchen und italieniſchen Palaſtſtil meſſen kann; hier behält ſogar die franzöſiſche Baukunſt des vorigen Jahrhunderts, bei aller ihrer ſonſtigen Ausartung, noch große Vorzüge, denen man vielleicht in kurzem wieder unbefangener wird Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Doch wir ſehen Schinkel in beſtändigem Fortſchreiten, und wenn wir bei einem ſeiner Werke eine Grenze ſeiner Kunſt zu faſſen glauben, ſo widerlegt er es uns in dem nächſten.

Dies iſt der Palaſt des Grafen Redern, an der Ecke der Linden und des Pariſer Platzes, dem Brandenburger Thor gegenüber. Man kann das Gebäude füglich einen Neubau nennen, denn wenn von den Mauern des früheren Hauſes etwas ſtehen blieb, ſo iſt es doch in allen Maaßen völlig verändert worden. Wir ſehen hier ein Bauwerk von altflorentiniſchem Charakter, aber nicht, wie dies in München der Fall iſt, die Wiederholung oder das Modell eines in Florenz vorhandenen. Der Künſtler iſt frei und erfinderiſch eingegangen in den großartigen Palaſtſtil der alten Florentiner, die hohe Einfachheit und der ſtark ausgeprägte Charakter haben ihn begeiſtert; doch auch hier hat er nicht unterlaſſen können, Elemente ſeiner griechiſchen Bildung mit einzumiſchen, und wahrlich auf eine eigenthümliche Art. Das Haus macht die Ecke des Platzes, wird alſo von zwei Seiten ſichtbar; es hat drei Stockwerke bei einer nicht eben bedeutenden Seitenausdehnung; was hier an Maſſe demſelben abging, ſollte durch einen maſſiven und ſchweren Charakter erſetzt werden. Der als Muſter vorliegende Stil beruht ſeiner Conſtruction und ſeinem Weſen nach bekanntlich auf dem Bau aus großen Quaderſtücken; dieſe fehlten nun freilich, und es mußte das Mauerwerk auf eine Weiſe, welche ſeine Haltbarkeit nicht eben unterſtützt, zu großen Quaderungen tief eingeſchnitten werden. Dieſem Charakter gemäß ſind die Fenſter verhältnißmäßig klein, die Wände zwiſchen denſelben größer, als man ſonſt in unſerem lichtbedürftigen Norden zu bauen pflegt. So ſchließt denn auch das Gebäude mit einer ſchweren, zinnenartigen Krönung ab, welche das feſtungsartige Anſehen erſt vollkommen macht. Allerdings waren die florentiniſchen Gebäude urſprünglich auf Vertheidigung in den Fehden der Familien gegen einander berechnet, was denn freilich für die hieſigen Zuſtände nicht vollkommen paßt. Reich wird der Anblick der beiden Façaden hauptſächlich dadurch, daß in den beiden oberen Etagen die geradlinig abſchließenden Fenſter mit rundbogigen wechſeln, und zwar, daß auf der Seite nach den Linden einmal, und nach der Seite des Platzes zweimal größere Säle ſich durch zwei Stockwerke erſtrecken, wie dies auch im Aeußern durch die Fenſterarchitektur ſogleich ſichtbar wird; die Ausgleichung dieſer verſchiedenen Elemente bringt aber Leben und Schönheit in die Quaderung. Schinkels griechiſche Formen kommen beſonders bei dem Haupteingange und dem darüber befindlichen Balkon zum Vorſchein, aber ſelbſt der ſonſt ſo leichte und heitere helleniſche Ornamentſtil bequemt ſich hier dem florentiniſchen Ernſte. Dem Balkon entſprechend ſind Verzierungen in dem angedeuteten Charakter an den Fenſterbrüſtungen des Hauptgeſchoſſes angebracht, welche denn dieſes Geſchoß hauptſächlich auszeichnen, allein trotz ihres ſchweren Anſehens, mit dem ſie ſich dem Ganzen anſchließen, doch wohl nicht recht aus deſſen Conſtruction hervorgehen, ſondern hinzugebracht ſcheinen. Da die ſehr ſtarke Quaderung unmittelbar gegen die Fenſter ausläuft, welche aller weiteren Einrahmung entbehren und mit ihren Kreuzen unmittelbar in den Quadern ſtecken, ſo erhält das Gebäude dadurch etwas Cyklopiſches, das, namentlich in ſo großer Nähe griechiſcher Formen, leicht roh erſcheinen könnte. Oben über der ſcharfen Ecke nach dem Platze zu befindet ſich, vielleicht nicht ganz organiſch angebracht, das gräflich Redernſche Wappen. Das Palais, das, dem Charakter ſeiner Architektur gemäß, einen dunkleren Anſtrich erhalten hat, als ihn Schinkel wohl ſonſt ſeinen Gebäuden gab, macht einen entſchiedenen, ernſten und ſicherlich bedeutenden Eindruck; doch ſcheint es einer fernen Zeit, einem anderen Klima und überhaupt andern Verhältniſſen anzugehören, und nimmt ſich unter unſeren Wohnhäuſern wie ein Fremdling aus. Wenn eine discrete Quaderung als Schmuck an unſern mit Mörtelputz überzogenen Gebäuden ſchwerlich verworfen und entbehrt werden kann, ſo ſcheint doch ein ſo ſtarkes Vorgelten deſſelben, wie es hier offenbar die ganze Erfindung bedingt, nicht eben Nachahmung zu verdienen. Die wahre Conſtruction und die ſcheinbare der Façade ſteht hier in zu großem und zu offenem Widerſpruch, als daß ſich darauf Hoffnungen für die Ausbildung eines neuen Stils gründen ließen, zumal in einer Epoche der Architektur, deren reformatoriſcher Charakter doch ſelbſt auf nähern Anſchluß an die wahre Conſtruction dringt. Schinkel ſcheint dies auch ſelbſt gefühlt zu haben; er entwarf gleichzeitig noch ein anderes Projekt für dieſen Bau, das in leichteren und gefälligeren Verhältniſſen gehalten iſt und die florentiniſchen Elemente in beſſere Vereinigung mit dem Griechiſchen, ſo wie mit den Bedingungen unſeres Baumaterials bringt; wahrſcheinlich aber war es der mehr charaktervolle Eindruck, welcher dem gegenwärtigen Plan den Vorzug verſchaffte. In Uebergangsperioden der Architektur, wie es die unſrige iſt, mögen ſolche Proben und Verſuche beſonders werthvoll ſein, und das Anſehen der Straßen Berlins iſt einförmig genug, als daß nicht jede Unterbrechung des Gewöhnlichen ihnen heilſam wäre.

Schinkels Streben nach Charakter, namentlich nach ſolchem, welcher aus der Beſtimmung der Gebäude hervorgeht, hat ihn noch einmal ſehr glücklich auf den des Schweren und Feſten hingeführt; dies iſt in einem Hintergebäude der Bank in der Taubenſtraße. Ein Gebäude, deſſen Zweck iſt, als Schatzhaus zu dienen, durfte von rechtswegen ein maſſives und ſolides Anſehen haben, ſo wie ſchon die Conſtruction dies verlangte. Der Bau hat drei Geſchoſſe, das Erdgeſchoß breite Rundbogenfenſter und ſchwere Quaderung, im Hauptgeſchoß erſcheinen ſchmälere aber gekoppelte Rundbogenfenſter mit geradlinigter Einrahmung, im obern Geſchoß gekoppelte, geradlinig abſchließende Fenſter; das Ganze iſt von ſehr glücklichen Verhältniſſen und von feiner Ausbildung. Aber das ſchönſte Werk in freier Behandlung der Rundbogenform iſt leider nicht ausgeführt, wiewohl dazu ſchon die Hoffnung war; es iſt dies der treffliche Entwurf, den Schinkel zu dem Umbau des Berliner Rathhauſes gemacht hat. Der älteſte und belebteſte Stadttheil würde einen herrlichen Schmuck erhalten haben, während jetzt das Werk nur in Schinkels Heften den Kennern vorliegt. Es iſt beſonders zu bedauern, daß der Architekt nach dem Redernſchen Palais keine Gelegenheit mehr erhalten hat, um den Weg, den er dort betreten, weiter fortzuſetzen. In der That kann jener Bau nur als ein Anfang betrachtet werden, der für die neuere Architektur ganz beſonders erfolgreich werden konnte. Schinkel ſchien aber eingeſehen zu haben, daß die griechiſche Architektur ſich für mehrſtöckige Gebäude nicht wohl eignet; die altflorentiniſche empfiehlt ſich offenbar viel beſſer dafür, während ſie doch an edler Simplicität und conſtructiver Strenge jener nahe verwandt iſt; allein ſie baſirt ſich auch weſentlich auf den Quaderſteinbau, und ließ darum eine unmittelbare Anwendung auf den Ziegelbau nicht zu: hier eine kunſtmäßige Ausgleichung zu finden, war Schinkel nicht vergönnt, doch wird ſein Streben auch hier ſicherlich ſeinen Nachfolgern zu gute kommen. Merkwürdig iſt, daß Schinkel in ſeinen letzten Lebensjahren durch beſondere Aufträge wieder mehr auf das Griechiſche zurückgeführt wurde.

Den ſtädtiſchen Palaſtbauten ſtellt ſich eine Reihe von ländlichen Luſtſchlöſſern gegenüber, in denen Schinkels künſtleriſche Erfindung ſich eben ſo reich als eigenthümlich, ja vielleicht ganz beſonders heimiſch zeigt, ſofern hier das Element der Landſchaftsmalerei mit der Architektur in nahe Verbindung tritt und als auch in den natürlichern Zuſtänden ſich griechiſcher Genius freier und leichter entfalten konnte, wie in unſern Städten, welche ſogleich das moderne Bedürfniß entgegen bringen. Schinkel hat ſchon in jüngern Jahren ſehr viele und glückliche Entwürfe zu ländlichen Herrenhäuſern ausgeführt, z. B. das des Herrn von Flemming in Bukow (der ſogenannten märkiſchen Schweiz); ferner gehört dahin der Umbau des Stammſchloſſes der Herren von Humboldt zu Tegel, unweit Berlin an den waldigen Ufern eines ausgedehnten Sees, der mit der Havel in Verbindung ſteht. Alle dieſe frühern Bauten werden indeß weit übertroffen durch die Sommerſitze der Prinzen des königlichen Hauſes in der Nähe des ſchönen Potsdam, welche dieſes in einem ziemlich weiten Verlauf deſſelben Fluſſes mit ſeinen hügeligen Ufern bis zur Pfaueninſel hin, ober- und unterhalb der Stadt, immer mehr zu einer fortlaufenden Reihe von anmuthigen Landſchaftsbildern machen. Das älteſte dieſer ländlichen Luſtſchlöſſer iſt Glienike, dem Prinzen Carl gehörig. Es liegt einerſeits an der Chauſſee, welche von Berlin nach Potsdam führt, andererſeits an den Ufern der Havel, dem Marmorpalais gegenüber. Wer fürſtliche Pracht ſucht, wird ſie in dieſer freundlichen Anlage nicht finden, dagegen vereinigt ſich hier heimliche Wohnlichkeit mit einfachem griechiſchem Schönheitsſinne. Dem Hauptgebäude ſchließen ſich Veranden und Laubgänge an, und trefflich gruppiren ſich auf dem ſanften Hügel des Ufers die Nebengebäude.

Später baute Schinkel für Se. Majeſtät den jetzt regierenden König, damaligen Kronprinzen, das Schlößchen Charlottenhof. Es liegt dies zwiſchen Sansſouci und dem neuen Palais, beides Prachtbauten Friedrichs des Großen, in der Ebene weiterhin nach der Havel, und die umgebenden landſchaftlichen Anlagen bilden eine Erweiterung des Parkes von Sansſouci. Man darf nicht vergeſſen, daß der Bau von dem Prinzen, nicht aber von dem Könige, herrührt, und daß es auf eine Art ländlicher Zurückgezogenheit, nicht aber auf einen Palaſt für einen ausgedehnten Hofhalt und für glänzende Hoffeſte ankam. Dem letztern Zweck entſprach ſchon das kaum 1000 Schritt entfernte neue Palais, das den größten Saal in Europa enthalten ſoll und deſſen königliche Pracht ſich ohnedies in unſerm Jahrhundert ſchwer überbieten ließ. Und doch, auch mit ſolcher Vorbereitung, dürfte der Beſchauer Charlottenhof von überraſchender Kleinheit finden. Ein freiſtehendes Hauptgebäude, ohne Flügel, mit einem griechiſchen Giebel abgeſchloſſen, zeigt über einem Parterre nur ein einziges Geſchoß, jenes mit halbkreisförmigem Ausbau auf den Seiten, welche dem Gebäude eine reichere Form verleihen. Höchſt einladend iſt das freie, ſchattige Veſtibul mit einem Springbrunnen und der emporführenden Doppeltreppe: deſto mehr wurde in dem obern Geſchoß der Raum geſpart, da außer den Gemächern für das fürſtliche Paar auch noch Gaſtzimmer für ausgewählte Gäſte (am häufigſten pflegt Herr von Humboldt den König hieher zu begleiten) gewonnen werden ſollten. Das Innere mag einem antiken Landhauſe, und zwar dem eines kunſtliebenden Bewohners, nicht unähnlich ſehen, zumal da man in neuerer Zeit ſich ſelbſt in Privathäuſern wohl nach größern Räumen und freierer Höhe der Zimmer ſehnt. Die ausgeſuchte Anordnung und Einrichtung, die Wahl und Schönheit aller Geräthe, überhaupt die Kunſt muß dieſe alterthümliche Enge erſetzen und aufwiegen, beſonders aber auch die doriſche Säulenhalle, welche auf eine mit dem obern Stockwerke gleich hohe Terraſſe führt; letztere ſenkt ſich ſeitwärts in einem geneigten Grasplan zu einem Waſſerbecken mit einem Springbrunnen hinab. Vor dem Haupteingang des Hauſes breitet ſich ein dichtbelaubter Hain von Kaſtanien, welcher bei gutem Wetter als Speiſeſaal dient. Unweit des Hauptgebäudes befindet ſich die romantiſch gebaute Gärtnerwohnung mit Säulenſtellungen und Laubgängen geziert; ſie enthält zugleich die Maſchine für den Springbrunnen. Reiche Blumenparterres, Pavillons und Waſſerbecken umgeben das Ganze.

Das dritte der hieher gehörigen Gebäude iſt das Schloß des Prinzen von Preußen auf dem Babenberge, einem bewaldeten Hügel an der Havel, links von der Berliner Chauſſee. Es iſt in engliſch-gothiſchem Stil gebaut, mit ſinnreicher Benutzung des Terrains. Das Luſtſchloß hat nur ein Hauptgeſchoß: die Stallungen ſchließen ſich dem Gebäude ſelbſt an und liegen am Abhange um ein Stockwerk tiefer. So iſt Potsdam in ſeiner waſſer-, wieſen- und waldreichen Gegend, von Hügelketten umzogen, nach allen Seiten hin mit ſchönen Schlöſſern geſchmückt. Die eben im Bau begriffenen großartigen Anlagen in und um Sansſouci, namentlich der koloſſale Springbrunnen vor der großen Terraſſe, werden den Mittelpunkt bilden, und die einzelnen Partien der ausgedehnten Umgebung werden in immer innigern Zuſammenhang treten, da der königliche Beſchluß gefaßt iſt, die ganze Strecke von Berlin bis Potsdam in einen einzigen Park umzuſchaffen.

Wir können Potsdam nicht verlaſſen, ohne noch ein Gebäude aus Schinkels letzter Periode erwähnt zu haben: dies iſt die Nikolaikirche auf dem Schloßplatz, ein Werk, das in der gereiſten Entwickelung Schinkels ein wichtiges Stadium bezeichnet, ſofern er hier das Griechiſche wiederum ungleich freier behandelte und die Rundform des Gewölbes damit innerlich zu verbinden ſtrebte. Er ſah die Nothwendigkeit ein, die griechiſche Architektur über ihre Schranken hinauszuführen, aber er wollte es in klaſſiſchem Geiſt und ohne Vermittlung römiſch-barocker Formen. Der Grundriß bildet im Aeußern ein Oblongum mit halbkreisförmiger Apſis, im Innern aber ein (überwölbtes) Kreuz, indem die Ecken für untergeordnete Zwecke, für Treppen u. ſ. w. abgeſchnitten ſind. So blieb im Aeußern die griechiſche Form vorherrſchend, im Innern die des Gewölbes, welches ſich dort aber an den beiden Langſeiten in der Höhe durch zwei entſprechende, große, halbkreisförmige Fenſter, die von Gußeiſen conſtruirt ſind, andeutet, eine Form, für welche der Architekt noch eine beſondere Auflöſung im Sinne trug. Auf der Hauptſeite kündigt ſich das Gebäude durch einen prächtigen korinthiſchen Portikus als bedeutend an; ein mit Bildwerken geziertes Giebelfeld ſchließt dieſe Säulenſtellung ab, und darüber erhebt ſich der abermals mit Bildwerk geſchmückte Giebel des Hauptgebäudes; dieſer ſtellt die Himmelfahrt Chriſti dar, der untere dagegen den lehrenden Chriſtus; gewiß eine ſehr ſinnreiche und bedeutſame Wahl. Der Altarniſche gegenüber iſt die Orgel; zur Seite finden ſich entſprechende Emporen. Die Altarniſche erinnert an die Baſilika und den Ikonaſtas der griechiſchen Kirche. Auf Goldgrund ſind hier typiſche Bilder in mehreren Reihen über einander geordnet; oben Gott Vater und Sohn, von Engeln umgeben, unten die Apoſtel und Evangeliſten. Das Ganze macht einen überaus einfachen und feierlichen Eindruck, hell, offen und doch geſammelt. Eine echte und wahrhaft geläuterte, innerlich warme Auffaſſung des evangeliſch-chriſtlichen Glaubens ſcheint dieſe Kirche hervorgebracht zu haben, vielleicht der glücklichſte und eigenthümlichſte Kirchenentwurf Schinkels. Was die Stellung der Kanzel anlangt, ſo iſt die bekannte Schwierigkeit, die Richtung der Geſtühle zugleich für den Altar zu berechnen, dadurch gehoben, daß ſie ſeitwärts auf dem erhöhten Fußboden der Altarniſche ſelbſt, freiſtehend, angebracht iſt. Was wir jetzt beſchrieben haben, iſt die Ausführung, wie die Umſtände ſie geſtatteten; ganz anders aber erſcheint der urſprüngliche Entwurf, auf den der Architekt das Ganze angelegt hatte. Dieſen finden wir in Schinkels Heften (Heft XXII.) Inmitten der Arme des Kreuzes, wo die ſich ſchneidenden Tonnengewölbe jetzt durch ein flaches Rundgewölbe verbunden ſind, ſollte ſich eine offene Kuppel erheben; ein ſogenannter Tambour, im Aeußern mit einer Säulenſtellung umgeben, war beſtimmt, die innere Kuppel zu tragen; darüber erhob ſich außerhalb noch ein Kranz von Pilaſtern für die Schutzkuppel. Gewiß hätte das hochher von oben einfallende Licht auch den Eindruck des Innern weſentlich verändert und ſicherlich die Freiheit und Feierlichkeit geſteigert. Nicht minder aber würde die Kirche ſo erſt die landſchaftliche Schönheit Potsdams vollendet haben, worauf der Künſtler, ein ſo großer Landſchaftmaler, mit beſonderer Ueberlegung ſein Werk berechnet hatte. Potsdam beſitzt zwei anſehnliche Thürme, den der heiligen Geiſt- und der Garniſonkirche; aber dieſe Thürme liegen für die Hauptanſichten, ſowohl von Sansſouci als vom Brauhausberge aus, an den äußerſten Enden der Stadt, und die Gebäude, welche die Mitte einnehmen, haben nicht Höhe genug. Ein Thurm hätte den gewünſchten Mittelpunkt nicht geben können, wohl aber eine Kuppel, welche mit der Erhebung zugleich Maſſe verbindet. Es iſt geſagt worden, die Kuppel ſei unterblieben, weil ſich das Fundament dafür zu ſchwach gezeigt habe und die Mauern Riſſe bekommen hätten; allein dem iſt nach der Ausſage von Sachverſtändigen nicht ſo, nur ein mäßiges Setzen der Mauern hat Statt gefunden und, wie es ſcheint, darf man für die Zukunft die Hoffnung nicht ganz aufgeben, das herrliche Gebäude noch einſt in der ganzen Vollſtändigkeit daſtehen zu ſehen, wie es aus der Phantaſie des Künſtlers entſprang. In der That würde erſt mit der Ausführung dieſer Kuppel das große Landſchaftsbild von Potsdam, an das ſo viel gewendet worden, ſeinen Abſchluß erhalten *).

Bei dieſer Gelegenheit iſt es ſchwer, das zu verleugnen, was wir von einem ähnlichen großen Projekt wiſſen, das Berlin eine ſeiner größten Zierden gegeben haben würde. Das königliche Schloß in Berlin, in ſeinem Hauptheil ein Werk des genialen Schlüter, iſt durch Eoſander von Göthe um die Hälfte vergrößert worden. Es erhielt auf der ſüdweſtlichen Seite ein koloſſales Portal, das dem Triumphbogen des Septimius Severus zu Rom nachgebildet iſt. Schon damals ſoll es die Abſicht geweſen ſein, über dieſen Triumphbogen noch einen kühn emporragenden Kuppelbau zu erheben, wodurch denn das weit und maſſenhaft ſich hinziehende Gebäude erſt eine impoſante Hauptſeite erhalten hätte. Dieſen großartigen Gedanken faßte Se. regierende Majeſtät auf, und Schinkel war es für ſeine letzten Lebensjahre aufbehalten, den nähern Entwurf dieſes überkühnen Gedankens auszuführen, wodurch das Werk des größten inländiſchen Architekten vor ihm erſt ſeinen wahren und würdigen Schluß gewinnen ſollte. Die ungeheure Enfilade der Prachtzimmer des königlichen Schloſſes in der zweiten Etage hätte ſo in eine Schloßkapelle von würdigem Maßſtabe geführt und die landſchaftliche Schönheit des Proſpektes von Berlin, welcher hauptſächlich durch die ſchön profilirten Kuppelthürme der beiden Kirchen auf dem Gendarmenmarkt be-

---

*) Neuerdings tritt die Hoffnung der Ausführung immer näher.

dingt iſt, würde in demſelben Charakter durch dieſe maſſenhafte Schloßkuppel, die einen Durchmeſſer von 90 Fuß haben ſollte, ſehr glücklich gehoben worden ſein. Die Ausführung ruht für jetzt, und iſt vielleicht ſchon für aufgegeben zu halten; das näher liegende Bedürfniß eines größern Gebäudes für die Domgemeinde ſcheint dieſen mit einem nur noch großartigern Plan vertauſcht zu haben. Man ſprach auch davon, daß Cornelius dieſe Schloßkapelle mit Fresken habe zieren ſollen.

Hier ſchließen wir eine Reihe kleinerer Kirchen an, welche Schinkel in dem letzten Decennium ſeines Lebens für die Vorſtädte Berlins erbaut hat. Der ſchnelle Anwachs der Vorſtädte der Reſidenz machte neue Kirchen wünſchenswerth; zur Befriedigung dieſes Bedürfniſſes bot Se. hochſelige Majeſtät freigebig die Hand. Schon war die Summe ausgeſetzt, für welche zwei Kirchen erbaut werden ſollten, und ſchon hatte Schinkel dafür die Entwürfe gemacht, als ſpäter die Beſtimmung getroffen wurde, für dieſelbe Summe vier Kirchen zu erbauen, und zwar eine in Moabit, eine auf dem Wedding, eine vor dem Roſenthaler Thor und eine auf dem Geſundbrunnen. Durch den ſo verminderten Baufonds und den ſehr verkleinerten Maßſtab wurden jetzt ganz andere Entwürfe nöthig, namentlich war es nicht mehr möglich, dieſen Gotteshäuſern Thürme zu geben, was doch für die Umgebung der Hauptſtadt und für ein flaches Land ſehr erwünſcht ſein mußte. Die größte Einfachheit war alſo zum Gebot gemacht, und dieſe fand in Schinkels künſtleriſchem Naturell ihren Anklang. Beſonders ſchön und eigenthümlich erſcheint uns die Kirche von Moabit und demnächſt die auf dem Geſundbrunnen. Erſtere iſt im Aeußern ohne Putz von Ziegelſteinen ſauber erbaut. Sie ſchließt mit einem flachgeneigten Dach, jedoch ohne Giebelfeld, ab, eine Roſette nimmt ſtatt deſſen den Raum ein. Rundbogige Thüren bilden ein

ein einfaches Portal. Die ſparſamen Fenſter auf der Seite ſind gleichfalls im Rundbogen. Beſonders ſinnreich und wirkungsvoll iſt die Conſtruction im Innern. Das Gebäude hat weder eine Wölbung noch eine flache Decke. Gleich wie in den Baſiliken ſieht man in die Neigung des Daches hinein; allein ſtatt eines horizontal abſchlieſenden Dachſtuhles vereinigen ſich die Streben in Gurten zur Rundbogenform, welche denn auf ſehr überraſchende Weiſe die Einheit mit dem Rundbogen der Fenſter- und Thürenarchitektur, d. h. zwiſchen der Holz- und Mauerconſtruction, herſtellt. Eine ſehr angenehme Decoration in Kaſſettirungen von ernſten Farben vollendet den eigenthümlichen Eindruck dieſes höchſt muſterhaften und nachahmungswürdigen Baues. In der Kirche auf dem Geſundbrunnen herrſcht der griechiſche Stil mit Pilaſtern korinthiſcher Ordnung vor. Das Motiv der Baſilika iſt hier im Innern nach einer andern Seite hin mit wahrhaft griechiſchem Geiſt einfach durchgebildet.

Es wäre unmöglich, wollten wir dem Reichthum der Schinkel'ſchen Erfindung in alles Detail nachfolgen; wir würden ſelbſt den wohlwollenden und aufmerkſamen Leſer ermüden, während wir ihm vielmehr den Geiſt des Künſtlers in ſeiner unerſchöpflichen Lebendigkeit vorzuführen wünſchen. Wir ziehen es darum vor, ſo ſchöne Entwürfe, wie das Jagdſchloß des Fürſten Radziwill zu Antonin, oder ſo große und anſehnliche Gebäude unſers Meiſters, wie die Wache in Dresden und das Theater in Hamburg, hier lieber ganz zu übergehen. Wir können dies um ſo mehr thun, da die genannten trefflichen Gebäude der ſchon entwickelten und baſirten Kunſt Schinkels angehören, alſo dieſe nur noch in ihrer Ausbreitung bekunden, während wir uns in unſerer Darſtellung mehr an diejenigen hielten, welche neue Entwickelungsſtadien des Künſtlers und höhere Staffeln ſeiner Kunſt bezeichnen.

Nur noch für zwei Werke wünſchen wir die nähere Aufmerkſamkeit zu gewinnen; beide gehören freilich auch der großen Zahl derjenigen an, welche Schinkel mehr für ſich als für die Welt erfunden hat, denn ihre Ausführung iſt unterblieben. Und dies iſt um ſo mehr zu beklagen, weil ſie, außer ihrer allgemeinen Trefflichkeit, auch noch eine beſondere Beziehung zu Schinkels Entwickelung haben, ja dieſe in gewiſſem Sinne eigentlich abſchließen. Schinkel wurde in ſeinen letzten Lebensjahren das Glück zu Theil, für ſüdliche Klimate Aufträge zu erhalten, Aufträge für Bauwerke auf dem klaſſiſchen Boden, woher ſeine Kunſt entſpringt. Dies hat außer einer ſolchen Bezüglichkeit für den Architekten noch die wichtige Bedeutung, daß er hier zum erſtenmal auch für dieſelben klimatiſchen Bedingungen arbeiten durfte, welche bei der Bildung des griechiſchen Kunſtſtils weſentlich mitgewirkt haben. Inſofern nun dieſer griechiſche Stil doch immer für Schinkel, und ſehr natürlich, das überwiegende und vorzugsweiſe Klaſſiſche blieb, ſo mußte die Aufgabe, auf griechiſchem Boden zu bauen, für ihn einen ganz beſondern Reiz haben. Ihm ſollte die Ehre zu Theil werden, dem neuen griechiſchen Königthum einen Herrſcherſitz zu gründen, und nirgend anders als in Athen. Vielleicht erfüllte dieſe ſeltene Aufgabe ſeine Phantaſie nur allzu lebhaft, denn er wollte nun keinen geringern Ort für den Palaſt wählen, als die Akropolis ſelbſt, und zwar ſo, daß die unſterblichen Trümmer des Parthenons in den Bauplan aufgenommen würden. Die Anſicht, daß in dem neugegründeten Reiche eine Vertheidigung des Königthums noch nöthig ſein möchte, ſcheint bei der Wahl des Ortes, der ſonſt manche Unbequemlichkeit darbietet, mitgewirkt zu haben: der Rand des Felſens, auf dem die Königsburg ſich aufbaut, iſt mit Baſtionen und Schießſcharten für Geſchütz umgeben. Dagegen waren es die Trümmer des-Parthenons, welche den

Baumeiſter bewegten, dem Palaſt in ſeiner Maſſe nur Ein Geſchoß zu geben, denn von einem mehrſtöckigen Gebäude würden jene eingeſchloſſenen Ruinen zu ſtark untergeordnet worden ſein. Dies Eine Geſchoß, das aber den großen Vortheil einer ungleichen Höhe für verſchiedene Gemächer darbot, verlangte nun eine um ſo größere Ausdehnung in die Breite. Das Schloß nimmt demnach die ganze öſtliche Seite des Plateaus ein, ſeinen Ausbiegungen ſich ſinnreich anſchließend, jedoch ſo, daß der Grundriß nirgend die rechteckige Form verliert und die entſtehenden Winkel und Ecken durch Gartenanlagen ausgefüllt werden. Dies gilt namentlich von der nordöſtlichen Seite. Die ſüdliche, welche die Ausſicht auf die Stadt und das Meer hat, ſchließt mit einer langen Säulenhalle ab, und auf der ſüdöſtlichen Ecke erhebt ſich ein höherer Rundbau, der Pavillon der Königin. So begrenzt das Schloß den Rand des Felſens; auf dem Plateau ſelbſt ordnen ſich die Gemächer um mehrere Höfe und Gärten mit Springbrunnen; gegen Weſten löſt ſich hier die unregelmäßige Form des Grundriſſes auf, und es bietet der Palaſt in freier Erſtreckung ſeine Hauptfaçade dar, den ewigen Ueberreſten des Parthenons zugekehrt. Der Stil des Ganzen iſt, entſprechend dem Orte und den maßgebenden Tempelüberreſten, der des griechiſchen Architravbaues von großer und edler Simplicität und, dem ſüdlichen Klima angemeſſen, mit ſparſamen Fenſtern und großen Mauerwänden zwiſchen denſelben, was eben der Architektur einen ruhigern und ernſtern Charakter verleiht. Von Säulenſtellungen iſt nur ein mäßiger Gebrauch gemacht. Wenig impoſant durch ſeine Maſſen, was namentlich ſchon die geringe Höhendimenſion unmöglich machte, iſt der Bau um ſo mannigfaltiger; er gliedert ſich durch die verſchiedene Höhe einzelner Räume zu einem Reichthum wohlverbundener Theile. Dieſe ſind nun beſonders auf eine mit poetiſchem Sinn gedachte

Ordnung des Herrſcherlebens angelegt, welche die Mitte hält zwiſchen königlicher Pracht und behaglicher Wohnlichkeit. Nicht minder iſt aber auch das Ganze trefflich auf die maleriſche Schönheit der Proſpekte von verſchiedenen Standpunkten aus berechnet — leider jetzt nur aus der ſchönen Darſtellung in dem Heft erkennbar. Endlich hat Schinkel, und dies iſt wieder recht charakteriſtiſch für ihn, — bei dieſer Anlage auch noch eine beſondere Rückſicht auf den Finanzzuſtand Griechenlands genommen. Da ſich nämlich vorausſehen ließ, daß in den Baufonds Stockungen entſtehen könnten, ſo hatte ein Gebäude, das ſich in verſchiedene Unterabtheilungen gliederte, offenbar für einen Bau mit Unterbrechungen ſehr große Vortheile. Aller dieſer Rückſichten ungeachtet iſt der Bau dennoch nicht in die Wirklichkeit getreten; bekanntlich wird der Palaſt nach dem Plan von Gärtner in München und auch nicht auf der Akropolis, ſondern in der Ebene ausgeführt. Wir ſind hierüber nicht verwundert und möchten, bei aller Vorliebe für Schinkel, ſelbſt nicht einmal die Ausführung ſeines Planes gewünſcht haben. Die Lage auf der Höhe führt gewiß viel Läſtiges mit ſich; hauptſächlich aber will es uns nicht rathſam ſcheinen, die Ruinen des Parthenons durch ein Bauwerk zu umſchließen und die ehrwürdigen Ueberreſte einer unvergänglichen Zeit mit dem Treiben der Gegenwart in ſo unmittelbare Berührung zu bringen. Einſam und öde mögen lieber auch fernerhin jene überlebenden Säulen in den heitern Himmel empor ragen, ſo lange Griechenlands Genius es ihnen vergönnt!

Der andere große Entwurf iſt die letzte bedeutende Arbeit Schinkels und vielleicht ſeine vollendetſte. Mir wird die Stunde unvergeßlich ſein, wo Schinkel, ſeines Werkes froh, die ſchönen, von ſeiner Hand kühn und frei gezeichneten Blätter, die Mehrzahl in Farben meiſterhaft ausgeführt, vor mir aufblätterte und dabei in traulichem Geſpräch ſich über ſeine Intentionen ausließ. Damals, im Mai des Jahres 1839, war er noch in voller Kraft; kurze Zeit darauf verließ ihn ſeine Hand und bald darauf alle geiſtigen Lebenskräfte.

Es iſt das kaiſerliche Luſtſchloß Orianda, auf dem Gebirgsabhange des Tauriſchen Cherſonneſus am ſchwarzen Meer, — ein Auftrag Ihrer Majeſtät der Kaiſerin von Rußland. Da der wunderſchöne Entwurf nicht zur Ausführung gekommen, das Werk auch nicht einmal durch den Kupferſtich bekannt worden iſt, ſo ſei es um ſo mehr erlaubt, hier etwas ausführlicher dabei zu verweilen. Auf dem ſüdweſtlichen Gebirgsabfall der genannten Halbinſel war der Ort Orianda, zwiſchen Kaffa und Baktſchiſarai, ſchon wegen der reichen und maleriſchen Natur ein Lieblingsaufenthalt des Kaiſers Alexander geweſen, welcher hier Weinberge und ein kleines Landhaus angelegt hatte. Die Landſtraße führt am Abhange in der halben Höhe des Gebirges, das ſich von ſeinem Kamm, 3000 Fuß hoch, ziemlich ſteil in das Meer hinabſenkt, vorüber. Hier, 1500 Fuß über dem Meere, nur 2000 Fuß von dem Geſtade entfernt, tritt der Fels, theils Sandſtein, theils Marmor, zu einem Plateau hinaus, welches zugänglich von der Straße iſt, dagegen nach drei Seiten hin ſteil abfällt und ſich über den maleriſch zerklüfteten Abhängen, bewachſen mit alter Waldung und dem ganzen Reichthum ſüdlicher Vegetation, ſtolz und anmuthig erhebt. Dieſen Platz nun hatte die Kaiſerin Alexandra Feodorowna zu einem Luſtſchloß erſehen, und Schinkel wurde das beneidenswerthe Glück des Entwurfes zu Theil, das er zu würdigen wußte, auch wenn es bisher noch bei dem Entwurf geblieben iſt.

Zunächſt wurden die Unebenheiten des Terrains mit Mauerwerk ausgefüllt, welches in einem Souterrain des Gebäudes ſogar nöthigenfalls durch Geſchütz vertheidigt werden kann. Das Hauptgebäude kehrt ſeine Façade dem Abhang und mithin dem Meere zu, eine Terraſſe vor ſich frei laſſend. Nach der Landſtraße zu liegen die Nebengebäude, die Gemächer für das Gefolge. Dieſe vordere Anſicht gliedert ſich in drei Hauptkörper, und wie der ganze viereckige Bau mit einem Hof in der Mitte das vergrößerte Bild eines antiken Hauſes darſtellt, ſo führt auch der Haupteingang ſogleich in eine Art von Atrium, einen kleinen mit doriſchen Säulen umſtellten Hof. Links liegen die Gemächer für die Kammerherren, rechts für die Hofdamen. Die hintere Wand dieſes Atriums öffnet ſich und zeigt eine zweite Säulenſtellung von anderer Ordnung und Proportion und von glänzenderem Schmuck. Wir treten in einen geräumigen Hof, welcher ſich nach der Tiefe des Ganzen hin erſtreckt, und befinden uns inmitten der kaiſerlichen Gemächer. Der Hof iſt groß genug, daß ſich aus ihm noch ein anſehnlicher Unterbau erheben kann, welcher, mit einem tempelartigen Pavillon von ioniſcher Ordnung geziert, die beiden Geſchoſſe der umgebenden Flügel überragt und das Ganze beherrſcht. Um dieſen Hof führen Portiken von bunten, muſiviſch verzierten Säulen; mit reichen Ornamenten ſind die Fußböden ausgelegt und durch Waſſerbecken und ſpringende Brunnen, ſo wie mit der Pracht ſüdlicher Vegetation belebt. Zu beiden Seiten führen Freitreppen zu dem hohen Pavillon empor, und gleich den hangenden Gärten der Semiramis hat der Architekt noch die Anordnung getroffen, daß hier in der Höhe, in Gräben gepflanzt, zierliche Bäume bis gegen die Säulen hinauf ſich erheben. Auf den Seitenflügeln ſind nun die Wohnzimmer, rechts der Kaiſerin, links des Kaiſers. Die Hauptfaçade nach dem Meere zu, welche beide Flügel vereinigt, iſt für die Geſellſchaftsräume beſtimmt; hier ſind die prachtvollſten Säle, durch beide Etagen gehend, und an Koſtbarkeit des Materials iſt nichts geſpart. Im Aeußern nach der Terraſſe zu, welche ſich von der Mitte des Gebäudes halbkreisförmig erweitert, zeigt die Façade den meiſten Reichthum; Riſalite und Erker ſpringen vor, der große Saal in der Mitte öffnet ſich durch fünf Säulenweiten nach dem Meere; an ihn ſchließt ſich auf der Terraſſe ein Portikus an, der nach außen durch auf Poſtamenten ſtehende Karyatiden und nach innen durch ioniſche Säulen gebildet wird. Kurz, es ſind alle Mittel der Kunſt aufgewandt, um den Genuß der Natur ſowohl aus den Gemächern als auf der geräumigen Terraſſe einladend zu machen. Der vorhin erwähnte Unterbau des Tempels iſt im Innern zu einer Halle benutzt, welche der Erfinder zu einem Muſeum für Alterthümer dieſes klaſſiſchen Bodens beſtimmt. Mit welcher Liebe Schinkel dieſen Entwurf behandelte, zeigt beſonders noch die überaus große Ausführlichkeit, die er der Decoration bis in alles Einzelne zuwandte. Es ſcheint, als habe er in dieſer letzten Arbeit das ganze Füllhorn ſeiner Erfindung leeren wollen, um nichts übrig zu behalten. Die kolorirten Blätter ſind zugleich Meiſterſtücke der Malerei.

In der That ſcheint dieſer Entwurf in mehr als einer Rückſicht dazu beſtimmt, den Schlußſtein von Schinkels künſtleriſcher Thätigkeit zu bilden. Der griechiſche Stil, zu dem ihn eine tiefe Neigung immer hingezogen, konnte hier auf das freieſte angewandt werden, und auf dem klaſſiſchen Boden fiel der Widerſpruch mit dem nordiſchen Klima, der ſonſt mancherlei Modificationen erfordert hatte, von ſelbſt fort. Eben ſo wenig gab das Material eine Schwierigkeit; der ſchönſte Marmor bricht in der Nähe, und gewiß war auch von Seiten des Baufonds keine ängſtliche Sparſamkeit zur Pflicht gemacht, wie die reiche Ausſtattung dies zur Genüge beweiſt. Aber auch die verſchiedenen Elemente, welche uns in Schinkels Bildungsgang einzeln entgegentreten, ſcheinen hier ihre Vereinigung zu feiern, beſonders ſeine Neigung für Landſchaftsmalerei und ſeine Liebe für ſtreng durchgeführte, keuſche Formen der Architektur. In der ganzen Anlage iſt dieſes Maleriſche vorherrſchend und als Grundton für die Poeſie in allem Einzelnen erſcheint uns immer der Anblick des Meeres und die Schönheit des waldigen Abhangs. Faſt allen Lieblingsmotiven Schinkels begegnen wir hier wieder: der Ueberbau, der ſein Schauſpielhaus und ſein Muſeum auszeichnet, und welcher der Einfachheit des griechiſchen Baues erſt die Geltung unter unſeren vielſtöckigen Gebäuden verſchafft, dieſer erſcheint hier in dem freiſtehenden, das ganze Gebäude beherrſchenden peripteriſchen Tempel erſt in ſeiner wahren Vollendung und Verklärung. Und gerade dieſes Gebäude mußte unterbleiben! — Wir glauben es nicht.

Es iſt recht merkwürdig, daß Schinkel, der ſo ſehr darauf ausging und es ſo ſehr verſtand, ſich den obwaltenden Verhältniſſen anzuſchließen, alles zu berückſichtigen und nichts unbenutzt zu laſſen, dennoch ſo oft nur auf dem Papier gebaut hat. Umſtände und Unglücksfälle der verſchiedenſten Art trugen dazu bei; ſo iſt z. B. ſein herrlicher Plan, das Rathhaus in Berlin umzubauen, auch nach der Genehmigung zurückgelegt worden, weil die völkerverheerende Seuche die Fonds anderweitig in Anſpruch nahm. In vielen Fällen mochte aber auch die Beſcheidenheit des Mannes daran Schuld ſein, und weil es ihm durchaus nicht gegeben war, Schwierigkeiten gegenüber, die oft nur in der Beſchränktheit der Perſonen ihren Grund hatten, ſeine Intentionen durchzuſetzen. Mehr als einmal mußte er erleben, daß ungleich ſchlechtere Entwürfe den ſeinigen vorgezogen wurden, ja er empfahl ſie wohl gar ſelbſt, um nur den Colliſionen zu entgehen. Noch ſchmerzlicher mußte es ihm ſein, viele ſeiner Bauten nur verſtümmelt ausgeführt zu ſehen, indem nach der Genehmigung doch noch integrirende Theile fortgeſtrichen wurden, in Fällen, wo er, zeitig genug von dem veränderten Entſchluß unterrichtet, gewiß lieber einen ganz neuen von Grund aus andern Plan gemacht hätte. Geringere Arbeiten haben vor wahren Kunſtwerken immer den Vortheil voraus, daß man, ohne ſie weſentlich anzugreifen, Theile wegnehmen und zuſetzen kann; allein das Kunſtwerk iſt ſogleich in ſeinem innerſten Leben verletzt und zerſtört. Alle ſolche Kränkungen konnten freilich nicht viel beitragen, Schinkels Leben zu erheitern und ſeiner Kunſt einen höheren Schwung zu geben, aber ſie haben ihn darin auch nicht weſentlich gehemmt und unterdrückt; bei jedem neuen Werk, das ſeine reiche und liebevolle Seele beſchäftigte, war das vorige mit aller Unbill, die ihm dabei zu Theil geworden, vergeſſen, und ſein Blick blieb immer nur vorwärts gerichtet. Nur mit ſeinem Tode hörte ſein Streben auf.

Wie groß Schinkels Einfluß war, zeigt ſich wohl am meiſten darin, daß faſt jedem ſeiner Gebäude eine Reihe von Nachahmungen folgte. Baute er nun gar unter Bedingungen, die ſich häufiger wiederholen oder die eine mehr unmittelbare Anwendung zuließen, dann war die Zahl der Kopien und Abartungen beſonders groß. Man kann ſagen, es ſei faſt nichts in Berlin gebaut worden, worin nicht Schinkels Einfluß ſich zeige; ſeine Hefte haben auch im Ausland gewirkt, zumal da er vieles in fremden Ländern gebaut, was nicht einmal zur Publicität gekommen. Endlich lagen ihm als Oberlandesbaudirektor und ſchon früher alle größern Bauten des preußiſchen Staates vor, und oft war durch ein paar leichte Striche von ſeiner Hand eine verunglückte Façade in eine wohlgefällige und organiſch zuſammenhängende verwandelt. Die Zugänglichkeit und Leutſeligkeit ſeines Weſens brachte ihn mit allen jüngern Architekten in Berührung, und da ſeine leicht hingeworfenen Worte die Sache zu treffen pflegten, ſo mochte Mancher ſeinen eigenen Eingebungen zu folgen glauben, wenn er doch nur Schinkels Gedanken ausführte. Daß der große Architekt einen nicht zu berechnenden Einfluß auf alle Bauhandwerker geübt, ſo daß dieſe auch unter ſchlechter Führung faſt ſchon von ſelbſt das Richtige trafen, darf hier nicht ganz unerwähnt bleiben.

Schinkel hinterläßt in Berlin eine zahlreiche Architekten-Schule, die im Ganzen von ſeinem Geiſt beſeelt iſt; wir können hier nur wenige von ihnen nennen: Stüler, Strack, Perſius, Knoblauch, Heſſe, Hitzig. Daß dieſe Jüngerſchaft von tüchtiger Bildung weniger die ernſte als die zierliche Seite ihres Meiſters in ſich aufgenommen und ausgebildet hat, dies liegt wohl zum Theil auch daran, daß ihnen nicht ſo großartige Bauten zugefallen ſind. Doch liegt auch in dieſer Rückſicht eine Zeit voll großer Hoffnungen vor ihnen.

Nunmehr wird es möglich ſein, einige Blicke auf den allgemeinen künſtleriſchen Charakter Schinkels und auf ſein Verhältniß in der neuern Kunſtentwickelung zu werfen. Hier müſſen wir mit dem anheben, was ſein hauptſächliches Verdienſt iſt, nämlich: daß er in einer eklektiſchen Zeit kein Eklektiker war, und wahrlich wird es außer Schinkel noch kaum einen andern Architekten geben, von dem ſich dies mit gleicher Beſtimmtheit ſagen ließe.

Es iſt in unſerer Zeit ſehr verzeihlich, eklektiſch zu ſein. Die Bauweiſen verſchiedener Epochen und verſchiedener Völker liegen uns vor, wir kennen ſie, wir haben ſie ſtudirt, wir verſtehen ihre Motive, ihre Geſetze, ihren Zuſammenhang mit der Conſtruction; aber die eine liegt uns gerade ſo fern als die andere, wir haben keine eigene uns ausſchließlich zugehörige, und warten auch noch vergeblich darauf, daß ſich unter uns eine bilden ſolle. Was iſt alſo natürlicher, als daß wir, je nach den Umſtänden, bald griechiſch, bald gothiſch, bald italieniſch, bald byzantiniſch, vielleicht gar bald angelſächſiſch, bald mauriſch, bald chineſiſch, bald ägyptiſch und japaniſch bauen. Nicht in England allein, ſondern auch in Städten Deutſchlands, wo man im höchſten Flor der Architektur zu ſein glaubt, ſieht man Modelle bekannter Gebäude erſtehen und nach Belieben bald nach dieſem, bald nach jenem Stil bauen, ſo gut man ihn eben kennt und nachahmen kann.

In ſolchem Fall hat ſich Schinkel nie befunden, und ſo ſehr er auch überall in die Schule geht, wo wirklich etwas Rechtes für ihn zu lernen war, ſo hat er nirgend ſeine Selbſtſtändigkeit verloren, auch nicht einmal den Griechen gegenüber. Er iſt überall mit eigenem Geiſt zu Werke gegangen, um ſo mehr, je mehr er ſich entwickelte. Er ging von den Griechen aus, er iſt aber nicht bei den Griechen geblieben. Je mehr er ihnen ihren Geiſt abgelernt hatte, um ſo freier wandte er ſich auch andern Bauformen zu. Man kann nicht von ihm ſagen, daß er eine eigenſinnige Vorliebe für Griechiſches, und daß er einen eigenſinnigen Haß gegen das Gothiſche gehabt hätte. Im Gegentheil, gerade in jüngerem Alter hat das Gothiſche, wie ſich aus ſeinen Bildern zeigt, ſeine Phantaſie ſehr beſchäftigt, und in reiferen Jahren hat er mehrmals verſucht, ſich auch in dieſen Formen zu bewegen, er iſt aber, und nicht ohne Grund, wie wir ſogleich ſehen werden, immer beſtimmter davon zurückgekommen.

Nicht gegen das Gothiſche, ſondern einerſeits nur gegen das Römiſche und anderſeits gegen das Barocke, gegen den willkürlichen und ſinnloſen Perrückenſtil hatte Schinkel von vorn herein eine natürliche Abneigung. So wie man aus den Entdeckungen der neueren Zeit die griechiſche Architektur in ihrer Reinheit kennen lernte, mußte die römiſche als eine arge Vergröberung erſcheinen; in dem Griechiſchen dagegen zeigt ſich eine noch kaum geahnte Feinheit, ein ſo tiefer und geiſtiger Zuſammenhang alles Einzelnen, daß keine andere Architektur ſich damit meſſen kann, und kein Wunder liegt wohl darin, daß Schinkel vor allen Dingen hier Wurzel faſſen zu müſſen glaubte. Hier bildete ſich ſein Sinn für Einfachheit, Reinheit und Feinheit, vor allen Dingen aber für das Organiſche. So lange die Gebäude mit Schmuck überladen waren, ſo lange die verſchiedenartigſten Elemente durch einander gingen, konnte von edeln Profilen des Details nicht die Rede ſein, ja nicht einmal von feiner Abwägung der Maſſen und zartgefühlten Uebergängen. Simplicität war mithin die Baſis, auf der allein eine Regeneration von Grund aus ſtattfinden konnte.

Wie nun aber Schinkel einmal ſeinen Sinn für organiſchen Zuſammenhang an der Antike gebildet hatte, ſo konnte er ſpäter ohne Gefahr auch andern Weiſen der Architektur ſich zuwenden. Ihre Formen äußerlich nachzubilden, war für ihn jetzt nicht mehr möglich; er nahm ſie innerlich in ſich auf, er fühlte ſich ſogleich zur Reinigung und Verfeinerung gedrungen, er führte ſie ſogleich ins Edlere hinüber, geſtaltete ſie conſequenter und geſchmackvoller. Was und wie Schinkel auch ſpäter bauen mochte, durch Formen aller Art blickt die griechiſche Eleganz und echte Grazie hervor, d. h. diejenige, die einen großartigen Ernſt und wahre Solidität zur Grundlage hat. Mit dieſer Richtung auf das Organiſche und auf den einfachen Adel der Formen iſt Schinkel der Wohlthäter unſerer Zeit geworden, der Mittelpunkt einer wahrhaften Epoche der Kunſtreformation.

Schinkel begann anfangs noch ſchüchtern ſich innerhalb der griechiſchen Formen zu bewegen; er wagte es erſt allmälig die Grenze zu überſchreiten. Je mehr er großartige Gebäude zu erfinden hatte, um ſo mehr fühlte er die Nothwendigkeit, reichere Formen anzuwenden, als der geradlinige

Architravbau der Griechen ſie geſtattete. Im Schauſpielhauſe überſchritt er dies Prinzip ſelbſt noch nicht und half ſich durch jenen reichen Kreuz- und Ueberbau; im Muſeum brachte er ſchon die Kuppelform mit der griechiſchen Säulenarchitektur in Verbindung. Später ging er darin immer weiter; in der Nikolaikirche zu Potsdam hat er mit der Säulenſtellung und den griechiſchen Giebeln nicht nur die Kuppel (welche projektirt war), ſondern auch das Tonnengewölbe zu verbinden gewußt; wahrſcheinlich würde er letzteres ohne die Kuppel nicht gewagt haben. Der Eindruck iſt ein durchaus harmoniſcher, weil die Verſchiedenartigkeit dieſer Elemente theils ſo behutſam aus einander gehalten, theils ſo glücklich übergeleitet iſt, daß wohl kein gebildetes Gefühl daran einen Anſtoß nehmen kann. Bei längerem Leben wäre Schinkel auf dieſem Wege gewiß noch weiter gegangen. Er wäre der großartigen Totalität des italieniſchen Palaſtſtils, wie wir ihn hier in Berlin hauptſächlich in Schlüters Schloßbau bewundern, ſicherlich auch auf ſeinem Wege immer näher gekommen, ohne darüber die feinere Ausbildung des Details zu verlieren. Der Unterſchied iſt im Weſentlichen nur der, daß Schinkel vom Griechiſchen aus zu dieſem italieniſchen Stil gelangen wollte *mit Umgehung des Römiſchen*; das Barocke des letztern, welches nachher im franzöſiſchen Kunſtſtil überwiegt und zum offenen Ausbruch kommt, galt ihm mit Recht als der entgegengeſetzte Pol des Klaſſiſchen, und hiermit konnte er ſich einmal durchaus nicht befreunden. Eine nähere Sympathie war mit der altflorentiniſchen Palaſtarchitektur, ſo wie mit den älteſten Kirchenbauten möglich, deren Einfachheit auch dem evangeliſchen Bekenntniß beſſer zuſagt.

Ganz anders ſteht es mit Schinkels Verhalten zum *Gothiſchen*. Es iſt keine ſo innerliche und tiefe Abneigung, die ihn ein für allemal davon entfernt hielt, wie vom Römiſchen. Dies zeigt ſich auch ſchon dadurch, daß Schinkel ſich zu wiederholten Malen beſtrebt hat, das Gothiſche anzuwenden. Es beruht ferner ſein geringeres Intereſſe für daſſelbe auf keiner Theorie, geſchweige denn auf einer vorgefaßten Meinung, ſondern auf einem lebhaften Kunſtgefühl und auf einer mehrfach erprobten Praxis. Zu verſchiedenen Malen hat er ſich ſelbſt in den kurzen Anmerkungen, welche ſeine Entwürfe in den Heften begleiten, darüber hinreichend ausgeſprochen.

Das Gothiſche iſt ſeinem innerſten Formprinzipe nach unvereinbar mit dem Prinzip unſerer neuern Architektur und mit dem ganzen Charakter unſerer Städte. Es herrſcht in unſeren Façaden durchaus die Horizontalerſtreckung vor und die Ausbildung geht hauptſächlich auf die Wirkung ruhiger Wandflächen hin. Von beiden giebt nun die gothiſche Architektur das Gegentheil; die vertikale Dimenſion iſt in ihr vorwaltend und beſtimmend, dagegen abſorbirt das faſt durchgängige Ornament die Fläche. Der krauſe Schmuck aller Begrenzungen läßt die ruhige Schönheit keiner Linie aufkommen, und nur bei den ungeheuren Thürmen gleicht ſich die gezähnte Beſchaffenheit aller Umriſſe einigermaßen wieder aus. Dem Gothiſchen ſind ferner zu ſeiner Conſequenz ſpitze Dächer durchaus unerläßlich; wie wäre es aber möglich, ſolche in unſeren Städten zu erbauen? Nicht nur widerſprechen ſie unſerer ganzen Architektur, ſondern ſie ſind auch etwas Ueberflüſſiges, Läſtiges und an ſich Verkehrtes. Daß unſer nordiſches Klima ſie erforderte, wird durch jahrhundertlange Praxis widerlegt; je ſorgfältiger man die Dächer conſtruirt, um ſo geringer braucht die Neigung zu ſein; wir nähern uns immer mehr der Horizontale, und ein Zurückgehen zu jenen ſteilen und hohen Dächern würde jedem unbefangenen Auge barbariſch erſcheinen. Aber dieſe großen Dachflächen ſtehen auch mit der gothiſchen Architektur ſelbſt im Widerſpruch, und jede ſeinere Ausbildung würde daran ſcheitern, dieſe ungeheuren glatten Flächen in Einklang zu bringen mit der überreichen Verzierung und Gliederung der übrigen Theile. Dies iſt auch ſchon zur Zeit, als die gothiſche Architektur blühte, zuweilen gefühlt worden, wo man ſich dann durch ein muſiviſches Muſter der Dächer zu helfen ſuchte. Allein hiermit iſt der Uebelſtand nur anerkannt, nicht gehoben.

Aus dem Geſichtspunkt der Kunſt näher betrachtet, zeigt ſich nun aber auch, daß die gothiſche Baukunſt ein Extrem iſt, und ſchon in ſofern aller Fortbildung unfähig. Sie ſetzt den Weg des Verfalls von lebendigen Formen in geometriſche, der in der römiſchen Architektur beginnt, im Grunde nur fort, ſogar noch über das Mauriſche hinaus, und ſtürzt ſich zugleich in eine Verarmung der Formen, welche durch die unendliche Multiplication derſelben in der Anwendung nur für ein roheres Auge erſetzt werden kann. Die Wiederholung iſt nicht Reichthum und das viele Ueberflüſſige entſchädigt nicht für den Mangel an lebendigerer Formausbildung. Die Maſſenwirkung und die maleriſche Wirkung des Lichtes, namentlich im Innern, muß alles gut machen; beiden aber eine zu große Geltung in der Architektur einzuräumen, iſt nicht ohne Gefahr.

Endlich ſind die gothiſchen Kirchen für unſern Gottesdienſt, in dem die Predigt vorherrſcht, nicht angemeſſen; aber auch ihr allgemeiner Charakter entſpricht nicht dem evangeliſchen Bekenntniß. Schinkel hebt hier mit Recht „das Beklommene" hervor, welches denn den mittelalterlichen Eindruck vollendet und unſern Begriffen vom Chriſtenthum entgegengeſetzt iſt.

Zufolge aller dieſer Eigenſchaften hat das Gothiſche zugleich eine Starrheit und Unbeweglichkeit, welche nicht viel mit ſich anfangen läßt, man müßte denn eine ganz phantaſiiſche Decorationsarchitektur wollen, der es auf Conſtruction und Bedürfniß nicht weiter ankommt. Jeder Verſuch, die gothiſche Architektur kunſtmäßiger zu regeln, läuft Gefahr, ſie mit ſich ſelbſt auf anderen Seiten noch mehr in Widerſpruch zu bringen und ihr zugleich das zu nehmen, worauf das Impoſante ihres Eindrucks beruht. Schinkel hat in dem Entwurf zu der (nicht ausgeführten) Gertraudenkirche und in der Werderſchen Kirche verſucht, erſtlich, dem Charakter der neueren Städte gemäß, die Horizontallinie in allen Gliedern mehr hervorzuheben, zweitens die Maſſe der todten Dachfläche zu entfernen, indem er das Gebäude geradezu flach eindeckte, drittens das Ornament einzuſchränken, und die Wandmaſſe mehr wirken zu laſſen. Allein unter dieſen Umſtänden wäre es vielleicht kürzer und beſſer geweſen, überhaupt den Spitzbogen mit einer andern Form zu vertauſchen, da er jetzt doch nur verlaſſen und dürftig daſteht, ohne in den ſpitzen Giebeln der Fenſterverdachungen und in der ſteilen Neigung des Hauptdaches ſelbſt ſeine Durchführung zu finden. Offenbar hat Schinkel dies auch ſpäter klar eingeſehen, denn er wiederholte den Verſuch nicht. Nur in alten Städten mit Giebelhäuſern oder in einzeln ſtehenden Gebäuden ging er auch ſpäter noch auf das Gothiſche ein. Er verſah das Gymnaſium in Danzig mit einer gothiſchen Façade, und baute das kleine Schloß des Prinzen von Preußen auf dem Babenberg bei Potsdam in engliſch-gothiſchem Stil; eine Modification des Gothiſchen iſt auch das Schloß des Grafen Czialinski zu Kurnik im Großherzogthum Poſen.

Ganz mit dieſen Grundſätzen ſtimmt nun Schinkels Anſicht über die Reſtauration des Kölner Doms. Er war bei einer Beſichtigung erfreut, zu finden, daß die freiſchwebenden Strebepfeiler auf den Längenſeiten des Schiffes nur ein ſpäterer, nicht im urſprünglichen Plane liegender Zuſatz ſeien, weil nämlich die Pfeiler in den Seitenſchiffen, auf welchen jene aufſetzen, durchaus nicht für eine ſolche Laſt berechnet erſcheinen, da ſie ſogar von geringerem Durchmeſſer ſind. Er empfahl deshalb für dieſen Theil des Schiffes eine angemeſſene Verſtärkung der Wandpfeiler, und verſprach ſich von einer ſolchen Vereinfachung nicht nur große Erſparniſſe, ſondern auch eine Veredlung des Gebäudes, deſſen Strebebögen ſich auf den hohen Chor und die öſtlichen Seiten des Querſchiffes beſchränken möchten. Daß er im Uebrigen ein Bewunderer des großartigen Gebäudes war, braucht wohl nicht geſagt zu werden, und näch'ſt Sr. Majeſtät dem Könige wird wohl Niemanden ſo ſehr als ihm die Erhaltung und der große Entſchluß des Fortbaues verdankt. Aber es iſt ein Anderes, den gothiſchen Stil als ein Produkt ſeiner Zeit ſchätzen, und wiederum ihn die unſere einführen wollen.

In der That iſt er zu ſolchem Behuf uns neuerdings wieder lebhaft empfohlen worden, freilich von keinem Architekten. Auch was von der Nationalität dieſes Stils geſagt wird, muß heutiges Tages in ganz anderem Licht erſcheinen. Das Mittelalter kennt eigentlich gar keine Nationalität; der Gegenſatz des Chriſtenthums und Heidenthums abſorbirt jeden andern Unterſchied; das römiſche Reich und die Völkerwanderung hatte alles durcheinander geſchüttet, das Chriſtenthum machte alles gleich. Die Behauptung, daß der gothiſche Stil aus deutſcher Volksthümlichkeit, im Gegenſatz der romaniſchen Völker, entſprungen ſei, entbehrt des Beweiſes, im Gegentheil erſcheint er in Frankreich und in England früher als in Deutſchland. Daß nun aber die Rückführung dieſes Stils bei uns etwas ganz Unorganiſches ſein würde, iſt dabei noch gar nicht einmal bedacht, und dies iſt gewiß ein ſehr weſentlicher Punkt. Er wäre in der That eine reine Repriſtination, nichts das mit der Zeit und ihrer natürlichen Entwickelung einen vernünftigen Zuſammenhang hat, und nun macht ſich in der Architektur die Sache weniger leicht, als bei der ſogenannten altdeutſchen Tracht, welche im Jahre 1816 Mode war. Wahrlich ſteht der griechiſche Stil ſowohl unſern Anſchauungen als auch unſerem Bedürfniß immer noch um vieles näher, ganz abgeſehen davon, daß er eine ungleich höhere Kunſtſtufe einnimmt.

Nein, wir ſind in unſeren Kunſtanſchauungen über das Gothiſche hinaus, Schinkel ſelbſt hat uns darüber hinaus gebracht, namentlich durch ſeine Beſtrebungen, im reinen unübertünchten Ziegelſtein zu bauen. Die neue Bauakademie zeigt, daß er, dieſem Material und unſern ſtädtiſchen Bedingungen gleich angemeſſen, die neuere Architektur einen ganz andern Weg, und weit an jener mittelalterlichen Art vorbei, mit großem Glück geführt hat. Hier lagen ganz andere Aufgaben und Ausſichten. Dabei halte ich weder dies Gebäude noch die meiſten andern Werke Schinkels für wahrhaft vollendet; Vollendung iſt auch nicht die Sache einer Periode der Reformation. Aber es ſind Werke eines echten und lebendigen Strebens, eines Strebens nach einem richtigen Ziel. Dies Ziel iſt vielleicht noch unerreicht; aber ſchon unendlich viel iſt gewonnen. Im Griechiſchen zunächſt nur den Geiſt der Schönheit, des reinen Ebenmaaßes verehrend, war Schinkel weit entfernt von jedem ausſchließenden Purismus, und je tiefer und freier er den griechiſchen Geiſt in ſich aufnahm, um ſo duldſamer wurde er auch gegen andere Formen, um ſo mehr lernte er ſie auf eigenthümliche Weiſe handhaben. So hat uns denn Schinkel die Wege geöffnet, er hat uns das innere Verſtändniß für mehr als eine, ja eigentlich für alle Architekturen aufgeſchloſſen, und der Geſchmack hat durch ihn eine allgemeine Läuterung erfahren. Er wäre ſicherlich auf ſeinem Wege noch weiter vorgeſchritten, er hätte ſelbſt noch gethan, was er uns überließ. Immer mehr ſah er ein, daß unſere Gebäude von vielen Stockwerken ſtärkere Potenzen der Form und einen größeren Reichthum derſelben brauchen, als die griechiſchen. Er ging aus von einer Reformation des Details, und er war darin ſtreng, aber eine noch längere Folge von großen Bauten würde ihn zuletzt überzeugt haben, daß, wo es hauptſächlich die Totalität gilt, ſelbſt dem Detail manches vergeben werden kann; er wäre dann gewiß noch freier geworden und hätte ſich immer leichter in mannigfaltigen Formen bewegt. — In dem Schloß Orianda, ſeiner letzten großen Arbeit, ſehen wir ihn von Karyatiden, von Riſaliten und Erkern Gebrauch machen, um die Façade reicher zu beleben; von hier bis zu dem Geſchmack Schlüters, wie weit war er noch entfernt? In der That, ich kann das hieſige königliche Schloß, ſo weit es Schlüters Werk iſt, nie betrachten ohne den Gedanken, daß gar manches Detail an dieſem wundervollen Gebäude, das von einem klaſſiſchen Geſchmack ſich entfernen mag und das Schinkel nimmermehr in ſeine Formen aufgenommen haben würde, dennoch nicht bloß ſeine gute Wirkung thut, ſondern daß die impoſante Wirkung des Ganzen ohne ſolche Mittel auch nicht hätte erreicht werden können. Schinkel und Schlüter bleiben hier vielleicht Pole, aber wenn mich nicht alles täuſcht, ſo giebt es einen Uebergang von jenem zu dieſem, und Schinkel ſelbſt hat ſich ihm angenähert. Zwiſchen dieſen beiden Polen hat unſere Architektur ſich zu bewegen, je nach den Umſtänden wird ſie ſich mehr an den einen oder an den andern zu halten haben. Es ſcheint unſere Aufgabe, hier am Schluß beide Richtungen noch einmal genauer gegenüber zu ſtellen.

Schinkels Prinzip iſt die Einfachheit, die Reinheit, die Sparſamkeit aller Kunſtmittel, aber dafür die feinſte Durchbildung. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß man mit dieſem Prinzip niemals ſo große Wirkungen hervorbringen könne, als mit dem entgegengeſetzten; aber das wollte er auch nicht, und es ſchien nicht in den Forderungen der Zeit und des Ortes zu liegen. An dieſer Einfachheit, welche Schinkels innerſten Kunſtcharakter ausmacht, hat, wie wir zeigen konnten, zugleich ſeine Stellung in der Entwickelung Antheil, dann aber auch die Sparſamkeit, welche dem Staat durch die natürliche Beſchaffenheit des Landes auferlegt iſt, endlich, was nicht zu gering angeſchlagen werden möge, der perſönliche Charakter ſeines Fürſten, Friedrich Wilhelms III., der hauptſächlich auf das Einfache und Gediegene, auf das Nützliche und Unerläßliche, auf das Bürgerliche gerichtet war. Wahrlich gilt von Preußen etwas Aehnliches, als Favorinus von Attika ſagt: „Das Land iſt felſig und unfruchtbar, aber es weht darüber eine reine Luft, und dieſe iſt den Seelen heilſam.“ Möge darum unſer Vaterland lieber die Pracht verſchmähen und ſich der reinen Kunſt zuwenden, um an ihr unwandelbar feſtzuhalten. So hat Schinkel gedacht und gethan, und dieſe Sinnesart iſt auch auf die jüngern Architekten übergegangen; faſt alle neuern Privatbauten in Berlin geben davon Zeugniß. Die neueren Façaden ſtechen durch ihre Geradlinigkeit, ihre Schmuckloſigkeit, beſonders aber auch durch das geringe Relief aller ihrer Architekturtheile ſehr entſchieden gegen die ſchmuckreichen, ſtarkgegliederten Gebäude der frühern Zeit ab: für jetzt noch eine angenehme Abwechslung, aber auch hier kann zu weit gegangen werden, und ſchon bedroht dieſer Geſchmack die langen, geraden Straßen noch einförmiger und kahler erſcheinen zu laſſen. Die flachen Dächer, welche man immer häufiger ſieht, machen das Uebel im Grunde noch größer. Nicht geringen Antheil hat auch die Zinsreduction der Pfandbriefe und der Staatsſchuldſcheine daran, daß man immer mehr bloß in der Abſicht baut, um Geld anzulegen: ſo entſtehen charakterloſe Miethkaſernen, bei deren Anlage weiter nichts in Betracht kommt, als das Verhältniß des Kapitals zu den Zinſen. Vorübergehend glaubte man dieſer Nüchternheit durch Malerei aufhelfen zu können, eine Aushülfe, an der Wind und Wetter bald die beſte Kritik übten. Neuerdings hat ſich ſchon mehr der Geſchmack für bildneriſchen Schmuck gefunden; möge er nur eine innigere Verbindung mit der Architektur eingehen!

Aber die Architektur ſelbſt hat hier Schritte zu thun, ſie ſelbſt hat auf dem Wege, der ſich deutlich genug bezeichnet, einzulenken. Nach und nach, ſo weit es die Reinheit gräciſirender Formen zuläßt, wird man ſich wieder mehr von dem italieniſchen Palaſtſtil aneignen müſſen. In dem Maße, als die Friedrichsſtadt Berlins jetzt in die Höhe wächſt, als kleinere Gebäude ſich zu größeren zuſammenſchmelzen, ſind Riſalite, Portale, durch mehrere Etagen durchgehende Architekturtheile, Säulen, Erker, Attiken, reiche Krönungen mit Vaſen, Statuen und dergleichen ein immer dringenderes Bedürfniß. Ohne ſolche Mittel ſcheint es unmöglich, ſo ungeheure Façaden von 3, 4, auch 5 Stockwerken zuſammen zu bringen, und um den Gebäuden, die man auszeichnen will, in den großen Häuſerzeilen wirklich Abſchluß und Geltung zu verſchaffen. Die bloß geradlinigen Verdachungen ſind vielleicht auch ſchon ein zu ſtrenger Purismus; mit Vergnügen ſieht man neuerdings, namentlich für Erdgeſchoſſe, die Anwendung des Rundbogens.

Und wirklich ſcheinen auch die Bedingungen, welche uns eine ſo große Sparſamkeit ſowohl der Mittel als der Formen anriethen, immer mehr zu ſchwinden. Ein langer Friede häuft Reichthümer an, und der Reichthum verlangt je mehr und mehr Schmuck in der Kunſt. Es iſt billig, daß auch die Architektur darin nachgebe, aber freilich ſo, daß ſie darüber ihren Ernſt, ihre Strenge nicht verliert. Das Bedürfniß, ſolide zu bauen, hat ſich bei uns in manchen Dingen auf eine ſehr erfreuliche Weiſe feſtgeſetzt, namentlich in der häufigern Anwendung des Granits: möge man denn auch bei einem angemeſſenen Schmuck die Koſten nicht ſcheuen und wieder mehr zur Ausführung von Architekturtheilen in Sandſtein, oder, was noch erwünſchter wäre, zum Bau in ſauberen Ziegelformſteinen übergehen. Die Begüterten müſſen hier mit gutem Beiſpiel voranſchreiten, von den Architekten aber iſt zu verlangen, daß ſie in würdiger und kunſtmäßiger Weiſe dem Bedürfniß des Zeitgeſchmacks entgegen kommen, damit derſelbe nicht etwa plötzlich in ein ſinnloſes Rococo umſchlage, wie es leider in vielen Möbelformen ſchon der Fall iſt.

Schinkel hat eine ſo große Anſtrengung darauf verwendet, hier einem geläuterten Geſchmack Eingang und Befeſtigung zu verſchaffen; keine Arbeit war ihm zu groß, kein Gegenſtand zu gering, wenn es die Erreichung dieſes Zieles galt. Wie vielen Fleiß er auf die innere Decoration der architektoniſchen Räume verwandte, ſo wie auch auf die Ausſtattung mit entſprechenden Möbeln, iſt mehrfach von uns berührt worden, aber er hat auch mit eigener Hand Zeichnungen zu Bilderrahmen, zu Tapeten, zu Geräthen aller Art entworfen. Wir verdanken ihm die ſchönſten Theaterdecorationen, und weſentlichen Antheil hat er an der Gründung eines trefflichen und berühmten Decorationsmalerateliers, dem des Herrn Gropius, deſſen ausgezeichnete Leiſtungen in und außer Europa immer allgemeiner anerkannt werden. So hat auch Schinkels Verdienſt um die Ornamentirung in jüngern Männern Wurzel gefaßt, und hier ſind beſonders die geiſt- und erfolgreichen Beſtrebungen des Herrn Bötticher nicht zu übergehen. Sehr groß und wohlthätig iſt ferner Schinkels leitender Einfluß auf das hieſige Gewerbinſtitut geweſen, ja auf alle Sphären erſtreckt ſich ſeine unſichtbare geiſtige Lenkung mit dem Reichthum ſeiner Erfindung und ſeinem klaſſiſchen Geſchmack; die Chablone in der Hand des roheſten Anſtreichers und Maurers, die Vorbilder des Tapezierers, des Tiſchlers, des Schloſſers, des Webers, des Töpfers, alles iſt belebt von ſeinem Geiſt. Dieſer eben iſt es denn, der den Fabriken Berlins ein gewiſſes geiſtiges Uebergewicht verſchafft hat, und dieſer muß vor allen Dingen aufrecht erhalten werden. Nicht nur die Ehre, ſondern auch der Wohlſtand unſerer Reſidenz erfordert es, dem oft leichtſinnigen und launenhaften Geſchmack der vornehmen Welt gegenüber, mit ſittlicher Kraft dieſen reinen und echten Kunſtſinn gegen die Mode zu verfechten und an ihm beharrlich feſtzuhalten; denn die ſtets nur nach Wechſel und Neuheit ſtrebende rohe Maſſe nimmt ſtatt des Schönen oft auch mit dem Unſchönen und Widerſinnigen verlieb, und zieht das Fremde demjenigen vor. was als die Blüthe unſerer eigenſten Bildung hervorwächſt, die von uns vielmehr andern noch erſt zugeführt werden ſoll. Ueberdies ſteht die Architektur im Mittelpunkt aller bildenden Künſte, ſie iſt diejenige Kunſt, welche mit ſtiller Macht uns täglich und unaufhörlich anredet, und welche dereinſt der Nachwelt am lauteſten und ſichtbarſten von uns Zeugniß geben wird. Die Architektur hält den Stil und Ernſt der Kunſt überhaupt aufrecht; ſobald ſie zu leiden und auszuarten anfängt, muß alle bildende Kunſt von dem Verderbniß ergriffen und mit in den Verfall verwickelt werden. Aber noch denken wir vorzuſchreiten und zu ſteigen; ſo fühlbar der Verluſt des großen Meiſters iſt, ſo läßt er uns doch ein klar erkanntes Ziel zurück: die Zeit prüfe alſo ihre Kräfte! Wo auf der Höhe des Thrones überdies ein der wahren Kunſt geweihter Sinn herrſcht, da ſtehen zunächſt die größten Hoffnungen offen.

Schinkel, dem die Verſchönerung Berlins ſo ſehr am Herzen lag, hat leider das Geſchick inſofern nicht wohl gewollt, als für diejenigen Pläne und Wünſche, die ihn am lebhafteſten beſchäftigten und die am meiſten dazu hätten beitragen können, die Hauptproſpekte Berlins zu heben, ihm kein Auftrag zu Theil geworden iſt. Er vereinigte den Architekten mit dem Landſchaftsmaler, und doch erhebt ſich nicht ein einziges Gebäude zu ſolcher Höhe und Bedeutung, daß es für die landſchaftliche Anſicht Berlins entſcheidend, ja in derſelben auch nur bemerkbar würde. Er hat einen Plan zu einer Kirche entworfen, welche, auf dem Spittelmarkt, den Proſpekt der Leipziger Straße ſchließen ſollte; ſie iſt unausgeführt geblieben; auch iſt einmal von einer Kirche die Rede geweſen, welche vor dem Potsdamer Thor im point du vue derſelben Straße ſtehen ſollte. Ein lebhafter Wunſch Schinkels, den er öfters äußerte, war der, die beiden Kirchen auf dem Gendarmenmarkt im Stil der ſpäter von Friedrich dem Großen durch den Architekten Boumann angebauten Thürme umzubauen, denn jene älteren Hauptgebäude ſind von ſchlechter Architektur und völlig außer Zuſammenhang mit dem Prachtſtil der Glockenthürme. In der That würde es ſeiner Kunſt ein Leichtes geweſen ſein, im Charakter der gegebenen Architektur die Kirchen zu erweitern, die künſtleriſche Einheit herzuſtellen und ſomit dem Platz diejenige Bedeutung zu ſichern, auf welche ſeine Räumlichkeit, ſeine Lage und die darauf ſchon vorhandenen Gebäude ihm die vollgültigſten Anſprüche geben. Vielleicht wird einem von Schinkels Schülern die Gunſt zu Theil werden, auf Königlichen Wink ſeine Hand dieſer großen Verſchönerung Berlins zu leihen. Noch mehr wäre es Schinkel zu gönnen geweſen, in dem eigentlichen Brennpunkt von Berlin auf dem Platze, der durch ſeinen ſinnreichen Gedanken erſt entſtanden iſt, indem er das Muſeum da baute, wo früher ein Arm der Spree war, hier an der Stelle des jetzigen Doms von geringen Dimenſionen und ſehr mittelmäßiger Architektur ein großartiges kirchliches Gebäude aufzuführen, das, im Hintergrunde des Platzes zwiſchen Schloß und Muſeum, der Schloßbrücke, dem Opernplatz und den Linden gegenüber, dem Beſchauer ſogleich ſagt, hier ſei er im Mittelpunkt des auf geiſtiger Baſis gegründeten Staates.

Neuerdings iſt durch einen hohen Königlichen Entſchluß, der in der geſammten heimiſchen Kunſtwelt mit Begeiſterung aufgenommen wurde, Aller Aufmerkſamkeit wieder auf dieſen Ort und auf den Gedanken eines Berliner Domes gelenkt worden. Durch die Größe der Aufgabe erhielten die Geiſter einen neuen Schwung; der Architekt, welcher Erfindungskraft in ſich verſpürte, ſammelte dieſelbe und wagte ſich ans Werk aus innerem Drange geiſtiger Mitwirkung, wenn auch ohne Hoffnung der Berückſichtigung. So iſt nach und nach eine Reihe von Entwürfen entſtanden, von denen nicht wenige öffentlich ausgeſtellt worden, ſo daß ſich darüber ſprechen läßt. Vielleicht iſt dies nicht nur erlaubt, ſondern ſogar Pflicht, weil der große Bau, der in Ausſicht ſteht, nicht bloß durch die Munificenz und den Kunſtſinn des Herrſchers, nicht bloß durch die Erfindung des Architekten, ſondern auch zugleich durch den bewußten Antheil des ganzen Volkes erſtehen ſoll, als eine Blüthe unſerer eigenen, hier gewachſenen Kunſt, als eine Conſequenz und Errungenſchaft deſſen, was unſere Kunſt bis dahin geleiſtet hat. Indem nun der Verfaſſer hierzu vom kritiſchen Standpunkt ſein geringes Schärflein beizutragen nicht Anſtand nimmt, ſind für ihn dieſelben Anſichten das Leitende, welche er in dem vorigen Aufſatz über Schinkel entwickelt hat. Ob jener große Architekt oder ein geringerer die beneidenswerthe Aufgabe erhält, dies dünkt ihn im Grunde gleich: aber auf Eines ſcheint es vor allen Dingen anzukommen, daß der Standpunkt, auf den Schinkel die deutſche Architektur unſeres Jahrhunderts verſetzt hat, hier nicht außer Acht falle, daß die Läuterung und Entwickelung, welche er ſeiner Kunſt gegeben, nicht umſonſt geſchehen ſei, daß man mit Sicherheit auf dem von ihm betretenen Wege fortgehe, nicht aber, daß man auf diejenigen Abwege zurückfalle, vor denen uns zu behüten er die ganze Kraft ſeines Lebens aufgewendet hat. Keinen anderen Maaßſtab als dieſen hat der Verfaſſer für die Beurtheilung der ausgeſtellten Entwürfe; ſollte deshalb dieſe Beurtheilung zu hart oder gar zu unbeſcheiden erſcheinen, ſo wolle man dies durch die Feſtigkeit ſeiner Ueberzeugung erklären und ihm deshalb Nachſicht zu Theil werden laſſen. Es ſind übrigens die nachfolgenden Betrachtungen nicht in der Einſamkeit geſchrieben worden; mannigfache Beſprechung gab Gelegenheit, verſchiedene Geſichtspunkte zu gewinnen, Einſeitigkeiten auszugleichen, Widerſpruch oder Beiſtimmung zu hören. Was ich im Folgenden zu geben mir erlaube, darf ich darum nicht als mein alleiniges Urtheil und Eigenthum hinſtellen, noch weniger aber mag ich es als die Summe und den Inbegriff eines allgemeinen Urtheils ausgeben, und ich wünſche ausdrücklich, daß der Leſer den vorgebrachten Gründen nicht mehr zutraue, als wirklich in ihnen liegt.

Nachdem ſchon hie und da Einiges gehört worden, wurde der Gegenſtand zuerſt im Sommer des vorigen Jahres in die Oeffentlichkeit gezogen. Es geſchah dies durch den

Architekten Herrn *Anton* **Hallmann** in ſeiner Schrift: *Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart*. Ein beſonderer Abſchnitt derſelben führt die Ueberſchrift: *Ueber den Bau proteſtantiſcher Kirchen, insbeſondere über den Bau eines neuen Doms in Berlin*. Der Verfaſſer macht mit der ihm eigenen Lebendigkeit oder vielmehr Lebhaftigkeit, erwärmt von der Wichtigkeit der Aufgabe, welche er ſogar als ein welthiſtoriſches Ereigniß bezeichnet, mancherlei allgemeine Bemerkungen, theilt aber auch zugleich einen beſonderen Entwurf mit, der nur bei dem Mangel bildlicher Darſtellung etwas dunkel bleibt. Wenige Monate darauf wurde am 18. September die große Kunſtausſtellung in den Sälen der Akademie eröffnet, und mit großem Intereſſe betrachteten hier nicht bloß die Architekten, ſondern alle Freunde der Kunſt die Entwürfe des Herrn Hallmann zu einem großartigen Berliner Dom, für deſſen Ort der Künſtler ſchon in ſeiner Schrift den Luſtgarten und die Stelle des jetzigen Doms angenommen hatte. Gleichzeitig las man in den Zeitungen, daß Herr Profeſſor *Wilhelm Stier* aus Berlin in der Verſammlung deutſcher Architekten zu Leipzig die vorzüglichſte Aufmerkſamkeit derſelben mit einer Reihe von Entwürfen für eben dieſen Berliner Dom unter Annahme deſſelben Ortes in Anſpruch genommen, und nicht lange, ſo erſchienen dieſe mit einem großen Aufwande von Fleiß und Erfindung entworfenen Blätter auch auf der Ausſtellung. Man ſprach mittlerweile auch von einem Projekt, das der rühmlich bekannte Berliner Architekt, Herr Profeſſor *Strack*, auszuſtellen Willens ſei, auch eine Löſung derſelben Aufgabe unter Vorausſetzung derſelben Bedingungen. Hiedurch gewann die Angelegenheit ein immer höheres und allgemeineres Intereſſe, das zum höchſten geſteigert wurde, als an Stelle des Strackſchen Entwurfes ein ganz anderer, von der Hand des Herrn Oberbauraths *Stüler*, erſchien, der, aus beſonderen Umſtänden zu ſchließen, die nächſten Ausſichten auf die Ausführung und ſomit alſo auch die gegründetſten Anſprüche auf eine vorzugsweiſe Beachtung mitbrachte. Die öffentliche Ausſtellung ſchien aber, auf die edelſte Weiſe, zu freimüthiger Beurtheilung einzuladen. Leider blieb jetzt der Strackſche Entwurf zurück.

Die Ordnung, in der die verſchiedenen Projeckte ſich der Beſchauung darboten, kann für uns nicht bindend ſein, und wir wenden uns demnach ſogleich demjenigen zu, das in vieler Rückſicht das hauptſächlichſte Intereſſe beſitzt. Die Stülerſchen Blätter ſtellen den Dom in drei maleriſchen Anſichten dar, von denen die eine den Anblick der vordern Façade giebt, wie dieſelbe im Zuſammenhange mit den benachbarten Gebäuden, dem königlichen Schloß und dem Muſeum erſcheint; die zweite giebt die Anſicht von der Hinterſeite, die dritte eröffnet einen Blick ins Innere. Obgleich nun zum genauen Verſtändniß immer noch der Grundriß fehlt, ſo läßt ſich derſelbe doch nach den drei gegebenen Anſichten ungefähr entwerfen, und wir haben dies verſucht, ſo weit es nöthig iſt, um dem Verſtändniß der Leſer, welche jene maleriſchen Anſichten nicht geſehen, zu Hülfe zu kommen.

Das erſte Blatt, eine maleriſche Anſicht von der Hauptſeite, zeigt uns, daß die Stelle des jetzigen Doms auf dem Luſtgarten, der Schloßbrücke gegenüber, gewählt ſei: und in der That, welche beſſere Stelle für ein impoſantes Prachtgebäude hätte ſich wohl finden laſſen. Schloß und Muſeum werden vereinigt, der Platz erhält erſt einen beruhigenden Mittelpunkt, und das vielgerühmte Enſemble vom Brandenburger Thor bis zum Schloß erſt ſeinen wahren Schlußſtein.

Was nun die Form des neuen Domes anlangt, ſo erkennen wir darin die römiſche Baſilika mit einem mittleren Hauptſchiff und zwei niedrigeren Seitenſchiffen. Die Apſis oder Altarniſche, auch Tribune genannt, kommt gegen die Spree hin zu liegen. Allein da der Platz nicht Raum genug darbietet für die Länge des Gebäudes, ſo erſtreckt es ſich bis in die Spree hinein, deren Bett wir in der hinteren Anſicht um die Hälfte oder darüber verengt ſehen. Der Dom ſteht um zwei Terraſſen von einigen Fußen gegen den Platz erhöht; eine korinthiſche Säulenſtellung bildet auf der ganzen Façade eine Halle von der Höhe der Seitenſchiffe; an dieſelbe ſchließen rechts und links auf der untern Terraſſe ſich Säulengänge an, von denen der eine nach dem Schloß hinführt, nahe hinter dem Portal Nr. 5. ſich anfügend, der andere aber nach dem Muſeum zu vor der Börſe vorbei. Jeder dieſer Säulengänge beſteht aus einer Doppelreihe von zwei bis vier Säulen, gleichfalls korinthiſcher Ordnung von geringerem Maaßſtabe als die zwölf Säulen der Halle. Ueber dem Säulengange, der auf der rechten Seite den Dom mit dem Schloß verbindet, zeigt ſich im Hintergrunde die Schloßapotheke mit ihren alten Giebeln, einer der älteſten Theile des Schloſſes, welcher ganz verſchont bleibt und hinter den Baumgipfeln der vorhandenen Anlage maleriſch mitwirkt als treffliche Folie für die anſtoßenden Gebäude von koloſſalem Maaßſtab. Links dagegen erweitert ſich der Säulengang zu einem geräumigen viereckigen Säulenhof, ähnlich den Anlagen von Kreuzgängen an Kloſterkirchen. Die Beſtimmung dieſes offenen Hofes dürfte ſein, als Begräbnißplatz der königlichen Familie zu dienen; zugleich werden Räume für Frescobilder und die anmuthigſten geſchützten Spaziergänge gewonnen.

Durch dieſe ſich anſchließenden Säulenhallen erhält nun das Gebäude, das ſeine ſchmälere Giebelſeite dem Platz zukehrt, eine größere Breitenausdehnung; was aber den Eindruck deſſelben vollenden und hauptſächlich die Maſſe dominirend machen ſoll, ſind zwei hohe Glockenthürme, die, obwohl von dem Hauptgebäude abgeſondert, doch architektoniſch vermittelt, ſich zu beiden Seiten der Chorniſche in vielen Stockwerken erheben und mit einer flachen Bedachung ſchließen, welche in der oberſten Etage gleichfalls auf korinthiſchen Säulen ruht; ſie tragen auf der Spitze ihrer Dächer goldene Kreuze.

Auf dem zweiten Blatte ſehen wir die Hinterſeite nach der Spree. Hier erſcheint der große Rundbau, welcher im Mittelſchiff die Altarniſche bildet; den Seitenſchiffen entſprechend auf beiden Seiten kleinere, halbkreisförmige Ausbaue, und überdies rechts und links außerhalb der Umſchließungsmauern noch zwei andere, für die Taufkapelle und die Sakriſtei; endlich auf der linken Seite, jenſeits des Thurmes, noch eine ſechste, wahrſcheinlich für eine mit dem Begräbplatz in Verbindung ſtehende Kapelle (ſ. den beigegebenen Grundriß).

Um einen Begriff von der Größe zu geben, in der das Ganze gedacht iſt, ſo können wir hier einige Maaße in runden Zahlen mittheilen. Länge des Schiffes 210 Fuß, Tiefe des Mittelſchiffes 90 (in gothiſchen Kirchen ſelten viel über 40), ganze Tiefe 210, Höhe bis zur Spitze 130 (der Dom zu Köln hat nur 140); äußere Höhe des Hauptſchiffes bis zur Giebelſpitze 150 (das Schloß mißt nur 95); Höhe der Thürme ohne die Kreuze auf ihnen 320; Höhe der korinthiſchen Säulen der Vorhalle 60 (die des Muſeums meſſen nur 40); Höhe der Säulen der Säulengänge auf beiden Seiten 36 Fuß. Vergleichen wir ſolche Maaße mit denen des jetzigen Doms, ſo iſt der Abſtand in der That ſehr groß, und jetzt erſt würde die Hauptſtadt ein angemeſſenes Gotteshaus erhalten, das zugleich ausreichend wäre bei den größten kirchlichen Staatsfeierlichkeiten, viele Tauſende von Kirchgängern aufzunehmen. Der Schmuck des Aeußern beſteht, abgeſehen von den Säulenſtellungen, in Bildwerken des Giebelfeldes, die Giebel ſelbſt ſind mit reichen Krönungen geziert, und auf den Ecken ſind als Akroterien koloſſale Statuen projektirt. Der große Raum aber, der zwiſchen dem Giebelfelde und der unteren Säulenhalle entſteht, da die Fenſter nicht hier, ſondern bloß auf den Seitenwänden angebracht ſind, wird durch ein großes muſiviſches Bild auf Goldgrund eingenommen; in runder Umſchließung das koloſſale Bild des Erlöſers, daneben Darſtellungen in kleinerem Maaßſtabe, und zwar ſo, daß das Ganze in oblonger Form ſich abſchließt. Dem entſprechend iſt auch auf der hintern Seite das Hauptgebäude mit Moſaikbildern auf Goldgrund geziert, und ähnliche Frieſe laufen um die verſchiedenen Rundbaue der Tribunen.

Das dritte Blatt eröffnet uns den Blick in das Innere des Mittelſchiffes, und zeigt rechts noch einen Theil des Seitenſchiffes. Die Mauern des erſtern werden auf jeder Seite durch zwölf Säulen von gleicher Größe, wie die der äußern Vorhalle, getragen, darüber erhebt ſich ein Stockwerk mit Fenſtern. Nach Art der Baſiliken wird der Dachverband (in St. Paul ehemals aus Cedern des Libanon conſtruirt) ſichtbar, aber nicht aus Holz, ſondern aus Eiſen, und zwar, wie ſich nach dem Bilde abnehmen läßt, vergoldet. Die Tribune oder Altarniſche von koloſſalem Maaßſtabe iſt nach Art der altchriſtlichen Kirchen mit Reihen von typiſch gehaltenen Bildern auf Goldgrund geſchmückt. Ihr Raum iſt um einige Stufen erhöht, und es bildet ſich ſomit ein Allerheiligſtes, wahrſcheinlich beſtimmt für den Genuß des heiligen Abendmahls. Ein beſonderer kleiner Altar näher dem Predigtraum der Kirche am Rande der Erhöhung ſcheint für das Ableſen der Liturgie zu dienen. Ebendaſelbſt an den Schranken des Altarraumes befindet ſich auch die Kanzel, was den großen Vortheil gewährt, daß die Gemeinde gleichzeitig den Altar im Angeſicht hat. Da die Kirche keine Emporen hat und ihrer ganzen Anlage nach nicht haben kann, ſo war dies der einzige Platz; er ſcheint in ſo mäßiger Erhöhung, aber dem Zwecke vollkommen zu entſprechen. Vielleicht hat hier die Anordnung in der Kirche St. Nereo und Achilleo zu Rom als Vorbild gedient.

Gewiß bietet dieſer Plan, welcher das Reſultat einer langen Ueberlegung ſcheint, viel Eigenthümliches und ſogar Ueberraſchendes, und namentlich bekennt der Verfaſſer gern, daß er ihm bei der erſten Anſchauung nicht wenig imponirt hat. Er zeichnet ſich zunächſt durch eine große Einfachheit aus, und dieſe ſcheint auch das Hauptmotiv geweſen zu ſein, welche auf die Form der Baſilika führte. Bekanntlich iſt dieſe Form urſprünglich einem ganz anderen, und zwar weltlichen Zweck angehörig, die älteſte für gottesdienſtliche Verſammlungshäuſer der Chriſten, zu einer Zeit, als das Chriſtenthum durch menſchliche Satzungen von ſeiner urſprünglichen Quelle noch nicht entfernt war. Der Erfinder des ſehr intereſſanten Entwurfes ſcheint ſich demnach von vorn herein mit Klarheit die Aufgabe geſtellt zu haben, eine eigenthümliche Form für den evangeliſchen Cultus zu finden. Eine ſolche iſt bekanntlich zur Zeit noch nicht da; die Proteſtanten bedienten ſich nach ihrem Abfall von dem römiſchen Stuhl nach wie vor derſelben Kirchen, und mehr als je iſt von da ab die Kunſt von dem überlegenen italieniſchen Einfluß beherrſcht worden.

Auf die Beleuchtung dieſes Punktes nach unſerer Art werden wir im Laufe der ferneren Darſtellung noch mehrmals zurückkommen; hier bemerken wir nur vorläufig, daß dabei zwei Umſtände zu concurriren ſcheinen, nämlich einerſeits der Charakter des Bekenntniſſes und die Art des Ritus, andererſeits die nach ſelbſtſtändigen Geſetzen erfolgende Entwickelung der Kunſt. Auf keiner dieſer beiden Seiten allein iſt die Auflöſung der ſchwierigen Aufgabe zu ſuchen, ſie muß gleichzeitig auf beiden erfolgen.

Für den beſonderen Fall des Berliner Doms an dem gewählten Ort treten nun noch ſpecielle Bedingungen hinzu, welche hauptſächlich in dem architektoniſchen Charakter der dort ſchon vorhandenen Gebäude gegeben ſind. Der Dom kommt zwiſchen dem Königlichen Schloß und dem Muſeum zu ſtehen, er ſoll beide Architekturen verbinden und zu einander hinüberleiten: alles dies nun macht die Aufgabe um ſo ſchwieriger und complicirter, jeder dieſer Punkte verlangt volle Berückſichtigung, unbeſchadet der künſtleriſchen Freiheit, der nur ein Werk von ſolcher Bedeutung, wie das geforderte, würdig entſpringen kann. Es galt, zwiſchen den Werken vielleicht der beiden größten Architekten neuerer Zeit, Schlüters und Schinkels, ein in ferne Zeit hinaus dauerndes Gebäude entſtehen zu laſſen: ein Umſtand, der allein ſchon manches kunſtgebildete Talent hätte zaghaft machen können.

Unverkennbar ſind nun dieſe Punkte in dem Projekt, das uns die Stülerſchen Blätter darſtellen, nicht unberückſichtigt geblieben, und zwar beſonders der erſte und der letzte Punkt, nämlich der Charakter des evangeliſchen Bekenntniſſes und wiederum die an die Localität geknüpften Forderungen.

Wenn Berlin einen Dom bekommen ſoll, ſo kann über den Ort kein Zweifel ſein: es iſt derſelbe, auf dem ſich der jetzige Dom befindet, welcher nur ſeinem Begriff ſo wenig entſpricht. Der Luſtgarten iſt nun einmal der Mittelpunkt Berlins: zwiſchen dem Königlichen Schloß und dem Muſeum, dem Zeughaus gegenüber, würde eine Kathedrale ſehr bedeutungsvoll ihre Stelle finden, überdies führt die Hauptſtraße der Linden auf dieſen Platz hin; durch das Siegesthor eröffnet, fände ſie hier ihren eigentlichen Abſchluß. An dieſem Ort nun handelt es ſich nicht um einen freien Raum, dem man dieſen oder jenen Charakter ausdrücken könnte, ſondern dadurch, daß der Platz von zwei Seiten, durch das

Schloß und das Muſeum, und, wenn wir das Zeughaus mitrechnen, bereits von dreien begrenzt iſt, alles mächtige, impoſante Prachtbauten von entſchiedenem Charakter, dadurch ſind für die Aufgabe viel beſtimmtere Bedingungen gegeben, welche der Architekt des neuen Domes gewiß nicht ungeſtraft vernachläſſigen würde.

Durch ſeine Stellung gegen die Schloßbrücke, den Opernplatz und die Linden zeichnet ſich nun gerade diejenige Seite des Platzes, auf welcher der neue Dom ſtehen ſoll, als die Hauptſeite aus: es iſt die hintere Langſeite des Luſtgartens. Dieſe Seite nun verlangt ein Gebäude, welches das Muſeum zur Linken des Beſchauers und das Schloß zur Rechten aufwiegen und überbieten könne, es verlangt eine maſſenhafte Ausdehnung ſowohl in der Breite als Höhe, und doch muß dieſe zugleich von der Art ſein, daß die beiden genannten Gebäude nicht darunter leiden. Dieſelben unter einander zu einer künſtleriſchen Einheit zu faſſen und gleichſam einen Generalnenner für beide Stilarten zu finden, endlich den Platz abzugrenzen und ihn als Totalität durch einen Mittelpunkt zu vereinigen, dies iſt dann ferner die Aufgabe.

Es iſt ſchon angedeutet worden, daß das vorliegende Projekt im Allgemeinen den Sinn und Umfang der Aufgabe wohl erkannt zu haben ſcheine; im Beſondern möchte es am glücklichſten ſein, ſoweit es ſich um die Abgrenzung des Platzes handelt. In der Halle des Muſeums iſt die Säulenarchitektur das Vorwaltende; auch das Schloß zeigt in ſeinen Portalen die Anwendung der antiken Säule; ein hinüberlaufender Säulengang, der ſich dem Hauptportal des Doms mit einer impoſanten Säulenſtellung rechts und links anſchlöſſe, ſcheint darum ein eben ſo nahe liegender als glücklicher Gedanke. Derſelbe wird aber erſt vollſtändig durch die Anlage der erwähnten beiden Terraſſen, denn auf dem gegen das Schloß hin anſteigenden Terrain, welches dieſem ohnehin durch die Dimenſion vorgeltenden Gebäude ein noch größeres Uebergewicht gegen das Muſeum giebt, wäre eine Verbindung und architektoniſche Hinüberführung nicht wohl möglich; zu ſtatten kommt dabei noch, daß die Säulenſtellung des Muſeums ſich auf einem nicht unbedeutenden Unterbau erhebt, alſo den Gedanken einer horizontalen Ausgleichung um ſo näher bringt. Aber während die untere Terraſſe die Differenz der Erhebung des Schloſſes gegen den Platz aufzuwiegen beſtimmt iſt, indem auf dieſer die Colonnaden laufen ſollen, wird eine zweite Terraſſe die Baſis des Doms gegen die des Schloſſes ſogar erheben, und auch dies iſt gewiß das Richtige und Unerläßliche, wenn anders der Dom ſich dem Schloß gegenüber ſoll behaupten können.

Nicht minder hat es unſern vollen Beifall, daß die alten Theile der Schloßapotheke erhalten werden ſollen; ſie verdienen dies ſowohl in hiſtoriſcher als künſtleriſcher Rückſicht. Bekanntlich ſind dieſe Theile älter als das jetzige Schloß ſelbſt, der erſte Blick überzeugt, daß ihre Entſtehung bis in das Mittelalter hinaufreicht. Die kleinen Giebel einer ſpätern Ausartung des gothiſchen Stils und das hohe unförmliche Dach, aus dem ſie hervortreten, ſind an ſich von keinem ſonderlichen Kunſtwerth und auch wenig geeignet zu imponiren; deſto geeigneter aber ſind ſie, großartigeren Verhältniſſen als Hintergrund und Maaßſtab zu dienen. Eben der Umſtand, daß das hohe und ſteile Dach noch hoch überragt wird von dem Prachtbau des mit ſeiner Attika horizontal abſchließenden Schloſſes, giebt dieſem letzteren Gebäude erſt den Eindruck der Höhe, und nichts iſt in der That mehr zu befürchten, als daß bei einer radikalen Umformung des Platzes und einer Umgrenzung deſſelben mit lauter neuen und großen Bauten eines das andere beeinträchtigen und niederdrücken möchte. Solche als Maaßſtab dienende Theile ſind in einem Enſemble von Prachtgebäuden durchaus nothwendig; ſie laſſen ſich aber nicht erbauen; darum ſollte man ſich glücklich ſchätzen, wenn ſie ſich vorfinden, und ſie ſchonungslos aus dem Wege zu räumen, würde ein unverzeihlicher Fehler des Architekten ſein. Was aber ihr Anblick Auffallendes haben könnte, fällt weg durch das hiſtoriſche Recht ihrer Exiſtenz, und es verſteht ſich von ſelbſt, daß ſie von den Forderungen der Einheit des Stils nicht berührt werden, welche wir an die neuzuerbauenden Theile machen dürfen. Ueberdies iſt nun aber auch in dem Projekt hinlänglich dafür geſorgt, daß ſie nicht ſtörend werden können. Die Colonnade läuft vor dieſem Gebäude vorbei, und fügt ſich hinter dem Portal Nr. 5. dem Schloß an; nun ſoll auch hinter der Colonnade noch die vorhandene Baumanlage erhalten bleiben, ſo daß die Wipfel derſelben über der Säulenhalle erſcheinen, und erſt über dieſer die Giebel des alten Gebäudes ſichtbar werden. Daß übrigens die Verbindung mit dem Schloß nicht an deſſen Schlußpunkt, ſondern ſchon früher an der noch fortlaufenden Wand gleich hinter dem Portal gedacht iſt, auch dies finden wir ſinnreich und vortheilhaft. Die Wirkung wird offenbar reicher und maleriſcher, wenn das Schloß noch hinter dem Anſchlußpunkt perſpektiviſch fortläuft, und es wird der Maſſenwirkung des Schloſſes durch dieſen Abſchnitt gar nichts entzogen, weil die Phantaſie ſich das Wenige, das durch die im Verhältniß zur Schloßhöhe immer nur niedere Säulenſtellung verdeckt wird, leicht ergänzt.

Etwas anders verhält ſich's auf der linken Seite nach dem Muſeum zu. Die Colonnade ſchneidet hier ſchon zum Theil in das, vor dem Börſengebäude befindliche Gehege ein, und drängt dies Gebäude, an dem ſeiner Architektur nach wenig verloren iſt, in den Hintergrund zurück. In dem Blatt, welches uns die hintere Anſicht des Domes zeigt, hat der Zeichner ſich ſogar die Freiheit genommen, den Bau auf eine Weiſe umzugeſtalten, wie er der Geſammtwirkung vortheilhafter iſt. Daß die Verlängerung der Colonnade nach dem Muſeum hin dies edle Gebäude erſt recht eng in das Ganze verflicht und in die größere Harmonie aufnimmt, braucht wohl nicht von neuem erinnert zu werden.

Das Muſeum hat eine Säulenſtellung ioniſcher Ordnung von den edelſten Verhältniſſen und dem reinſten Stil; in dem Schloß iſt dagegen die Behandlung der Säule, ſo wie des ganzen übrigen Ornaments, geradezu römiſcher Art, denn an das Römiſche hat der italieniſche Stil angeknüpft. Wenn nun das vorliegende Domprojekt, das mit Recht die Säule beibehalten zu müſſen glaubt, ſich für die korinthiſche entſchied, ſo wird dieſe nicht bloß eine willkommene Abwechſelung ſein, ſondern ſie iſt auch das natürlichſte und nächſte, vielleicht das einzig mögliche Verbindungsglied zwiſchen dem griechiſch-ioniſchen und andererſeits dem römiſch-italieniſchen Säulenſtil, überdies iſt gerade die korinthiſche Säule zugleich reich und fügſam; der Reichthum aber würde einer Kathedrale ſehr wohl anſtehen, und die Fügſamkeit möchte einem modernen Gebäude mit ſo mancher heterogenen Forderung wohl auch willkommen ſein.

Bis hieher nun beſitzt das Projekt unſere faſt ungetheilte Zuſtimmung, wie deren Gründe ſo eben entwickelt worden; jetzt treten wir aber immer näher an den kritiſchen Punkt heran, nämlich an die Frage über den Stil.

Zuvor aber mag noch ein anderer Punkt erörtert werden, welcher einer allgemeineren Bedingung gehört, und mit der Benutzung des Raumes in Zuſammenhang ſteht. Es betrifft dies die Stellung des Altars und die davon abhängige Hauptrichtung des Gebäudes gegen die Himmelsgegend. Wie bekannt hat man in den Zeiten, wo die kirchliche Baukunſt in ihrer höchſten Blüthe ſteht, es immer ſorgfältig beobachtet, die Richtung des Kirchenſchiffes von Oſt nach

Weſt zu nehmen, ſo daß der Altar, als der Mittelpunkt der Andacht, nach Oſten, nach dem Morgenlande, wo der Erlöſer auf Erden wandelte und litt, gekehrt iſt. In neuerer Zeit iſt man auch von dieſer alten Tradition abgegangen, und namentlich iſt es der Fall mit dem jetzt auf dem Luſtgarten befindlichen Dom, deſſen Altar mehr die Richtung nach Süden hat. Hiezu beſtimmte offenbar die Localität. Da das Gebäude auf der Langſeite des Platzes ſteht, und da der Raum hinterwärts durch die Spree begrenzt iſt, ſo hat man die Länge des Gebäudes dennoch rechtwinklich auf das Schloß genommen, man wäre ſonſt in Widerſpruch mit dem Platz, ſowohl nach phyſiſchen als äſthetiſchen Forderungen, gerathen. Aber anders ſteht die Sache, wenn ein größerer Aufwand an Mitteln und Erfindung nicht geſcheut wird. Die Oſtrichtung des Gebäudes iſt hier freilich nicht gegeben, ſie iſt vielmehr ſchwierig, aber doch nicht unmöglich gemacht. Es kommt darauf an, einerſeits weiter vorzugehen auf den Platz, andererſeits das Bett der Spree mehr einzuengen. Da dies ohnehin kein Hauptarm des Fluſſes iſt, er bereits durch Mühlſchleuſen geſperrt wird und keine Fahrſtraße der Schifffahrt, ſondern nur eine Art von Hafen bildet, ſo würde die Communication durch eine ſolche Einſchränkung nicht leiden; nach dem Urtheil der Sachverſtändigen wäre ſelbſt bei einem Vorgehen bis auf die Hälfte des jetzigen Strombettes kein erheblicher Nachtheil für die Strömung zu befürchten. Ein anderes iſt freilich die Schönheit der Waſſeranſicht des Schloſſes, welche hier in dem älteſten Theil des Gebäudes gerade ſehr intereſſant und maleriſch iſt. Daß nun der ſchöne, und bis jetzt der einzig ſchöne Quay von Berlin, der durch die Burgſtraße gebildet wird, durch ein ſtarkes Vortreten der Hinterſeite des Doms, wie ſehr dieſe auch ſonſt geſchmückt werden möge, den weſentlichſten Theil ſeiner Schönheit, nämlich die gleichmäßige Breite einbüßen würde, ferner daß die Ausſicht von der langen Brücke den Strom abwärts nach Monbijou, und von der Friedrichsbrücke den Strom aufwärts nach den Mühlſchleuſen hin nicht wenig leiden müßte, dies läßt ſich ſchwerlich in Abrede ſtellen, und gewiß iſt es ein Geſichtspunkt, wenn es ſich überhaupt von Verſchönerungen handelt. Der Gewinn auf der einen Seite darf hier nicht durch einen Verluſt auf der andern erkauft werden.

Leichter ſchon läßt ſich's fertig werden mit den äſthetiſchen Forderungen. Dieſe ſcheinen in unſerm Fall die Breite des Gebäudes in der Richtung von Nord nach Süd zu verlangen, denn in dieſer zieht ſich die Länge des Platzes hin, welche gefüllt ſein will, und alſo nicht wohl mit der ſchmalen Seite eines Gebäudes verlieb nehmen kann. Allein hier iſt zu helfen; hat doch auch Schinkel auf dem Gendarmenmarkt die Bühne und die Zuſchauerplätze nach der Tiefe des Gebäudes zu legen gewußt, während er in den Flügeln dem Gebäude noch in der entgegengeſetzten Richtung diejenige Breitenausdehnung gab, welche dem Platz entſpricht. Es käme alſo auch hier darauf an, anſtoßende Theile ſo zu ordnen und zu gruppiren, daß, trotz der Haupterſtreckung in die Tiefe, doch für die Vorderanſicht immer noch der Eindruck einer überwiegenden Ausdehnung in die Breite erwächſt, was um ſo leichter möglich iſt, als in dieſer Anſicht die perſpektiviſche Verkürzung des Hauptkörpers dabei unterſtützen würden; hierauf hat denn das vorliegende Project auch gerechnet, wie es überhaupt bemüht iſt, in dem angegebenen Sinne durch die Fortſetzung des Hauptportals in die anſtoßenden Säulengänge die erforderliche Breitenausdehnung zu gewinnen. Es fragt ſich aber, ob dies auf genügende Weiſe gelungen ſei, und ob ſich darin nicht noch mehr, zu impoſanterer Wirkung des Ganzen, leiſten laſſe. In der That, der dargebotene Entwurf ſcheint die Aufgabe der Maſſenwirkung nach dem Platz zu zwar anerkannt, aber nicht vollſtändig gelöſt zu haben. Wie bedeutend auch eine Halle von zwölf Säulen, von einer Höhe von 60 Fuß, immer ſein möge, und wie ſich auch dieſe Wirkung ſteigere durch den Anſchluß der Säulengänge auf der untern Terraſſe, ſo iſt doch die ſchmale Giebelſeite des die Halle überragenden Hauptkörpers der Maſſe nach viel zu unbedeutend, ſodann aber auch in den Formen zu einfach und anſpruchslos, um an dieſer Stelle groß und mächtig in das Auge zu fallen. Wir können die genauen Maaße nicht angeben, doch hat die Proportion der Zeichnung ſehr entſchieden auf uns und auf Andere den Eindruck gemacht, als ſei der überragende Theil des Hauptſchiffes, deſſen Giebel ſich über der Halle zeigt, im Verhältniß zu den Seitenſchiffen und auch an und für ſich viel zu ſchmal und in ſeinen Formen nicht charaktervoll genug, um ſo großen Maſſen gegenüber, wie die langen Façaden des Schloſſes und des Muſeums ſie bieten, ſich geltend zu machen. Hiezu mag beſonders noch der Umſtand beitragen, daß die Halle ſich mit dem Giebel architektoniſch nicht recht vereinigen will, weshalb ſie denn nicht mit dieſem zuſammen als Ganzes, ſondern iſolirt als ein beſonderer Theil für ſich wirkt. Was nun aber dieſer Giebel für die Vorderfaçade an Maſſe zu wenig hat, das ſcheint in der Seitenanſicht dem Hauptkörper des Schiffes zu viel zuzukommen, das Schloß, der Dom und das Muſeum bilden hier drei Parallelkörper in derſelben Richtung, und wenn in dieſer Anſicht nun die Hauptmaſſe des Domes liegt, ſo iſt nur zu bedauern, daß ſie für die Wirkung ganz verloren geht, ein Umſtand, der bei der Anlage großartiger Gebäude gewiß ſchwer ins Gewicht fallen darf. Die compakte Maſſe iſt immer ein Hauptmittel, wo es ſich handelt um den Eindruck des Erhabenen, und der Architekt würde ſich ſchlecht auf ſeine Kunſt verſtehen, der die Maſſe verſchmähen wollte, als ob ſie etwas Materielles ſei; es kommt freilich darauf an, ſie zu beſeelen und durch die Proportion noch ins Gewaltigere zu ſteigern. Ich fürchte nun, daß in unſerm Fall für die Wirkung der Seitenanſicht, welche offenbar an Maſſe das große Uebergewicht hat, der Standpunkt fehlen möchte, ſowohl aus der Nähe, als aus der Ferne; auch ſcheint in der That auf den Contur der Seitenanſicht weniger Bedacht genommen zu ſein, die Theilung in zwei Dachetagen macht hier aber auch eine wirkungsvollere und reichere Behandlung der Architektur unmöglich. Die überdies unſymmetriſch nach hinten geſtellten Thürme erſcheinen hier mehr als Hinderniß, denn als Steigerung der reinen Form. Die Thürme ſind wohl hauptſächlich für die Vorderanſicht berechnet, ihre künſtleriſche Beſtimmung ſcheint aber auch nur die zu ſein, der Maſſe mehr Breite und Reichthum zu geben, Eigenſchaften, welche der Giebelanſicht des höheren Hauptſchiffes fehlen.

Die Abſonderung der Glockenthürme hat in der That etwas Eigenthümliches und Anziehendes. Als leitendes Motiv hat das Beiſpiel italieniſcher Baſiliken gedient, deren Campanilen erſt in ſpäteren Jahrhunderten hinzugefügt worden, und ſchon darum nicht unmittelbar in die Architektur aufgenommen ſein konnten. Eine recht glückliche, und namentlich freie und künſtleriſch durchgebildete Anwendung dieſer Thurmſtellung iſt in der Ludwigskirche zu München gemacht; doch ſtehen die durch Arkaden von dem Hauptkörper abgeſonderten Glockenthürme in der Front der Hauptfaçade, auch endigen ſich in Spitzen. Bei dem Entwurf unſeres Domes dagegen ſind die Thürme nach hinten zu, gegen die Tribune der Kirche hin, verlegt; hiedurch geht für die Vorderfaçade, zumal im Vergleich mit der Ludwigskirche, der Reiz ihres ſichtbaren Anſatzes an den Hauptkörper und der künſtleriſchen Verbindung mit demſelben verloren, und eben dieſe Stellung führt zugleich den Uebelſtand mit ſich, daß in allen ſchrägen

Anſichten die Symmetrie vermißt wird, was um ſo weſentlicher ſein möchte, als der Hauptgeſichtspunkt von der Schloßbrücke ſelbſt ein perſpektiviſch verſchobenes Bild geben müßte, welches über den Anſatz der Thürme der Klarheit entbehren und ſicherlich hieraus keine beſondere Schönheit ergeben würde. Daß die Thürme an der Hinterſeite des Gebäudes neben der Tribune angebracht ſind, iſt vielleicht auch darum ſchon nicht zu loben, weil ſie nun für alle näheren Standpunkte außer aller Mitwirkung ſind, indem ſie nämlich ſo theils durch den Hauptkörper des Gebäudes, theils durch die beträchtlich hohe Vorhalle ſelbſt, oder wohl gar durch die Seitencolonnaden verdeckt werden, entweder ganz oder doch ſo weit, daß ihr Zuſammenhang mit dem Gebäude nicht ſichtbar werden kann. Auf der Hinterſeite dagegen, wo man ſie in unmittelbarer Nähe hat, denn ihre Baſis fällt ſchon in das Bett der Spree, können ſie auch den Eindruck nicht machen, der von ihrer Höhe allerdings zu erwarten wäre, und zwar aus dem Grunde, weil hier wenig gethan iſt, ihre Formen durch künſtleriſche Nothwendigkeit mit denen dieſer Chorſeite zu verſchmelzen; im Gegentheil, in ihrer viereckigen Geſtalt erſcheinen ſie als Fremdlinge unter den Rundformen von ſechs größeren und kleineren Tribunen. Von dem Hauptkörper des hohen Mittelſchiffes ſind ſie nicht nur durch die niederen Seitenſchiffe, ſondern überdies noch rechts durch die Sakriſtei und links durch die Taufkapelle geſchieden: in ſolcher Abſonderung nun ſcheinen ſie allerdings ihren Zweck, die Maſſe für die Vorderanſicht zu verſtärken, nur unvollſtändig zu erreichen. Das Mittelſchiff ſteht zu iſolirt, als daß ſie deſſen Maſſe unterſtützen könnten, wie wenn ſie es etwa einfaßten; durch ihre überragende Höhe dagegen ſcheinen ſie ihm nur nachtheilig zu werden. An ſich ſelbſt würden wir dieſe Thürme elegant und anmuthig finden, ſobald ſie uns in anderer Umgebung und vor allen Dingen in anderer Dimenſion begegneten. Es giebt gewiſſe Formen der Architektur, welche ihre ganz beſtimmten Dimenſionen haben; wollten ſie dieſelbe überſchreiten, ſo würde nicht nur die gehoffte Steigerung ausbleiben, ſondern ſie ſelbſt lieſen Gefahr, ihren Charakter zu verlieren. Hiezu ſcheinen nun auch ganz beſonders die zierlichen Glockenthürme zu gehören, welche, ſich in viereckigen Stockwerken über einander aufbauend, Florenz und Rom ſchmücken. Man vergrößere ſie um das Doppelte, und ihre Zierlichkeit wird verſchwunden ſein. Hier kommt nun noch dazu, daß die Glockenthürme unſeres Domes in dem oberſten Stockwerk mit einer offenen Säulenſtellung abſchließen ſollen: die griechiſche Säule hat auch ihr Maaß, und ſie iſt nicht geſchaffen, um hoch im Blau ihre Rolle zu ſpielen; ihre feine Eleganz iſt auf die Nähe, auf die deutlichſte Anſchauung berechnet, und weit entfernt für andere Architekturtheile einen vortheilhaften Maaßſtab zu geben, würde ſie ſelbſt vielmehr in großer Höhe zu kurz kommen. Gewiß iſt die gothiſche Architektur in vieler Rückſicht roh zu nennen gegen die griechiſche, allein ſie iſt eine wahre Thurmarchitektur, und hier kann es ihr keine, am wenigſten aber die griechiſche, gleich thun. Ein Thurm von ſo anſehnlicher Höhe, wie die hier entworfenen, welche ungefähr 320 Fuß betragen müſſen, ſcheint auch ſchon nicht gut von viereckiger Form ſein zu dürfen, weil dieſe Form nämlich zu arm iſt für jede größere Dimenſion; daſſelbe gilt wohl von den horizontal abſchließenden Stockwerken. Ich halte es für möglich, ja für wahrſcheinlich, daß dieſe Thürme den Eindruck der Höhe nicht machen würden, welche ſie wirklich haben, und daß ſie eben hiedurch auch dem Hauptkörper des Gebäudes, ja, was noch mehr zu befürchten ſteht, dem Schloß ſelbſt ſchädlich werden könnten. Reicher, leichter, aufſtrebender ſcheint eine wirkſame Thurmarchitektur ſein zu müſſen, ſie ſcheint eines größeren Details zu bedürfen, und zwar ſo geſtuft und geordnet, daß die Maaße leicht ins Auge fallen, und daß die Wirkung von Licht und Luſt auf einer Fülle zierlicher und harmoniſcher Formen ihr Spiel habe. In den Gliederungen muß die vertikale Dimenſion vorwaltend ſein; Thürme, bei denen horizontale Stockwerke überwiegen und die Fläche wirken ſoll, dürfen wohl eine geringere Höhe nicht überſteigen.

Was wir bisher betrachteten, hat ſeinen Grund in der gewählten Geſammtform der Baſilika. Es ſei erlaubt, nunmehr näher zu erwägen, welche Vortheile oder Nachtheile dieſe Form ergiebt. Die Baſilika iſt die älteſte chriſtliche Kirchenform, ſelbſt noch ganz in der antiken Bauweiſe wurzelnd, zum Theil mit Anwendung von Säulen der zerſtörten Tempel, und geradezu entſpringend aus der Umformung von Gebäuden, die früher weltlichen Zwecken gewidmet waren. So viel nun auch von dem einfachen Geiſt des jugendlichen Chriſtenthums ſich dieſer Bauform mittheilen mochte, ſo fällt doch ihre Entſtehung in eine Uebergangsperiode, an welche ſich die Anſprüche einer Blüthenzeit der Architektur nicht machen laſſen. Wenn wir die Baſilika auch nicht geradezu eine Nothform nennen wollen, ſo iſt ſie doch eine ſehr uranfängliche, eigentlich noch ganz der vergangenen Culturepoche angehörige; das Chriſtenthum hatte ſeine Kunſtformen noch nicht gefunden, und richtete ſich vorerſt nur noch ein in den überkommenen Formen einer ihm fremden Kunſt. Eine andere Frage iſt nun freilich, ob dennoch ſolche Formen ſich durch künſtleriſche Kraft wieder neu beleben und abermals in das Niveau der Zeit erheben ließen. Allein wer bedenkt, daß Kunſtalter dazwiſchen liegen, welche den Kölner Dom und die Peterskirche hervorgebracht haben, und daß dieſe nicht bloß geiſtig mit concurriren, ſondern daß ſie im Sinne der Kunſt wohl auch billig überboten werden ſollen, der wird gewiß eine große Schwierigkeit darin finden, von einer

Form auszugehen, welche eigentlich noch vor der chriſtlichen Kunſt liegt.

Ueberdies hat die genannte Form urſprünglich einem weltlichen Zweck gedient, denn die Baſilika iſt eine Halle für Geſchäftsverſammlungen, insbeſondere für die Gerichtsſitzung, wofür namentlich die Tribune beſtimmt ſcheint; endlich iſt ſie demgemäß auch eine Form des Bedürfniſſes, welche noch keine Durchbildung zur Kunſtform erhalten hat. Man brauchte große Räume; dieſe ſollten durch Reihen von Säulenſtellungen gewonnen werden; nun würde es aber für die mittleren Räume bei einer flachen Eindeckung an Licht gefehlt haben, es blieb alſo nichts übrig, als dieſe mittleren Räume zu erheben, um ſie nämlich ſeitwärts von oben her erleuchten zu können. So entſteht ein Gebäude zunächſt von drei Schiffen mit einem höheren Mittelſchiff; die Conſtruction läßt ſich leicht multipliciren zu fünf, ſieben und vielleicht noch mehr Schiffen, von denen immer die inneren um ein Stockwerk höher ſind, weil ſie ſonſt keine Fenſter haben könnten. Dies wurde nun die entſcheidende Form für die ganze abendländiſche Kirchenbaukunſt, und von hier geht ein fortlaufender Faden bis zu den vollendetſten Werken des gothiſchen Kathedralſtyls, in welchem ich erſt den Stillſtand und Schlußpunkt, nämlich die Ausbildung des Motivs, zu einer wahren Kunſtform erkenne, wovon die urſprüngliche Baſilika noch weit entfernt war. Eine ununterbrochene Folge künſtleriſcher Nothwendigkeiten, eine ſtetige Fortbildung ins Conſequentere und Schönere hat die vom unmittelbaren Bedürfniß dictirte Form der alten Baſilika allmälig und faſt unmerklich hinübergeführt zum gothiſchen Dom; erſt hier iſt die Vollendung, auf allen Zwiſchenſtufen finden wir nur das Mangelhafte, Unbefriedigte, noch mit ſtreitenden Elementen Gemiſchte, das unſeren Blick vorwärts weiſt und zu fernerer Entwickelung fortdrängt. Erſt in Werken wie dem Kölner Dom hat die chriſtliche Kunſt vollen Beſitz von der Baſilika genommen, erſt hier hat ſie ſich die Form angeeignet, erſt hier iſt das antike Element ganz überwunden, ganz von einem neuen Geiſt durchdrungen, ganz aufgelöſt in eine Welt neuer Anſchauungen.

Die hiermit angeregte Betrachtung iſt zu wichtig für den Zuſammenhang unſerer Gedanken und als Baſis unſerer Beurtheilung, daß wir noch ein wenig länger dabei verweilen müſſen. Die erſten chriſtlichen Jahrhunderte fühlten ſehr bald den Drang die überkommene Form des weltlichen Gebäudes für ihre Kirchen mit Hülfe der Kunſt zu ſchmücken und zu ſteigern; allein die Kunſt der ſpäteren Kaiſerzeit war zu ſehr im Verfall, als daß ſie mit Erfolg eine ſo große und ſchwierige Aufgabe hätte unternehmen können. Die Betrachtung des bedeutendſten Gebäudes aus dieſer Zeit, die Baſilika von St. Paul vor den Mauern, trägt, ſo intereſſant das Bauwerk auch ſonſt iſt, doch alle Spuren der Rohheit und eines tieſen Verfalls der Kunſt an ſich, wie derſelbe ſich auch ſchon dadurch andeutet, daß man, ſehr bedeutſam, aus den Trümmern antiker Tempel, namentlich aus verſchiedenen vorhandenen Säulen, das Gebäude conſtruirt hat. Dieſe Säulen mußten unverhältnißmäßig eng geſtellt werden, da ſie, beſonders im Mittelſchiff, hohe Wände zu tragen hatten, welche für die Fenſter beſtimmt ſind. Sie ſind nicht durch Architrave verbunden, ſondern tragen Bogen, was ihre ganze Bedeutung und die Schönheit ihrer Proportion ſogleich vernichtet. Nun ſind die Bogen auch eng und niedrig, ſie haben etwas Plumpes und Gedrücktes, dieſe Bogenform aber bleibt wiederum iſolirt und erfährt keine Durchführung durch das Ganze. Das Dach bringt die Wölbung nicht wieder, überhaupt keine Steinconſtruction, ſondern es zeigt, ſehr unharmoniſch, eine gerade Decke von Holzbalken; alſo wird eine dreifache, von verſchiedenem Material abhängige Conſtructionsform ſichtbar, die des Marmors in den Säulen, die des Ziegelbaues in den Bogen, endlich die des Holzes in dem Hängewerk des Dachgeſtühls. Jedes bleibt unverbunden und unvermittelt, und es läßt ſich auf ſolchem Wege keine wahre Kunſtſchönheit erreichen. Wie es ſich in Sta. Maria maggiore noch deutlich zeigt, ſo war auch hier die gerade Decke wahrſcheinlich mit Feldern eingedeckt, jedenfalls macht das Sichtbarwerden des Dachgeſtühls die Architektur um nichts vollkommener und einheitsvoller, ſondern nur noch complicirter, unorganiſcher und weniger monumental.

So roh auch die Architektur der nächſten Jahrhunderte, des ſechsten, ſiebenten und achten iſt, ſo hat ſie doch weſentliche Schritte gethan, um jene ſtreitenden Elemente innerlich zu verarbeiten und den Grund zu einer neuen, kunſtmäßigen Architektur zu legen. Die Säule weicht, und an ihre Stelle tritt der Pfeiler; es iſt dies die nothwendige Rückwirkung des Bogens auf ſeine Stütze, und hiemit erſt hat der Bogen feſten Fuß in der Architektur gefaßt, während die griechiſche Säule durchaus den geraden Architravbau vorausſetzt. Aber ſogleich will der Bogen ſich auch weiter geltend machen; die nächſte Forderung geht dahin, die gerade Holzdecke zu verwerfen und ſtatt deſſen die Schiffe mit Gewölben einzudecken. Hiemit fängt der monumentale Stil der kirchlichen Architektur erſt an. Was man auch ſagen möge von der Haltbarkeit des Holzes und von der Natürlichkeit der Holzconſtructionen, hierauf allein kommt es nicht an, denn die Forderungen gehen nicht mehr einzig von dem Bedürfniß aus, ſondern zugleich von der Kunſt, und dieſe kann die Miſchung des Materials auf ſolche Weiſe durchaus nicht zulaſſen, ſie kann auf dieſem Wege nie den Charakter der Freiheit, nie den Ausdruck einer charaktervollen Einheit erreichen. Noch mehr von ſelbſt macht ſich der Uebergang des Rundbogens in den Spitzbogen. Letzterer iſt ſchon durch die immer mehr vorwaltende Höhendimenſion bedingt, beſonders von da ab, wo die anfangs äußerlich angebauten Glockenthürme in die kunſtvolle Durchbildung des Ganzen mit aufgenommen werden. So wird nach und nach die vertikale Dimenſion immer herrſchender, während die Baſilika noch die Horizontale mit der antiken Baukunſt gemein hatte, und es entwickelt ſich in immer innigerer Verbindung mit dem Spitzbogen eine ganz neue Baukunſt, welche in ihrem Princip und in ihrer Totalität der antiken völlig entgegengeſetzt erſcheint, und mit derſelben faſt nichts anderes theilt, als die gleiche Berechtigung und organiſche Entwickelung.

Was folgt nun daraus für uns? Sollen wir gothiſch bauen? — Wir glauben es allerdings als ausgemacht betrachten zu können, daß die verſchiedenen Modificationen der altchriſtlichen Baſiliken unter dem Geſichtspunkt der Kunſt nicht im entfernteſten den Vergleich mit einer gothiſchen Kathedrale aushalten können, daß ſie dagegen als etwas Rohes, Unvollkommenes, durchaus Vorläufiges, ja noch als etwas Unentſchiedenes und Zwitterhaftes erſcheinen. Und doch iſt uns mit dem Gothiſchen nicht geholfen und gedient. Es ſcheint ſeinen Abſchluß erreicht zu haben und keiner Steigerung, keiner künſtleriſchen Fortbildung mehr fähig zu ſein, es widerſpricht durchaus dem Charakter unſerer neuern Architektur, und ſteht wie ein Fremdling unter unſern Gebäuden von wieder mehr horizontaler Erſtreckung da. Auch ſcheint dieſe Form, die ſich ganz ins Ornament auflöſt und in ihrer ſonſtigen extremen Einſeitigkeit gerade dem, was wir ſuchen, nämlich einem neuen Charakter für das evangeliſche Bekenntniß, nicht zu entſprechen. Sie iſt erſchöpft in ihren Formen und ſie hat ihrer Bedeutung nach ſchon ihre Stelle in der Vergangenheit gefunden. Die Form der chriſtlichen Zukunft ſcheint eine andere ſein zu müſſen.

Wir ſtehen jetzt auf einer Höhe der Anſchauung, wo das Chriſtenthum verſöhnt erſcheint mit dem Alterthum, wo beides einander nicht mehr feindlich gegenüber ſteht Alſo dürfen wir uns vielleicht auch griechiſcher Formen für den Kirchenbau bedienen? Alſo dürfen wir zurückgehen bis zu jenen Anfängen der chriſtlichen Kirchenbaukunſt, wo dieſe ſelbſt das heidniſche Alterthum berührt und ſich antiker Elemente bedient? So ſcheint man allerdings bei Erfindung des vorliegenden Projektes gedacht zu haben, und es iſt ſehr intereſſant, den Gedanken zu folgen, von denen man dabei geleitet worden iſt. Sie ſprechen ſich in dem Entwurf ſelbſt ſo deutlich aus, daß darüber kaum ein Irrthum oder Mißverſtändniß obwalten kann.

Wenn es der Sinn der Reformation iſt, das Chriſtenthum von falſchen Zuſätzen und menſchlichen Ausartungen zu reinigen und auf ſeine urſprüngliche Baſis zurückzuführen, wo möglich auch den Cultus zu vereinfachen und dem der älteſten Zeiten ähnlich zu geſtalten, ſo ſcheint dieſer Wunſch der Herſtellung des Urchriſtenthums allein ſchon auf die älteſten Architekturformen hinzuweiſen. Ihre Einfachheit und Prunkloſigkeit ſchien dem geſuchten Charakter vollkommen zu entſprechen. Gegen die Mängel ihrer künſtleriſchen Durchbildung aber war man nicht blind, man ſah ein, daß es auf Seiten der Kunſt allerdings fehlt, daß ſich von hier aus nicht unmittelbar dasjenige geſtalten läßt, was als unerläßliche Bedingung eines evangeliſchen Central- und Muſtergebäudes gefordert werden darf; allein man gab die Hoffnung nicht auf, mit den Mitteln unſerer heutigen Kunſtbildung auf dieſer Seite nachhelfen zu können. Nach welcher Richtung nun ſollte die Fortbildung erfolgen? Vorwärts, wie wir ſehen, führt ſie ins Gothiſche; allein man wollte aus dem Römiſchen vielmehr ins Klaſſiſche, ins Griechiſche, und dieſem Vorhaben ſteht zunächſt das entgegen, daß es eine Rückbildung iſt.

Ich bin nun hierin allerdings einer anderen Meinung, und halte den Widerſpruch mit der Kunſtgeſchichte und der Geſchichte überhaupt für bedenklich und warnend. Ganz aber ſtimme ich darin ein, daß eine Vereinigung der Blüthe helleniſcher und chriſtlicher Kunſt ſtattfinden könne und müſſe, allein ich ſuche dieſe Vereinigung vorwärts und nicht rückwärts, ich glaube, daß ſie nicht außer hiſtoriſchem Zuſammenhange erfolgen könne, und ich finde, daß der Weg der wahren Löſung bereits hiſtoriſch eingeleitet iſt, freilich auf einer ganz anderen Seite, wie wir darauf noch mehrmals zurückkommen werden.

Das vorliegende geiſtreiche Projekt iſt offenbar von dem Gedanken ausgegangen, die Formen der römiſchen Baſilika zu verfeinern, und zwar zu gräciſiren, in der Hoffnung, auf dieſem Wege etwas Eigenthümliches und Kunſtmäßiges zu erreichen, das zugleich im Aeußern Einklang habe mit den griechiſchen Formen des benachbarten Muſeums. Eine Aenderung in ſolchem Sinne, durch welche ſich einige Hauptübelſtände ſogleich beſeitigen, bieten ſich dem Nachdenkenden auch bald an, dies iſt nämlich die Wiedereinführung des Architravs ſtatt der Bogen. Hierdurch bekommt die griechiſche Säule ihr Recht zurück, und die Einheit mit der geraden Conſtruction ſcheint hergeſtellt. Allein ſo einfach und leicht pflegt in der Kunſt die Löſung von Problemen nicht zu ſein, und es fragt ſich gar ſehr, ob hiedurch nicht gleichzeitig auf anderen Seiten neue und ganz beſondere Schwierigkeiten zum Vorſchein kommen, welche der künſtleriſchen Löſung des Problems entgegenſtehen und dieſelbe ganz unmöglich machen. Nach der Lage der Dinge wäre dies nicht unwahrſcheinlich, und in der That kann ich mir bei näherem Eingehen nicht verhehlen, daß es wirklich der Fall ſei. Auch das größte Kunſtgenie würde die Aufgabe in der Art zu löſen nicht im Stande ſein, auch Schinkel würde es nicht gekonnt haben; aber er hätte es wahrſcheinlich auch eben darum nicht gewollt.

Meine Meinung, die ich unverkürzt hier auszuſprechen keinen Anſtand nehme, geht dahin, daß das Projekt die Aufgabe nur ſcheinbar löſe, oder mit anderen Worten, daß es ſie gar nicht löſe, daß es den fehlenden Zuſammenhang nur auf andere Punkte ſchiebe, wo denn mit neuer Nachhülfe auch nicht zu beſſern iſt.

Täuſcht mein Gefühl mich nicht und darf ich den Eindruck freimüthig ausſprechen, den bei wiederholtem Anſchauen das Bild des Innern auf mich gemacht, ſo glaube ich, daß die griechiſche Säule nicht wohl beſtimmt ſei, auf ihrem Architrav ſo große Laſten zu tragen, als eine Wand von wenig unter 60 Fuß ſein würde. Geſetzt, die Conſtruction ließe dies vollkommen zu und es wäre daher für die Sicherheit nichts zu befürchten, ſo bleibt doch immer der äſthetiſche Eindruck ſchon entſcheidend. Wenn irgendwo, ſo ſteht in der griechiſchen Säulenarchitektur ein beſtimmtes Verhältniß des Tragenden und Getragenen feſt, welches nicht überſchritten werden darf. Die griechiſche Säule darf, um ſchön zu ſein, weder zu wenig, noch auch zu viel tragen; ihr ganzes Ebenmaaß, das Harmoniſche ihres Eindrucks, würde ſogleich verloren ſein. In der That handelt es ſich hier ſchon um feine Grenzen; aber eine ſo große Laſt, eine ſo hohe, ſo ausgedehnte Mauerwand ſcheint weit darüber hinauszugehen, und ich muß bekennen, daß die Säulen unter ſolchen Verhältniſſen gedrückt, überlaſtet, ihrer Freiheit und Heiterkeit beraubt erſcheinen müßten, und daß an dieſer Stelle ſogar eine rohere, weniger zart gegliederte Form vielleicht beſſere Dienſte thäte. Anders ſchon wäre es, wollte man, wie es meiſtens in den alten Baſiliken der Fall iſt, über den Säulen Rundbogen anbringen. Dies läuft freilich gegen die Reinheit des griechiſchen Stils, allein es iſt doch in dem ſpeciellen Fall eine vortheilhafte Vermittelung, indem der Bogen nicht nur die Wand unterbricht und leichter macht, ſondern auch für Auge und Phantaſie die Tragkraft der Säule unterſtützt und ſteigert, und ſofern er bei der Vergrößerung der Maaße zugleich ein neues und reicheres Element hinzubringt. Unter ſolchen Umſtänden halte ich es noch für zweifelhaft, ob die Rückkehr zu rein klaſſiſchen Formen in dieſem Fall wirklich eine Verbeſſerung ſei, und wenn der geradlinige Architrav auch griechiſcher und der Säule angemeſſener iſt, ſo giebt doch der Bogen eine beſſere Verbindung mit der getragenen Wand. Weiterhin in der Geſchichte der Architektur hat der Bogen ſogar die Säule in einen Pfeiler verwandelt, und dies mit richtigem Gefühl, denn bei einer ſolchen Verrückung des künſtleriſchen Schwerpunktes konnte die auf weit mehr ſelbſtſtändige Haltung berechnete Säule ſich nicht mehr behaupten. Allerdings iſt die verjüngte, kannelirte Säule ein zarteres Ganze, als der geradlinige, achteckige Pfeiler, allein dieſer ſteht unter einer beherrſchenden Form und bildet mit dieſer zuſammen eine Einheit von mehr Harmonie, als es irgend eine Abart griechiſcher Säulenordnung in dieſer Rolle ſein könnte. Die griechiſche Säule iſt viel zu ſehr in ſich abgeſchloſſen und befriedigt, um einem größeren Ganzen dienen zu können, und ſie kann nicht beſtehen neben der Wirkung ſo hoher Dimenſionen, als ſie das Mittelſchiff jedenfalls erhalten müßte. So hat denn die Geſchichte der Architektur ihr gutes Recht, und rückwärts gehen zu wollen wäre, wie ſichs verſteht, kein Fortſchritt. Endlich befürchte ich, daß ſelbſt bei der Zurückführung des Architravs ſtatt des Bogens immer noch der Uebelſtand bleiben werde, welchen wir bei St. Paul bemerkten, nämlich die zu enge Stellung der Säulen. Um eine 60 Fuß hohe Wand über dem Architrav tragen zu können, müſſen die Zwiſchenräume der Säulen vermindert werden, allein hiermit geht die ganze Schönheit der Säule und der edle Charakter griechiſchen Ebenmaaßes ſogleich verloren; eine ſo freie Form, wie die der griechiſchen Säule, ſcheint nicht gemacht zur Laſtträgerin. Daß man bei dieſer engen Säulenſtellung noch den Blick in die Seitenſchiffe verliert, dürfte auch zu beachten ſein.

In gleichem Sinne, wie die Baſilika den Architrav mit dem Bogen vertauſcht hat, ſucht ſie auch die geradlinige Ueberdeckung des griechiſchen Baues zu entfernen, weil ihr nämlich für ihre größere Dimenſion dieſe zu einfach, zu einförmig iſt. Sie hat dies vielleicht auf dem Wege erreicht, daß ſie das offene Gebälk zeigt und in die Dachconſtruction hineinſchauen läßt. Bei angemeſſener Verzierung des Dachgeſtühls kann auf dieſe Weiſe ein eigenthümlicher und nicht ungefälliger Charakter erreicht werden, und alle diejenigen, welche einen hauptſächlichen Werth darauf legen, daß die Conſtruction durchaus anſchaulich ſei, und unmittelbar aus ſich ſelbſt das Ornament ergebe, dieſe werden von ſolcher Bauweiſe ganz beſonders befriedigt ſein. Ich möchte aber doch, daß ſie nicht überſchätzt würde. Daß die Holzconſtruction hier in unmittelbare Berührung mit der Steinconſtruction tritt, iſt ſchon ein Uebelſtand, und die ſehr heterogenen Bedingungen beider könnten ſich nicht leicht zu einer äſthetiſchen Einheit vereinigen. Wird der Bogen auf die Säule geſtellt, wie es in den alten Baſiliken der Fall iſt, alsdann iſt die gerade Balkendecke ein ſtreitendes Element; aber auch mit dem Architrav ſcheint jene Form nur ſcheinbar zu harmoniren, denn dieſer iſt übermäßig beladen und die Balken ſind vielmehr ein Hängewerk. Ich bin deshalb der Meinung, daß die Baſilika, welche ich überhaupt nur für eine ungenügende Uebergangsform halte, zwar ſchon die Unzulänglichkeit einer geraden Decke anerkennt, aber das

Gewölbe, worauf doch ſchon der Bogen hinweiſt, noch nicht gefunden habe, ebenſo wie ſie eine ärmere Form als die der ſich kreuzenden Schiffe iſt.

In unſerem Fall ſcheint nun noch etwas beſonderes obzuwalten. So viel ſich aus der Zeichnung ſchließen läßt, iſt das Dachgeſtühl nicht von Holz, ſondern von Eiſen gedacht, ſowohl wegen der Haltbarkeit und Feuerfeſtigkeit, als vielleicht auch wegen der überaus großen Spannung von 90 Fuß. Allein mit den Vortheilen für die Conſtruction ſcheint hier der äſthetiſche Eindruck nicht gleichen Schritt zu halten, und, wenn es auch manchem Urtheil auf den erſten Blick anders erſcheinen möchte, ſo iſt hier der Unterſchied zwiſchen Stein und Eiſen noch größer, als zwiſchen Stein und Holz. Für das Auge nämlich kommt es nicht ſowohl auf den Begriff der Haltbarkeit, als vielmehr auf die Maſſenverhältniſſe an, und da ſtehen denn Holzbalken wegen ihres Umfangs dem Stein viel näher. Eiſen läßt ſich nur in verhältnißmäßig viel dünneren Stäben anwenden, und danach müßte ſich denn der ganze Formenſtil richten. Wollte man nun aber dem nachgehen, was dieſes Material verlangt, ſo würde der Abſtand von dem Charakter der Mauer- und Säulenarchitektur noch größer werden müſſen, als es in den alten Baſiliken ſchon der Fall iſt, und die Schwierigkeit, welche hier einem wahren Kunſtwerk entgegenſtände, würde überaus groß, vielleicht ganz unüberwindlich ſein.

Und doch glauben wir hiermit noch gar nicht den größten Uebelſtand berührt zu haben. Dieſer ſcheint uns in der Mauerconſtruction ſelbſt zu liegen. Nichts iſt der Baſilika ſo weſentlich, als die geraden Wände des Mittelſchiffes, und gerade in ihnen ſehe ich das Haupthinderniß für die Erreichung eines feierlichen, kurz eines wahrhaft kirchlichen Eindrucks. Man vergegenwärtige ſich diejenigen Dome, welche beim Eintritt am meiſten mit einer erhabenen Stimmung wirken, und man denke nach über die eigentliche Urſache derſelben. Die himmelanſtrebenden Pfeiler, die dichtverzweigten Gewölbe, das kühne Spiel, das hier mit der laſtenden Schwere getrieben wird, dieſer Triumph des Geiſtes über die Materie, es thut allerdings viel, aber der eigentliche Grund jener wunderbaren Feierlichkeit liegt doch wohl in den Wirkungen von Licht und Luft. Die tauſendfältig gebrochenen, in immer anderen Flächen ſich zugekehrten Gewölbe, welche das Licht endlos herüber und hinüber werfen, und dadurch ſo geiſtig machen, welche die Luft ſo myſtiſch einfangen, dieſe ſind es zuletzt, denen das Auge und Herz mit froher Bangigkeit erliegt. Und nun blicke man hinüber zu unſerer Baſilikenform, welche zwei hohe, lange, glatte Wände einander parallel gegenüberſtellt, und man wird den Gegenſatz von Poeſie und Proſa haben. Zwei Reihen Fenſter, rechteckige, ſtehen einander gegenüber, es wird an Licht nicht fehlen, wohl aber an Lichtwirkung, an Zauber des Lichtes. Alle Malerkunſt wird auf dieſen armſeligen Wänden nicht für das entſchädigen können, was der Architekt verſäumt hat, und wenn ſich wohl begreifen läßt, daß in den erſten chriſtlichen Jahrhunderten eine ſolche Form genügen konnte, ſo ſind wir, die wir den Eindruck der gothiſchen Dome empfunden haben, und die wir die Phantaſie bewundern, mit der Michelangelo zur Verherrlichung des Chriſtenthums gewirkt, nicht mehr in gleichem Fall. Wo die Poſaune tönt, muß die naive Schäferflöte ſchweigen. Und wahrlich handelt es ſich hier nicht um Dinge einer beſonderen Kennerſchaft, um Eindrücke, welche nur durch gelehrte Kenntniß vermittelt werden könnten, es handelt ſich um die großen und unmittelbaren Wirkungen der Kunſt auf jedes unbefangene menſchliche Herz; wenn aber das evangeliſche Bekenntniß hohlen Sinnenprunk ablehnt, ſo iſt es darum noch nicht verdammt zur Kahlheit der Kunſt und zur Proſa der Empfindung. Im

Gegentheil glaube ich, daß die Baſilikenform auf den Unbefangenen den Eindruck des Kirchlichen verfehlen wird, und es gerade vielmehr einer gewiſſen Gelehrſamkeit bedarf, um zu wiſſen, daß dieſe Form den älteſten chriſtlichen Zeiten angehört habe. Es bedarf erſt einer Anſtrengung, um ſich mit dieſer Form zu befreunden, und dann könnte es leicht kommen, daß die nähere Betrachtung gerade davon entfernte, daß das Ungenügende ſich zeigte, und daß man ſich nach anderen Formen ſehnte. Was mich betrifft, ſo iſt mir immer mehr klar geworden, daß die Baſilika eine bloße Uebergangsform ſei, ein Durchgang, um aus der Antike heraus eine neue eigenthümliche Form für den chriſtlichen Cultus zu geſtalten. Was in ihr gut und recht war, iſt in die ſpäteren Stilarten aufgenommen worden, iſt in ihnen erſt eigentlich zur Läuterung, zur Einheit, zur Geltung gelangt; an ſich dagegen erſcheint die Baſilika noch uneins und voll unverträglicher Elemente, ſie iſt halb und unentſchieden, wie es in einer Uebergangsperiode nicht anders ſein kann. Ihre Formen aufzunehmen und in heutiger Zeit wieder zu bringen, ſcheint darum bedenklich, eine beſſere Einheit ihrer Formen aber auf dem Wege zu ſuchen, daß man ſie noch weiter ins Antike zurückführt, wäre eine ſtarke Repriniſtation, welcher dauernde Lebendigkeit nicht zu verbürgen iſt.

Einen hauptſächlichen Werth ſcheint der beſprochene Plan noch auf die Breite des Mittelſchiffes zu legen; eine Breite, wie ſie nicht wohl ein gothiſcher Dom mit ſeinen Gewölben haben kann, und wie ſie nur bei der künſtlichen Conſtruction eines Hängewerkes möglich iſt. Ich möchte nun der Meinung beipflichten, daß es in der Architektur und überhaupt in der Kunſt nicht gleichgültig ſei, auf welche Weiſe man das Ziel erreicht. Es wird ſchwer ſein, der genannten Conſtruction etwas wahrhaft Künſtleriſches abzugewinnen, einmal, weil ſie keine Verbindung mit dem Mauerwerk eingeht, und dann beſonders auch ſchon darum, weil das Prinzip des Hangens mit dem des Tragens, worauf alle ſchöne Architektur gegründet iſt, im direkten Widerſpruch ſteht; endlich tritt jenes auch keineswegs in ſolcher Anſchaulichkeit vor die Phantaſie, daß ſeine Geſetze lebendig mitwirken könnten zu einem äſthetiſchen Eindruck. Für eine Reitbahn, für ein Exercierhaus und einen Tanzſaal mag die Conſtruction des Hängewerkes anwendbar und von großem Vortheil ſein, aber in der ſchönen und zumal in der kirchlichen Baukunſt kann ſie keine Rolle ſpielen: das Gewölbe hat hier eine unendlich höhere Bedeutung. Will man die Decke wirklich mit Feldern und Kaſſetten füllen, wie denn dies ſehr wahrſcheinlich in vielen alten Baſiliken geſchah, ſo würde eine ſo große gerade Decke allzu einförmig ſein und immer etwas von dem Charakter eines Tanzſaales an ſich tragen; zeigt man dagegen das Gebälk, ſo wird hier ein Wald von complicirten Architekturtheilen entſtehen, welche zu unruhig, zu unmittelbar dem Bedürfniß dienend, überdies zu ſehr außer Zuſammenhang mit den einförmigen Wänden ſind, als daß ſich darauf irgend ein kunſtmäßiger Eindruck gründen ließe.

Es iſt noch zu beſorgen, daß bei den angenommenen Proportionen das große Mittelſchiff ſich ſehr wenig mit den anſtoßenden Seitenſchiffen verbinden werde, zumal, da die enge Stellung der Säulen den perſpektiviſchen Blick in die letzteren zum größten Theil verhindern muß. Aus demſelben Grunde wird dieſe Erweiterung des Raumes für den Gottesdienſt ſchwerlich von irgend einem Vortheil ſein, da bei der Längenausdehnung und der Stellung der Kanzel ſo wie des Altars dieſe Seitenſchiffe für Auge und Ohr durch die Säulen von den kirchlichen Handlungen ganz iſolirt ſind. Im übrigen aber ſcheint es dem evangeliſchen Cultus, wenigſtens in ſeiner gegenwärtigen Geſtalt, ganz an Handlungen zu fehlen, für welche dieſe Seitenſchiffe geeignet wären. Im katholiſchen Ritus ſind ſolche niedere Nebenſchiffe für Proceſſionen und Umgänge, für kleine Altäre beſonderer Heiligen, für Familienkapellen, für Grabſtätten, beſonders auch für zurückgezogene Betplätze in vollem Maaß anwendbar und ganz unerläßlich; aber der evangeliſche Ritus hat von alledem das Gegentheil: alles concentrirt ſich hier auf die Predigt und den gemeinſamen Choral, zu dem noch die Liturgie hinzugekommen iſt. Es bedarf alſo eines unmittelbar zuſammenhängenden, geſammelten Platzes der Andacht, und mithin würde nur das eigentliche Mittelſchiff Bedeutung haben. Die Seitenſchiffe können die Stelle der Emporen, welche die Conſtruction der Baſilika nicht wohl verſtattet, darum auch nicht vertreten, für bloße Communicationswege iſt ihnen aber vielleicht zu viel Raum, zu viel architektoniſche Bedeutung auf Koſten einer großartigeren Totalität angewieſen.

Falls an unſeren Bemerkungen etwas Wahres iſt, ſo wird derſelbe Mangel an innigem Zuſammenhange auch im Aeußern hervortreten müſſen. Die Vertauſchung des Bogens über den Säulen mit dem Architrav hatte noch inſofern etwas Illuſoriſches, als nunmehr im Aeußern ein Porticus gerechtfertigt ſchien, ein ſolcher aber verſprach eine ſehr willkommene Analogie mit der Front des Muſeums. Eine griechiſche Säulenhalle liegt freilich weit entfernt von einer alten Baſilika, und der Eindruck führt wenig Chriſtliches mit ſich. Nun ſcheint aber der Umſtand, daß die Halle dieſelbe Höhe wie die Seitenſchiffe erhält, und hiernach alſo nur als eine Fortſetzung derſelben ſich darſtellt, die Charakterform der Baſilika in eine ganz andere zu verwandeln. Das Charakteriſtiſche jener iſt nämlich die auch im Aeußern durch die doppelten, etagenförmig über einander ſich erhebenden Dächer, welche das Hauptſchiff von dem Seitenſchiff unterſcheiden; ſobald aber in der beſchriebenen Art die vordere Halle, zumal bei flacher Dachlinie, die Verbindung unter den Seitenſchiffen macht, ſo wird dadurch die Form nicht reicher, ſondern ärmer, denn es bleibt in der Vorderanſicht nur noch ein Gebäude, das ſich aus einem gleichmäßigen Unterbau erhebt und, nach den Proportionen des Stülerſchen Blattes zu ſchließen, kaum Maſſe genug hat, um denſelben zu beherrſchen. Hiezu kommt noch, daß die flache Wand des oberen Giebels gegen den architektoniſchen Prachtporticus im Nachtheil bleibt, ein Mißverhältniß der Architektur, dem ſchwerlich die reichſte Malerei, wenn auch immerhin auf Goldgrund, wird aufhelfen können. So groß und impoſant auch die vordere Säulenhalle den Maaßen nach iſt, ſo bleibt ſie im Verhältniß zu dem Ganzen doch nur ein angefügter Schmuck, ein äußerlich Hinzugebrachtes und Angelehntes, nicht aber etwas aus der geſammten Architektur Entſpringendes und überall Durchklingendes. Insbeſondere ſcheint es durchaus an einer kunſtmäßigen Verbindung mit dem oberen Stockwerk zu fehlen; es kündigt ſich unten nichts an, was oben ſeine Erfüllung und Löſung erhielte, im Gegentheil ſcheint jenes einer ganz anderen Auffaſſung anzugehören; hier herrſcht die Plaſtik, dort die Malerei. Es iſt zwar der Verſuch gemacht, mit der Malerei ſchon in den Fries der unteren Halle überzugehen, doch ſcheint uns dieſe Hülfe nur palliativ und nicht im Sinn einer monumentalen Architektur.

Die Seitenanſichten bieten dem Blick wenig Intereſſantes dar, wir begegnen für ſo koloſſale Maaße hier einer allzu großen Einfachheit und Einförmigkeit der Formen, denn die Wände ſind durch nichts unterbrochen als durch rechteckige Fenſter. Intereſſanter und charakteriſtiſcher iſt allerdings die hintere Anſicht nach dem Waſſer zu, welche ohnedies ſchon durch den ſtark vortretenden Ausbau in das Waſſer die Aufmerkſamkeit auf ſich zieht.

Das Hauptſchiff ſchließt mit einer halbkreisförmig herausgebauten Tribune und dergleichen kleinern Tribunen endigen auch die Seitenſchiffe, überdies ſchließt ſich rechts noch die Taufkapelle und links die Sakriſtei an, welche beide gleichfalls nach dem Waſſer hin ſich in kleinen Rundbauen erweitern, und endlich kommt dazu noch eine ſechste kleine Tribune, welche einer mit dem Begräbnißplatz zuſammenhängenden Grabcapelle gehört. Alle dieſe Rundbaue, welche in ihrer Reihenfolge einen ſehr eigenthümlichen Anblick gewähren, geben der Waſſerſeite des Gebäudes einen feſten, ſoliden Charakter, der aber ſchon, über das Kirchliche hinaus, ſich geradezu dem Caſtellartigen nähert, und welcher, durch die Wiederholung zu ſtark angewachſen, aus dem Geſammtcharakter des Gebäudes ganz hinausgeht, und in ſeinen Formen nichts von dem Säulenportal und den Colonnaden auf der Vorderſeite ahnen läßt. Der reiche Bilderſchmuck, welcher in der Höhe den Rundbau umlaufend gedacht iſt, kann freilich etwas mildern, allein wir glauben nicht, daß er den Grundcharakter der architektoniſchen Form ändern könne. Die Rundform im Größeren und Kleineren neben einander geſtellt, ſchließt für unſer Gefühl immer etwas Rohes ein.

Wenn wir nun aus alledem die Summe ziehen ſollen, ſo wird ſie freilich nicht günſtig für das Projekt ausfallen. Wir glauben nicht, daß man demſelben eine wahre künſtleriſche Durchbildung wird zueignen können. Die verſchiedenartigen Elemente, welche hier zuſammengebracht worden, bleiben nach wie vor geſchieden und auseinander fallend, wir ſehen die Architektur in keinem Fortſchritt, und bei aller Vortrefflichkeit einzelner Intentionen, ſcheint uns doch alles daran zu fehlen, daß ein Gebäude von monumentalen Charakter erreicht wäre. Die Baſilikenform ſcheint deſſelben nicht fähig zu ſein, zufolge der Verſchiedenartigkeit ihrer Conſtructionsmittel, und die Rückbildung der römiſch-antiken Elemente in Griechiſche kann weder die verlorene Einheit herſtellen, noch weniger aber einen Eindruck gewinnen, der mit der gothiſchen Kathedrale oder einem großartigen Kuppelgebäude auch nur von fern concurriren könnte. Einen ſolchen Maaßſtab auszulöſchen, iſt aber unmöglich, und beſonders an dieſer Stelle. Die Anknüpfung an Formen des Urchriſtenthums reicht an ſich noch nicht aus, um einen evangeliſchen Charakter hervorzubringen; im Gegentheil, es iſt noch ſehr fraglich, ob ſich überhaupt auf dieſem Wege ein chriſtlicher hervorbringen laſſe. Alſo weder dem Charakter, noch dem Ritus, noch den Forderungen der Kunſt ſcheint hier genügt werden zu können, und zwar hauptſächlich darum, weil das Beſtreben in Widerſpruch ſteht mit der Geſchichte der Kunſt und der Geſchichte überhaupt.

Zuletzt kehren wir noch auf den Punkt zurück, von dem wir ausgingen, nämlich auf das Verhältniß des Gebäudes zu dem Platz und den hier ſchon vorhandenen Bauten. In der That ſcheint an dieſer Stelle eine bedeutſamere Form erforderlich, eine Form, welche zugleich mächtiger und eigenthümlicher unter den benachbarten Prachtbauten ſich erhalte, wogegen ich fürchte, daß der wenig gegliederte Giebel des vorliegenden Projektes, der ſich über ſeiner koloſſalen Säulenhalle erhebt, der Conſtruction des Muſeums allzu ähnlich ſein möchte. Nicht dieſe Aehnlichkeit des Gedankens und der Form kann erwünſcht und für den Eindruck vortheilhaft ſein, ſondern vielmehr möglichſte Verſchiedenheit der Gebäude in den Maſſen, dagegen wünſchen wir die Verwandſchaft des Stils oder vielmehr die Hinüberführung von dem einen zum andern ſo nahe, als es nur immer ſein kann, damit bei der charaktervollen Individualiſirung der einzelnen Gebäude doch die Totalität des Platzes eine ſtarke und innige ſei.

Es iſt ſchon angedeutet worden, daß die Parallelerſtreckung des Hauptkörpers in derſelben Richtung, wie Schloß und Muſeum, beiden nachtheilig werden könne, dem letzteren möchte nun vielleicht auch der überreiche Gebrauch von Säulenſtellungen, der an Verſchwendung grenzt, nicht zum Vortheil gereichen. Das Hauptportal zeigt zwölf korinthiſche Säulen, die hintenſtehenden zwölf ungerechnet, und auf jeder Seite ſchließt ſich ein Säulengang von je 21 Säulen an, alſo im Ganzen eine Front, man möchte ſagen ein Wald, von 60 Säulen derſelben Ordnung. Vielleicht wäre mit einer kunſtgemäßeren Sparſamkeit mehr zu erreichen geweſen. Daß die Architektur der Campanilen nicht für große Dimenſionen ſich eigne, alſo keinen Effekt zu machen im Stande ſei, haben wir ſchon ausgeſprochen, nun glauben wir aber auch, daß das Thurmpaar an dieſer Stelle, ſowohl für den näheren Proſpekt, als für die Anſicht aus der Ferne, nicht das Geforderte und Gewünſchte ſei. Wir halten das Paar von ſchönen Kuppelthürmen auf dem Gendarmenmarkt für den größten und einzigen in die Ferne wirkenden Schmuck Berlins: ganz anders aber hier. Abgeſehen davon, daß die beiden Campanilen, wenn auch immerhin höher, doch niemals gegen jene Kuppelthürme aufkommen könnten, ſo wollen wir hier überhaupt keine Zweiheit, ſondern eine Einheit, einen im Profil charaktervollen und compakten Mittelpunkt für die Reſidenz.

Denken wir an die ſehr bedeutenden Koſten des entworfenen Planes, der jedenfalls für den Staat eine große Anſtrengung ſein würde, denn die Ausführung ſcheint von Quaderſteinen gedacht zu ſein, und die verſchwenderiſche Anwendung der Säulenſtellungen, zumal von Marmor im Innern, ſo wie der Vergoldungen, müßte eine Summe ergeben, die mit drei bis vier Millionen wohl nicht zu hoch veranſchlagt iſt: ſo möchte man allerdings wünſchen, daß mit ſo großen Mitteln ein Kunſtwerk geſchaffen würde, welches in der Schätzung der Zeiten ſicher ſtehe, wo möglich, daß es ſogar eine Epoche in der Kunſt bezeichne. Am wenigſten kann es wohl Preußens Aufgabe ſein, auch nur eine Muſterkarte von Gebäuden zu erbauen, welche ſchon vorhanden ſind, welche in dem hiſtoriſchen Boden früherer Jahrhunderte ihre Wurzel und ihren Sinn haben, gegenwärtig und hier aber nur lebloſe Reliquien ſein würden.

Aber ſo wenig uns die Baſilikenform als eine genügende und zeitgemäße erſcheinen will, ſo möchten wir doch, daß andere Theile des vorliegenden Entwurfes, die ſich in der That auch leicht davon getrennt denken laſſen, nicht mit verworfen würden. Das Hauptſäulenportal, die Colonnaden, die Terraſſen, überhaupt die ganze Begrenzung und Behandlung des Platzes ſcheint uns wohl gelungen, und bedauern würden wir es, wenn ein anderes Projekt hievon abginge; auch die alten Giebel der Schloßapotheke würden wir aus den oben entwickelten Gründen nur ungern verlieren.

Nicht minder glücklich iſt wohl der Gedanke, den Raum zwiſchen dem Dom und der Börſe mit einem Begräbnißplatz der Könige auszufüllen, die hier auch unter freiem Himmel ruhen und ihre irdiſche Hülle dem Element zurückgeben würden. Dieſer Theil des Projekts iſt nun auch zunächſt ſchon in Angriff genommen worden, oder wenigſtens werden ſchon die Vorbereitungen dazu getroffen. Cornelius wird in dieſem Herbſt ſchon den Entwurf der Cartons für die Fresken beginnen.

Was das Domprojekt ſelbſt anlangt, ſo ſind, wie aus guter Quelle verlautet, neuerdings darin Aenderungen getroffen worden. Die hauptſächlichſte Aenderung beſteht darin, daß im Innern der Säulen nicht mehr griechiſche Architrave, ſondern Bogen tragen werden. Auch wir halten dies für eine weſentliche Verbeſſerung, denn die Wände werden, wenn ſie auf Bogen ruhen, ſchon um vieles weniger auf die Säulen drückend erſcheinen. Ganz kann dieſer weſentliche Uebelſtand freilich nicht gehoben werden, und immer werden die Säulen noch näher geſtellt werden müſſen, als es griechiſch und ſchön iſt. Allein ein feineres Kunſtgefühl würde wohl immer noch ſtatt der Säule lieber einen Pfeiler ſehen, denn dieſer allein vereinigt ſich mit dem Bogen; auch eine fernere Durchbrechung und Erleichterung der Wand über den Bogen wäre wünſchenswerth, ſei es durch Herabführung der Fenſter, welche nunmehr auch rundbogig werden müſſen, oder durch neue Pfeilerſtellungen. Und nun die Decke. Je mehr der Rundbogen herrſchend wird, um ſo mehr befremdet die gerade Balkenlegung, und um ſo mehr tritt auch hier das Verlangen nach rundbogiger Einſchließung hervor. Schinkel hat in der Kirche von Moabit eine eben ſo kunſtvolle und ſinnreiche, als eigenthümliche und einfache Conſtruction erfunden, welche uns als die wahre Fortbildung der Baſilikenform erſcheint: er zeigt nämlich auch im Innern die geneigten Flächen des Daches, läßt ſie aber auf weit ausgeſpannten Rundbogen ruhen: ſo kommt Einheit und Solidität in die Conſtruction, dieſe Conſtruction iſt durchaus ſichtbar, und der in den Bogen ſich auflöſende Winkel ergiebt eine durchaus äſthetiſche Form, welche unzweifelhaft ſchon viel monumentaler iſt, als das ſichtbare Hängewerk geradliniger Balken. Und doch ſcheint ſich dieſe Conſtruction für einen größeren Maaßſtab nicht zu eignen, und für ein Gebäude von Bedeutung und Pracht würde dieſe geiſtreiche Anordnung noch immer nicht ausreichen. Wie reich und zierlich auch die Caſſettirung des Daches ſei, welche zwiſchen den Bogen ſichtbar wird, ſo kann eine ſolche doch nie den äſthetiſchen Eindruck eines Gewölbes erſetzen oder aufwiegen. An ſich auch ſind die ſich wiederholenden Gurtbogen, welche das Dach tragen, wohl nur für ein Gebäude von geringer Tiefe anwendbar, weil dieſe Form ſonſt zu einförmig erſcheinen müßte, zumal da in einiger Entfernung die Bogen nur noch allein ſichtbar werden können, indem die Caſſettirung des Daches ſelbſt von ihnen verdeckt wird. Es wäre alſo dieſe Mittelſtufe zwiſchen der Baſilika und der ausgebildetern Gewölbform nicht für unſern Fall zu benutzen, und ob es eine andere, gleich glückliche gebe, ſcheint ſehr fraglich. Die neue Abänderung des Projektes iſt offenbar näher zu der alten Baſilikenform zurückgekehrt, und wenn es erlaubt iſt, aus allgemeinen Gründen einer ſpeciellen Löſung vorzugreifen, ſo kann unſer Urtheil nur dabei ſtehen bleiben, daß die gewählte Form, welche ihrer Natur nach eine bloße Uebergangsform iſt, einen feineren Kunſtſinn unausbleiblich auf unlösbare Schwierigkeiten führen müſſe, die man zwar von einem Architekturtheil auf den andern ſchieben, aber mit allem Aufwand von Geiſt niemals völlig beſiegen kann. Es giebt auf dieſer Seite kein wahres Kunſtwerk; ein ſolches müßte es aber geben, wenn Preußen vor den Augen der Welt einen proteſtantiſchen Dom baute: eigentlich den erſten, der gebaut wird, denn ſeit den Zeiten der Reformation dürfte in evangeliſchen Landen kaum irgend eine Kirche von Bedeutung gebaut ſein. Es giebt aber auch, ſo will uns ſcheinen, auf dieſem Wege nichts wahrhaft Feierliches und Impoſantes, weil die Formen der Baſilika ihrer Natur nach zu dürftig, zu unmittelbar vom Bedürfniß abhängig ſind; gerade aber kommt es darauf an, daß auch das evangeliſche Bekenntniß bei aller ſeiner Einfachheit die höchſte Feierlichkeit ſeiner Ausſtattung keineswegs ausſchließe.

Wir kommen jetzt wieder zurück auf den ſchwierigen Punkt, in welchem Stil denn der Dom zu erbauen ſei. Soll und kann er in gothiſchem Stil erbaut werden? Vielleicht darf die Antwort lauten: in keinem Stil, welcher ſchon dageweſen, welcher einen beſtimmten Namen trägt und einer beſtimmten vorübergegangenen Zeit mit ihren beſonderen Verhältniſſen entſpricht. Der Stil iſt eben das, was geſucht werden ſoll; kein anderer kann ihn finden als der Architekt, und dieſer auf keine andere Weiſe, als dadurch, daß er einerſeits ſich natürlich fortbewegt in der Geſchichte der Architektur, andererſeits, daß er ſich die Forderungen und die zu Gebot ſtehenden Mittel auf das genaueſte vergegenwärtigt. Und wäre es auch möglich, daß ein wahrhaft künſtleriſches Talent anders verführe?

Und wo liegt nun der Ausgangspunkt? Im Gothiſchen nicht, denn dies erſchien uns vielmehr als ein Endpunkt. So ſehr auch eine gothiſche Kathedrale als ſolche erſcheinen und ſich beſtimmt den weltlichen Gebäuden gegenüber ſtellen würde, was ſich von der Baſilikenform nicht behaupten läßt, ſo ſchienen wir doch keinen Gebrauch davon machen zu können. In England ſtehen die Sachen etwas anders, dort hat man neuerdings wieder in einer Abart des Gothiſchen bauen können, allein dort iſt auch nie die Tradition für daſſelbe ganz verloren gegangen, und dort iſt der Charakter moderner Städte nicht ſo vorherrſchend. Mag auch in einigen alten Städten Deutſchlands eine discrete Anwendung des Gothiſchen noch zuläſſig ſein; aber anders iſt es in Berlin und an dieſem Platz. Die gothiſche Architektur iſt weſentlich eine Thurmarchitektur, wir ſcheinen aber nicht gerade in einer Zeit des Thurmbaues zu leben. Ein gothiſcher Thurm, oder deren zwei, könnten gewiß wenig dazu beitragen, den Platz zu einem ſchönen Abſchluß zu bringen und ihm einen Mittelpunkt zu geben, der den ſchon vorhandenen Gebäuden entſpräche. Wie ſehr müßte ein hohes ſpitzes Dach contraſtiren gegen die horizontale Erſtreckung des Schloſſes und des Muſeums! Ueberdies ließe ſich nun auf ſolchem Wege auch ſchwerlich etwas leiſten, das künſtleriſche Selbſtſtändigkeit beſäße und ſich nur einigermaaßen dem Kölner Dom oder den Kathedralen von Frankreich und England gegenüberſtellen könnte.

Vom Griechiſchen unmittelbar auszugehen, iſt gleich mißlich, ſo wenig der Charakter dieſer Kunſt uns auch feindlich iſt. Wer wollte wohl auf dieſem Wege einen Bau von chriſtlichem Charakter erreichen. In der That, keine Modification der helleniſchen Tempelform ſcheint hier ausreichen zu können. Man bedenke, daß Schinkel für die Nicolaikirche in Potsdam, welche doch ungleich geringere Anſprüche macht, eigentlich nicht mehr als antike Elemente benutzt hat, denn dadurch, daß er über die Tempelform die Kuppel ſetzt und für das Innere ſich der Gewölbe bedient, hat er die Grenze der antiken Welt weit überſchritten und den Charakter des Ganzen durchaus verändert. Nicht ſowohl die Verarbeitung und Verſchmelzung der Antike mit dem Mittelalter, als vielmehr die Durchdringung der neueren Conſtructionsformen mit dem Geiſt der Antike, darauf ſcheint es anzukommen. Hiernach hat auch überhaupt die nachgothiſche Baukunſt geſtrebt. Wir haben dazu großentheils ſogar eine beſſere Kenntniß, wir haben unſeren Geſchmack zu klaſſiſcher Feinheit und Reinheit ausbilden können: möchte nur Kenntniß und Geſchmack kein Hinderniß werden für eine freiere Production!

Dem Verfaſſer liegt es natürlich fern, den Architekten vorgreifen und ihnen ins Handwerk fallen zu wollen, aber er erlaubt ſich mit ihnen zu unterhandeln wegen einiger Hauptbedingungen. So glaubt er denn, daß man über drei Punkte vielleicht nicht gut wird hinweg kommen können, nämlich erſtens die Kreuzform des Grundriſſes, zweitens das Gewölbe, drittens die Kuppel.

Das Kreuz iſt eine reichere Form als ein einfaches Längenſchiff, welches auch durch niedere Nebenſchiffe lange nicht in dem Grade unterſtützt wird. Keine noch ſo große Dimenſion ſcheint der allzu einfachen Form ſo weit aufhelfen zu können, daß ſie gegen das Kreuz ſich behaupten dürfte; ſobald aber das Vollere einmal da iſt, darf man nicht wieder zurückkehren zum Dürftigeren. Nun hat überdies das Kreuz, als Symbol, auch noch eine beſondere Bedeutung für die chriſtliche Kirche. In demſelben Sinn iſt aber auch das Gewölbe eine impoſantere, feierlichere Form, als jede Art von geradliniger Bedeckung, und nach meinem Gefühl würde ſelbſt der offene Dachſtuhl der Baſilika dagegen nur etwas Unvollkommenes ſein. Das Gewölbe iſt an ſich durchaus eine erhabene, ſchwungvolle Form, was ſich von jener wohl nicht ſagen läßt. Zufolge der Verſchiedenartigkeit des Materials kann die Deckenconſtruction der Baſilika niemals diejenige Einheit und Ganzheit des Eindrucks erreichen, welche zu einem monumentalen Charakter durchaus erforderlich und unerläßlich iſt. Aber die Wirkung des Tonnengewölbes ſteigert ſich dadurch bedeutend, daß es ſich kreuzt, und die Einförmigkeit, welche ſich etwa dieſer Conſtruction noch vorwerfen ließe, fällt dadurch großentheils fort. Durch ſtärker artikulirte Bogen können dann Abtheilungen gewonnen werden, namentlich für die Abſonderung des hohen Chors, welcher durch reichere Beleuchtung ſich ohnedies hervorhebt. Die Kreisform dieſer Tribune findet jetzt erſt ihre Begründung in der des Gewölbes, und letzteres entſpricht der Natur des Backſteines auch viel beſſer und natürlicher, giebt deshalb eine feſtere Conſtruction, und wirkt aber zufolge dieſer auch ſchon mächtiger für das Auge und die Phantaſie. Allein ihre ganze Erhabenheit und Gewalt gewinnt die gewählte Gewölbform erſt dadurch, daß das Kreuz der Tonnengewölbe mit einer Kuppel überbaut wird, in dieſer triumphirenden Form ſymboliſirt ſich erſt die geiſtige Gewalt des Chriſtenthums, ſie erſt reißt den Geiſt nach oben und öffnet einen Himmel der Verklärung. Ebenſo iſt nun auch die Kuppel erſt diejenige Form, welche für das Aeußere allen Anſprüchen am vollſtändigſten genügt. Ohne mit irgend einer der ſchon vorhandenen Formen zu ſtreiten, gäbe eine maſſenhafte Kuppel, welche das Schloß hoch überragen müßte, für die Breite des Platzes einen beſſeren Mittelpunkt, als es ein Thurm, oder deren zwei, vermöchten. Das Prinzip eines überragenden Aufbaues herrſcht auch im Muſeum, hier aber würde dies offener und ausgeſprochener und doch ohne Wiederholung ſich geltend machen, und das Ganze erhielte durch die neue und charaktervolle Form ſeine weſentlichſte Bereicherung. Daß dieſelbe aber mit dem Stil des Schloſſes und noch mehr mit der des Zeughauſes nicht im Widerſpruch, ſondern vielmehr von ihr vorbereitet ſei, wird der Kenner der Architektur gewiß zugeben; hat es ſich doch davon gehandelt, das Schloß ſelbſt über ſeinem Triumphbogen mit einer Kuppel zu ſchmücken. Der Tambour dieſer Kuppel dürfte vielleicht mit Säulen umgeben ſein, welche eine Gallerie tragen, ähnlich, als es bei den ſchönen Thürmen des Gendarmenmarktes der Fall iſt; von dieſen hat ſie ſich aber hauptſächlich durch die breitere, maſſenhaftere Form zu unterſcheiden. Wenn nun die beiden genannten Thürme durch ihre edlen ſchlanken Profile die landſchaftliche Schönheit von Berlin ausmachen und ihr dasjenige geben, was ſie von Charakter beſitzt, ſo wird dieſer durch die höher ragende und voller gehaltene Kuppel gewiß auf das ſchönſte unterſtützt werden, die Stadt wird dadurch erſt einen wahren Mittel- und Schwerpunkt gewinnen, der glücklicherweiſe auch gerade in die Mitte der Stadt trifft und die Hauptlocalität bezeichnet. Was nur irgend der Stephansthurm für Wien iſt, gegen den alle anderen Thürme verſchwinden, eben dies verſpricht eine ſolche Kuppel für Berlin zu leiſten, und ſie allein ſcheint in richtigem Einklange mit unſeren großen Horizontalmaſſen zu ſein; ein mächtiger Thurm an dieſer Stelle würde nie in dem Grade der eigentliche Sammelpunkt des Proſpektes ſein können. Und noch reicher möchte ich das Gebäude ausgeſtattet ſehen. Sehr wahr iſt die Bemerkung, daß Kuppeln ihre volle Wirkung erſt durch die Umgebung angemeſſener Thürme erhalten, und ohnedies fehlt es der

Kuppel an Raum für die Glocken. Mein Gedanke iſt der, einen Theil der Winkel, welche im Aeußern durch den Kreuzbau entſtehen, durch Anbauten von niederer Höhe auszufüllen, welche geeignete Räume für die Sakriſtei, für die Taufcapelle u. ſ. w. ergeben werden: an die Ecken dieſer niederen Anbauten nun möchte ich vier ſchlanke Thürme ſtellen, die, wenn ſie ſich auch bis zur Höhe der Kuppel oder auch etwas darüber, erhöben, derſelben doch niemals nachtheilig werden könnten, weil ſie den gehörigen Abſtand von ihr haben, und weil ihr immer das große Uebergewicht der Maſſe bleibt. Sie ſelbſt wünſchte ich ſo zierlich als möglich. Je mehr ſie feines Detail enthalten, um ſo mehr werden ſie der compakten Maſſe der Kuppel günſtig ſein. Vielleicht könnte man ſie von außen mit einer Freitreppe ſpiralförmig umgeben, was in der That einen anmuthigen und luſtigen Eindruck machen müßte, und wegen der Beziehung auf die menſchliche Geſtalt vielleicht den beſten Maaßſtab enthält, der ſich denken läßt. Sie können von Stein oder auch von Eiſen ſein. Aber wohin verirre ich mich und wie ſehr vergeſſe ich meine Aufgabe! Es ſei fern, dem Architekten ins Handwerk zu fallen. Dagegen wird es geſtattet ſein, noch einige Bemerkungen allgemeiner Art vorzubringen.

Nicht in jedem Jahrhundert kann die ſtabilſte aller Künſte ſich gänzlich neuer Formen erfreuen, denn dieſe wurzeln einestheils in dem Material, anderntheils in den großen Geſammtanſchauungen der Zeitalter. Aber auch nicht in den Hauptformen der Conſtruction, ſondern in ihrer Anwendung und Durchbildung iſt die Originalität zu ſuchen, und die wahre Originalität kann überhaupt nicht erſtrebt werden, ſondern ſie muß ſich von ſelbſt finden, und kann eigentlich nicht ausbleiben, ſobald man den eigenthümlichen Forderungen beſonderer Verhältniſſe ſich nur ganz hingiebt, und ſolche gegebene Bedingungen zu einer geiſtigen Einheit zu bilden

Sinn und Kraft hat. Nur der Nachahmung, nur dem Zurückgehen auf abgeſtorbene Formen, die lebendigern gewichen ſind, wird die Originalität am ſicherſten fehlen. Die Form des Tonnengewölbes, der Kuppel, halten wir aber für nichts weniger als erſchöpſt; wenn auch nicht an Maſſe, ſo doch an Feinheit der Proportion, an zarter organiſcher Geſtaltung, an glücklicher Berechnung der Maaße und der Wirkung läßt ſich ſelbſt das bewunderte Werk des Buoranotti noch überbieten. Es wäre auch falſch zu behaupten, daß dieſe Form ein für allemal dem katholiſchen Bekenntniß zugeeignet ſei, denn die Formen der Kunſt ſind frei, und die Kunſt hat Mittel genug, ſelbſt bei den gleichen Conſtructionsformen doch den Charakter noch weſentlich zu modificiren, und wenn allerdings das evangeliſche Bekenntniß lieber dem Chriſtenthum der erſten Jahrhunderte, wo dies von menſchlichen Satzungen noch nicht überwuchert war, ſich anſchließen möchte, ſo läßt dies wohl nicht eine Anwendung auf die Architektur jener Zeiten zu, denn die Kunſt hat in ihrer Entwickelung ihre eigenen unabänderlichen Geſetze und Nothwendigkeiten. Daß der Bau der Peterskirche ſelbſt die äußere Veranlaſſung zur Reformation gab, kann den natürlichen Faden der Kunſtentwickelung für uns nicht abſchneiden.

Man hat, um die Kühnheit des Michelangelo zu rühmen, wohl von ihm geſagt, er habe das Pantheon in die Lüfte erhoben; allein dies würde nur dann wahr ſein, wenn die Kuppel vor dem großen Maler und Architekten keine Anwendung in der chriſtlichen Kirche gefunden hätte. Nun geht dieſe aber aus älteſter Zeit neben der Form der Langenſchiffe einher, und hat ſich ganz allmälig mit dieſer verbunden. Die Form des Pantheons, d. h. eine halbkreisrunde Kuppel auf einen Cylinder geſtellt, iſt in ihrer Art gerade eben ſo arm und einförmig, als die des Langſchiffes der Baſilika; ſo wie dieſe zur Kreuzform ſich fortgetrieben hat, eben ſo hat die Kuppel das Kreuz an ſich herangezogen, anfangs mit gleich langen Armen, dann mit einem längern, oder umgekehrt, es hat das Kreuz ſich die Kuppel angeeignet. Jenen Fall haben wir in St. Sophia in Conſtantinopel, die in vieler Rückſicht die Norm auch für abendländliche Kirchen geworden, dieſen unter andern in dem Dom von Piſa, ſchon im 13ten Jahrhundert erbaut. Beide Fälle führen uns auf die Form von St. Peter, welche als der künſtleriſche Coincidenzpunkt zweier geſonderter Wege zu betrachten iſt, auf denen ſich die chriſtlich kirchliche Baukunſt entwickelt hat. Die Form des Langſchiffes der Baſilika, an welche ſich erſt ſpäter ein Glockenthum anſetzte, iſt nach und nach durch ſehr natürliche Uebergänge in die gothiſche Architektur übergebildet worden; der Thurm ſetzte ſich feſter an das Hauptgebäude an, die Symmetrie führte darauf, ihn zu verdoppeln, ihn zu vervielfältigen, zuletzt wurde die Thurmarchitektur beſtimmend und entſcheidend für den ganzen Stil, ſo wie denn auch der Spitzbogen nicht bloß Element dieſer Architektur, ſondern zugleich Folge ihrer vorwaltenden Höhendimenſion iſt. So ſcheint ſich denn im Gothiſchen das Princip der vorwaltenden verticalen Dimenſion, das Syſtem pyramidaliſchen Aufbaues vollkommen erledigt zu haben; eine neue Epoche der chriſtlichen Baukunſt ſcheint uns aber in der Vereinigung der Kuppel mit dem Längenſchiff und Kreuz zu liegen, eine Epoche, die um die Zeit der Reformation eintritt. Hier ſcheint noch Feld für die kirchliche Architektur des neunzehnten Jahrhunders offen, hier findet die Kunſt noch große und ſchwere Aufgaben. Berlin beſitzt bereits ein Paar Kirchen von Kuppelform, die Dreifaltigkeitskirche, die böhmiſche, die katholiſche Kirche. Allein dies ſind bloße Rundbaue, welche dem feineren Sinn roh erſcheinen müſſen. Erſt in der künſtleriſchen Verbindung mit rechteckigen Formen, mit dem Längen- und Kreuzſchiff und in der äſthetiſchen Ueberleitung dieſer Formen in einander, kann die Kuppel Bedeutung und Schönheit erlangen; ohne dieſelbe iſt ſie, wie ſchon erinnert, eben ſo arm und einförmig als die Baſilika, ja ſogar noch in höherem Grade. Eine Rundform, welche auf der Drechſelbank ihre Entſtehung haben könnte, ein corps de revolution, würde in der Architektur eine traurige Rolle ſpielen, und könnte nie einen äſthetiſchen Eindruck machen. Ebenſo wie die Baſilika, ja ſogar in ſehr verwandter Conſtruction iſt gleichzeitig auch die einfache Rundform mit der Kuppel verſucht worden (St. Stefano in Rom), aber an einer kunſtmäßigen Ausbildung fehlte es derſelben eben ſo ſehr wie der Baſilika. Der Nordweſten Europa's hat hauptſächlich die Durchbildung der Baſilikenform übernommen, der Süden zugleich die der Kuppel. Italien hat die Kuppelform nie ganz aus den Augen verloren, doch ſcheint es erſt der Erneuerung des Verſtändniſſes antiker Kunſt und einer neuen Weiſe bedurft zu haben, um dieſe gleichfalls aus dem Alterthum überlieferte Form zu künſtleriſcher Geſtaltung zu erheben. Es kommt darum ihre Ausbildung ſpäter, und dieſelbe gehört eben ſo ſehr der neueren Zeit an, wie das Gothiſche dem Mittelalter.

Die ganze neuere Baukunſt ſteht unter antikem Einfluß, und bedient ſich antiker Elemente, bleibt aber eigenthümlich genug in ihrer Verknüpfung. Die gute Bedeutung des Namens Palladio geht voran, und bald diente die neue Tochter der griechiſchen Kunſt, um die Hoheit des dreieinigen Gottes zu verherrlichen. Es hat dieſer neue Kirchen-Stil die antiken Elemente mit der Baſilika gemein, allein während letztere ſie eben nur vorgefunden hat, weiß er künſtleriſch damit zu ſchalten, er hat die Freiheit über dieſelben errungen, und iſt ohne Vergleich kunſtreicher und ſchwungvoller, als jene anfängliche Form. Das war aber auch eine Zeit, welche aus der Antike hinauswollte, jetzt dagegen befinden wir uns in einer Zeit, die im Beſitz einer neuen Lebensanſchauung iſt, und die, ohne deren Verluſt zu fürchten, ſich frei und ſelbſtſtändig umwenden kann nach der Bildung eines abgewichenen Zeitalters. Dieſer Standpunkt, wenn nicht Alles täuſcht, dauert auch jetzt noch fort.

Und nun denke man wieder an Berlin zurück und an den Platz, auf welchem der neue Dom ſtehen ſoll. Das Schloß verweiſt uns an eben dieſe neuitalieniſche Baukunſt, deren Einflüſſen wir uns noch nicht entziehen können. Auch das Schloß zeigt antike Formen in moderner Anwendung und Umgeſtaltung, und das Muſeum hat noch näher und unmittelbarer an dem Born griechiſcher Kunſt ſchöpfen wollen. Zwiſchen Beiden, das vergeſſe man nicht, ſoll gebaut werden.

Was könnte intereſſanter ſein, als zu ſehen, wie Schinkel eine Aufgabe dieſer Art würde behandelt haben. Aber vielleicht war ſie auch ſeinem künſtleriſchen Naturell und ſeiner Stellung in der Zeit nicht durchaus zuſagend. Ich halte Schinkel mehr für einen Reformator der Kunſt, als für einen Propheten. Die Reinigung der Kunſt, die Zurückführung der Kunſt zur Simplicität, zu keuſchen, organiſchen Formen, dies war ſeine Aufgabe und ſein Weſen. Sparſamkeit mit Kunſtmitteln, äußerſte Beſonnenheit, dieſe Cardinaltugenden des Architekten waren vor allen Dingen die ſeinigen. Das Hervorbrechen einer ſchwunghaften Phantaſie lag nicht in ſeiner Rolle, erſt mußte der Geſchmack geläutert, der Grund befeſtigt werden. Ganz analog, wie auch die von Deutſchland ausgehende Regeneration der bildenden Kunſt, inſonderheit der Malerei, es gethan, zog ihn eine tiefliegende Vorliebe zu den ſcheuen Formen der urſprünglichſten Kunſtepochen hin, und nichts ſtieß ihn mehr ab, als die üppigen Zeitalter der Kunſt, welche, unbekümmert um die Bedeutung der Formen, ſie verſchwenderiſch ausſchütten und überbieten. Und doch hat auch dieſe Verſchwendung ihr Recht, in der Kunſt ſo gut als in der Natur; Generationen von Pflanzen müſſen untergehen, um der Fruchtboden von anderen, höher entwickelten zu werden. Das Leben zerfällt in ſeine Atome, und dieſe werden Elemente für neue Lebensformen. Es iſt nicht gerecht, das Frühere durchaus als Maaßſtab für das Spätere geltend zu machen; mag der Sinn gewiſſer Elemente, welche ſpätere Kunſt aufnimmt, urſprünglich auch ein anderer geweſen ſein, daraus folgt nicht die Unwahrheit des Nachwachſenden. Schinkel hat ſich ſolcher Einſicht in ſeiner ſpäteren Laufbahn immer mehr angenähert, und man kann ſagen, er habe ſich ſchneller von gewiſſen Vorurtheilen befreit, als dies in Deutſchland in andern Künſten der Fall iſt, welche ſich noch immer, zu ihrem großen Nachtheil, innerhalb ſelbſtgezogener Schranken bewegen.

In der Nikolaikirche zu Potsdam hat Schinkel neben der geradlinigen griechiſchen Architektur, welche das Aeußere beherrſcht, im Innern ſchon ſich kreuzende Gewölbe, über welche er eine Kuppel zu ſtellen beabſichtigte, ſo wie er auch bereits im Muſeum von dieſer Form Gebrauch gemacht. Aber wie er ſie hier verbarg unter einem geradlinigen Ueberbau, ſo tritt auch dort das Gewölbe nur verſtohlen auf, ja im Widerſpruch mit der äußeren Architektur, und ſelbſt die Kreuzform des Innern iſt im Aeußeren verdeckt und künſtlich verborgen in einer rechteckigen Grundrißform. Es iſt wohl kein Zweifel, wohin der nächſte Schritt ihn führen mußte — nämlich zur Wahrheit, zum offenen Anerkenntniß der Gewölb- und Kuppelform, und wenn es dann ferner darauf ankam, dieſe in organiſchen Einklang zu bringen mit den antiken Elementen der Säule, des Architravs und Giebels, ſo hatte Schinkel die römiſche und italieniſche Kunſt, welche ohnedies die hiſtoriſche Vermittlung macht, wohl nicht ſo ſtreng mehr von ſich fernhalten können, als er es zur Zeit des ihm gegönnten Lebens gethan.

Dies ſcheint der Punkt, wo Schinkel noch ſeinem Nachfolger etwas übrig laſſen ſollte. Er hat eine zahlreiche Architektenſchule gegründet, auf die ſich ſein Geſchmack, ſein verfeinerter Formenſinn vererbt hat. Aber auf dem Wege, zu dem der Meiſter ſich in ſeinen letzten Arbeiten hinneigte, ſcheint noch keiner ſeiner Schüler ihn überflügelt zu haben, im Gegentheil ſehen wir dieſe mehr in dem Sinn ſeiner früheren Beſtrebungen und Anſichten begränzt und abgeſchloſſen. Von einer ganz andern Seite her tritt uns eine Reihe großartiger Beſtrebungen entgegen. Profeſſor Wilhelm Stier hat mehr als einen umfangreichen Entwurf des Gebäudes gegeben, dem dieſe Blätter gewidmet ſind. Die Zeichnungen ſind in Leipzig der Verſammlung der Architekten vorgelegt worden, und haben in hohem Grade deren Aufmerkſamkeit erworben, außerdem wurden ſie auf der großen Ausſtellung der Akademie der Künſte geſehen, und ihre Herausgabe, zugleich mit erläuterndem Text, ſteht wahrſcheinlich zu hoffen. Für jetzt ſchon ſind ſie den heimiſchen und deutſchen Architekten großentheils bekannt, ſo daß ich mir es nicht verſagen kann, auch meinerſeits einige nähere Betrachtungen über dieſelben mitzutheilen, zumal da mein Freund durch Anvertrauung ſeiner Zeichnungen, ſo wie des Berichtes, mich dazu vorzüglich unterſtützt hat.

Es liegen mir vier Entwürfe vor; früher glaube ich ſogar noch einen fünften geſehen zu haben. Der erſte iſt gothiſch, dem zweiten liegt im Weſentlichen die Form der Baſilika zum Grunde; der dritte iſt eine Kuppel, der vierte eine beſondere Art derſelben.

Daß der Künſtler ſo viele Löſungen der Aufgabe verſucht hat, iſt gewiß ſehr ſprechend für die Lage der Dinge ſowohl, als auch für die Art, wie hier die Aufgabe gefaßt worden. Und leider iſt es kaum für ein günſtiges Zeichen zu halten, daß hier gleichzeitig die Löſung auf ſo verſchiedene Weiſe verſucht iſt. Ueberzeugung und Talent des Künſtlers hätte ſich wohl auf einen einzigen Entwurf beſchränken und mit dieſem ſiegen oder ſterben müſſen. Nach allen Anzeichen zu ſchließen, hat keiner dieſer Pläne die Ausſicht, in Ausführung zu kommen. Es iſt in ihnen aber zu viel Geiſt und Kunſtfleiß niedergelegt, als daß wir nicht glaubten, ſie hier betrachten zu müſſen; gewiß ſind ſie lehrreich und ſchon inſofern nicht umſonſt entworfen.

Stier hat ſich zunächſt die Aufgabe noch ſchwieriger gemacht, als ſie ſchon war, dadurch, daß er in allen ſeinen verſchiedenen Entwürfen nicht bloß einen evangeliſchen Dom, eine Hauptlandeskirche erbaut, ſondern daß er damit zu *einem* Ganzen zugleich noch einen *Ehrentempel*, eine Walhalla, verbinden will. Was mich betrifft, ſo bin ich überhaupt nicht für dergleichen Inſtitute, wo das Verdienſt canoniſirt und klaſſificirt werden ſoll, zumal, da es doch durch einen Hohn des Schickſals in der Regel ſo trifft, daß das größte Verdienſt, namentlich von der Mitwelt, gar nicht erkannt wird. Daß der alte Deſſauer, daß Blücher, daß Scharnhorſt und Bülow auf offener Straße vertheilt, ihr Ehrenmal gefunden haben, daß der große Friedrich in ſeiner Hauptſtadt thronen ſoll, das hat ſich gemacht und iſt lebendig; aber baut nur ja keinen geſchloſſenen Ehrentempel, deſſen Fächer gefüllt werden ſollen. Das wahre Verdienſt geht frei, muß ſich's gefallen laſſen, wenn es hier und da einmal erkannt wird. Noch bedenklicher nun ſcheint mir die Vereinigung einer ſolchen Halle mit der Kirche, und zwar eine ſo unmittelbare Vereinigung mit derſelben, daß jene in mehreren Entwürfen das Längenſchiff zu dieſer bildet; in der Nähe des Göttlichen verſchwindet alles menſchliche Verdienſt.

Aber abgeſehen von allen dieſen Gründen, ſo ſcheint bei einer ſolchen Complication der Aufgabe immer für ihre architektoniſche Löſung eine Hauptſchwierigkeit zu entſtehen, und in den Stier'ſchen Entwürfen kann ich davon nur die Beſtätigung erkennen. Sämmtliche Entwürfe haben für die Kirche die Kuppel mit kurzen Kreuzarmen gewählt, weil ſie von dem Gedanken ausgehen, daß für die Predigt ein möglichſt centriſcher Raum gebraucht werde; das Längenſchiff, was ſie nur eben hinanſetzen, gehört einem ganz anderen Gebäude an, einem Gebäude weltlicher Art, und die Folge davon war, daß die Architekturformen nach dieſer doppelten Beſtimmung ſich entweder viel zu ſehr complicirt haben, oder daß ſie ganz aus einander fallen und mit einander ſtreiten. Hätte der Architekt für ſeine derartigen Zwecke, welche er mit der Kirche verbinden wollte, untergeordnete Räume benutzt, etwa Räume, welche die Localität nach Erfüllung der Hauptaufgabe noch übrig läßt, ſo wäre der Uebelſtand vielleicht nicht ſo groß; allein bei ſeiner Anordnung, welche dafür ein angeſchobenes Längenſchiff in Anſpruch nimmt, tritt der Contraſt, und, wie es ſcheint, die Unfügſamkeit der Formen erſt recht ſtark hervor. Wer in die Kirche will, muß die Ehrenhalle erſt paſſiren, dieſe ſtellt ſich erſt ins Mittel, und verbaut recht eigentlich die Kirche, ſie iſt derſelben nicht untergeordnet, ſondern will ſich neben ihr geltend machen, was dann eine Menge ſelbſtgeſchaffener Hinderniſſe hervorrufen mußte.

Bevor wir nun zur Betrachtung des Einzelnen gehen, muß bemerkt werden, daß bei der Conception dieſer Entwürfe keine beſtimmte Localität vorgeſchwebt zu haben ſcheint, und daß zwei der perſpektiviſchen Zeichnungen, welche die projektirten Dome auf den Luſtgarten zwiſchen Schloß und Muſeum verſetzen, erſt nachträgliche ſind. Auch wenn ich nicht wüßte, daß dieſe Zeichnungen erſt ſpäter hinzugekommen ſind, müßten wir es doch annehmen, und zwar im Intereſſe des Architekten. Meiner Meinung nach hätte er mit ſeinen Domen, die mehr abſtrakter Natur ſind, auf die Concurrenz mit dem obigen Projekt gar nicht eingehen müſſen, denn eben ſo beſtimmt als dieſes Projekt von Hauſe aus auf die Localität Rückſicht genommen hat, haben die Stierſchen Entwürfe ſich um dieſelbe gar nicht gekümmert, und der Zufall würde zu günſtig ſein, wenn ſie nun hieher paſſen ſollten. Dies iſt aber keineswegs der Fall, ſie ſind hier durchaus fremdartig und ſtörend, und, weit entfernt den Platz zu ſchmücken und in Einklang, oder gar zum Abſchluß zu bringen, verderben ſie ihn vielmehr vollſtändig und treten nur feindlich auf gegen die bereits daſelbſt vorhandenen Gebäude. Da der Architekt mit ſeinen langen Bauten nicht die Langſeite des Platzes einnehmen will, ſondern gleich wie in dem vorhin beſprochenen Projekt geſchieht, die Richtung von Oſt nach Weſt vorzieht, mithin die Länge ſeines Doms in den Platz hineinkehrt, ſo geht aus den Dimenſionen klar hervor, daß er damit faſt die ganze Breite des Platzes einnimmt, mit anderen Worten, daß er den Platz in der Mitte halbirt, daß er ihn in zwei kleine ſchmale Plätze theilt, welche denn überdies noch mit den mancherlei Vorſprüngen ſeiner complicirten Grundriſſe ausgefüllt werden. Ganz augenſcheinlich tritt dies denn auch in den perſpektiviſchen Zeichnungen hervor, in denen zugleich die Verhältniſſe der Maaße gegen das Schloß und Muſeum anſchaulich werden.

Ich glaube, daß hierdurch allein ſchon die Entwürfe der Ausführung entſagt haben, oder daß ſie ſich eine ganz andere Aufgabe ſtellen als die vorliegende. Wer könnte zugeben, daß dieſer Platz, die größte und anerkannteſte Schönheit von Berlin, vernichtet werde. Sei ein Gebäude von noch ſo vollkommener Schönheit, ſobald es ſich zwiſchen Schloß und Muſeum queer in die Mitte ſtellt, iſt dieſe allzu theuer erkauft und hat auf keinen Beifall mehr zu rechnen.

Große Plätze ſind den neueren Städten durchaus eigenthümlich und nothwendig, die langen Façaden bedürfen ſolcher, die gute Luft iſt von ihnen abhängig, und unſer Auge iſt einmal an dieſe Freiheit gewöhnt. Es war der ſchönſte Gedanke Schinkels, dem Schloß gegenüber den Platz zu begrenzen und da, wo der Arm der Spree floß, eine griechiſche Säulenhalle entſtehen zu laſſen. Hätten wir umſonſt inmitten beider Gebäude einen Springbrunnen ſich erheben ſehen? Es handelt ſich jetzt um die dritte und letzte Seite des Platzes, auf welche die Siegesbrücke hinzuführt, es handelt ſich, das Begonnene zu vollenden. Wer könnte nun ſo rückſichtslos, ſo gefühllos ſein, dieſen Platz mitten verbauen zu wollen! Hier aber ein Stück Mittelalter quer hineinzuſtellen, ſo daß Schloß und Muſeum einander nicht mehr anſchauen, daß der Blick des Beſchauers ſich nicht mehr erweitert, wenn er über die Brücke tritt, kurz, daß das vielberühmte Enſemble verloren geht, dies iſt wahrlich kein Gedanke, den der Genius eingegeben hat, auch nicht der Genius unſeres Künſtlers.

Nun ſind aber auch die Dimenſionen, welche der Architekt gewählt hat, ſo koloſſal und in der That übermenſchlich, daß ſchon von dieſer Seite an Ausführbarkeit nicht wohl gedacht werden kann, denn ſie führen nichts minderes im Schilde, als zu wetteifern mit dem Kölner Dom und der Peterskirche. Wir wünſchen allerdings mit dem Urheber dieſer Entwürfe das Erſtehen einer Kirche, welche Berlins und des Preußiſchen Staates würdig ſei, und die zugleich den Beweis gebe, daß wir Sinn und Kraft haben für ideale Zwecke; aber wir glauben doch zu wiſſen, was an der Zeit iſt, und wie weit unſere Kräfte reichen. Vor allen Dingen wollen wir keine Ruine bauen und auch der Nachwelt keine Verpflichtungen auflegen, zumal da ihre Kunſtanſichten verſchieden ſein könnten. Und was gewönnen wir auch mit einem Bau, der Schloß und Muſeum gänzlich niederdrückte, und bei der Verſchiedenheit des Stiles nur Zeugniß gäbe von der mangelnden Einheit unſerer Kunſtanſchauungen!

Durch ſolche Umſtände haben ſich die vorliegenden Entwürfe allerdings ſelbſt von der Wirklichkeit abgelöſt, allein das Intereſſe der Sache und andererſeits der Kraftaufwand der Compoſition iſt doch ſo groß, daß uns jenes nicht hindern kann, ſie auch jetzt noch näher im Einzelnen zu betrachten; es wird auf jeden Fall aus ihnen zu lernen ſein.

Der erſte Entwurf iſt der gothiſche. So ſehr ich auch der Meinung bin, daß ſich in Berlin nichts Gothiſches bauen laſſe, ſo bin ich doch geneigt, wenn ich nebſt den anderen Vorausſetzungen auch dieſe zugebe, gerade dem vorliegenden gothiſchen Entwurf hinſichtlich ſeiner Totalität den Preis zu ertheilen. Der Künſtler hat hier den kühnen und faſt verwegenen Verſuch gemacht, die gothiſche Kirche mit der Kuppelkirche in Eins zu bringen. Der gothiſchen Architektur gemäß ſtellt er zwei Thürme um das Eingangsportal am Ende des Langſchiffes; dagegen nach Analogie des Kuppelbaues erhebt er ein hochragendes Gewölbe über dem Kreuz. Der Spitzbogen herrſcht im Ganzen, ſowohl in den Schiffen als auch in dem Kuppelgewölbe. Die Thürme am Eingange, unten vier- und oberhalb achteckig, laufen in ſchlanke Spitzen aus. Gleiches gilt von dem Ueberbau der Kuppel, ſo wie von zwei kleineren Thürmen, welche über die im Grundriß rund abſchließenden Kreuzarme geſtellt ſind. Kurz, es iſt hier die Kuppel mit einem gothiſchen Thurm überbaut; da aber ein ſolcher für das Prinzip dieſer Architektur zu breit iſt, ſo hat der Künſtler ſich wenigſtens für die Spitze dadurch zu helfen geſucht, daß er das Dach über der Kuppel erſt einzog, um die Thurmſpitze auf eine geringere Baſis ſetzen zu können. Und doch iſt der Winkel, in dem dieſe Spitze anſteigt, vielleicht noch nicht ſteil genug, um mit den übrigen Thürmen und mit dem allgemeinen Princip des Stils in Einklang zu ſein. Ein anderer Uebelſtand möchte der ſein, daß die Thurmſpitze und ihr Unterbau, welche ſich durch das Einziehen des Daches ſtark von einander abſetzen, ungefähr gleiche Maaße hat, ſo daß keine von beiden Formen zu einem Uebergewicht gelangt, und daß mithin kein entſchiedener Charakter erwächſt. Der Künſtler hat dies auch gefühlt, und in einem zweiten Entwurfe der Thurmſpitze noch mehr Höhe zu geben geſucht: allein auch hievon ſieht ſich mein Gefühl nicht befriedigt, und denk-ich über den Grund nach, ſo muß ich mir ſagen, daß der Fehler in dem Gedanken liegt, zwei in ſich durchaus widerſtrebende Formen zu verbinden, die Kuppel und den gothiſchen Thurm. Die Kuppel verlangt mehr Breite und entſpricht einer vorwaltenden Horizontalmaſſe, dagegen liegt in den ſchlanken und ſpitzen Thürmen der Ausſchlag für die geſammte gothiſche Architektur, welche eben dieſen Gedanken des ſteil Aufſtrebenden in allen Theilen bis ins kleinſte De-Detail durchgebildet hat.

Bei alle dem hat der Architekt eine äußere Einheit und Ausgleichung ſehr ſinnreich dadurch herbeizuführen gewußt, daß er auch die ſpitzeren achteckigen Thürme am Eingang in zwei Etagen mit Giebeln umgab, welche einen weniger ſpitzen Winkel darbieten; dieſe wiederholen ſich nun auf den drei Kuppelthürmen und geben eine gewiſſe Vorbereitung ihrer breiteren Proportion. Ueberhaupt, wenn wir einen Blick auf das Ganze werfen, ſo macht es der Phantaſie des Erfinders alle Ehre, welcher namentlich von Armuth und Nüchternheit weit entfernt bleibt. Eher leidet er an allzu großem Ueberſchwang, welcher Zeit und Raum vergißt, oder andeutet, daß der Künſtler mit dem Miniſter der Finanzen in überaus gutem Vernehmen ſteht. Der Kölner Dom iſt beiläufig eine Kleinigkeit gegen dies Rieſenwerk; das Gebäude iſt nahe an 600 Fuß lang, und der Thurm über dem Kreuz über 400 Fuß hoch; das Schloß mißt bekanntlich 90 Fuß. Ein beigegebenes perſpektiviſches Blatt, welches den

Bau von ſeiner Hinterſeite, vom Waſſer her, zeigt, ſtellt dies Verhältniß zu den umgebenden Gebäuden recht deutlich vor Augen, und läßt zugleich den ganzen Umfang des verſchwenderiſch mit Thürmen, Spitzen und Giebeln und aller architektoniſchen Pracht ausgeſtatteten Baues erkennen. Der Künſtler hat nicht verſäumt, uns den Bau hier von ſeiner vortheilhafteſten Seite, wenn auch aus einem idealen Standpunkt, zu zeigen, nämlich ſo, daß die verſchiedenen Thürme ſich am wenigſten ſtören. Ohnedies iſt die Hinterſeite die eigentliche Hauptſeite, natürlich, weil man hier dem Hauptthurm am nächſten iſt und ſich hier kein anderer Thurm vor ihn hinſtellt, noch auch die Mauer des Längenſchiffes ihn verdeckt. Ganz anders in der Vorderanſicht; in der Nähe wird der weit nach hinten geſtellte Hauptthurm gar nicht ſichtbar ſein, und in mäßiger Entfernung müſſen die verſchiedenen Thürme mit einander collidiren. Wie könnte es auch anders ſein bei der verſuchten Vereinigung entgegengeſetzter Principien: entweder man verlege mit dem gothiſchen Bau die Haupthöhenpunkte für das Aeußere an das Eingangsportal, wo ſie denn dies impoſant machen, oder aber, man bleibe bei der Kuppel, welche die Mitte des Kreuzes, dieſen viel weſentlicheren Theil, zugleich für das Innere und für das Aeußere auf eine ſchwungvolle Weiſe ins Erhabene ſteigert. Eins oder das andere, nur nicht beides. Ein ſolches Ueberladen ſtreitender Motive müßte ein Künſtler ſich nie zu Schulden kommen laſſen. Wir haben früher gezeigt, daß beide Formen ganz verſchiedenen Entwickelungsreihen angehören, wovon jene aus der antiken Baſilika, dieſe aber aus der Form des Pantheons heraus ſich entwickelt hat, jene hauptſächlich durch die Ausbildung der Thürme und durch ihre Stellung zu beiden Seiten des Hauptportals, dieſe durch das Geltendwerden der Kuppel über dem Kreuz ihren Abſchluß und Charakter findet. Die Geſchichte der Architektur zeigt uns zwar einige Uebergänge und gemiſchte Formen, allein eine von beiden erhält immer das entſchiedene Uebergewicht. Der ſchon erwähnte Dom zu Piſa aus dem 13. Jahrhundert giebt der deutlichen Baſilikenform ein Kreuz und ſetzt eine Kuppel darüber; dafür aber hat er auch keine Portalthürme, ſondern der berühmte Glockenthurm erhebt ſich iſolirt daneben. Die Kirche zu St. Ouen in Rouen, 1318 angefangen, hat einen ſehr hohen und bedeutenden Ueberbau, aber ihr fehlen die Portalthürme gänzlich. Noch entſchiedener hat man im Dom zu Mailand die gothiſche Architektur mit dem Kuppelbau zu verbinden geſucht; allein der beherrſchende Ueberbau über dem Kreuz hat auch ſogleich die Portalthürme neben ſich ausgeſchloſſen, ſtatt deren ſich nur noch verlängerte Strebepfeiler einzeln erheben. In allen Hauptwerken des gothiſchen Kathedralſtils ſind dagegen die Portalthürme das Entſcheidende, ſo bei dem Straßburger Münſter und dem Dom zu Köln; die Thürmchen über dem Kreuz ſind ganz verſchwindend. Die gothiſche Kirche zu York, vollendet 1426, hat außer zwei hohen Portalthürmen noch einen gothiſchen Ueberbau im Centrum des Kreuzes; letzteren aber hat ſie unterzuordnen gewußt. Auch die Kathedrale zu Burgos, wahrſcheinlich aus dem 13. Jahrhundert, ſucht mit den Portalthürmen nicht nur einen Ueberbau über dem Kreuz, ſondern auch noch einen andern über dem Chor zu vereinigen, allein in abnehmender Ordnung der Verhältniſſe, ſo daß den Thürmen die Hauptgeltung verbleibt. So ergiebt es alſo die Geſchichte der Architektur und ſo liegt es in der Natur der Sache. Stier aber hat geglaubt, eine Steigerung hervorbringen zu können, wenn er bei der Größe und Complication ſeines Gebäudes beide, wie uns dünkt, aus einander ſtrebende Principien der Architektur dennoch möglichſt neben einander gelten ließe, eben ſo wie er zwei ganz verſchiedene Gebäude unter Einem Dach hat vereinigen wollen.

Vielleicht hat ihm der Dom von Palermo vorgeſchwebt, allein dieſer ſcheint uns viel glücklichere Verhältniſſe zu haben, wie er denn der Kuppel ein großes Uebergewicht über die um das Kreuz geſtellten Thürme giebt; auch kam hier der große Reichthum der umgebenden Natur vielleicht mit in Betracht.

Hier iſt nun der Entwurf Nr. III. anzuſchließen, denn er verſucht die Löſung deſſelben Problems, nämlich das gothiſche Prinzip mit der Kuppel zu vereinigen, nur auf eine andere Weiſe. War oben die Kuppel in einen gothiſchen Thurm verſteckt, ſo tritt ſie hier als ſolche hervor, und die gothiſche Spitze umgiebt ſie unmittelbar. Aber mit dieſer Schwierigkeit nicht zufrieden, obwohl ſie an ſich ſchon unlöslich ſein möchte, hat der Architekt dem Grundriß ein doppeltes Kreuz gegeben, eins am Eingange und das andere gegen den hohen Chor zu, worüber er die Kuppel ſtellt, beide Syſteme von Kreuzarmen in beträchtlicher Dimenſion. Auch außer der Kuppel und der Thurmſpitze hat er noch den Rundbogen, und endlich noch ſtumpfe Thürme angewandt. Der letzteren läßt er nicht weniger als vier zu anſehnlicher Höhe um ſein ſogenanntes Atrium feſtungsartig ſich erheben, und ſtellt außerdem noch kleinere und größere um das Kreuz der Kuppel herum, welches auch wieder ein doppeltes von verſchiedener Höhe iſt. Sparſamkeit der Mittel iſt unſeres Architekten Sache nicht, ſeine lebhafte Phantaſie hat eine Neigung zur Anhäufung und Multiplication. Laſſen wir auch durch eine billige Diviſion die ſtumpfen Thürme zweiter Ordnung, welche die Kreuze umſtellen, fort, ſo bleiben uns doch noch immer jene vier großen des Atriums, dieſe unterſtützen ſich zu einem ſehr entſchiedenen Charakter, den wir mit dem der Kuppel für nicht vereinbar, ja derſelben geradezu widerſprechend halten möchten. Dieſe viereckigen ſtumpf auslaufenden Thürme haben einerſeits etwas Rohes, andererſeits etwas Trotziges, das für die Nähe einer Kirche und für die Verbindung mit einer Kuppel ſehr wenig paßt, denn letztere trägt den Charakter des Harmoniſchen, des Großen und Milden, wir möchten geradezu ſagen: des Mütterlichen, an ſich. Selbſt für einen Ehrentempel und eine Fürſtenhalle ſcheinen uns dieſe Caſtellthürme nicht entſprechend, wir verlangen hier geſchmücktere und friedlichere Formen. Daß nun aber dieſelben ſich unmittelbar an das Schiff der Kuppelkirche ſtellen, macht den Widerſpruch beſonders groß, hauptſächlich in den ſchrägen Anſichten, wo ſie ſämmtlich ſichtbar werden. Von vorne geſehen, verderben ſie aber durchaus das Profil der Kuppel, wenn ſie dieſelbe nicht gänzlich verdecken. Die Hauptanſicht von der Schloßbrücke und dem Platz am Zeughauſe her geht auf ſolche Weiſe völlig verloren, und wir wiſſen hier den Architekten nur damit zu entſchuldigen, daß er bei ſeinem Entwurf wohl urſprünglich nicht an dieſen Platz gedacht. Aber auch allgemein gilt wohl der Satz, daß man ſich die großartigen Profile der Gebäude, in denen ihre Wirkung und Schönheit liegt, nicht durch vortretende Theile verbauen dürfe. Um ſo ſchlimmer, wenn dieſe Theile, welche das Profil ſtören und verdecken, ſelbſt einer ganz anderen und entgegengeſetzten Architektur angehören. Der Künſtler ſcheint dies ſelbſt gefühlt zu haben, weil er uns keine Perſpektive von der Vorderſeite, ſondern nur eine von der Hinterſeite gegeben hat. Die letztere iſt wieder die Hauptſeite, weil hier die Kuppel liegt und ſich hier allein nichts Störendes vorſtellt. Ich halte hiernach den Plan, ſo weit ihm die Verbindung des Ehrentempels mit dem Dom, und der Thürme mit der Kuppel weſentlich iſt, für verunglückt, ſelbſt dann, wenn die Formen mehr Verwandſchaft hätten, als es hier der Fall iſt. Es ſind zwei Gebäude, welche nur zufällig ein Dach gemein haben, und dieſe beiden Gebäude ſind einander ſchädlich: die Thürme können nicht wirken wegen der Kuppel, die Kuppel nicht wegen der Thürme. Nur eins kann vorgelten, entweder die Thürme am Eingang, wie in den gothiſchen Kirchen, oder die Kuppel über dem Kreuz. Dies liegt in der Natur der Sache, dies verlangt die Aeſthetik und dies ergiebt ſich auch aus der Geſchichte der Architektur, wie wir ſie oben andeuteten. Nicht als ob die Kuppel den Thurm abſolut neben ſich ausſchlöſſe, im Gegentheil, wie dies auch bereits von uns berührt worden, der Thurm kann viel beitragen, die Kuppel zu unterſtützen, allein dann muß er ganz anders behandelt werden, ſeine Rolle hat ſich verändert, ſeine Formen ſtehen jetzt unter dem Einfluß einer gebietenden Form. Das folgende Projekt des Architekten wird uns dies noch deutlicher entgegen bringen; hier iſt zunächſt noch zu ſprechen von der Vereinigung der Kuppel mit gothiſchen Spitzen. Der Künſtler hat die Kuppel mit einem Syſtem von ſpitzen Thürmchen angegeben, denen ganz ähnlich, welche ſich in der Architektur des Mittelalters mit dem Spitzbogen zu verbinden pflegen. Er iſt hierauf geführt worden durch die Strebepfeiler, welche zwiſchen den Syſtemen der in Rundbogenform gekoppelten Fenſter den Tambour der Kuppel verſtärken; er glaubte ſie nicht beſſer als ſo endigen zu können. Da ſie ſich gegen die Maſſe der Kuppel nicht ſehr geltend machen, und da der Künſtler in der Geſtaltung des Kreuzes auf der Höhe der Kuppel dieſe Form wieder zu bringen gewußt hat, ſo kann man eigentlich nicht ſagen, daß ſie ſtark widerſtrebend wären, und bei dem ſchönen Profil der Kuppel und den edlen Proportionen geben ſie dem Ganzen etwas recht Eigenthümliches. Allein, daß ſie eine wahre innere Einheit hätten, läßt ſich wohl nicht behaupten: ſie geben immer noch keine reine Durchbildung der Kuppelform, und wollen uns inſofern nicht als ein echt künſtleriſcher Fortſchritt erſcheinen. Auch Schinkel hat vorübergehend einmal verſucht, in ähnlilicher Weiſe die Thurmſpitze an die Kuppel heranzubringen, allein er ſcheint auch ſogleich erkannt zu haben, daß dies unharmoniſche Formen ſeien, und dem Gedanken weiter keine Folge gegeben.

Die Architektur iſt vor allen Dingen kein Kaleidoſcop. Wie heterogen auch die Subſtanzen und Formen ſeien, welche der Zufall in dieſem Inſtrument umher wirft, durch Wiederholung und Symmetrie, treten ſie in ein ſcheinbares Syſtem zuſammen, welches öfters überraſcht und imponirt. Die Phantaſie des Architekten möge dieſem Inſtrument nicht gleichen, und wenn Scharfſinn und Erfindung auch Uebergänge von den widerſtrebendſten Formen zu einander finden, ſo iſt dies lange noch nicht genügend für die ruhigſte und dauerndſte aller Künſte. Die Einheit ſoll hier viel tiefer liegen, viel mehr aus dem Innerſten hervorwachſen, und Ausſchweifungen der Phantaſie ſind nirgend unerlaubter, nirgend gefährlicher für die wahre Großartigkeit.

Abſtrahiren wir nun aber davon, daß der Künſtler in dieſem Project ſich ſelbſt überbietet und gegen ſich ſelbſt ankämpft, daß er Alles zugleich und mithin das Unmögliche will, daß er die äußeren Bedingungen von Raum, Zeit und Mitteln mißachtet, und daß er Formen und Zeiten bunt durcheinander webt, ſo läßt ſich doch im Einzelnen viel Sinn für Schönheit und Größe nicht verkennen. Man ſtelle die Kuppel einzeln hin, und gewiß wird ſie in richtiger Umgebung einen edlen Eindruck nicht verfehlen können; phantaſiereich iſt auch die Art, wie der Künſtler ſie verziert hat. Im Innern kann die Höhe ſowohl der Kuppel, als auch der Kreuzarme, deren Thore die Höhe des Schiffes noch übertreffen, unmöglich ohne Wirkung ſein. Ich meinestheils wünſche übrigens die Kuppel noch breiter, dies Verhältniß wird ihr noch mehr Ruhe und Würde, noch mehr Einklang mit den Horizontalmaſſen geben, ſie wird ſo noch mehr als Mittelpunkt der Stadt ſich hervorheben, und es iſt auch gar kein Grund vorhanden, ſie ſo thurmartig zu geſtalten, ſobald ſie nämlich nicht als Thurm unter Thürmen figuriren ſoll, welches ich eben für fehlerhaft halte.

Stier hat noch eine andere Kuppel projectirt, und zwar von der orientaliſchen Zwiebelform. Gründe aller Art treffen zuſammen, um dieſe Form nicht zu empfehlen; ſie hat ihren natürlichen Zuſammenhang mit der arabiſchen Hufeiſenform des Bogens, und ſcheint ſich auch gar nicht für große Dimenſionen zu eignen. Der Künſtler ſcheint ſie ſelbſt aufgegeben zu haben, denn wir ſehen ſie nur noch in dem geometriſchen Aufriß der Vorderanſicht, während ſie in den übrigen Blättern vertauſcht worden gegen die gewöhnliche Form. Bei dieſer Aenderung hat er aber zugleich der Kuppel mehr Breite gegeben, und dies eben iſt es, was wir wünſchen. Ueberhaupt ſcheint uns dies Projekt manches ſehr Gelungene zu enthalten; außerdem iſt es uns noch dadurch beſonders intereſſant, weil es gewiſſermaßen eine Kritik der übrigen Entwürfe einſchließt, und zwar in dem Sinne unſerer Auffaſſung.

Der Künſtler hat hier ſelbſt die Kuppelkirche durch ein beſonderes Veſtibul, und durch beſondere Eingänge die Kuppelkirche von dem Ehrentempel, welcher ein Langſchiff bildet, ſehr beſtimmt abgeſondert, und damit anerkannt, daß dies zwei verſchiedene Gebäude ſind, welche ſowohl im Innern als Aeußern beſſer getrennt werden. Demgemäß hat er nun auch die Architektur beider noch mehr auseinander gehalten; er hat es nicht mehr verſucht, die Thürme der Kuppel unterzuordnen, ſondern Kuppel und Thürme, jedes ſtrebt für ſich Haltung zu gewinnen, jedes iſt völlig als beſondere Einheit behandelt. Der innere Raum iſt verhältnißmäßig weniger bedacht worden, denn die Altarniſche, ſo wie die rund abſchließenden Kreuzarme der Kuppel ſind kurz und haben eine geringe Höhe; desgleichen iſt das Langſchiff des Ehrentempels, der ſein beſonderes Veſtibul erhält, in ein höheres Mittelſchiff mit zwei niederen Seitenſchiffen getheilt. Aber was der Künſtler hier erſpart, giebt er dem Ganzen in der Höhendimenſion wieder reichlich zurück. Das Eingangsportal iſt diesmal nicht mit zwei Thürmen, ſondern ſogar mit dreien, welche in gleicher Front ſtehen, geſchmückt, und erhebt ſich an Höhe und Geltung noch über die Kuppel, bis zu viertehalbhundert Fuß aufſteigend. Die beiden äußeren Thürme ſind viereckig, der höhere (mittlere) gleichfalls, wird aber, wo er jene überragt, achteckig und zeigt hier eine reichere Architektur. Demgemäß erhebt ſich auch das Portal vor demſelben pyramidaliſch in mehreren Etagen zu ihm hinan; jedoch tritt hier noch erſt ein niederer, ſtumpfer Thurm dazwiſchen. Die beiden Seitenthürme wiederholen ſich am Ende des Ehrentempels, da wo die Kirche beginnt, noch einmal, ſie bilden hier die Eingänge zu dem neuen Veſtibul, und zwiſchen ihnen und der Hauptmauer ſind Unterfahrten. So bezeichnet ſich denn auch äußerlich die Abtheilung, und ſtellt ſich zugleich eine gewiſſe Verbindung mit der Kuppel her, namentlich da die Spitzen, in welche ſämmtliche Thürme auslaufen, ſich, gleich wie in dem früheren Entwurf, um die Kuppel wiederholen. Der Grundriß dieſes Plans iſt ungleich einfacher, als der aller übrigen, und denkt man ſich den Ehrentempel, deſſen Trennbarkeit der Künſtler hier ſelbſt zuzugeben ſcheint, ganz davon geſondert, ſo erhält man ein ernſtes und würdiges Gebäude voll mancher Schönheit. In der That haben wir hier zwei beſondere Bauten, welche ihre Haupthöhenpunkte nach außen kehren, mit einer Art von Centrifugalkraft, wie es doch bei einem abgeſchloſſenen Kunſtwerk nicht füglich der Fall ſein dürfte. Daß nun aber dieſe beiden Principe ſich hier Eintrag thun, leidet wohl keinen Zweifel. Ein Syſtem von drei Thürmen in

Einer Front, der mittlere ſo bedeutend und hochragend, iſt wahrlich der ruhigen Wirkung einer Kuppel durchaus gefährlich, ſo daß, wer eine ſolche zu bauen hätte, vor allen Dingen dieſe Nachbarſchaft fliehen müßte. Aber auch als Portal für ein Gebäude, ſo conſtruirt wie der vorliegende Ehrentempel, ſcheint uns dieſe Auszeichnung der Façade immer noch zu ſtark. Es iſt wahr, daß der mittlere Hauptthurm dem höheren Mittelſchiffe auf eine eigenthümliche Art entſpricht, allein wenn dieſer höhere Mittelthurm für die Façade eine ungemein kühne Steigerung iſt, ſo ſind die niederen Seitenſchiffe eher eine Verringerung. Vielleicht wäre hier in der Einheit des pyramidaliſchen Aufbaues zu weit gegangen, während die gewöhnlichen zwei Thürme des Portals auf der kurzen Seite vielmehr dem pyramidaliſchen Bau das Gegengewicht halten und das Eingangsthor einfaſſen. Ne plus ultra! Es giebt einen Punkt in der Kunſt, wo man nicht weiter gehen darf, und wo ein fernerer Aufbau keine Steigerung giebt.

Eine perſpectiviſche Anſicht von der Vorderſeite läßt das Verhältniß des Gebäudes zu dem Platz und den daſelbſt vorhandenen Bauten recht deutlich erkennen. Der Luſtgarten wird halbirt, Schloß und Muſeum haben aufgehört einander gegenüber zu ſtehen, nur von der Brücke her bekommt man eine Einſicht in die beiden durch die Theilung entſtehenden Plätze; durch das reich überbaute, mit drei Thürmen hochragende Portal iſt das Muſeum bis zur völligen Unbedeutendheit herabgedrückt, das Schloß weſentlich gefährdet. Weit entfernt, daß etwas zur Vermittlung dieſer beiden edlen Gebäude geſchehen wäre, tritt ein fremder Koloſſalbau anmaßend mitten hinein. Das ſehr verheißungsvolle Portal erſcheint zu groß gegen das ſich anſchließende Schiff, und tritt der Kuppel, welche ſich zufällig auf der Hinterſeite erhebt, ſelbſt in den Weg. Man muß den Standpunkt ſehr ſorgfältig wählen, um das Profil der Kuppel nur ſo günſtig und ununterbrochen zu ſehen, als es in dieſer perſpectiviſchen Zeichnung der Fall iſt; ich fürchte aber, daß der hier gewählte Augenpunkt in der Wirklichkeit gar nicht vorhanden ſein möchte. Was das Verbauen der Kuppel anlangt, ſo ſcheint dieſer Plan darin die übrigen noch weit zu überbieten, und wir können dem Künſtler nicht beiſtimmen, wenn er ein ſo ungeheures Thurmportal mitten vor der Kuppel aufpflanzt, ſo daß er dieſer die Vorderanſicht gänzlich abgeſchnitten und auch die Seitenanſichten zum größten Theil verdorben hat. Hatte er ſich einmal für die Kuppel entſchieden, ſo mußte er auch Alles aufwenden, um dieſe Form rein, ruhig und in ihrer ganzen Schönheit und Bedeutung zu zeigen. Er hätte mehr Vorliebe haben ſollen für ſeine Schöpfung; mehr als die Unbill des Zufalls ihm hätte Leides thun können, that er ſich ſelbſt. Und wenn er einmal hier die Trennung der beiden verſchiedenen Gebäude von einander zugab, warum ging er nicht noch einen Schritt weiter und trennte ſie wirklich? Ferner: wenn er das Project, bei deſſen Erfindung offenbar nicht an dieſen Ort gedacht iſt, nachträglich zwiſchen Schloß und Muſeum auf den Luſtgarten verſetzte, warum ſtrengte er ſeine reiche Phantaſie nicht lieber noch einmal an, um von Grund aus etwas hieher Gehöriges zu erfinden? handelt es ſich doch um eine Sache, die Jahrhunderte überleben ſoll!

In einem vierten Project hat der fruchtbare Künſtler die Bedingung der Baſilika, ſo wie auch die Anwendung von Moſaikbildern auf Goldgrund für das Aeußere aufgefaßt. Der Vorwurf allzugroßer Einfachheit läßt ſich auch dieſem Entwurf nicht machen, im Gegentheil, er iſt noch complicirter und überbauter als als alle übrigen: man glaubt in dieſem Complex von größeren und kleineren Bauten, Vorſprüngen, Etagen, Thürmen und Thürmchen eine ganze

Stadt zu erblicken. Bei der Baſilika iſt der Künſtler auch nicht ſtehen geblieben, er hat von dieſer nur das höhere Mittelſchiff, die Dachconſtruction der Seitenſchiffe und die geradlinigte, dem Blick geöffnete Balkendeckung beibehalten, im Uebrigen damit aber zugleich die Kreuzform des Grundriſſes, und ſogar ein Analogon der Kuppel, verbunden. Die Kreuzarme gehen in Tribunen aus, wie die Apſis, und öffnen ſich in rundbogigen Thoren, nur kleiner wie jene; der hohe Aufbau in Mitte des Kreuzes iſt dagegen durch kein Gewölbe geſchloſſen, ſondern, gleich wie das Schiff, mit Balken im flachen Winkel eingedeckt. Der letztere erhält demgemäß auch im Aeußeren eine geradlinige in flacher Giebelform abſchließende Deckung, und was beſonders bemerkenswerth iſt, ſo ſtellt der Baumeiſter die beiden hohen Hauptthürme zwar an den Eingang des Kirchenſchiffes, allein dies ſchließt hier mit keinem Portal nach Außen, ſondern verlängert ſich in einen weiten Vorhof, welcher den unglücklichen Ehrentempel bildet und dann ſein beſonderes Portal erhalten muß. Auf ſolche Weiſe geht die Bedeutung und Wirkung der Thürme ganz verloren, dieſe kommen jetzt in die Mitte des Gebäudes zu ſtehen, und ſind für die Vorderanſicht wieder durch vorgeſtellte Thürme und Giebel verdeckt. Die Hauptthürme ſind unterhalb viereckig, gehen dann in das Achteck über und ſchließen ſtumpf mit kleinen gothiſchen Spitzen, denen noch ſonſt mancherlei kleine Spitzthürme, ſo wie ein Glockenthürmchen über dem höheren Aufbau des Kreuzes, entſprechen. Das Ganze hat viel Eigenthümliches und Neues, was aber vielleicht auf einer Verbindung nicht wohl zuſammen gehöriger Theile beruht. Will man einmal in Grundriß und geſammter Form etwas Reichgegliedertes haben, alsdann wird auch überhaupt eine ganz andere Form, als die Baſilika zu wählen ſein, denn alle Zuſätze, die man dieſer giebt, ſind eben nur Zuſätze, und ergeben keine organiſche, aus innerlicher Einheit entſpringende reichere Geſtaltung. So glauben wir denn, daß bei aller Complication und geradezu Ueberladung des vorliegenden Entwurfes doch nur die innere Armuth der Grundform recht ſprechend hervortrete, und ich kann deshalb dieſen Entwurf für keinen gefährlichen Nebenbuhler des von uns zu Anfange beſprochenen halten. Wir geben Stier darin Recht, daß für eine Kathedrale und für den gewählten Platz eine prachtvollere, mächtigere Form, als die der altchriſtlichen Baſilika müſſe gefunden werden, allein wir ſind der Meinung, daß durch bloße Ausſchmückung und Vervielfältigung dieſer an ſich einförmigen Grundform das Gewünſchte nicht zu erreichen ſei. Gewiß iſt der Architekt derſelben Anſicht, denn warum hätte er ſonſt ſeine übrigen Entwürfe zur Wahl hingeſtellt? Aber wenn er klar und ſicher war, wenn er nach ſelbſtſtändiger und feſter Ueberzeugung verfuhr, durfte er billig nur einen einzigen geben, und in dieſem Einen hätte er vielleicht unſere ganze und ungetheilte Zuſtimmung gefunden.

Faſſen wir alle dieſe Entwürfe zuſammen, ſo iſt ihnen ein gewiſſer Aufſchwung oder vielmehr Anlauf gemein. Der Muth des Urhebers iſt hochzuachten. Er wollte etwas Ungemeines; dies iſt ſein Lob, aber auch zugleich ſein Tadel. Sein allzu eifriges Streben führte ihn davon ab, das Große mit einfachen Mitteln zu erreichen: hierauf aber kommt es an. In der Kunſt ferner ſoll Alles Weſen, Alles integrirender Theil des lebendigen Ganzen ſein; wo ſich etwas abtrennen und abhandeln läßt, da iſt kein Ganzes. Das Kunſtwerk muß werden und wachſen, es läßt ſich nicht erzwingen, nicht zuſammenſetzen.

Merkwürdig bleibt, daß der Künſtler, der ſo viele Stilarten verſucht und unter einander verbindet, nur nicht auf die Anwendung antiker Elemente und auf die Säule gekommen iſt. Dieſe hat eine gewiſſe Wahlverwandtſchaft zur Kuppel, und an dem gewählten Ort, zwiſchen Schloß und

Muſeum, war ſie beſonders nahe gelegt, vielleicht unvermeidlich. Aber er ſcheint in der That an dieſen Ort anfänglich nicht gedacht zu haben.

Ich glaube nicht, daß Stier dem hohen Willen, welcher über das Daſein und den Charakter des neuen proteſtantiſchen Doms zu entſcheiden hat, die Wahl unter ſeinen Entwürfen ſchwer gemacht habe, denn ich glaube, daß keiner ſich zur Ausführung empfiehlt oder dieſelbe auch nur möglich macht, ſelbſt von den Koſten ganz abgeſehen. Aber doch halte ich dafür, daß dieſe große Mühe nicht umſonſt aufgewandt ſei. Dieſe Entwürfe ſind in vieler Rückſicht lehrreich: es ſind Verſuche, die gemacht werden mußten, freilich nur auf dem Papier. Wo Stier am glücklichſten iſt, ſcheint er eben auch nur dahin zu wollen, wo, unſerer Meinung nach, die Löſung liegt. Vor allen Dingen die Kuppel, ſodann das Kreuz, endlich das Gewölbe. Dieſe Bedingungen, welche uns als die unerläßlichen erſchienen ſind, klingen auch bei Stier durch, nur nicht in der Selbſtſtändigkeit und Reinheit, wie wir es wünſchten, und daran iſt ſeine unglückſelige Verbindung mit der Walhalla Schuld. So vergab er ſich die Klarheit einer einfachen Grundform, und wurde verleitet, unverträgliche Elemente des Stils durch einander zu miſchen.

Aber darin hat wohl der Architekt richtig geſehen, daß die Kuppelform, durch das Kreuz bereichert, für die Predigtkirche eine ſehr geeignete Form ſei, um vieles beſſer, als die Form von Langſchiffen, und ganz beſonders als die der Baſilika, weil dort der Raum mehr centriſch iſt. Endlich finden wir das Maaß, um welches er in die Spree hineinzurücken wünſcht, ſehr wohl getroffen; ſeine verſchiedenen Hinteranſichten zeigen uns, daß er nur mit der Tribune des Altars in den Fluß vorzugehen Willens ſei, und der freie Umgang, den er auf einem Quay, entſprechend der Grundrißform dieſes Theils, herumführt, iſt uns ſehr anmuthig erſchienen.

So verſprechen die Anſichten von der Langenbrücke, der Burgſtraße und Friedrichsbrücke eine große Verſchönerung, ohne dieſem Proſpekt auf der anderen Seite irgend etwas zu entziehen. Es käme dann freilich alles darauf an, ob Raum genug ſein würde für die Hauptrichtung der Kirche mit dem Altar nach der Waſſerſeite, ſo, daß man nicht nöthig habe, zu weit auf den Platz vorzurücken. Ich glaube, daß ſich dieſe Frage bejahen läßt, nämlich für die Hauptform einer Kuppelkirche; nur muß man in dieſer Richtung kein ausgeſprochenes Längenſchiff ſtellen wollen. Im Nothfall bliebe immer noch die Stellung des Hauptſchiffes, wie ſie jetzt iſt, übrig und vielleicht zuläſſig. Die Wahl für die Lage des Altars iſt im Grunde nicht zwiſchen Nord und Oſt, ſondern zwiſchen Nordoſt und Südoſt, da nämlich die Linden ziemlich genau die Richtung von Oſt nach Weſt haben und dieſe Straße ſchräge läuft ſowohl gegen das Schloß als gegen den Dom. Auffallend, daß Stier in keinem ſeiner Entwürfe an dieſe Möglichkeit gedacht, welche doch durch die Wirklichkeit des jetzt ſtehenden Doms ſehr nahe gelegt iſt, und daß er lieber das Kleinod Berlins, den zu ſchmückenden, Platz zu opfern entſchloſſen war.

Deſto beſtimmter hat ſich Hallmann für dieſe Lage entſchieden.

Herr Hallmann hat ſeinen Zeichnungen eine Broſchüre vorausgeſchickt, in der er ausführlich ſein ſpäter in dem Saal der Akademie ausgeſtelltes Projekt ankündigte, und zwar als ein Werk der Fülle ſeiner Kraft. Dieſe Broſchüre (die Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart), welche eine Art von jungem Deutſchland der Kunſt predigt, welche den Herold von Thaten macht, welche Neues und Eigenthümliches verlangt und meldet, aber doch zuletzt nicht viel mehr davon zu ſagen weiß, als daß es eben neu und eigenthümlich ſein ſolle, ſchien in einem beſondern Abſchnitt über den

Dombau einige gute Bemerkungen zu enthalten, welche auf die Zeichnungen aufmerkſam machen konnten. Ich glaube deshalb nicht, daß dieſe mit ungünſtigem Vorurtheil betrachtet worden ſind, am wenigſten mit dem Neide, welchen der Urheber ſonderbarer Weiſe vorausſetzt: aber ſie ſcheinen zuletzt doch ziemlich allgemein den Eindruck gemacht zu haben, daß zwiſchen Worten und Werken ein weiter Abſtand ſei.

Wir haben nichts dagegen, daß der Künſtler die gegenwärtige Stellung des Doms mit dem Altar gegen Südoſt beibehält, loben dies vielmehr inſofern, als er dann nicht genöthigt iſt, weit in den Platz hineinzubauen; auch daß er die Kuppel wählt, entſpricht ganz unſeren Wünſchen und Anſichten; nicht minder ſind wir mit dem Rundbogen einverſtanden: aber dem Ganzen können wir darum noch nicht unſern Beifall geben. In der Kunſt kommt alles auf das Wie, auf das ſpeciellſte Wie an.

Bei der gewählten Stellung der Kirche nach der Langſeite des Platzes iſt der Künſtler zunächſt in eine groſte Verlegenheit mit der Kuppel gekommen. Einen ſo kleinen äußerlichen Ausbau, wie der des gegenwärtigen Doms, welcher das Innere gar nicht berührt und im Grunde nichts Anderes iſt, als ein Glockenthürmchen, dieſer hat keinen ſonderlichen Einfluß auf die Structur des Gebäudes, aber ein Anderes iſt es mit einer wirklichen Kuppel, einer Kuppel von groſter Dimenſion. Der Symmetrie wegen mußte ſie über der Mitte des Gebäudes ſtehen; eben hier mußte nun aber auch der Eingang ſein, und dieſer mußte wieder, da die Stellung kein Kreuz zuläßt, unmittelbar in die Kirche, und zwar ſogleich unter die Kuppel führen. Das höchſte Glied des architektoniſchen Klimax wurde ſogleich Eingangs vorweggenommen, dem eigentlichen Kirchenraum blieb alſo nur noch die geringere Form des einfachen Langſchiffes übrig. Aber dieſen Fehlgriff hat der Künſtler dadurch noch bedeutend vergrößert, daß er Altar und Predigtraum gänzlich trennt, und zwar unglücklicherweiſe ſo, daß der eine rechts, der andere links von dem Ort des Eintritts, oder was daſſelbe iſt, von der Kuppel, liegt. Hiernach fällt alſo die Kuppel dem Veſtibul zu, und Altar ſowohl als Predigtraum gehen leer aus. Daß nun die erwähnte Trennung eben ſo ſehr dem Cultus, dem Herkommen, als der vernünftigen Beſtimmung und einer wahrhaft künſtleriſchen Anordnung widerſpricht, dies liegt auf der Hand. Es iſt weiſe, dem Altar durch eine gewiſſe Abſonderung und durch eine Erhöhung der Form eine noch feierlichere Stellung zu geben, als ein Heiliges und Allerheiligſtes ihn den fernen, reicher geſchmückten Hintergrund der Predigtkirche ſein zu laſſen; allein den Eingang in die Mitte zu verlegen, für dieſen Raum die höchſte Potenz der Architektur zu verſchwenden, und dann nach der einen Seite hin den Altar gleichſam in den Winkel zu ſtellen und nach der andern Seite die Kanzel zu verſetzen, ſo daß die Eintretenden dem Altar den Rücken zukehren, und ſich zwiſchen Altar und Kanzel bewegen müſſen, das iſt gewiß das Unweiſeſte, was ſich finden läßt; es iſt ein Mißgriff, welcher allein ſchon Alles auf das Gründlichſte verdirbt, und welcher nicht viel Beruf zur kirchlichen Architektur ankündigt. Aber hiermit iſt die Sonderbarkeit noch lange nicht erſchöpft. Der Grundriß des Veſtibuls bildet ein Achteck, die vier, den Winkeln des Rechtecks entſprechenden Seiten ſind mit halbkreisförmigen Niſchen ausgefüllt; die beiden nach der Vorderfaçade ſind mit für den Eingang benutzt, indem ſie außer dem Haupteingang noch zwei Nebeneingänge bilden. Hier tritt man alſo ſeitwärts in der ſchrägen Richtung der Diagonale ein, nämlich in Beziehung zur Lage des Schiffes; man muß, um in die Predigtkirche zu gelangen, ſich alsbald rechts wenden, und hier geht man unter einem Schwibbogen durch, welcher, man denke! oben in der Höhe, mitten über dem Schiff, freiſchwebend die Kanzel trägt. Die Andächtigen müſſen alſo, dem Altar den Rücken kehrend, unter dem Prediger fortgehen, und erſt, wenn ſie an ihren Platz gelangt ſind und ſich umwenden, haben ſie den Altar vor ſich und frei in der Luft auf einer Art von Rialtobrücke den Prediger. Daß eine ſo luſtige Stellung geeignet ſei, Andacht zu erwecken, läßt ſich wohl nicht annehmen, ſie iſt zu neu und auch wohl an ſich zu wunderlich, als daß zu dem ernſteſten aller Zwecke ſo gebaut werden könnte. Nein, die Kanzel muß einen ruhigen Hintergrund haben. Das Auge, das zum Prediger hinausſchaut, müßte ja auch geblendet werden, da die Kanzel ſich frei gegen den erhellteren Raum der Kuppel und gegen die Fenſter der Altarniſche präſentirt. Die bekannte Schwierigkeit, Altar und Kanzel in eine Richtung zu bringen, iſt hier freilich gehoben, allein auf eine Weiſe, welche ſehr viel größere Uebelſtände einſchließt, und eigentlich ganz unmöglich iſt. Wie konnte ein Künſtler ſo wenig Sinn für das Schickliche haben! Ich kann mir's nicht anders denken, als daß Hallmann, der überhaupt mehr Architekturmaler als Architekt iſt, durch einen gewiſſen maleriſchen Effekt verführt worden ſei.

Der Altarraum ſelbſt hat nur die Breite der Säulenſtellung des Hauptſchiffes auf der andern Seite; dagegen hat der Künſtler ihn wieder auf eine Weiſe durch ſeitwärts angebrachte Tribunen vergrößert, deren Beſtimmung nicht wohl einzuſehen iſt; überdies mußten dieſelben, da ſie nach außen eine zu confuſe Grundrißform würden ergeben haben, erſt wieder durch eine Verkleidung in die rechteckige Form hinübergeführt werden. Ueber dem Altarraum befindet ſich eine flache Kuppel. Uebrigens hat Herr Hallmann nicht ohne Veranlaſſung in ſeiner Schrift die Stellung des Altars gegen Oſten für ein verjährtes Vorurtheil erklärt und ſich nicht umſonſt dabei auf die Allgegenwart Gottes berufen, denn hier in ſeinem Projekt kommt der Altar ſogar gegen Nordweſt zu ſtehen, nämlich gerade umgekehrt, wie in dem jetzigen Dom, und nun bedenke man, wie theuer er dieſe Stellung erkauft hat.

In der Verlängerung des Schiffes iſt Hallmann's Dom durch Arkaden mit dem Schloß verbunden. Da ſie aber auf beiden Seiten geöffnet ſind, ſo bieten ſie keinen rechten Schutz für Wind und Wetter; überdies ſcheint der Erfinder damit zugleich eine Ueberfahrt verbinden zu wollen. Der bedeckte Weg endigt mit einem hohen Thurm, und dieſer lehnt ſich unmittelbar an die Wand des Schloſſes an, was weder ihm ſelbſt noch dem Schloſſe zum Vortheil gereichen würde. Die Intention war wohl die, den Thurm möglichſt von der Kuppel zu entfernen, zugleich aber, ihn in das point de vue der Linden zu ſtellen; Letzteres kann aber nur unvollkommen erreicht werden. Sehr naiv war auf dem ausgeſtellten Project die Beiſchrift zu leſen, dieſer Thurm ſei in bedeutenderen Proportionen zu halten.

Und jetzt die Kuppel. Nach der Zeichnung hat ſie auf uns durchaus nicht den Eindruck einer glücklichen, geſchweige denn großartigen Proportion gemacht. Ihr Tambour iſt zu ſchmal, die Halbkugel aber, welche ſie bedeckt, giebt eine viel zu todte, unlebendige Form, als daß daraus Schönheit erwachſen könnte. Das Achteck des Grundriſſes iſt in dem Tambour in ein Sechzehneck vervielfältigt, Rundbogenfenſter von überaus hoher Proportion nehmen die Seiten des Polygons ein, dieſe Seiten ſchließen oben mit flachen Giebeln gegen die Kuppel ab, ſo daß daraus ein Zickzack entſteht, der etwas ſehr Unruhiges, Wunderliches und geradezu Unarchitektoniſches hat. Die Kuppel iſt von vier kleinen Thürmen umgeben, welche ſich an den Ecken des Quadrates erheben: viel zu nahe der Kuppel, um mit dieſer zuſammen eine ſchöne Wirkung zu machen. Am wenigſten Rühmliches ließ ſich von der Durchbildung des Aeußern ſagen, und öfters ſand man große Ornamertſtücke, welche ganz unabhängig von aller Architektur ſchienen. Die Zuſammenſtellung des Ganzen hatte etwas Barbariſches, im günſtigſten Fall Ruſſiſches. Daß der eigenthümliche Fortſchritt, welchen der Architekt in ſeiner Schrift predigt, nach dieſer Seite hin liegen ſoll, iſt allerdings überraſchend. Er hat ſich die Sache wohl etwas zu leicht gemacht, und der Schule der Berliner Architekten zu wenig Urtheil zugetraut. Machen wir indeß ſchließlich noch einmal die Probe, uns das Projekt an dem Ort ſeiner Beſtimmung ausgeführt zu denken. Der Thurm dicht neben dem Schloß in der Ecke ſpielt jedenfalls eine bedenkliche Rolle; aber auch für die Kuppel hat der Architekt keine ſymmetriſche Stellung zu finden gewußt, denn rechts vom Beſchauer iſt das lange Schiff und links der ungleich kleinere Altarraum mit der Apſis von geringer Dimenſion, alſo die Kuppel und ihr Portal nicht in der Mitte. Dies iſt aber bei der gewählten Stellung zwiſchen Schloß und Muſeum auf der Langſeite des freien Platzes, der Schloßbrücke gegenüber, hier, wo der Abſchluß des großartigen Enſembles geſucht wird, ein überaus greller Uebelſtand; er allein ſchon müßte über den Plan den Stab brechen.

Wir wünſchten gern auch aus dieſem Projekt irgend etwas Lehrreiches zu entnehmen, aber es kann wohl nur die ſehr allgemeine Lehre ſein, daß man es anders machen müſſe.

Auch Strack verſprach uns für die Ausſtellung ein Domprojekt; es iſt aber ausgeblieben. Ich weiß nur dies, daß er den Ziegelbau und den Rundbogen in Anwendung bringen will. Daß er damit nicht ſo leicht zu Stande kommt, iſt mir ſehr erklärlich, und ſcheint mir nur ein Lob einzuſchließen. Den Backſteinbau wieder kunſtmäßig zu geſtalten, iſt bei uns noch zu neu, Schinkel hat erſt Anfänge gemacht, ſo daß von da bis zur Entwickelung der höchſten Pracht und bis zur Löſung der ſchwerſten Aufgabe wohl noch ein weiter Raum liegt. Die Kunſt will keine Sprünge.

Alle bisher beſprochenen Projekte beruhen auf der gemeinſamen Vorausſetzung, daß der neue Dom an der Stelle des gegenwärtigen ſtehen ſolle; allein wenn es erlaubt iſt, ſich in Gedanken und Möglichkeiten zu ergehen, ſo hat es einen großen Reiz, andere benachbarte Bauplätze zu verſuchen.

Die Einen haben wir ſagen hören, der Dom hätte von rechtswegen da ſtehen müſſen, wo ſich jetzt das Muſeum erhebt, dem Schloß gegenüber. Abgeſehen davon, daß ſich hier einmal nichts ändern läßt, iſt mir dieſe Anſicht auch ſchwer begreiflich. Gewiß hat es ſeine Richtigkeit, daß ein Dom, der ſich dem von den Linden her kommenden plötzlich darſtellte, ohne ſchon in größerer Entfernung geſehen worden zu ſein, impoſant erſcheinen würde; allein um eben ſo viel, als dies kirchliche Gebäude dem Muſeum an Größe und Pracht überlegen ſein müßte, um ſo viel würde nun auch die Schwierigkeit wachſen, dem Platz einen Mittelpunkt zu geben, und offenbar führt dieſe Betrachtung darauf zurück, daß doch wohl die wahre Stellung des neuen Doms zwiſchen Schloß und Muſeum, der Brücke gegenüber, ſei und bleibe. Es entſteht hier freilich der Wunſch, daß das Gebäude möglichſt wenig in den Platz hineintrete, um dieſen nicht zu verengen, ferner, daß es möglichſt wenig in die Spree hineingebaut würde, damit auch hier dem ſchönen Proſpekt kein Eintrag geſchehe. Allein beides zugleich iſt unmöglich, zumal bei der gewünſchten Stellung des Altars gegen Oſten. Was bleibt übrig? Allerdings noch ein Fall, der freilich kühn und weitausſehend erſcheinen mag, es aber im Grunde doch nicht iſt, zumal bei der außerordentlichen Bedeutung des Projektes. Auch ſcheint der Fall, welchen wir meinen, nicht ſo ganz unpopulär zu ſein, weil wir ihn unter Künſtlern und Kunſtfreunden ſchon verſchiedentlich haben auftauchen und anklingen ſehen.

Der Gedanke iſt in der Kürze folgender: den jetzigen Dom wegzuräumen, den Platz dadurch zu vergrößern, eine ſtattliche Brücke über die Spree hinüberzuführen, dieſſeits auf dem Platz zu beiden Seiten der Brücke mit einer niedrigern Architektur abzuſchließen, ſo daß rechts die Schloßapotheke bleibt, links das Projekt von Königsgräbern mit einem Campo ſanto beibehalten wird, und erſt jenſeit der Brücke, mit dem Hauptportal in der Burgſtraße, mit ſeiner Tiefe ſich nach der Heiligengeiſtſtraße erſtreckend, der impoſante Dom ſtände. Hier macht ſich denn die Stellung gegen Oſt von ſelbſt, hier iſt Tiefe und überhaupt Raum genug, und wenn es ſich um die hauptſächlichſte Verſchönerung der Reſidenz und um ein Gebäude von ſo großer Bedeutung für den ganzen Staat handelt, kann die Wegräumung der dort vorhandenen Baulichkeiten kein weſentliches Hinderniß ſein, ſelbſt für den Fall, daß der Raum, den gegenwärtig das Joachimsthalſche Gymnaſium einnimmt, noch nicht ausreichend wäre.

Daß auf dieſe Weiſe das ganze Projekt an Großartigkeit und Schönheit gewinnt, wird man uns ſchwerlich in Abrede ſtellen. Auch hier, jenſeit der Spree, würde ein koloſſales Gebäude, zumal mit einer mächtigen Kuppel, immer noch die Zuſammenfaſſung und den Abſchluß des auf die ſchönſte Weiſe erweiterten Platzes bewirken, während es hier aus dem unmittelbaren Zuſammenhange mit Schloß und Muſeum heraustritt, mithin der Architektur eine viel größere Freiheit geſtattet. Die jetzige Cavalierbrücke fiele dann weg und an Stelle ihrer erhöbe ſich ein Kunſtwerk ganz anderer Art, das mit der Schloßbrücke zuſammen, zumal wenn ſie die Statuen haben wird, erſt den grandioſen Eindruck vollenden müßte. Daß eine breite Brücke auf das Kirchenportal hinführte, würde eben ſo neu als anziehend ſein; ferner erhielte man ſo eine unvergleichlich ſchöne Verbindung der beiden Stadttheile, und endlich müßte, aus größerer Entfernung geſehen, ein großartiges Kuppelprofil von einer Wirkung ſein, in welcher die Ausführung alle Phantaſie gewiß noch weit überträfe.

Den Plan noch weiter anzudeuten, mögen wir uns nicht verſtatten, doch ſcheinen uns die äußeren Schwierigkeiten nicht ganz unüberwindlich. Das Gymnaſium iſt früher ſchon an einem anderen Ort geweſen, und faſt iſt ſein gegenwärtiger Platz für eine Anſtalt ſolcher Art zu bedeutend; gleiches gilt von der Kriegsſchule. Sollte es nicht wohl thunlich ſein, das Gymnaſium in einen anderen Stadttheil zu verlegen, ſo würde dies mit der Kriegsſchule gewiß viel eher möglich, welche eigentlich in dieſen induſtriellen Theil Berlins nicht wohl paßt. Vielleicht könnte das Gymnaſium mit dem militäriſchen Inſtitut tauſchen, und für letzteres müßte ein neuer Platz geſucht werden. Der Verfaſſer wüßte wohl einen dazu vorzuſchlagen, und er kann es ſich nicht verſagen, bei dieſer Gelegenheit einen ſeiner alten Lieblingsplane auszuſprechen. An der Ecke der Friedrichs- und Kronenſtraße ſtehen gegenwärtig, einander gegenüber, zwei Häuſer vom ärmlichſten Fachwerksbau, ſehr contraſtirend gegen die immer ſolidere und geſchmackvollere Bauart der Häuſer, welche ſich in der Nachbarſchaft erheben. Sollte es nicht möglich ſein, beide Häuſer über die Kronenſtraße fort zu einem einzigen Gebäude mit Schwibbogen zu verbinden: man gewönne ſo Raum genug und eine anſehnliche Façade, während die Unregelmäßigkeit und der Blick durch den Schwibbogen in dieſem Stadttheil eine wahre Wohlthat ſein würde. Bei der jetzigen Einförmigkeit der Friedrichsſtadt ſcheint in der That alles hervorgeſucht werden zu müſſen, was ihr Abwechſelung und Unterbrechung gewährt. In demſelben Sinne wäre die Wegräumung des einzeln ſtehenden Gebäudes an der Stelle, wo Friedrichs-, Mauer- und Schützenſtraße ſich nahe ſchneiden, das ſogenannte Triangel, in hohem Grade wünſchenswerth, und der gewonnene Platz würde zur Anlage eines ſchönen Brunnens vorzüglich geeignet ſein.

Hiermit ſchließt denn der Verfaſſer ſeine ſehr unmaßgeblichen Betrachtungen, welche hauptſächlich von dem lebhaften Wunſch eingegeben waren, Berlin derjenigen Schönheit, deren es fähig iſt, und die ſeiner geiſtigen Stellung entſpricht, immer näher zu führen. Das beſprochene Domprojekt ſcheint auf viele Jahrhunderte hinaus der wichtigſte Punkt zu ſein, und vielleicht iſt jetzt mehr als je die Zeit, einen großartigen Gedanken aufzufaſſen und zu vollführen: Wohlfahrt im Innern, Friede nach Außen und ein kunſtſinniger Monarch, der mit allem Großen ſympathiſirt, an der Spitze des Staates. Es gilt ein Gebäude aufzuführen, an dem König und Volk, die Kunſt und das religiöſe Leben gleichen Antheil haben möge, das aus unſerer eigenſten Intelligenz entſpringen ſoll, und jedenfalls als die Blüthe bewußter, uns eigenthümlicher Kunſtanſchauungen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Gedruckt bei Karl Auguſt Wilhelm Schmidt.

Leben und Werke deutſcher Dichter.

Erſter Band.

Leben und Werke
deutſcher Dichter.

Geſchichte
der
deutſchen Poeſie in den drei letzten Jahrhunderten

von

O. F. Gruppe.

Erſter Band.

Mit ſieben Bildniſſen in Stahlſtich.

München.
Friedrich Bruckmann's Verlag.
1864.

150

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Leben und Werke deutſcher Dichter.

Druck von Emil Ebner in Stuttgart.

Inhalt des erſten Bandes.

Seite
Vorrede . . . . I—XIV

Erſtes Buch.

I. Einleitung. Stellung der neuen deutſchen Poeſie 1
II. Nächſte Vorbilder 6
III. Verhältniß zu Malherbe 10
IV Georg Rodolf Weckherlin 16
V. Martin Opitz von Boberfeld. Leben 21
VI. Martin Opitz. Werke 37
VII. Martin Opitz. Innere Entwicklung 51
VIII. Martin Opitzens Verskunſt 59
IX. Opitzens Reime 72

Zweites Buch.

I. Paul Fleming. Leben; Reiſe nach Perſien 83
II. Paul Fleming. Werke 97
III. Bartholomäus Ringwaldt 107
IV. Johannes Heermann 114
V. Paul Gerhardt 119

Drittes Buch.

I. Andreas Gryphius. Stellung; Leben; Verhältniß zum Theater . 147
II. Andreas Gryphius. Die Tragödien 158
III. Andreas Gryphius. Lyriſche Gedichte 193
IV. Andreas Gryphius. Uebrige Werke; unvollendete, verlorene . . 199
V. Andreas Gryphius als epiſcher Dichter 206
VI. Friedrich von Logau. Leben 218
VII. Friedrich von Logau. Werke 229
VIII. Johann Scheffler, Angelus Sileſius 247

Seite
IX. Friedrich von Spee . . . 255
X. Johann Georg Greflinger . . . 264
XI. Poetiſche Geſellſchaften . . . 312
XII. Abweichende Richtungen . . . 325

Viertes Buch.

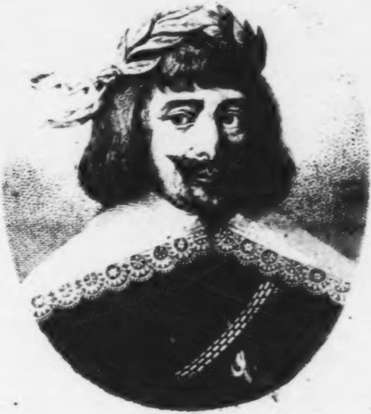
I. Der Mariniſche Geſchmack.
II. Einfluß auf Deutſchland.
III. Beginn des Mariniſchen Geſchmackes in der deutſchen Poeſie . . . 353
IV. Chriſtian Hoffmann von Hoffmannswaldau . . . 369
V. Daniel Caſpar von Lohenſtein . . . 390
VI. Die Nachahmer . . . 418
VII. Andreas Scultetus . . . 423

Fünftes Buch.

I. Dichterchor . . . 451
II. Die ſchleſiſchen Dichter . . . 454
III. Die Lauſitz und Brandenburg . . . 510
IV. Die Sachſen und Thüringer . . . 516
V. Die Franken . . . 541
VI. Ein heſſiſcher Dichter . . . 551
VII. Die Schwaben . . . 564
VIII. Elſäſſer und Schweizer . . . 570
IX. Oeſterreich und Bayern . . . 593
X. Die Oſtſeeländer . . . 596
XI. Die Nordſeeländer . . . 614

Sechſtes Buch.

I. Dichterinnen . . . 651
II. Die Leberreime . . . 680
III. Gattungen . . . 689
IV. Poetiſche Formen . . . 707
V. Die Theoretiker . . . 728
VI. Schluß . . . 734



M. OPITZ.

[illegible]　　　　[illegible] pinx.

Verlag von [illegible] in Stuttgart

Leben und Werke
deutſcher Dichter.

Geſchichte
der
deutſchen Poeſie in den drei letzten Jahrhunderten

von

O. F. Gruppe.

Erſter Band.

Mit ſechs Bildniſſen in Stahlſtich.

Stuttgart.
Verlag von Friedrich Bruckmann.
1863.

M7. D.

Vorrede.

Wir bieten hier eine Geſchichte deutſcher Literatur von da ab, wo ſie den Charakter annimmt, den ſie noch heute bewahrt, eine Beſchränkung, welche der Darſtellung zum Vortheil gereichen ſoll, ſofern keine Gefahr iſt, daß das Näherliegende in gleicher Allgemeinheit mit dem Entfernten behandelt werde. Dagegen iſt, was geboten wird, nicht bloß das Neueſte, ſondern eben der gerundete Umfang eines Literaturabſchnittes, ſoweit ſeine Wurzeln ſich erſtrecken.

Die Periode hat für uns noch ein andres Intereſſe, als das bloß hiſtoriſche, ſie ſteht ſolchen Entwickelungen deutſcher Dichtung nicht gleich, welche als abgeſchloſſen daliegen, wie dies namentlich der Fall iſt mit der ſo ruhmreichen Zeit der Hohenſtaufen; ſie dauert noch fort; wir gehören ihr eben ſelbſt an; ſie iſt der Boden, auf dem wir ſtehn, es ſind die gleichen oder ſehr ähnliche Bedingungen, unter denen noch heute gedichtet wird, es iſt dieſelbe Sprache, welche wir ſprechen, in der wir denken und empfinden. Aus einer großen Gährung ſich abklärend, gleichlaufend mit großen politiſchen und religiöſen Umwälzungen, hebt die Epoche an mit dem Beginn des ſiebzehnten Jahrhunderts; es waren darum von hier bis auf unſere Zeit drei Jahrhunderte zuſammenhangend zu behandeln: das Ganze iſt eben die letzte große Entwickelung — wer kann ſagen, bis wohin ſie ſich erſtrecken wird, welche Höhen ſie noch erreichen ſoll?

Aber auch dem Inhalt nach haben wir uns beſchränken zu müſſen geglaubt; nicht die ganze Literatur, ſondern nur ein Theil ſoll hier vorgeführt werden. Wir ſchließen die Proſa aus, nicht nur die wiſſenſchaftliche, nicht nur die Werke des Forſchers und Geſchichtſchreibers, ſondern großentheils auch die ſchöne Proſa, die Romanliteratur, wir behalten vorzugsweiſe nur die Poeſie, nur die reine und ganze Poeſie, welche es nämlich eben ſo ſehr der Form als dem Inhalt nach iſt. Allerdings gibt es nahe Grenzberührungen zwiſchen Poeſie und Proſa, allerdings kann hie und da auch in proſaiſcher Form wahrhaft Poetiſches auftreten, allein hier galt es von vornherein eine Linie zu ziehn, das Hauptgebiet abzugrenzen. Nicht als ob wir Alles ausſchlöſſen, was nicht in Verſen geſchrieben iſt, allein wir übernehmen für die Poeſie in proſaiſcher Form, ſei es Drama oder Roman, keine Verpflichtung der Vollſtändigkeit und werden auf dies Gebiet nur da übergehn, wo es nöthig iſt zur Abrundung des Weſens hervortretender Dichter, oder wo es erfordert wird im Zuſammenhange mit der Entwickelung des eigentlich Poetiſchen.

Eine ſolche Beſchränkung hat gleichfalls ihre Vortheile, und dieſe eben ſind es, welche dazu beſtimmt haben. Um ſo mehr läßt ſich die Aufmerkſamkeit ſammeln auf den Kern der Sache, auf den innern Fortſchritt, es ließ ſich namentlich eine genauere und zuſammenhangendere Darſtellung von der allmäligen Entwickelung der Form, ſowie ihrer Rückwirkung auf den poetiſchen Gehalt bieten.

Die Fäden und Stufen des innern Entwickelungsganges aufzufinden und zu zeigen, war eine beſondere Aufgabe. Es iſt in neuerer Zeit viel geſchehen, aus der Geſchichte deutſcher Literatur etwas anderes zu machen als eine Sammlung von Büchertiteln, biographiſchen Notizen oder auch vereinzelten kritiſchen Bemerkungen; man hat den Blick mehr in's Große und Ganze gewendet, man hat die Zuſammenhänge mit politiſcher Entwickelung und mit der Culturgeſchichte zur Geltung gebracht, Geſichtspunkte, welche den früheren Darſtellungen völlig fremd ſind. Allein auch hierin kann man zu weit gehen, man verdirbt viel, wenn man mit ſolchen Rückſichten zu früh kommt und ſie zu ſtark vorwalten läßt, die Literatur iſt nicht blos eine Abſpiegelung und Dependenz der politiſchen, oder der Culturgeſchichte, ſondern ſie hat ihr ſelbſtändiges Intereſſe, ſie hat ihr eigenes Leben, ihre beſondern Entwickelungsgeſetze, mit denen ſie eben ſo ſehr und in noch viel höherem Grade für jene beſtimmend wird. Dies der Dichtung Eigene iſt vor allem in's Auge zu faſſen; der Darſteller, der ſich deſſen nicht hinreichend bewußt iſt, erniedrigt ſeinen Gegenſtand von vornherein — ein Mangel, der aber um ſo häufiger hervortritt, als oft vorzugsweiſe fremdartige Maaßſtäbe, ſei es moraliſcher und pädagogiſcher Art, oder gar confeſſionellen und politiſchen Parteigeiſtes, an Stelle der äſthetiſchen und poetiſchen einſeitig angelegt und von den entſprechenden Parteien gern hinzugenommen werden.

Auf der andern Seite ſchien es an der Zeit, neben der eigenen Entwickelung auch die literariſchen Einflüſſe von außen her in gebührender und unbefangener Weiſe zur Sprache zu bringen. Man iſt über dieſen Punkt bisher nur ſehr kurz und andeutungsweiſe verfahren, zum Theil wohl mit der Scheu, dem Nationalgefühl der Deutſchen nicht zu nahe zu treten. Allein je mehr die deutſche Literatur ſich auf einen Punkt erhoben hat, wo ſie mit jeder andern Literatur ſich furchtlos meſſen kann, wo ein eigner Schwerpunkt, eine ſelbſteigene Entwickelung von keinem gerechten Richter ihr abzuſprechen iſt, da darf ſie auch nicht durch falſche Scham bewogen werden ihre frühere theilweiſe Abhängigkeit von andern ſelbſt freimütig anzuerkennen, ein Punkt, ohne den es keine hiſtoriſche Wahrheit, noch auch eine richtige Schätzung derer gibt, welche mit großer Kraftanſtrengung und aus der Fülle eigenen Geiſtes die ſelbſtändigen Wege gefunden haben. Auch handelt es ſich hier nicht bloß um Nachahmung, ſondern um gewiſſe Erſchütterungen, die, gleich den Wellen einer Flut oder eines Erdbebens, die ſämmtlichen Literaturen Europa's durchlaufen, und alſo nur in ihrem Zuſammenhange verſtanden werden. Die deutſche Literatur iſt in der europäiſchen Familie eins der jüngſten Glieder, die ganz oder halb romaniſchen Sprachen haben ſchon zufolge ihrer größeren Nähe am Römiſchen einen Vorſprung in der Bildungsgeſchichte gehabt und es liegt in der Natur der Dinge, daß das Aeltere ſeinen Einfluß übt auf das Jüngere, während andererſeits gerade die größere Selbſtändigkeit mehr Zeit zur Entwickelung und Reiſe bedarf. Hienach wird es nicht auffallen, wenn in unſerer Literaturepoche die früheren Abſchnitte unter dem Geſichtspunkt einer theilweiſen geringern oder größeren Abhängigkeit behandelt werden, wogegen nur in den jüngſten Zeiten von einer Einwirkung deutſchen Geiſtes auf das Ausland zu ſprechen iſt.

Anlangend die innere Einrichtung dieſes Buches, ſo iſt, was dieſelbe etwa Eigenes beſitzt, nur aus dem Streben hervorgegangen, die Sache ſo rein und klar als möglich zur Anſchauung zu bringen.

Zuerſt und ganz weſentlich kam es darauf an, die Literatur ſelbſt zu geben, ein Bild der Erſcheinung, nicht aber bloße Betrachtung über dieſelbe, wie dies leider bei neueren Bearbeitern ſtark im Schwange iſt. Die Kenntniß der Werke, von denen es ſich handelt, darf nicht vorausgeſetzt werden, ſelbſt wenn ſie hie und da noch ſo ſehr bekannt ſein ſollten; es galt alle Mittel zu erſchöpfen, um auf möglichſt kurzem Raum durch Umriſſe, Zergliederungen, Charakteriſtiken und durch Anführungen der ſprechendſten Stellen ſelbſt nach Inhalt und Form ſcharfe und wahre Bilder zu entwerfen, wobei es angemeſſen ſchien in den Anführungen nach demſelben Maaß weiter zu gehn, als die Werke ſelbſt weniger zugänglich ſind — dagegen überlaſſen wir es Büchern anderer Art durch gleichmäßig ausgewählte Proben und Pröbchen von allem eine gleich unzureichende Kunde zu verbreiten.

Demnächſt war es Aufgabe, ein ſtörendes und falſches Fachwerk fernzuhalten. Das erſte, das ich in dieſer Rückſicht fallen ließ, iſt die Anordnung nach poetiſchen Fächern, nach Gattungen. Die unbequeme Weitläuftigkeit derjenigen Bücher, welche noch immer daran feſthalten, wird allein ſchon aufmerkſam machen können, wie wenig für deutſche Literatur eine durchgreifende Theilung dieſer Art, die in der That eigentlich nur auf Griechiſches paßt, zu rechtfertigen ſei. Dort waren wirklich ſcharf geſonderte Kunſtarten, Epos, Drama, Lyrik bedienten ſich verſchiedener Dialekte, waren aus andern Volksſtämmen hervorgegangen, hatten feſte Grenzen in politiſchen und religiöſen Einrichtungen. Nichts der Art im neueren Deutſchland, wo kaum irgend ein Poet von Rang auftritt, der ſich nicht in mehr als einer Gattung verſuchte — Grund genug, um hier neben den Zeiten zunächſt den Perſonen ihr volles Recht zu geben, nicht aber, den Gattungen zu Liebe, die Perſonen zu zerreißen und die Anſchauung von ihrem ganzen Weſen und Wirken zu zerſtören.

Um die Geſtalten mit einer Bildnißähnlichkeit herauszuſtellen, mußte dem Biographiſchen ein Raum gegeben werden, allein nur nach dem Maaß der Geltung, welche den Einzelnen gegenüber dem Allgemeinen zukommt, dann aber auch beſonders je nach dem Grade des Einfluſſes, den ihr Leben oder ihr perſönlicher Charakter auf das Weſen ihrer eigenen Werke ausübt. Es war hier manches auszugleichen, bald nämlich hervorzuheben, bald zurückzudrängen. Die Lebensbilder aus dem ſiebzehnten und zum Theil auch aus dem achtzehnten Jahrhundert werden meiſt in ſehr allgemeinen Umriſſen gegeben, während man in der klaſſiſchen Zeit ſchon viel zu weit gegangen iſt in dem Hervorſuchen der kleinſten Einzelheit. Hier hat das Intereſſe an dem Menſchen das des Dichters ſchon überwachſen und vieles iſt in die Geſchichte der Literatur gekommen, was mehr in den Bereich eines ganz anderweitigen Intereſſes, um nicht zu ſagen der Anekdote, und ſelbſt der Kleinſtädterei, gehört.

Es galt alſo zwei Aufgaben zu vereinigen, auf der einen Seite die innere Entwickelung, den völligen Zuſammenhang aller hiſtoriſchen Fäden zu zeigen, auf der andern die einzelnen Geſtalten in ihrer Bedeutung, in ihrer Ganzheit und Geſchloſſenheit hervortreten zu laſſen, und zwar ſo, daß man nicht bloß den Dichter und Schriftſteller, ſondern auch den Menſchen, den Charakter ſehe, auf dem er fußt. Dies Zuſammenhalten der Perſönlichkeit war ſchon darum nöthig und machte ſich ganz von ſelbſt geltend, weil auf der andern Seite die beliebte Abhandlung nach Gattungen aufzugeben war; außerdem hat nun auch nur eine ſolche Darſtellungsweiſe auf Antheil in weiteren Kreiſen zu rechnen, eben weil ſie doch die natürliche und menſchliche iſt. Freilich mußte dann wieder in beſondern Abſchnitten dafür geſorgt werden, daß durch das Vorwalten der Biographie keine Vereinzelung, keine Zerreißung der hiſtoriſchen Fäden erfolge. Dies hat der Verfaſſer für ſo wichtig erkannt, daß er hie und da lieber eine Wiederholung oder Rückerinnerung nicht ſcheuen mochte. Ueberhaupt hat derſelbe ſich ein möglichſt großes Publikum gedacht und neben einander verſchiedenen Anſprüchen dadurch gerecht zu werden geſucht, daß er weiter gehende Forſchungen in einzelne Kapitel verlegte, wo ſie derjenige, der nicht ſo weit folgen mag, nach Gefallen kann liegen laſſen.

Es iſt auch die Anordnung getroffen worden, die Hauptfiguren von den Nebenperſonen zu ſondern, und zwar dieſe als den begleitenden Chor zu behandeln, eine Anordnung, welche den Vortheil brachte die Erſcheinung in weit größerer Breite und Fülle zu zeigen, ohne an Klarheit und Ueberſichtlichkeit zu verlieren. Es konnte ſo herabgeſtiegen werden bis zu den Leiſtungen zweiten, dritten, ja vierten Ranges, es konnte das ganze vollſtimmige Spiel gegeben werden, ohne daß den führenden Stimmen Abbruch geſchah, oder dem Untergeordneten zu viel Ehre ward. Das Mitklingen der Zeit, das Nachklingen, die Zuſammenwirkung oder die Vereinzelung der Stimmen, das Alles in ſeiner jedesmaligen Eigenthümlichkeit kenntlich zu machen, ſchien zur Wahrheit und treffenden Aehnlichkeit des Bildes erforderlich. In demſelben Sinne war es geboten, Züge zu ſammeln und zu vereinigen, welche Bilder der Zeit geben und den Zeitgeiſt darſtellen.

Wenn es hier darauf ankam, die Darſtellung möglichſt reich zu machen, ſo galt es doch anderſeits wieder jede Anhäufung unverarbeiteten Stoffes fernzuhalten, überhaupt alles was mehr der Culturgeſchichte oder Bibliographie anheimfällt; nicht alle Bücher, welche geſchrieben werden, gehören zur Literatur, nicht alle Verſe zur Poeſie. Was zur Vollſtändigkeit bibliographiſch angelegter Werke erfordert wird, durfte für uns nicht maaßgebend ſein.

Sodann iſt durchgehends Rückſicht genommen auf die geographiſche Ausbreitung, auf den Antheil, den die einzelnen deutſchen Völkerſtämme an dem allgemeinen Concert nehmen, wie ſie nach einander eintreten und wie ſie mit ihren eigenthümlichen Vorzügen und Richtungen den Charakter der Zeiten bedingen, in welchen ſie herrſchen, ein Umſtand, der den Einflüſſen von außen her das Gegengewicht bietet, und die innere Wahrheit und Lebendigkeit des

Bildes erſt vollendet, ſo wie er der Darſtellung auch ein neues Intereſſe verleiht. Jedenfalls iſt dies ein Geſichtspunkt, der an der Zeit ſein möchte und der viel beitragen kann, eine Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt erſt recht fruchtbringend zu machen. Der Mangel an einem entſchiednen Mittelpunkt Deutſchlands bringt der deutſchen Literatur und den deutſchen Dichtern, was ihre Geltung und ihre Anerkennung nach außen hin betrifft, große Nachtheile, dieſe aber werden aufgewogen durch den Wetteifer der Staaten und Stämme unter einander, deren Verſchiedenheit nicht nur einen Gährungsſtoff darbietet, ſondern, ſich gegenſeitig befruchtend, eine Quelle geiſtiger Verjüngung und geſteigerten Reichthums wird.

Neben den poetiſchen Erzeugniſſen mußte auch der leitenden Theorien gedacht werden, neben den Dichtern gebührt auch den kritiſchen Geiſtern ihre Stelle; ſie beſtimmen entweder die folgende Richtung oder enthalten nachträglich das Kunſtbewußtſein. Wie ſollte man auch die Entwickelung am Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts ohne Opitzens leitende Grundſätze, am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ohne Gottſched, wie die Mitte ohne Breitinger, den Schluß ohne Leſſing und Herder, wie die ſogenannte romantiſche Schule ohne die Schlegel auffaſſen? Und wo die Theorie vom Auslande kam, mußte ſie dort an ihrer Quelle geſchöpft werden.

Es ſchien angemeſſen auf Urtheile der Zeitgenoſſen Rückſicht zu nehmen, und wo im Verlauf der Zeit merkliche Schwankungen der Schätzung vorkommen, dieſe der Reihe nach zu verfolgen. Natürlich durfte darüber das eigne Urtheil nicht zu Grunde gehn, dies liegt aber zum größten Theil ſchon in der Darſtellung ſelbſt, namentlich in der Anordnung und Gruppirung.

Dem Urtheil über die Erſcheinungen muß zuvörderſt die Kenntniß derſelben vorangehn. So billig und natürlich dieſe Forderung erſcheint, ſo geſchieht ihr, zumal in Werken umfaſſender Art, doch keineswegs Genüge, über nicht weniges wird aus ungefährer und halber Kenntniß geurtheilt, in vielen Dingen verläßt man ſich auf Vorgänger, und auch, wo man ihnen nicht unmittelbar folgt, üben ſie doch einen mittelbaren Einfluß. So kommt es, daß unbegreiflicher Weiſe ſich Urtheile forterben ganz in der Art, wie ſie aus der Befangenheit einer längſt entſchwundenen Zeit herſtammen. Die bloße Anſicht der Dinge ändert hier oft ſchon vieles. Auf ſolche Weiſe ſind manche der abweichenden Urtheile unſeres Buches entſtanden; möchte man ihm im Ganzen anmerken, daß es die Werke, von denen ſich's handelt, aus eigner Anſchauung kennt, und daß es nicht leicht ein Urtheil hat ausſprechen wollen, ohne aus ſelbſteigner Einſicht und friſcher Kenntnißnahme zu ſprechen. Die Reichthümer der Königlichen Bibliothek zu Berlin, zumal nach Einverleibung der von Meuſebach'ſchen und Heyſe'ſchen Sammlungen haben mich in vorzüglichem Grade unterſtützt, ja die Beſtrebung erſt möglich gemacht. Da das Werk zu einer Zeit begonnen und gefördert wurde, wo an eine ſchnelle Veröffentlichung nicht zu denken war, ſo hat hier auch nichts übereilt werden dürfen, und man wird demſelben wohl anſehn, daß es die Frucht langer Jahre iſt. Aber freilich die Fülle des zu bewältigenden Stoffes iſt ſehr groß, namentlich wenn man billig mitzählt, was gekannt ſein mußte, ohne daß davon zu reden war.

Ueberhaupt iſt, ſo dünkt uns, zur richtigen Auffaſſung und Beurtheilung großer literariſcher Erſcheinungen zunächſt ein gewiſſer Abſtand erforderlich. Die zu große Nähe des Beobachters läßt kein vollſtändiges Urtheil zu, auch bei allem Wohlwollen kein gerechtes; der Blick iſt nicht nur getrübt durch Vorurtheile und Parteiintereſſen mancher Art, ſondern es finden auch eigenthümliche optiſche Täuſchungen ſtatt, welche die Dinge bald zu groß, bald zu klein und nie in ihrer Ganzheit und in ihrem Zuſammenhange erſcheinen laſſen. Das Neue wird anfangs nicht anerkannt, dann überſchätzt, erſt aus einer Entfernung geſehn ſtellen ſich die natürlichen Maaße wieder her. Man muß erſt beobachten können, was aus den Erſcheinungen wird, denn es zeigt ſich da, was in ihnen lag an Kraft oder Ohnmacht, an Echtem oder Falſchem.

Auch über die angelegten *Maaßſtäbe* iſt ein Wort zu ſagen. Nichts würde den Begriffen der Geſchichte und der Literatur mehr widerſprechen als ihre Auffaſſung nach irgend einer Vorliebe oder einſeitigen Richtung. Ja ſelbſt ein abſolutes Maaß für die Höhe der Kunſtleiſtung darf nicht ausſchließlich die Entſcheidung haben, denn es handelt ſich zugleich weſentlich um die *relative* Höhe der Erſcheinungen, im Verhältniß zur näheren Umgebung nach Zeit und Ort und zu dem, was die hiſtoriſche Conſtellation zuläßt. Dies gilt namentlich von dem Inhalt der erſten Bücher, von den Anfängen der neueren deutſchen Literatur. Die Folgezeit pflegt meiſt gegen das nächſt Vorhergehende ungerecht zu ſein: der Geſchichtſchreiber darf es nicht. Man erinnere ſich, daß auch der pomphafte Marini einſt Taſſo verdunkelt hatte, andrerſeits iſt zu erwägen, daß ſelbſt das Barocke gegenüber dem kalten und kahlen Claſſicismus noch eine zeitgemäße Berechtigung hat, und die Poeſie ſteht hier nicht in andern Verhältniſſen als die bildende Kunſt. Geiſtesentwickelungen erfolgen in Schwankungen und Gegenſätzen, wer den Fortſchritt ſtets in gerader Linie verlangt, muß von vornherein die

Mehrzahl der Beſtrebungen verdammen, er behält wenig übrig, das der Aufmerkſamkeit werth iſt. Sogar die Forderung der Selbſtändigkeit, ſo meine ich, iſt einzuſchränken und zurückzuhalten, wo allgemeine Verhältniſſe die Abhängigkeit bedingen. Man meſſe die Früchte auch nach dem Fruchtboden; man lerne die Ebne unterſcheiden, welche für eine Literaturepoche gegeben iſt und was ſich auf derſelben erhebt. Nicht nur die Zeiten haben ihre beſondere Aufgabe, ſondern auch die Individuen. Neueren Darſtellern gegenüber war hier manches Verſchobne wieder zurecht zu rücken; man vertauſche nur die natürlichen Maaßſtäbe, und die Verwirrung wird groß ſein. Von Goethe Freiheitslieder verlangen, iſt nichts anders, als ob man von Opitz Balladen, von Fleming römiſche Elegien forderte. — Vollends nun die Leidenſchaften der Gegenwart zum Maaßſtab nehmen, ihnen entgegenkommen und ſie ſteigern, das hat zwar ſeine äußeren Vortheile, aber auch nicht für die Dauer, und jedenfalls beſteht es nicht mit der wahren Würde des Geſchichtſchreibers.

So viel auch in neuerer Zeit für umfaſſendere, tiefer eingehende Behandlung der deutſchen Literatur, namentlich in ihrem ganzen Umfange als allgemeine National-Literatur, geſchehen iſt, ſo haben wir doch auch Einſeitigkeiten aller Art erlebt, zum Theil Rückwirkung gegen frühere Einſeitigkeiten, theils unter unmittelbarſtem Einfluß von Zeitſtimmungen und Parteiſtandpunkten — wie dies keiner Ausführung bedarf. Selbſt der Maaßſtab der Sittlichkeit, ſo ſehr er zu achten iſt, und ſo weſentlich er in deutſcher Literatur ſein muß, läßt gleichwohl auch einen Mißbrauch zu, wenn er andere entſcheidende Maaßſtäbe beeinträchtigt und verdrängt, wenn der Mangel wahrer Kunſtauffaſſung ſich dahinter verſteckt. Ja man hat uns den Beweis geführt, daß auch Volksgefühl in beſchränkte Deutſchthümelei ausarten könne, ſo wie man von der Achtung der Volksdichtung aus aller Kunſtpoeſie den Krieg hat erklären wollen. Endlich hat es nicht an ſolchen gefehlt, welche kein Hehl daraus machen, daß ihnen die lyriſche Poeſie gleichgültig ſei, ja daß ſie dieſelbe von Hauſe aus für etwas Subjectives und Unbedeutendes nehmen: allein gerade in Deutſchland iſt auf die Entfaltung der Lyrik ein Hauptgewicht zu legen, weil hier das deutſche Gemüt ſich am freieſten und unmittelbarſten ausſpricht, während andere Gattungen mehr die Schranke äußerer Umſtände empfinden. Am ſchlimmſten freilich, wenn überhaupt bei dem Darſteller keine wahre Liebe für Poeſie und Literatur vorhanden iſt — und es gibt deren, bei welchen auch dieſer Argwohn aufſteigen kann.

Gewiß iſt es ſchwer, dieſen und anderen Gefahren zu entgehen, ſie durchgängig mit Sicherheit zu vermeiden. Gern wollen wir einräumen, daß es dazu auch äußerer Begünſtigungen bedarf. Wenn für den Standpunkt des Beobachters eine gewiſſe Höhe als möglichſte Freiheit erfordert wird, ſo iſt beides allerdings zum Theil Sache der Umſtände; aber auch ſchon die Unbefangenheit und Unparteilichkeit liegt nicht bloß im Willen, ſondern ſie iſt auch abhängig von dem Blick und der Sehkraft, mit Einem Wort von der Einſicht, und dieſe wiederum möchte nicht erreichbar ſein ohne vertrautes Einleben in den Gegenſtand; ein ruhiges Urtheil kann nur hervorgehen aus der wiederholten Beſchäftigung mit den Werken, ſo daß eben die Stimmungen des Augenblicks ſich ausgleichen und die verſchiedenen Vergleichungspunkte ihr Recht erhalten. Möchte hier unſerem redlichen Streben das Mögliche gelungen ſein!

Andrerſeits ſcheint darin namentlich auch ein großer Unterſchied zu liegen, ob der Darſteller ſich bloß receptiv oder auch productiv verhalte, ob er nur Geſchichtſchreiber und Kritiker, oder vielleicht auch ſelbſt mitfortſtrebender Dichter ſei. Jener, der bloß Aufnehmende, hält ſich gern lediglich an die Vergangenheit, dieſer blickt zugleich in die Zukunft; jener berichtet nur, was erreicht worden, dieſem ſchwebt überall vor, was erreicht werden könne, erreicht werden müſſe. Jener iſt befriedigt bei einer Zeit anzukommen, welche als Gipfelpunkt bezeichnet und mit dem Namen der klaſſiſchen beehrt werden kann, dieſer wird unmöglich zugeben dürfen, daß die vermeintlichen Muſter durchaus und in jeder Art unübertrefflich ſeien und daß die Literatur da abſchließe, wo der kritiſche Darſteller die Feder niederlegt, im Gegentheil, er wird, voll Glaubens an die Zukunft, das angeblich Abgeſchloſſene auch nur für einen Anfang nehmen — und hienach ſehr natürlich ganz andere Maaßſtäbe anlegen, zu ganz andern Urtheilen gelangen. Es iſt dies ein ſehr wichtiger Punkt, der allerdings auch die Eigenthümlichkeit des vorliegenden Buches ausmachen wird, doch kommt er hauptſächlich erſt im weiteren Verlauf der Darſtellung zur Sprache, wo wir denn noch beſonders auf ihn zurückkommen werden.

Wenn dagegen ſchließlich auch die Beſtrebungen der Zeitgenoſſen vorzuführen ſind, ſo wird hier der Bericht den Ton zu ändern haben, denn von der Gegenwart giebt es keine Geſchichte; aber auch die Sprache des Recenſenten würde an dieſem Ort nicht angemeſſen ſein.

Dies die Einrichtung des Buches, dies die leitenden Grundſätze; es iſt nur dem nachgeſtrebt worden, was angemeſſen, was förderlich ſchien, und doch wird das Buch ſich in mancher Rückſicht von den vorhandenen unterſcheiden, nicht ſelten ſchon im Stoff, noch mehr aber in den Urtheilen. Wir werden es nicht vermeiden können, das hergebrachte Lob gewiſſer Dinge zu ermäßigen, dagegen hoffen wir manches ans Licht zu ziehen, deſſen Werth bisher nicht erkannt war, ja wir glauben auch hier einige „Rettungen“ bringen zu dürfen. Schon nach dem hier in der Kürze Entwickelten wird es nichts Auffallendes haben, daß mit dem Verlauf der Zeit die Werthe ſich ändern, wir ſind aber der frohen Ueberzeugung, daß die zeitgemäße Schätzung den Verluſt auch durch einen entſprechenden Gewinn werde aufwiegen können.

Berlin, im October 1862.

Erſtes Buch.

Martin Opitz.

I.

Einleitung.

Stellung der neuen deutſchen Poeſie.

Die neue Literatur beginnt in Deutſchland mit dem ſiebzehnten Jahrhundert; nach Sprache und Anſchauung, nach Inhalt und Form ſteht die erwachende Poeſie ſo weit von der alten ab, daß die Annahme einer neuen Periode Niemanden zweifelhaft ſein kann. Ein ſo ſtarker Abſchnitt wird im Weſentlichen von der Reformation der Kirche bezeichnet, indeſſen nicht von ihr allein.

Mit gleicher Beſtimmtheit iſt es Ein Name, an den ſich der Beginn des Neuen knüpft: Martin Opitz. Von ihm ſagt Hugo Grotius in einem lateiniſchen Gedicht*), er ſei daſſelbe für Deutſchland, was Petrarca für Italien, Ronſard für Frankreich, Douſa für Holland geworden, eine Aeußerung, welche ſogleich mancherlei Betrachtungen nicht nur über das Verdienſt unſeres Opitz zuführt, ſondern noch mehr über das ganze Verhältniß, in welchem dieſe neue deutſche Literatur zu denen anderer europäiſcher Länder ſteht.

---

*) Die an Opitz ſelbſt gerichteten Verſe lauten:

— — Petrarchae quantum serior Italia,
Quantum florilegis Ronsardi Gallia Musis,
Vel mea Dousaeis patria carminibus:
Tantum Teutonici debet tibi nominis, et quod
Nunc viget, et quantum secla futura dabunt.

Die neuere europäiſche Literatur ſtellt ſich der mittelalterlichen gegenüber und ſteht in beſtimmter Beziehung zur Erneuerung der klaſſiſchen Studien, oder dem was man die Reſtauration der Wiſſenſchaften nennt. Die Anwendung der klaſſiſchen Muſter auf poetiſche Kunſtübung in neueren Sprachen geſchah in verſchiedenen Ländern zu verſchiedener Zeit und unter ſehr ungleichen Umſtänden, am früheſten in Italien, am ſpäteſten in Deutſchland.

In Italien ging der Kenntniß und dem Studium griechiſcher Poeſie, welche bekanntlich erſt im fünfzehnten Jahrhundert eintritt und hauptſächlich durch die Eroberung von Conſtantinopel bedingt wird, noch eine andere Reſtauration voraus, nämlich das Studium der römiſchen Klaſſiker, von den Dichtern insbeſondere des Virgil und des Horaz. Schon im vierzehnten Jahrhundert faßte man hier mit Feuer den Gedanken auf, die Volksſprache zu regeln und zu einem poetiſchen Stil zu erheben, welcher jener klaſſiſchen Muſter nicht unwürdig ſei.

Außerordentlich iſt, was hierin zwei Männer, Dante und Petrarca, geleiſtet haben, denn ſie fanden eine ungebildete, regelloſe Sprache, die Sprache des gemeinen Lebens vor, und ſchufen eine ſolche, welche des höchſten und feinſten poetiſchen Ausdruckes fähig war und als Schriftſprache ſich für lange Jahrhunderte feſtſetzte. Als die erſten, welche dies große Werk unternahmen, noch ganz unbeirrt von ähnlichen Beiſpielen, gingen ſie in voller Unbefangenheit zu Werke und erfreuten ſich nur eines um ſo größeren Gelingens. Auch war ihr Unternehmen einfach; auf die Griechen nahmen ſie gar keine Rückſicht; Petrarca lernte erſt in höherem Alter griechiſch, als ſeine Beſtrebungen für italieniſche Poeſie bereits vollbracht waren; von den Römern aber hielten ſie ſich an wenige Muſter und immer noch kam ihnen die unmittelbare Abkunft ihrer Sprache von der lateiniſchen zu ſtatten, ſo daß ſie faſt den ganzen alten Sprachreichthum wieder aufnehmen konnten. Um ſo mehr muß geſchätzt werden, daß ſie allen gewaltſamen Annäherungen entſagten, daß ſie den eigenen Genius der neueren Sprachform nicht verkannten, namentlich, daß ſie die mittelalterliche Weiſe, die Rede zu binden, den Reim, beibehielten, und dieſen nur zu größerer Beſtimmtheit und Reinheit ausbildeten. Aber freilich war in jenem frühen Jahrhundert das Mittelalter noch keineswegs abgelaufen, Dante ſteht noch inmitten ſeiner Anſchauungen und hat das Klaſſiſche nur herangezogen für den Stil ſeines großen Werkes, das nach Anlage und Charakter kein Werk der neuen Zeit iſt und eben ſeine Tiefe und ſeine Fülle weſentlich dem Umſtande verdankt, daß der Dichter noch ganz in Vorſtellungen und Traditionen ſteht, welche wir unter dem Namen Mittelalter bezeichnen, ein Vortheil, den in anderer Weiſe nur noch Shakeſpeare mit ihm theilt. Auch Petrarca hängt hinſichtlich des Inhalts und Charakters ſeiner lyriſchen Poeſie noch mit der alten Zeit zuſammen, er iſt ein Schüler und Abkömmling der Troubadoure und hat von dieſen die ritterliche, zugleich phantaſtiſche und conventionelle Art des Frauendienſtes, ſowie das Feine und ſelbſt Spitzfindige ſeiner Betrachtungen — eine Tradition mittelalterlicher Liebespoeſie nur in klaſſiſchem Gewande. Wie anders in allen dieſen Punkten die Stellung von Opitz und ſeiner Zeit.

Der Ruf der neuen italiſchen Dichtkunſt erfüllte die Welt und erweckte Luſt zur Nachfolge. Am nächſten lag dieſe den Sprachen romaniſcher Abkunft. In Frankreich war es, wo Peter Ronſard ſich einen unermeßlichen Ruf erwarb, indem er danach ſtrebte für ſein Volk und ſeine Sprache etwas Aehnliches zu werden, als Petrarca für die ſeinige geworden. Er erlebte viele und prachtvolle Ausgaben ſeiner zahlreichen Werke, war hochgeehrt bei ſeinem Fürſten und die Stadt Toulouſe brachte ihm eine vollſilberne Statue zum Geſchenk dar. Ronſard ordnete die Sprache, ſtrebte nach einem reinen Stil und trat auf als Geſetzgeber für die geſammte poetiſche Form. Aber er war zugleich auch ein begabter Dichter; wenn ſeine Franciade ſich nicht mehr leſen läßt, ſo iſt dies doch der Fall mit vielen ſeiner lyriſchen Gedichte, welche Eleganz und Anmut, einen leichten Fluß der Rede, eine ſorgfältige und ins Ohr fallende Versbildung und überdies ſehr viel von franzöſiſchem Naturell an ſich tragen. Obwohl er unter dem

Einfluß des Petrarca ſteht und bei aller Verſchiedenheit der Nationalität denſelben nicht verleugnen kann, ſo hat ſein ſpäteres Jahrhundert, er lebt von 1524—1585, doch den großen Vortheil, daß ſich das Romantiſche und Klaſſiſche hier mehr das Gleichgewicht hält, daß das Mittelalter mehr zurücktritt und die Anſchauungsweiſe der neueren Zeit ſich ſtärker zur Geltung bringt.

Die Niederländer, von denen nunmehr zu reden iſt, ſind zwar noch geboren bei Ronſard's Lebzeiten, allein es haben die Zeitumſtände ſich ſoweit geändert, daß die Anwendung des klaſſiſchen Geſchmacks, welche ſie auf ihre Mutterſprache machen, Erzeugniſſe ganz anderer Art hervorbringt. Das Klaſſiſche überwiegt jetzt, die letzten Nachklänge des Mittelalters ſind verhallt, keine Spur mehr von jenem romantiſchen Frauendienſt, noch viel weniger irgend etwas von dem reichen Sagengehalt. Neben das Antike ſtellt ſich als Gegengewicht nur noch das Allgemeinſte der religiöſen Anſchauungen und im Uebrigen müſſen die Gelegenheiten des Lebens den Stoff geben, um die große Leere auszufüllen, welche das abſcheidende Weltalter gelaſſen hatte.

Noch entſchiedener tritt dies Verhältniß in Deutſchland bei dem etwas ſpäteren Opitz hervor. Der ritterliche Minnegeſang, der einſt ſo reich blühte, war in allen ſeinen Formen vorüber, wie eine abgekommene Mode war er in tiefer liegende Schichten der Geſellſchaft übergegangen; ſtatt der Herren und Ritter übten jetzt Handwerker die edle Kunſt; die edle Kunſt ſelbſt wurde ein Handwerk. Der Meiſtergeſang iſt, wie darüber gar kein Zweifel ſein kann, die herabgekommene Ritterpoeſie, eine ehemals freie Kunſtpoeſie, die auch jetzt in der Ausartung ſich der gleichfalls verkümmerten Volkspoeſie entgegenſetzte, und in dieſem Gegenſatz ihre hauptſächliche Befriedigung fand. Man legte ſich Schwierigkeit genug auf, bei den Wettſtreiten ſpielen die Strafen eine große Rolle, alles iſt negativ, jeder innere Trieb und Funke fehlt, das Maaß für poetiſchen Werth, für Erfindung und Compoſition iſt verloren. Die Gegenſtände mußten bibliſch ſein, andere waren nur ausnahmsweiſe geſtattet. Auch von der Wiſſenſchaft und Gelehrſamkeit hatte ſich die Poeſie geſchieden, die Gelehrten hatten ihre eigene Poeſie, ſie machten lateiniſche Verſe. Da erſchien Opitz um in dieſem Bruch zu helfen, um die Sprache mit klaſſiſchem Geiſt zu befruchten, um die durch Luther wiedergeborene hochdeutſche Sprache auch für die Poeſie zu erziehen und Kunſtwerke vorzubereiten, welche den Maaßſtab der römiſchen und nunmehr auch griechiſchen Poeſie nicht zu ſcheuen hätten.

Hatte die Reformation für das Kirchenlied einen neuen Anſtoß gegeben, ſo war für die geſammte weltliche Poeſie die Schwierigkeit um ſo größer, denn man befand ſich hier einer tabula rasa gegenüber. Die Gedichte von Opitz geben nichts deutlicher zu erkennen, als die große Verlegenheit um Stoff: Ueberſetzungen aus den Alten, Paraphraſen der Bibel, Aneignungen deſſen, was Ronſard, was die Holländer gegeben, ein kleines Lied, ein Epigramm; das meiſte mußte das Gelegenheitsgedicht thun. Zum Glück ſpie 1631 der Veſuv und Opitz konnte ihn beſingen — für die Poeſie offenbar ein Gegenſtand von ganz anderer Bedeutung, als wenn ein Prinz geboren wurde, oder der tödtliche Abgang einer werthen Prinzeſſin erfolgte; trat nicht eine Peſtilenz ein, ſo blieb ihm nur das Lob des Feldlebens zu ſingen.

Opitz iſt ein feiner, ſinniger Dichter, aber er iſt kein Dichter. Wäre er auch ein ſolcher geweſen, er hätte die Ungunſt der Umſtände nicht zu überwinden vermocht; eine einzige Hand konnte nicht vollbringen, was im günſtigen Fall nur Geſchlechtern erreichbar war, die gänzlich abgeriſſenen Fäden aller poetiſchen Tradition wieder anzuknüpfen. Wie anders hier ſeine Stellung als die des Dante und Petrarca, denen er gleichſteht in der Anwendung der klaſſiſchen Grundſätze bei der Handhabung moderner Sprachen.

II.

Nächſte Vorbilder.

Es iſt nicht gleichgültig, auf welchem Wege geiſtige Beſitzthümer und Errungenſchaften ſich fortpflanzen, denn auch von hier aus beſtimmt ſich der Charakter, den ſie annehmen. Da es nun den ſpäteren überhaupt nicht verdacht werden kann, daß ſie ihre Vorgänger benutzen, ſo hätte man auch wohl bei Opitz ſchärfer als es bisher geſchehen, in's Auge faſſen ſollen, wer denn eigentlich ſeine Muſter ſind, welches die letzte und nächſte Hand war, aus welcher er nahm. Opitz überſetzte oder bearbeitete einzelne Stücke von Ronſard, er hatte bei ſeiner deutſchen Poeterei ganz unverkennbar Ronſards abrégé de l'art poëtique vor Augen, und doch war ein anderer Einfluß auf ihn viel größer und entſcheidender.

Er beruft ſich hier in einem ſehr wichtigen Punkt, wovon weiter unten ausführlich die Rede ſein wird, auf das Beiſpiel der Niederländer und beſonders beachtenswerth iſt im erſten Buch ſeiner poetiſchen Wälder das Gedicht „auff Danielis Heinſii Niederländiſche Poemata.“ Nachdem er zuvor des Edlen van der Does gedacht, welcher erſtlich die Tauben der Venus nach den Niederlanden gelockt, wendet er ſich an Daniel Heinſius, unter andern mit den Worten:

Was Ariſtoteles, was Socrates gelehret,
Was Orpheus ſang, was Rom und Mantua gehöret,
Was Tullius geſagt, was irgend jemand kann,
Das ſieht man jetzt von euch, von euch, ihr Gent'ſcher Schwan.

Die teutſche Poeſie war ganz und gar verloren,
Wir wußten ſelber kaum, von wannen wir geboren;
Die Sprache, vor der viel Feind' erſchrocken ſind,
Vergaßen wir mit Fleiß und ſchlugen ſie in Wind,
Bis euer großes Herz iſt endlich aufgeriſſen,
Und hat uns klar gemacht, wie ſchändlich wir verließen
Was allen doch gebührt: wir redten gut Latein,
Und wollte keiner nicht für teutſch geſcholten ſein.
Der war weit über Meer durch Griechenland geflogen,
Der hatt' Italien, der Frankreich ganz durchzogen,
Der pralte Spaniſch her. Ihr habt ſie recht verlacht,
Und unſ're Mutterſprach' in ihren Werth gebracht.
Hierumb wird euer Lob ohn alles Ende blühen,
Das ewige Geſchrei von euch wird ferren ziehen,
Von dar die ſchöne Sonn' aus ihrem Bett' entſteht,
Und wiederumb hinab mit ihren Pferden geht.
Ich auch, weil ihr mir ſeyd im Schreiben vorgegangen,
Was ich für Ehr' und Ruhm durch Hochdeutſch werd' erlangen,
Will meinem Vaterland eröffnen rund und frey,
Daß eure Poeſie der meinen Mutter ſei.

In dieſen Verſen ſpricht ſich, mit dankbarſter Anerkennung der Verdienſte ſeiner Vorgänger, auf's deutlichſte aus, daß Opitz für das Hochdeutſche das thun wolle, was Heinſius bereits vor ihm für das Niederdeutſche gethan, und zwar eben ſo ſehr in Inhalt als Form. Daß beides gemeint wird, iſt durch ſich ſelbſt klar, die Form kann um ſo weniger außer Acht fallen, als der Sinn der ganzen Neuerung hauptſächlich eben auf dieſe gerichtet iſt. Wenn aber der Dichter es nicht deutlich hervorhebt, ſo hat dies, bei der Unzugänglichkeit der Heinſius'ſchen niederländiſchen Gedichte, gemacht, daß der ſpecielle Zuſammenhang zwiſchen Opitz und Heinſius nicht hinreichend beachtet worden.

Hugo Grotius nennt freilich vor allen den Douſa; deſſelben nun gedenkt auch Opitz, denn Jan van der Does und Janus Douſa ſind Eine und dieſelbe Perſon; allein er gedenkt ſeiner nur als eines Erſten, der von dem Zweiten weit überholt worden, ein

Umſtand, der tröſten muß, wenn gegenwärtig in Berlin die vollſtändigen niederländiſchen Gedichte dieſes Edlen van der Does nicht aufzubringen ſind; doch finden ſich von dem jung Geſtorbenen ein paar Epiſteln in Heinſius Gedichten vor, welche dieſelbe metriſche Behandlung wie bei dieſem, nur in noch roherem und unvollkommenerem Zuſtande zeigen.

Wir gehen deshalb gleich auf dieſen über. — Es liegen die niederdeutſchen Poeſien von Daniel Heinſius*) vor: Nieuvelicx oversien vermeerdert ende verbettert. t'Amstelredam Anno 1622. Wenn nun die vermehrte und verbeſſerte Ausgabe von 1622 iſt, ſo konnten ſchon vor dieſem Jahr, alſo ganz zu Anfange ſeiner ſchriftſtelleriſchen Laufbahn, dieſe niederdeutſchen Poemata Opitz bekannt ſein, der ſehr wahrſcheinlich erſt daher Anregung und Aufmunterung empfing, auch im Hochdeutſchen auf kunſtmäßige Weiſe und nach neuen Grundſätzen Verſe zu bilden. Nun finden wir unter ſeinen Werken eine metriſche Ueberſetzung dieſes Heinſius'ſchen Lobgeſangs, welche er zu Heidelberg im Jahr 1620 einem jungen Hamilton zueignete. In dieſer Ueberſetzung machte Opitz ſeine eigentliche Schule. Die Bahn war in der That gebrochen und der Abſtand der niederdeutſchen Mundart damals gewiß ungleich weniger fühlbar als jetzt, wo die hochdeutſche Schriftſprache von unſerem Ohr ſo feſten Beſitz genommen hat.

Die Art und Weiſe, wie van der Does und Heinſius die poetiſche Behandlung ihrer niederdeutſchen Sprache geregelt hatten, ließ eine leichte und faſt unmittelbare Anwendung auf das Hochdeutſche zu; wenn man jene Dichter überſetzte, brauchte man zuweilen nur einige Buchſtaben zu ändern und hie und da einen andern Ausdruck zu wählen. Außerdem waren die Lebensverhältniſſe faſt dieſelben, man fand gleiche Anſchauungen, gleiche Gefühlsweiſe, der germaniſche Grundcharakter begegnete ſich: ſonach war eben eine geringere Differenz bei der Ueberſetzung kaum denkbar und überall zeigt ſich, daß Opitz jene Holländer durchaus als Deutſche behandelt, ihr Verdienſt auf die geſammte deutſche Sprache bezieht. So in dem bereits angeführten Gedicht.

---

*) Mit vollſtändigem Titel: Dan. Heinsii Lof-Sanck van Jesus Christus den eenigen ende ewigen sone Godes: Ende syne andere Nederduytsche Poemata.

Die Niederländer waren gelehrt, tüchtig, ſtrebſam, aber was wir bei ihnen nicht ſuchen dürfen iſt einerſeits idealer Aufſchwung, poetiſcher Geiſt, andererſeits Feinheit und Eleganz. Dieſe Eigenſchaften wirkten durch die holländiſchen Muſter auch auf die Deutſchen ein, und ſo manches Plumpe und Geſchmackloſe in der Opitziſchen Schule dürfte auf dieſem Wege zu erklären ſein, denn ſelbſt Angebornes würde man leichter abgelegt haben, wenn nicht die Muſter es geheiligt.

III.

Verhältniß zu Malherbe.

Wenn immerhin Daniel Heinſius das nächſte Vorbild war, von dem der Reformator deutſcher Poeſie geleitet wurde, wenn er ferner eine ähnliche Stellung in Deutſchland einzunehmen trachtete, als ſie Ronſard in Frankreich und Janus Douſa in den Niederlanden zugeſtanden wird, ſo hindert dies doch nicht, daß noch über dieſe Vorbilder hinaus eine andere Aufgabe vorgelegen und vielleicht noch ein weiterer Einfluß auf ihn ſtark geweſen wäre. In der That bleibt hier noch eine Betrachtung übrig, ohne welche wir weder von Opitz ein vollſtändiges und treffendes Bild, noch von der Stellung der Literaturperiode eine wahre Anſchauung gewinnen würden. Opitz iſt nicht bloß der Ronſard der Deutſchen, er iſt mehr, er iſt zugleich ihr Malherbe — wiewohl er auf dieſer Seite großentheils ſelbſtändig daſteht.

Kein franzöſiſcher Literator iſt darüber in Zweifel, daß Malherbe in noch weit höherem Grade den Wendepunkt bilde als Ronſard. Dieſer habe zwar producirt im Sinne einer neuen Zeit, allein in ſeinen Händen habe die Sprache ſich noch nicht geſetzt, er habe noch nicht gewußt, ihr den eigentlichen Charakter abzugewinnen, er habe, noch in allzu unmittelbarer Abhängigkeit von den Alten, die franzöſiſche Rede nicht ohne Zwang dem Maaß unterworfen, ſich unfrei und pedantiſch in ihr bewegt. Hier bedurfte es noch eines Nachfolgers und er fand ihn in François Malherbe, geboren zu Caen um das Jahr 1555, geſtorben zu Paris im Jahr 1628. Dieſer leiſtete auf Einen Schlag mit richtigem und feinem

Takt, was vielleicht die Aufgabe eines ganzen Zeitalters geweſen wäre. Das von ihm mit ſtrengſtem Fleiß Erworbene wird alsbald leichtes und freies Eigenthum Vieler und die Nation erfreute ſich des Gefühls, daß ihre Dichter wahrhaft franzöſiſch ſprächen, elegant und natürlich und aus dem innerſten Genius der Sprache heraus. Wie ſehr dies Verdienſt von den Zeitgenoſſen anerkannt wurde, erhellt aus dem Urtheil ſeines Freundes Balzac, der damals Gleiches für die Proſa geleiſtet hat. Bei der entſcheidenden Wichtigkeit für alles Nachfolgende mag es angemeſſen ſein, hier den Worten Balzacs eine Stelle zu geben. Sie lauten: Malherbe apprit à la France ce que c'était que poésie, il parvint à contenter l'oreille, ce juge délicat et sévère. Il inventa l'art d'écrire avec pureté et bienséance, montra que l'éloquence prend sa source dans le choix des pensées et des paroles et prouva que souvent l'heureux arrangement des choses et des mots est préférable aux choses et aux mots eux-mêmes. Doué d'un goût pur et délicat, difficile pour lui même, un peu trop sévère peut-être pour les autres, il réforma et dirigea l'esprit de ses contemporains avec tant de bonheur, qu'on peut le regarder comme le maître de cette foule d'auteurs distingués qui font aujourdhui la gloire de la France. A considérer la beauté de ses ouvrages, et non leur étendue, personne n'a rendu plus de services que lui aux lettres françaises.

Hiermit iſt die Stelle aus Boileau zu verbinden, die, wenn ſie auch bekannt iſt, dennoch der Vollſtändigkeit wegen hier nicht fehlen darf.

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir
Et reduisit la muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

Tout reconnut ses lois et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encore de modèle.
Marchez donc sur ses pas, aimez la pureté,
Et de son tour heureux imitez la clarté.

Mit Einem Wort, in Sprach- und Versbehandlung war Malherbe der eigentliche Begründer der neueren klaſſiſchen Literatur Frankreichs, er brach die Bahn für die Corneille und Racine, für Moliere, Boileau und alle übrigen. Er verbannte Ungeſchick, Vernachläſſigung und Willkühr, er lehrte Sauberkeit und Zierlichkeit, wollte überall das Gemeſſene, brachte alles auf die ſtrengſten Normen und zeigte doch dabei zugleich die Möglichkeit, frei und leicht zu ſcheinen; er gab der franzöſiſchen Poeſie jene gewählte, freie Haltung, mit der ſie den klaſſiſchen Werken alter Zeit ebenbürtig erſchien, er gab ihr vor allem jenen vornehmen Anſtrich, ohne welchen das nachfolgende Zeitalter Ludwigs XIV. nicht denkbar geweſen wäre. Von dem höheren Standpunkt einer allgemeinen Weltliteratur aus muß man ſagen, er brachte die Forderungen, welche von der Wiederbelebung klaſſiſchen Geiſtes ausgingen, in den vollkommenſten und überraſchendſten Einklang mit dem ſehr abweichenden Geiſt einer neueren Sprache, und mit dem beſonderen Charakter der franzöſiſchen, ſo wie auch mit der Eigenheit des Volkes ſelbſt — ein Punkt, der vielleicht noch einer näheren Betrachtung bedarf.

Man wolle ſich der trefflichen Darſtellung erinnern, welche Wilhelm von Humboldt*) von zwei entgegengeſetzten Polen der Sprachorganiſation entwirft, indem er diejenigen Sprachen, in welchen die Beugungsformen eine hohe Ausbildung erlangt haben, ſolchen entgegenſtellt, denen dies Element gänzlich fehlt. Zu den erſteren gehört ganz beſonders das Sanskrit und das Griechiſche, zu den letzteren aber vor allen das Chineſiſche; zwiſchen inne halten ſich die übrigen Sprachen und Sprachfamilien. Die europäiſchen Sprachen, ſämmtlich Abkömmlinge des Indogermaniſchen, erfreuen ſich von Hauſe aus reicher Beugungen, ſuchen aber in ihrem weitern Fortſchritt und durch eigenthümliche Abſchleifung dieſelben immer mehr auf ein Minimum zurückzuführen, ſo daß ſie dadurch den Sprachen jener entgegengeſetzten Art ſich wiederum mehr annähern und demzufolge auch zu ganz andern Mitteln, als ihnen urſprünglich eigen ſind, ihre Zuflucht nehmen müſſen. Je reicher nämlich und je kräftiger die Beugungsformen, um ſo freier die Ordnung der Worte, um ſo weitgreifender die Abhängigkeit der Redetheile von einander; auf der anderen Seite: je eingeſchränkter und unzureichender die Beugung, um ſo mehr muß durch feſte Normen der Wortſtellung das Fehlende erſetzt werden, ſo daß die bloße Wortfolge hier nicht allein eine rhetoriſche und rhythmiſche, ſondern ſelbſt eine grammatiſche Bedeutung erhält. Hierauf beruhen die ſtrengen Regeln der franzöſiſchen Syntax als auf einer Nothwendigkeit, die aus dem Sprachzuſtande ſelbſt herfließt, und die ſich ebenſo ſehr für Proſa als Poeſie geltend macht. Dies vollſtändig begriffen und von hier aus eine kunſtmäßige Handhabung der Sprache gefunden zu haben, welche mit den Forderungen leichter Verſtändlichkeit, zugleich Schönheit, Adel, Grazie der Bewegung vereint, das iſt das anerkannte Verdienſt des Malherbe, ein Verdienſt, in welchem er die Italiener, namentlich Taſſo, einigermaaßen als Vorbild hat, während er ſelbſt wieder das Vorbild für andere wurde, insbeſondere für Engländer und Deutſche, ſo daß von hier ab ſich ein Strich durch die neueren Literaturen zieht, welche von nun an eine feinere und klaſſiſche Ausbildung erſtrebten.

---

*) Lettre à M. Abel-Rémusat, sur la nature des formes grammaticales en général, et sur le génie de la langue chinoise en particulier. Im 7. Band der Werke.

Malherbe ergänzte nun mit dieſer Forderung nicht nur ſeinen Vorgänger, ſondern er verließ zum Theil wieder deſſen Bahn: jener hatte metriſche Ausbildung erreichen wollen ſogar auf Koſten der Sprache, er dagegen ließ lieber das Metriſche fallen und begnügte ſich mit Silbenzählung, um nur Wortfolge und üblichen Ausdruck, kurz um den Genius der Sprache zu retten. Er ſtrebte nach äußerſter Correctheit, ſetzte dieſe aber in einen anderen Punkt, bahnte für die neue Klaſſicität einen andern Weg.

In England vertheilt ſich eine ähnliche Beſtrebung auf mehrere Namen, ja auf ein ganzes Zeitalter, es gehören dahin Dryden, ja noch Pope und Addiſon; daß Shakeſpeare vor dieſen Beſtrebungen lag, war ein hauptſächlicher Grund, weshalb man ſich eine Zeit lang ihm entfremden konnte. In Deutſchland fällt das entſprechende Verdienſt ganz entſchieden auf einen Einzigen und dies iſt eben wieder Martin Opitz, wobei aber ausdrücklich zu bemerken iſt, daß es hier keines Rückgangs zur Silbenzählung bedurfte, noch weniger wie in England, eben weil die Sprache noch organiſcher iſt und auch noch freiere Wortfolge zuläßt. Aber Vieles von dem, was die Franzoſen mit Recht von ihrem Malherbe rühmen, kommt in gleichem Maaß unſerem Opitz zu, und dabei iſt er nichts weniger als ein Nachahmer von jenem, ſondern hat von innen heraus eben ſo ſehr den Geiſt und Genius der deutſchen Sprache aufgefaßt und zur Geltung gebracht, wie jener den der franzöſiſchen.

Wenn die deutſche Sprache auch keineswegs in demſelben Maaß an Formen verarmt war, wie die neufranzöſiſche, ſo hatte ſie doch durch die Miſchung des Ober- und Niederdeutſchen eben eine Gährung überſtanden, welche ſie nicht wenig in ihren Beugungen erſchüttert und ins Engere gezogen, andrerſeits war der poetiſche Stil noch mehr als der proſaiſche in Rohheit und Unbeholfenheit, in völlige Formloſigkeit verſunken. Opitz machte hier im Sinn ihrer Neugeſtaltung die Forderungen der Klaſſicität geltend, mit feinem Gefühl für den Bau der Sprache und ihre Forderungen, für Stil und Wohllaut, für leichte Verſtändlichkeit und freien Gang, ja ſogar für ſchönen Fall der Worte, für anmuthige Bewegung der Satzfügung im Verſe. Silben werden nicht mehr verſchluckt und abgeworfen, nichts mehr von jenen Füll- und Flickwörtern in Vers und Reim; jede Beugungsſilbe erhält ihr Recht, der Ausdruck iſt gewählt, die Wortfolge natürlich und gemeſſen, alle Feinheiten, die man der Rhetorik der Alten abgelernt, kommen zur Anwendung. Das Ohr empfindet zum erſten Mal den deutſchen Klang der Rede im Metrum, wohllautend und edel. Bisher hatte man in deutſch zwar geſungen, jetzt lernte man kunſtreich ſprechen, ſprechen in Verſen. In dieſem Sinne iſt Opitz der Vater der neueren deutſchen Poeſie, der wahre Erneuerer und Begründer einer Epoche; ſeine Meſſung, d. h. ſeine Proſodie und ſeine Metrik iſt nur die Eine Seite, und man macht ſich ſelbſt von dieſer nur eine halbe und falſche Vorſtellung, wenn man dies Verdienſt der geſammten ſprachlichen Geſtaltung und Handhabung nicht mit hinzu nimmt. Das Nähere davon wird ſich durchhin zeigen bei der eingehenden Betrachtung ſeiner Werke.

Wenn nun Opitz glücklicherweiſe dem unmittelbaren Einfluß des Malherbe und ſomit auch dem des aus ihm hervorgegangenen Klaſſicismus entging, wodurch denn eben eine eigenthümliche und deutſche Entfaltung möglich wurde, ſo gilt dies nicht von der nachfolgenden Periode, welche vielmehr den indeß angewachſenen fremden Einflüſſen gänzlich verfiel. Auf dieſen Punkt, der für das Verhältniß der beiden Perioden deutſcher Poeſie von entſcheidender Bedeutung iſt, werden wir zu ſeiner Zeit zurückkehren. Für Opitz liegen Erklärungen in den beſonderen Verhältniſſen ſeines Lebens, namentlich ſeines Pariſer Aufenthalts. Malherbe war ſchon verſtorben, und wenn ſein Ruf auch groß war, ſo brachte Opitz doch zu viel Liebe für Ronſard mit, als daß er während ſeiner kurzen Anweſenheit ſogleich umgeſtimmt werden und ausſchließlich dem neuen Geſtirn anheimfallen konnte. Opitz kam in Paris zwar in die Atmoſphäre des Malherbe, allein weder mit ihm ſelbſt in Berührung, noch ſcheint er ſeine Schriften gehabt zu haben — was in der That viel nach ſich gezogen hat. Wir beleuchten auch dieſen Gegenſtand noch, und zwar in Opitzens Leben.

IV.

Georg Rodolf Weckherlin.

Wir wenden uns nunmehr an die einzelnen Erſcheinungen des Zeitalters deutſcher Poeſie, welches nach Opitz ſeinen Namen führt; bevor wir aber auf dieſen Begründer der noch fortdauernden Epoche unſere Aufmerkſamkeit ſammeln, ſcheint es erſprießlich, einen ſeiner Vordermänner ins Auge zu faſſen, nicht nur weil er noch weit in die opitziſche Zeit hinüberragt, ſondern auch weil er an ſich bedeutend iſt, dann aber beſonders noch darum, weil ſich durch den Vergleich mit ihm erſt die Art des Fortganges und überhaupt das Weſen des neuen Anführers zeigen kann.

Man findet in vielen Büchern Weckherlin als Opitzens Vorgänger bezeichnet, namentlich ſoll er vor Opitz deutſche Alexandriner gemacht haben, wenn auch nicht mit Opitziſchem Silbenwechſel. Dieſe Behauptung ſteht um ſo mehr in der Luft, als die zugänglichen Ausgaben der Weckherlinſchen Gedichte aus den vierziger Jahren ſind, alſo nach dem Tode Opitzens, die einzige frühere aber für verloren galt, ſo daß man ihr Vorhandenſein nur aus den Vorreden der ſpäteren kannte. Sie iſt vom Jahr 1618, alſo in großem Abſtande von den ſpäteren und allerdings erſchienen, ehe eine Zeile von Opitziſcher Poeſie gedruckt war. Dieſe Ausgabe nun beſitzt die Meuſebachiſche Bibliothek, gegenwärtig der königlichen Bibliothek zu Berlin einverleibt, als Unicum; ſie führt den Titel (in geſtochener lateiniſcher Schrift): Oden und Geſänge durch Georg Rodolf Weckherlin. Am Schluß: Stutgardt, getruckt bei Johan Weyrich-Rößlin, im Jahr 1618. Der zweite Band iſt vom Jahr 1619, gleichfalls in mittlerem Oktav und von ſchöner Ausſtattung.

In dieſen beiden Büchern nun finden ſich erſtlich keine Alexandriner und zweitens keine Sonette; dagegen aber allerdings geordnete lyriſche Reimverſchlingungen, wie ſie indeß der Meiſtergeſang auch hat, meiſtens in Verſen von 9 oder 8 Silben, je nachdem die Reime ſtumpf oder klingend ſind. Einige davon wiegen, was ihnen an Schule abgeht, durch friſche Derbheit und eine faſt übermütige Laune auf, ſo ein paar Trinklieder; die meiſten aber ſind in allem was Metrum heißt, kunſtlos und an Inhalt mit den ſpäteren Gedichten, namentlich den Alexandrinern, in denen ſich Ernſt und ein mannhafter Charakter ausſpricht, nicht zu vergleichen. Wenn ſchon W. Müller ſehr richtig urtheilte, es ſtänden die Gedichte von Weckherlin in Form und Sprache um Jahrhunderte hinter Opitz zurück, ſo gilt das von dieſer früheren Ausgabe in noch viel höherem Grade.

Die lange Pauſe, welche zwiſchen der erſten und zweiten Ausgabe von Weckherlins Gedichten liegt, berechtigt zu der Annahme, der Verfaſſer habe mit dem Erſcheinen der Gedichte von Opitz und Fleming die Unvollkommenheit der ſeinigen gefühlt und möglichſt geſtrebt, jenen gleich zu kommen. Dies gelang ihm denn auch beinahe an innerem Werth, an äußerer Form aber gelang es ihm nicht. Hieran ſcheint ſein ſchwäbiſches Idiom und dann auch ſein langer Aufenthalt in London, vom Jahr 1620 ab, Schuld zu ſein; die gelaſſene Ausſprache der Norddeutſchen und ihre ſorgfältigere Articulation begünſtigten offenbar die neue Art des Versbaues und machten das Ohr leichter dafür empfänglich, auch lag das im Weſentlichen durch Luther beſtimmte Neuhochdeutſch ihnen näher, und gleiches gilt von den holländiſchen Vorbildern. In ähnlichem Fall mit Weckherlin befand ſich hier Zinkgref, der, in Heidelberg geboren, ſo ſehr er ſich auch beſtrebte auf die Neuerung ſeines Freundes Opitz einzugehen, dennoch damit nur ſehr unvollkommen zu Stande kam.

Was den inneren Werth von Weckherlins Poeſien anlangt, ſo iſt es Herder, welcher denſelben hervorgehoben und die Augen der Deutſchen wieder auf ihn zurückgelenkt hat. Allein ſein Erſcheinen an einer ſo unerwarteten Stelle — man hatte alles vor Opitz für antediluvianiſch erklärt, und nun ſchien auf einmal ein Vorgänger, oder wenigſtens Vorläufer gefunden zu ſein — hat offenbar ſehr zu ſeinen Gunſten geſtimmt, dazu kam ſeine deutſche Geſinnung und die proteſtantiſchen Sympathieen. Von poetiſchem Schwung iſt nicht viel wahrzunehmen und noch ungleich weniger von Stil und Wohllaut. Knirſchendere Verſe ſind kaum jemals gemacht worden, rauher haben die germaniſchen Muſen nie geſungen; und dies muß um ſo mehr auffallen, da es zu einer Zeit geſchieht, wo Opitz längſt das, was hier ſo gänzlich mangelt, in befriedigendem Grade beſaß. Die meiſten Sonette Weckherlins, welche ſich faſt ſämmtlich auf Begebenheiten des dreißigjährigen Krieges beziehen, tragen in ſich ſelbſt die Jahreszahl, denn ſie könnten zwar vielleicht ſpäter, aber gewiß nicht früher verfaßt ſein als die Ereigniſſe, denen ſie gelten. Um doch einen Begriff zu geben, bis zu welchem Grade Weckherlin alle Forderungen der neuen Kunſt unerfüllt läßt, möge hier ſein alexandriniſches Sonett an Fürſt Ludwig von Anhalt ſtehen, womit aber gar nicht geſagt ſein ſoll, daß dieſe Verſe die ſchlimmſten wären.

Fürſt Ludwig, dich allein kann ich dem weiſen Gott,
Der die Pfeil und die Leir gebrauchen kann, gleich finden.
Denn du mit einem Helm kannſt dein Haupt in Kriegsnoth,
In Ruh mit einem Kranz, ſtets kühn und klug, umbinden.

Auch biſt du taugenlich, allein durch dein Gebot
Zu dem Streit oder Lieb die Herzen zu entzünden;
Ja du kannſt, wie du willſt, die Leut, den Feind, den Tod
Durch deinen Mund, Schwert, Hand, Sprach, Streich, Schrift überwinden.

Darumb des Himmels Gnad, der eine Seel und Hand
Wollt mit ſo großem Schatz freigebig reichlich zieren,
Will, daß du ſteheſt jetzt auch für das Vaterland.

Ja, er will, wie ſehr auch der Freiheit Feind ſtolziren,
Daß die Freiheit noch ſoll durch dein Werth und Verſtand
Und mit ihr auch dein Ruhm für und für triumphiren.

Mehrere dieſer Verſe würden ſelbſt auch dann noch tadelhaft ſein, wenn der Verfaſſer, wie gemeinhin angenommen wird, mit Bewußtſein auf dem Standpunkt des bloßen Silbenzählens geſtanden hätte; daß dies aber nicht der Fall ſei, zeigen wieder andere daneben gehende, welche durchaus jambiſch gemeſſen ſind, und ſo läßt ſich aus mehreren Gedichten, wo längere völlig regelmäßige Stellen vorkommen, wohl der Beweis führen, oder doch ſehr wahrſcheinlich machen, Weckherlin müſſe von Opitzens Regeln Kunde gehabt haben, während er, der ohnedies wenig Fleiß auf ſeine Verſe verwendete und an eine andere Sprachbehandlung gewöhnt war, ſich mit einer ſcheuen Annäherung begnügte. Daß Opitz, deſſen Ruf doch, beſonders nach ſeinem Tode ganz Deutſchland erfüllte und den Weckherlin um zwölf Jahre überlebte, dieſem ganz unbekannt geblieben ſein ſollte, iſt eben ſo ſchwer anzunehmen, als daß er, wenn er von deſſen Beſtrebungen wußte, ſich nicht ſelbſt etwas von ihm angeeignet hätte. Hienach dürfte ſich denn das Urtheil über Weckherlin in etwas ändern, und gewiß kann er kein Nebenbuhler von Opitz werden, ja er muß aufhören, für deſſen Vorläufer zu gelten, und wird vielmehr in ſeinen beſſeren Sachen ein unvollkommener Nachfolger.

Daß Fleming Weckherlin gekannt habe, hat wenig Wahrſcheinlichkeit, da Weckherlins Gedichte vom Jahr 1618 ſich nicht verbreiteten, weshalb ſie eben ſo ſelten ſind, und da die anderen beiden Ausgaben 1646 und 49 erſt nach Flemings Tode (1640) erſchienen *). Dagegen iſt wohl anzunehmen, daß Fleming zu Weckherlin gelangt ſei. Einzelne Gedichte des letzteren laſſen es faſt vermuten; wir finden in einem derſelben (Müllers Samml. 4, S. 177) Antitheſen und Spiele mit Leben und Tod ganz in Flemings Geſchmack und ähnliches begegnet in nachſtehendem, das viel-

---

*) Gottſched erwähnt Weckherlin's gar nicht, und in Jöcher's Gelehrten-Lexikon wird er mit richtigem Vornamen aber dem falſchen Namen Weckherling kurzweg als Poete zu Anfang des 17. Seculi bezeichnet, der geiſtliche und weltliche Poemata gedichtet.

leicht das Anziehendſte von allen ſein möchte, ſo wie es ſich denn auch am meiſten opitziſcher Versbehandlung annähert. Es hat in der That einen gewiſſen poetiſchen Hauch, den es zugleich mit der feineren Form empfängt.

Eine ſchöne Bettlerin.

Als von mir eine Frau, von Gottes reicher Hand
Mit größerer Schönheit, denn Hab' und Gut, verehret,
Mit fliegend ſchönem Haar und lumpichtem Gewand,
Umb Gott in ihrer Noth ein Stücklein Geld begehret:

Empfand mit andern ich, daß ihrer Augen Brand
Viel mehr, denn ihre Bitt, mit Lieb das Herz verſehret,
Und ihr Haupt, Aug und Leib ſich ihrem armen Stand
Zuwider, einen Schatz unſchätzlich reich vermehret.

Darumb, o reiche Frau, ſprach ſeufzend ich zu ihr,
Was bettelt dieſer Mund, der würdig zu befehlen?
Und deſſen Reichthum mich arm machte gegen dir?

Denn weder Rubin ihm, noch reine Perlen fehlen
Und das Gold deines Haupts will, daß ſelbſt Bettler wir
Uns deiner Freundlichkeit und Lieb mildreich befehlen.

Will man hier keine Verwandtſchaft mit Fleming erkennen, ſo wird man ſogar an die Italiener und Marino denken müſſen. Weckherlin konnte des letzteren Bekanntſchaft entweder unmittelbar oder mittelbar durch ſeinem Geſchmack unterworfene Engländer haben; wie er denn auch Idyllen ſchrieb. Ganz deutſch dagegen erſcheint er in ſeinen Epigrammen, die aber meiſtens mehr derb als ſpitz ſind. Solche Derbheit ſticht denn freilich gegen das Geſchulte und Gezähmte der Opitzianer wirkſam ab, allein man darf nicht vergeſſen, daß wir uns in einer Zeit befinden, wo eben Schule das Haupterforderniß war und alſo auch das erſte Lob ſein muß.

V.

Martin Opitz von Boberfeld.

(Leben.)

Die Stelle als Anfangspunkt kann Opitz nicht entriſſen werden, und er hat ſie auch mit Niemanden zu theilen, weder im Theoretiſchen mit Buchner, noch im Praktiſchen mit Weckherlin. Martin Luther und Martin Opitz bleiben die beiden Begründer unſerer neuhochdeutſchen Mundart, welche mit wenig Schwankung ſich feſtgeſtellt und nunmehr eine Geſtalt angenommen hat, daß ſie für geſichert gelten darf wie nur irgend eine der gebildetſten Völker Europa's. Mit Luther war die neue Sprachbildung noch nicht völlig vollbracht, es mußte zu ihrer Ausbildung in Proſa auch die des Verſes kommen; wie im Tanz der Bau der menſchlichen Geſtalt, ſo konnte erſt im rhythmiſchen Gange ihr Organismus nach ſeiner Gliederung und Beweglichkeit ſich zeigen.

Opitzens Perſönlichkeit iſt in der Literaturperiode, die ſich an ihn knüpft, ſo überwiegend, ſeine Schickſale, Beziehungen, Bekanntſchaften, Reiſen ſo entſcheidend, daß Licht und Verſtändniß von hier ausgeht, und das Bild des literariſchen Lebens der Zeit ſich an eine ausführlichere Darſtellung ſeines Lebens ſcheint anſchließen zu müſſen. Wir haben hier ſehr genaue biographiſche Nachrichten; als Hauptquelle dient des Chriſtoph Colerus Laudatio honori et memoriae Opitii solenniter dicta. Neuere Forſchungen ſind ſeinen Lebensverhältniſſen reichlich zugewendet worden. *)

---

*) Neuerdings, nach Abfaſſung dieſes Bandes, von Friedrich Strehlke — eine ſorgſame Arbeit, jedoch ohne weſentlich Neues.

Martin Opitz wurde zu Bunzlau in Schleſien noch zwei Jahre vor dem Beginn des ſiebzehnten Jahrhunderts geboren, am 23. December 1597. Sein Vater, Sebaſtian Opitz, war Bürger des Städtchens und erhielt ſpäter Sitz im Rath deſſelben; ſeine Mutter verlor er als Säugling. Des Vaters Bruder, Chriſtoph Opitz, war Rector der Stadtſchule und Opitzens ſorgfältiger Lehrer; ihm verdankte er viel, wahrſcheinlich auch die erſte Anregung zur Poeſie. Rüßler und Kirchner, ſeine ſpäteren literariſchen Freunde, waren hier ſchon ſeine Mitſchüler. Sechszehn Jahre alt, verließ Opitz die Bunzlauer Stadtſchule und beſuchte das Maria-Magdalenengymnaſium zu Breslau, das unter dem damals gefeierten Johann Höckel von Höckelshofen blühte; der Mann war wegen ſeiner Verdienſte in den Adelsſtand erhoben worden. Opitz, der nur zwei Jahre in der Anſtalt verblieb, ſoll von ihm beſondere Anleitung zur Philoſophie erhalten haben, mit welcher er klaſſiſche Studien verband. Als er die Schule verließ, erſchien von ihm eine kleine Sammlung lateiniſcher Gedichte, Strenarum libellus, mit denen er ſeinen Lehrern ſeine Dankbarkeit ausſprach. Auch ſpäter verſäumte Opitz die Uebung in lateiniſchen Verſen nicht und ſcheint dieſelben mit größerer Leichtigkeit als ſeine deutſchen gemacht zu haben; es wird verſichert, daß er ein längeres deutſches Gedicht zu Wien in einer einzigen Stunde metriſch in's Lateiniſche übertragen habe. Opitz bezog die Univerſität noch nicht, ſondern vertauſchte zuvor noch erſt das Breslauer Gymnaſium mit dem damals berühmteren zu Beuthen, woſelbſt er als Hauslehrer im Hauſe des Kaiſerlichen Kammerfiskals und Comes Palatinus Tobias Scultetus von Schwanenſee lebte. Hier gab er, außer einigen lateiniſchen Gedichten, ſeine Schrift heraus, welche den Titel führt: Aristarchus sive de contemtu linguae Germanicae, Bethaniae ad Oderam 1618 *) — worin ſich ſchon die Neigung und der Beruf des deutſchen Dichters ankündigt. Die ein Jahr zuvor zu Hebung

---

*) Abgedruckt in der erſten Straßburger und Danziger Ausgabe von 1641. H. Hoffmann ſetzt die Abfaſſung ſchon auf 1617.

der deutſchen Sprache geſtiftete fruchtbringende Geſellſchaft (ſ. weiter unten) mochte dabei von Einfluß ſein; demnächſt iſt die von H. Hoffmann beigebrachte Notiz nicht zu überſehen, daß Opitz, nach Wenzel Scherffer, durch ein Büchlein Ernſt Schwabens (1616) „die erſte Anleitung bekommen, ſich in die deutſche Poeſie einzurichten.“ Nunmehr, 1618, bezog der zwanzigjährige Jüngling die Univerſität zu Frankfurt an der Oder; hatte er ſich Anfangs der Jurisprudenz widmen wollen, ſo war nunmehr ſeine Vorliebe für Literatur ſchon ſo weit entſchieden, daß er ſich hier den Titel eines Candidaten der Poeſie und Philoſophie gab. Ein Jahr lang lebte er zu Frankfurt mit ſeinem Freunde Nüßler ganz den Studien ſeiner Neigung, und machte hier, in einem Braut- und einem Hochzeitliede, ſeine erſten deutſchen Verſe. Da aber nach der Sitte der Zeit ein Gelehrter möglichſt viele Univerſitäten beſucht haben mußte, ſo begab ſich Opitz ſchon im Jahr 1619 nach Heidelberg, wo er wieder als Hauslehrer bei einem vornehmen Manne, der ihn übrigens in Ehren hielt und ſogar bei Hofe einführte, einen Anhalt fand. In literariſchen Dingen förderte ihn hier beſonders der berühmte Janus Gruter, der den Namen eines bedeutenden lateiniſchen Dichters beſaß. Von Jüngeren und Mitſtrebenden machte er die Bekanntſchaft des durch ſeine deutſchen Apophthegmata bekannten Julius Wilhelm Zinkgref, welcher ſpäter die erſte Sammlung von Opitzens deutſchen Poeſien herausgab, ferner des Balthaſar Venator, der als Herzoglich Liegnitziſcher Rath im Jahr 1674 ſtirbt, und ſehr wahrſcheinlich ſeinen Freund am Liegnitz-Briegiſchen Hof einführte, endlich des Dänen Hamilton, der frühzeitig ſtarb, dennoch aber Opitzens ſpätere Bekanntſchaft mit dem däniſchen Prinzen Ulbrich vermittelt haben möchte, ſo daß alſo hier in Heidelberg die Fäden für die ſpäteren Lebensverhältniſſe zu ſuchen wären. Nachdem Opitz in dieſem Verein ſich rüſtig in lateiniſchen und deutſchen Verſen geübt, ſetzte er ſeinen gelehrten Wanderſtab weiter, denn bei dem Mangel eines organiſirten Buchhändlerverkehrs und der Zeitſchriften gehörte Reiſen damals untrennbar zu dem Weſen eines Gelehrten; Opitz hat von hier ab niemals mehr ein Jahr lang an

Einem Orte verweilt. Zunächſt wandte er ſich nach Straßburg, wo er den berühmten Literator und Hiſtoriker Matthias Bernegger kennen lernte, der in dem Jüngling einen künftigen Virgil der Deutſchen prophezeihte. Er kehrte noch einmal nach Heidelberg zurück, um dann mit ſeinem Freunde Hamilton das vom Kriege zerfleiſchte Deutſchland zu verlaſſen. Sie begaben ſich gegen Ende des Jahres 1620 nach Leiden, jener Hochſchule, die damals alle anderen überſtralte, und für Opitz und die deutſche Literatur von ganz beſonderem Einfluß wurde, weil er hier die Bekanntſchaft des Daniel Heinſius machte. Der gehaltvolle und beſonnene Charakter des niederländiſchen Dichters zog den jungen Opitz vorzüglich an, und dieſe Eigenſchaften ſehen wir nun je mehr und mehr zu den ſeinigen werden. Er ſetzte ſich vor, das für das Hochdeutſche zu erreichen, was Heinſius für das Niederdeutſche geworden, ein Ziel, das er auch vollſtändig erreicht. Sein Aufenthalt in Leiden währte nicht lange; der Eindruck dieſes Verkehrs war dennoch ein tiefer und nachhaltiger, zumal da nun die Beſchäftigung mit den poetiſchen Schriften der Niederländer verblieb. Im Jahr 1621 begab ſich Opitz mit ſeinem däniſchen Begleiter nach Holſtein und lebte hier mit demſelben den deutſchen Muſen ſieben glückliche Monate lang, ein Aufenthalt, welcher hier Spuren gelaſſen und Anregungen für deutſche Poeſie gegeben hat, beinahe in ununterbrochener Reihe bis auf die Zeiten Klopſtocks. Hier im cimbriſchen Lande dichtete Opitz ſein „Troſtgedicht in Widerwärtigkeit des Krieges", das aber erſt 1633 gedruckt wurde. Ein Heimweh zog ihn nach Hauſe; durch ſeine Freunde Nüßler, Kirchner und Venator erhielt er eine Einladung an den Hof des Herzogs von Brieg und Liegnitz, George Rudolph, alſo eben dahin, wo wir ſpäter Logau erwachſen ſehen. Opitz verweilte hier wieder nur ſehr kurze Zeit, denn er erhielt von dem Fürſten von Siebenbürgen, Bethlen Gabor, einen Ruf an die neugegründete Hochſchule zu Weißenburg als Lehrer der Philoſophie und Humaniora. Er trat ſein Amt, dies einzige, das er überhaupt bekleidet hat, im Jahr 1622 an, und genoß die beſondere Gunſt des Fürſten, der ihn öfters in ſeiner Umgebung hatte und zu ſeiner Tafel zog. Der Gegenſtand ſeiner Vorleſungen war beſonders die Erklärung des Horaz und Seneca, von denen der letztere demnächſt einen beſonderen Einfluß auf die deutſche Literatur gewonnen. Außerdem aber begann er ein großes gelehrtes Werk, das unter dem Namen Dacia antiqua die Alterthümer des Landes ſammeln und erklären ſollte. Es hat ihn ſechszehn Jahre lang beſchäftigt, iſt aber, da der Tod ihn vor dem Abſchluß überraſchte, der gelehrten Welt, wie es ſcheint, gänzlich verloren gegangen; ein Verluſt, der bei der Aufmerkſamkeit, welche ſich neuerdings den römiſchen Alterthümern dieſer Gegenden zugewendet, ganz beſonders zu beklagen iſt. *) Opitz befand ſich übrigens, trotz aller äußeren Vortheile, in dieſer Lage nicht wohl; wenn ſchon die holſteiniſche Ebene ihm nicht zugeſagt hatte, ſo machte hier die Unkultur des Landes und die große Abgeſchiedenheit von literariſchem Verkehr ihn traurig und mißmutig. Eine tiefe Melancholie bemächtigte ſich ſeiner und ſeine Geſundheit begann zu leiden. Die Sehnſucht nach ſeinem Vaterlande wuchs ſo ſehr, daß er aus einer vortheilhaften Lage ſchied und von einem gütigen Fürſten ſeinen Abſchied nahm; doch konnte damals ein Gelehrter, und wäre er auch ein deutſcher Dichter, überall guter Aufnahme ſicher ſein. Opitzens Aufenthalt in Siebenbürgen und ſeine unruhige Stimmung wird unter ſeinen poetiſchen Werken bezeichnet durch das Gedicht Zlatna. Zufolge ſeiner Gemüthsſtimmung wollte ſich der Dichter in ſeiner Vaterſtadt am Bober niederlaſſen, um, allen Reiſen entſagend, fern von der Welt ſeiner Neigung zu leben; doch ging er ſchon im Jahr 1623 wieder an den Hof des Herzogs Georg Rudolph nach Liegnitz, wo er ſeine Freunde fand. Hier beginnt nun ſeine eigentliche ſchriftſtelleriſche und poetiſche Thätigkeit, doch gewiſſermaßen gezwungen. Zinkgref in Heidelberg ließ im Jahr 1624 die erſte Ausgabe von Opitzens Gedichten drucken, weil dieſer ihm

---

*) Die dahin gehörigen Manuſcripte ſollen indeß nur Auszüge aus Schriftſtücken enthalten haben. S. Fr. Strehlke S. 62.

allzulange damit zu zögern ſchien. Offenbar waren ſie dem nach klaſſiſcher Formvollendung Strebenden, der überdies das Horaziſche nonum prematur in annum beherzigen mochte, noch nicht genügend; die Zeitgenoſſen aber, die damals nach deutſcher Poeſie verlangten, hatten weniger hohe Anforderungen, ſo daß Zinkgref ſicherlich ſelbſt bei einiger Eigenmächtigkeit etwas Rechtes und Dankenswerthes that. Da trotz ihrer Mängel die Ausgabe vom Publikum mit entſchiedenem Beifall aufgenommen wurde, ſo war nun für den Verfaſſer die Bahn gebrochen. Er ſelbſt publicirte aber in demſelben Jahr eine kleine theoretiſche Schrift, jene Abhandlung von der deutſchen Poeterei, welche ſehr bald die Autorität eines Geſetzbuches erlangte, und die Form der nachfolgenden Literatur bedingt hat. Sie hat von 1624 bis 1668 zehn Auflagen erlebt und iſt wohl in den Händen aller geweſen, welche von nun ab deutſche Verſe machten. Freilich erſcheint ſie uns jetzt ſehr kurz und dürftig, aber eben dadurch wurde ſie allen zugänglich.

Auch von Liegnitz aus machte Opitz kleinere Ausflüge, theils nach ſeiner Vaterſtadt, theils auf's Land; längere Zeit, beinahe ein halbes Jahr, verlebte er mit Auguſt Buchner in Wittenberg, der hier an der berühmten Theologen-Univerſität Profeſſor der Beredtſamkeit war, und weiterhin im Sinne der neuen Opitziſchen Dichtkunſt Jünglinge, namentlich auch Schleſier, anleitete, ſo daß man nach Opitzens Tode ihn für deſſen Erſatzmann anſehen konnte. Darauf begab ſich Opitz nach Dresden, überall eine Ausſaat des Intereſſes für deutſche Poeſie zurücklaſſend, und beſuchte dann ferner den Hof des um die deutſche Literatur verdienten Herzogs Ludwig von Anhalt, des Gründers der fruchtbringenden Geſellſchaft, der, wie wir aus einem von Weckherlin an ihn gerichteten Gedicht erſehen, auch ſelbſt in deutſchen Verſen ſich übte. Hier fand Opitz auch den ihm ſchon bekannten Tobias Hübner und Dietrich von dem Werder, der gerade um dieſe Zeit mit ſeiner metriſchen Ueberſetzung von Taſſo's befreitem Jeruſalem rüſtig beſchäftigt war, denn ſie erſchien vollſtändig im Jahr 1626 und kann ſchwerlich vor dem Jahr 1624 begonnen ſein, weil ſich darin die Opitziſchen

Grundſätze der Metrik, wiewohl für's erſte noch ſehr äußerlich und auf Koſten der natürlichen Wortfolge, beobachtet finden. Opitzens ſehr wahrſcheinliche Abſicht, in die fruchtbringende Geſellſchaft aufgenommen zu werden, blieb aber unerreicht; die Reiſe ſelbſt in Zweifel zu ziehen, wie man neuerdings thut, ſcheint nicht hinreichender Grund. Nach Liegnitz zurückgekehrt, machte er im Herbſt 1625 ſchon wieder, vielleicht eben um die Scharte auszuwetzen, in Geſellſchaft von Kirchner eine Reiſe nach Wien. Hier empfahl er ſich dem Kaiſer Ferdinand II. durch ein Trauergedicht auf den Tod des Erzherzogs Karl, welches die Gelegenheit gab, daß der Kaiſer, in Betracht ſeiner ſchon damals allgemein anerkannten Verdienſte, ihn mit dem poetiſchen Lorbeerkranz krönte. Im Jahr 1626 kehrte er nach Schleſien zurück und lebte nun mit ſeinem Herzog theils zu Liegnitz, theils zu Brieg, bald in den glänzenden Zirkeln eines gebildeten Hofes, bald in gelehrter und ländlicher Zurückgezogenheit. Er hatte von ſeinem Fürſten als Belohnung für ſeine Sonntags- und Feſtepiſteln den Titel eines fürſtlichen Rathes erhalten. Allein es verlangte ihn wieder größere Reiſen zu machen, namentlich wünſchte er nach Paris zu gelangen. Schon war er entſchloſſen, der Führer junger Edelleute dahin zu werden, als ſich ihm eine Gelegenheit bot, welche er vorzog. Er nahm bei dem tapfern Burggrafen Karl Hannibal zu Dohna Dienſte unter dem Titel eines Sekretärs. Trotz der Verſchiedenheit des Glaubensbekenntniſſes ſtand er zu dieſem gelehrten und jovialen Herrn in nahem Verhältniß, diente ihm zur Beſorgung ſeines diplomatiſchen Briefwechſels, namentlich mit Kaiſer und Papſt, — es war ihm in der Berufung zugeſtanden: uteretur interim omni libertate sentiendi. Opitz wohnte in Breslau, begleitete aber den Burggrafen zuweilen auch im Felde, ja machte ſelbſt einmal, gleich wie Horaz, einen militäriſchen Verſuch, den Ausfall unter dem General Pechmann, der aber nicht krönungswerth ausfiel, ſo daß er ſelbſt darüber heiter ſpottet — in dem Gedicht zum Lobe des Kriegsgottes:

Der iſt auch ein Mann,
Der ſeinem Lande ſich zu gut erhalten kann,
Damit er oftermals zur Schlacht mag wieder kommen.
Daß aber etwann ich den ſichern Weg genommen,
Und aus dem Letzten, Mars, der Erſte worden bin,
Mein Roß dazu gezählt: ſo wiſſe, daß mein Sinn
Gar nie geweſen ſei dem Feinde Stand zu halten.
Wer jung erſchoſſen wird, der pfleget nicht zu alten,
Und ſtirbt zu Tode hin. Es wird mir auch geſagt,
Der Vorwitz ſei ein Ding, das einem, der ſich wagt,
Nicht allzeit wohl bekömmt, und wird ihm gar zu theuer,
Poetenvolk iſt heiß, iſt leichte, wie ein Feuer,
Geht durch, reißt aus ihm ſelbſt, iſt wie ein edles Pferd,
Das nie kann ſtille ſtehn und allzeit fort begehrt.

Unter ſolchen Bewegungen arbeitete Opitz beſonders Ueberſetzungen, welche den Vortheil hatten, daß er jeden Augenblick abbrechen und wieder anknüpfen konnte und weniger einer geſammelten Stimmung bedurfte. Es waren theils metriſche, theils proſaiſche, unter letzteren Barclays großer Roman Argenis — Arbeiten, welche Opitz nicht wenig in der Sprachgewandtheit förderten, in welcher er bald allen Zeitgenoſſen weit überlegen ward. Der Anſchluß an eine Partei hob den Dichter am beſten über die Drangſale des Kriegs hinweg; daß er aber einem katholiſchen Herrn ſich anſchloß, was ihm jetzt ſo ſchwer angerechnet wird, ſcheint ihm damals von ſeinen proteſtantiſchen Freunden nicht weiter verdacht worden zu ſein, wie denn auch die fruchtbringende Geſellſchaft meiſtens vom confeſſionellen Unterſchied abſah und Coler in ſeiner Lobſchrift ausdrücklich zu verſtehen gibt, daß damals trotz des Krieges doch die verſchiedenen Glaubensgenoſſen, wo andere Bande vorhanden waren, friedlich bei einander lebten, indem ſie das Intereſſe der Fürſten ſelbſt noch von dem religiöſen zu unterſcheiden wußten.

Eine Folge dieſes Verhältniſſes und namentlich des Verkehrs mit dem kaiſerlichen Hof war die Erhebung Opitzens in den Adelſtand unter dem Namen „von Boberfeld", denn ſchwerlich verdankt er dieſe allein der Poeſie — er hat auch niemals in ſeinen Werken ſelbſt davon Gebrauch gemacht.

Und hier iſt eines allgemeineren Verhältniſſes zu gedenken, welches der damaligen Stellung der Gelehrten einen großen Vortheil gab. Der Mangel des literariſchen Verkehrs durch organiſirte Einrichtung des Buchhandels und vollends einer periodiſchen Preſſe nöthigte die Gelehrten zu Reiſen, ohne ſolche konnte ein Literator damals nicht gedacht werden. Nun war aber die lateiniſche Sprache das allgemeine Band, der Gelehrte war mit ihr überall in ſeinem Vaterlande. Dazu kam nun ein ſehr wichtiger Punkt, daß damals noch, und mehr als früher, das Lateiniſche zugleich auch die Sprache des diplomatiſchen Verkehrs war; noch die Verhandlungen des weſtphäliſchen Friedens waren in lateiniſcher Sprache und der Congreß, auf dem er geſchloſſen wurde, eine allgemeine Gelehrten-Verſammlung. Dies nun gab den Gelehrten eine ganz andere Stellung, brachte ſie in unmittelbare Beziehung zu den Höfen, ſie waren die natürlichen Geſchäftsträger oder wenigſtens die Schaar, aus der man recrutirte. Auf den Reiſen der Gelehrten verbanden ſich meiſtens zugleich mit den literariſchen Intereſſen unmittelbar oder mittelbar diplomatiſche Verhandlungen, und die Fürſten hatten, da es durch das Mittel der gelehrten Welt ging, ein natürliches Intereſſe, ſtets durch namhafte Leute vertreten zu ſein; ſelbſt Künſtler, wie Rubens, konnten in ſolchem Sinne gebraucht werden. Wie anders heute; ſchon mit Ludwig XIV. trat die Aenderung ein.

Der Dichter machte nun 1630 im Auftrage ſeines Herrn und vielleicht auch des kaiſerlichen Hofes größere Reiſen, denen diplomatiſche Geſchäfte zum Grunde lagen, obgleich er überall ſeine literariſchen Zwecke damit verband. Er lebte eine kurze Zeit in Heidelberg, in Straßburg bei ſeinem alten Freunde, dann eine längere in Paris, woſelbſt er beſonders den näheren Umgang mit Hugo Grotius, Salmaſius und De Thou, dem Sohn des Geſchichtsſchreibers, genoß. Malherbe gehörte damals nicht mehr den Lebenden an, denn er ſtirbt 1628, allein ſein Verdienſt, das ſchon von Heinrich IV. hochgehalten wurde, war gerade bei ſeinem Tode am meiſten anerkannt.

Nun erſchienen aber, recht merkwürdig, die geſammelten Werke von Malherbe gerade im Jahr 1630, aber vielleicht zur Zeit, als Opitz nicht mehr in Paris verweilte.*) Wir beſitzen in dieſem wichtigen Punkt von Opitz nichts anderes, als einen von ihm aus Paris an Zinkgref datirten poetiſchen Brief, der, wahrſcheinlich nicht lange nach ſeiner Ankunft in Paris geſchrieben, den erſten Eindruck giebt, den die dortigen Verhältniſſe auf den deutſchen Dichter machten, und machen mußten.

Der Brief gedenkt nun zwar nicht geradeaus des Malherbe und der von ihm vertretenen neuen Grundſätze, allein ſie zeigen ſich dennoch in dem Briefe, indem Opitz ſie zum Theil ohne weiteres zu den ſeinigen macht und danach die Poeten in Deutſchland ſowohl als Frankreich mißt. Er klagt über Vielſchreiberei — Malherbe wird das Bonmot in den Mund gelegt, wenn ein Poet hundert gute Verſe gemacht, dürfte er drei bis vier Jahre ruhen; Opitz ſagt in dem Brief:

Es iſt hier nicht genug, die arme Rede zwingen,
Die Sinne über Hals und Kopf in Reime bringen,
Der Wörter Henker ſein —

Und wir wiſſen, daß Malherbe eben auf Natürlichkeit der Conſtruction und ungezwungenen Fall der Worte nach recht franzöſiſcher Art drang. Noch mehr: Opitz ſah zu ſeinem Erſtaunen und mit Schmerz, daß der von ihm ſo hochgehaltene Ronſard nebſt der ganzen franzöſiſchen Plejade bereits in Paris die Geltung verloren.

---

*) Es iſt, wie mir ſcheint, ein Mangel auch des erwähnten Strehlke'ſchen Büchleins, daß Opitzens Stellung zu Malherbe außer Acht gelaſſen oder verkannt worden; auf eine unerklärliche Weiſe leſen wir S. 18: „Im Allgemeinen läßt ſich annehmen, daß bis zum erſten Auftreten Malherbe's 1700 (sic) der Ruhm Ronſard's keine weſentliche Anfechtung erfahren.“ — Aber Malherbe's erſte Werke ſind von 1586.

Hier ſah' ichs zu Pariß, da Ronſard nicht Poete
Mehr heißet, wie vorher, da Bellay betteln geht,
Da Bartas unklar iſt, da Marot nicht verſteht,
Was recht franzöſiſch ſei, da Jodel, da Baif
Nicht alſo reine ſind, wie jetzt der neue Grieff
Und Hofemuſter will —

Wir fragen, was gemeint ſei unter dem neuen Griff und dem jetzt herrſchenden Hofgeſchmack; aber die Art des Tadels ſelbſt, namentlich der Vorwurf der Unklarheit, der Unreinheit, des nicht recht Franzöſiſchen führt deutlich auf Malherbe hin, und wenn der deutſche Dichter hier nicht eben in ſolchen Tadel einſtimmen will, (ſehr begreiflich, weil der von ihm hochgeachtete Ronſard darunter litt), ſo zeigt ſich doch im Ganzen, daß er den Ernſt der neuen Maaßſtäbe wohl anerkennt, ſo wie wir ihn denn auch für die Dauer ſeines eigenen Namens fürchten ſehen. Freilich ſcheint ſich ihm Malherbe nicht in beſonderer Bedeutung herauszuſondern und wir ſehen ihn verweilen bei den ſorgloſen Reimern, die es zu ganzen Schaaren immer noch neben jenem gab. Es iſt auch gewiß, daß Malherbe, in deſſen Verſen, wie der Franzoſe ſagt, alle früheren begraben ſind, erſt nach ſeinem Tode an Anſehen gewann, als nämlich aus ſeinen Principien dasjenige erwuchs, was als klaſſiſche Literatur Frankreichs unter Ludwig XIV. die Welt mit ihrem Glanz erfüllte. Daß Opitz dieſe Zukunft im Keim erkannt haben ſollte, läßt ſich nicht ſagen, und vielleicht auch nicht verlangen.

Aber immer befand er, der Begründer der neudeutſchen Literatur, ſich zu einer ſehr kritiſchen Zeit in der Hauptſtadt Frankreichs, nämlich gerade damals, als die franzöſiſche Literatur in ihrer Kriſis war. Es entſtehen nun die anziehenden Fragen: wie verhielt ſich unſer Opitz hier, auf welche Seite ſchlug er ſich, was lernte er, wie zeigt ſich der Einfluß davon in ſeinen Werken? — Fragen, welche wir weiterhin allerdings zu beantworten verſuchen wollen.

Opitz wurde plötzlich von ſeinem Gönner abberufen, und er verließ die Hauptſtadt Frankreichs nur ungern. Aber bereichert an wichtigen literariſchen Verbindungen, an mancherlei geiſtigen Schätzen und beſonders an neuen Anſchauungen und Maaßſtäben, kehrte er nach Deutſchland zurück, um in ſeiner ſchleſiſchen Heimat nunmehr das Empfangene und Geſammelte zu verarbeiten. Als nun aber der Burggraf zu Dohna, in dem Feldzuge vor Prag, am Fieber ſtarb, wandte Opitz ſich wieder an den herzoglichen Hof nach Brieg, allein der Herzog Johann Chriſtian von Brieg beſchloß, ſich vor den drohenden Kriegsunruhen nach Preußen in Sicherheit zu begeben; Opitz war in ſeinem Gefolge, und während der Herr den Aufenthalt zu Thorn vorzog, verweilte Opitz meiſtens in Danzig, wo er in dem Hauſe des reformirten Theologen Nigrinus freundliche Aufnahme fand; der Reichthum der prächtigen Stadt, die ſeltene Schönheit der umgebenden Natur, die patriziſche Hochachtung für die Wiſſenſchaft, ſo wie die Fülle literariſcher Hülfsmittel und der Zufluß der Fremden aus allen gebildeten Nationen mochten ihm dieſen Ort beſonders angenehm machen.*) Durch ſeinen Gönner, den Grafen Dönhof, wurde er dem Könige von Polen, Wladislau, bekannt gemacht und empfahl ſich bei der Rückkehr deſſelben von dem Zuge gegen Rußland durch ein Lobgedicht, das für den König höchſt ſchmeichelhaft, für den Verfaſſer nicht erniedrigend und dabei voll poetiſchen und ſittlichen Werthes iſt. Im Jahr 1636 ſprach der König ihn zu Danzig und nicht ohne Widerſtreben von Seiten des Dichters, dagegen mit Bewilligung ſeines Herzogs, nahm Opitz unter günſtigen und ehrenden Bedingungen das Amt eines königlich polniſchen Sekretärs und Hiſtoriographen an. In der hier erlangten Muße nun gab Opitz zunächſt ſeine geiſtlichen

---

*) Wir haben aus dieſer Zeit, vom Jahr 1635 den Bericht eines Franzoſen, des Legationsſekretärs Ogier, in lateiniſcher Sprache geſchrieben, welcher den Zuſtänden Danzigs in der damaligen Zeit eine Culturſtufe zueignet, wie ſie gleichzeitig kaum irgendwo in Deutſchland zu finden geweſen: Reichthum, Bildung, Kunſtſinn paarten ſich mit Sitte, religiöſer Duldung und Gaſtlichkeit. Ogier, früher Parlamentsadvokat, begleitete den Geſandten Claude de Mesmes, deſſen Aufgabe war, den Waffenſtillſtand zwiſchen Schweden und Polen zu einem Frieden hinüberzuführen. Der Titel iſt: Caroli Ogerii Ephemerides etc. Eine Ueberſetzung des auf Danzig Bezüglichen giebt aus dem höchſt ſeltenen Buch Löſchin in ſeinen Beiträgen zur Geſchichte Danzigs. Zweites Heft, Danzig 1837.

Poeſien 1637 heraus und bereitete eine Ausgabe ſeiner weltlichen Poemata vor. Im Sommer des folgenden Jahres beſuchte er ſeine Freunde in Königsberg, wie uns ein Gedicht von Simon Dach dies bezeugt, deſſen Titel lautet: „Geſang bei des Edeln und Hochberühmten Herrn Martin Opitzens von Boberfeld hocherfreulichen Gegenwart in Königsberg in Preußen, 1638, den 20. Auguſt, geſungen von Simon Dach“. Aber dieſe beneidenswerthe Lage, die er im Grunde mit nicht allzu großen Anſtrengungen erworben, ſollte ihm nicht lange gegönnt ſein; im Jahr 1639 ereilte ihn, 42 Jahr alt, in der Fülle der männlichen Kraft ein plötzlicher Tod. Die in der Stadt wüthende Peſt raffte ihn hin, als er eben damit umging, den Ort zu verlaſſen. Ein Bettler ſprach, ſo wird erzählt, ihn auf der Straße um ein Almoſen an; indem er es demſelben reichte, entſetzte er ſich vor dem Anblick des Erkrankten und erlag bald ſelbſt der ausbrechenden Seuche, ohne daß ſeine Freunde davon Kunde erhielten. Er wurde in der Marienkirche, gegenüber der Kapelle der Schuhmacher, begraben; der deutſche Dichter hat die Auszeichnung, daß jede Inſchrift auf ſeiner Ruheſtätte verſchwunden, während die ganze übrige Kirche in Wappen und Inſchriften prangt, daß der Stein zerbrochen und das Grab wahrſcheinlich für andere benutzt worden iſt. Opitzens Bild, gemalt von Strobel, befindet ſich auf der Danziger Stadtbibliothek; nach dieſem das Bildniß vor der Danziger Ausgabe von 1641.

So frühzeitig er auch ſtarb, ſo erlebte Opitz doch ſeinen Ruhm noch vollſtändig, vielleicht ſogar mehr als er verdient hatte: man feierte in ihm die eröffnete Ausſicht auf eine beginnende deutſche Poeſie, und er hatte im Grunde Keinen neben ſich, ein Vortheil, der nur am Anfange einer Literatur in ſolcher Weiſe möglich iſt. Und doch hat es ihm nicht an einer Gegenſtrebung gefehlt, frühzeitig wurde eine gewiſſe Eiferſucht rege. Die fruchtbringende Geſellſchaft, von der wir weiter unten noch ausführlicher ſprechen, um 1617 gegründet in dem anhaltiniſchen Lande nach dem Muſter der florentiniſchen Academia della Crusca, dieſe Geſellſchaft, deren Ziel und Zweck „Reinigkeit der Sprache“ und Förderung der deutſchen Literatur war, hätte vor allen Dingen Opitz ſogleich für ſich gewinnen müſſen, denn wer konnte ſich ihm damals vergleichen; dazu, daß Opitz ſich um die Aufnahme bewarb, durch Dedication der erſten Ausgabe der Poemata von 1625 an den Fürſten Ludwig von Anhalt, den Vorſtand der Geſellſchaft und durch einen Beſuch in demſelben Jahre. Allein erſt ſpät und nicht ohne Widerſtand, erſt im Jahr 1629 erfolgte Opitzens Aufnahme, nachdem er bereits mehrere Jahre zuvor vom Kaiſer die Dichterkrönung empfangen, ſo daß denn auch der Aufgenommene dieſe zu ſpät erfolgte Ehrenbezeugung nie für eine ſolche hat nehmen wollen; er vermied auf ſeinen ſpäteren Reiſen ausdrücklich den Sitz der Geſellſchaft. Wie iſt nun das zu erklären? Barthold in ſeiner trefflichen Geſchichte der fruchtbringenden Geſellſchaft hat viel gethan, dieſen keineswegs unbedeutenden Punkt zu beleuchten, und eine äußere Schwierigkeit zu entfernen. Man hat wohl vor allen Dingen zu unterſcheiden, was Grund und was Vorwand iſt. Die äußeren Hinderniſſe, z. B. die Abweſenheit des Herzogs, ſind offenbar nur vorgewendet, und wir wiſſen, daß Buchner ſich angelegentlich um die Aufnahme bemüht hatte. Auch wenn Tobias Hübner derſelben entgegen war, ſo kann unmöglich der Widerſtand eines Einzelnen ſo viel vermocht haben, falls nicht allgemeinere und tiefer liegende Gründe im Spiel waren. Man hat auch auf Opitzens Perſönlichkeit einen Tadel fallen laſſen, namentlich auf ſein Verhalten als Soldat in der Pechmanniſchen Affaire, allein es galt hier ja dem Poeten und nicht dem Krieger. Auch würde es unrecht ſein, an „Neid“ zu denken, d. h. an Eiferſucht der Einzelnen, da zumal ihm doch niemand auch nur etwas Scheinbares gegenüber ſtellen konnte. Es iſt die Eiferſucht Aller geweſen; was Opitz zumeiſt entgegenſtand, war nichts anderes als ſeine ſchleſiſche Abkunft und der Anſpruch, von Schleſien aus die deutſche Poeſie geſtalten zu wollen. Die ſächſiſchen Landestheile hatten ſeit der Reformation und durch Luthers Bibelüberſetzung das Gefühl erhalten, im Vordergrunde der Bildung zu ſtehen und namentlich ihre mundartliche Sprache als das herrſchende Muſter zu wiſſen. Jetzt ſollte von einer andern Mundart aus die Begründung der deutſchen Poeſie vor ſich gehen, das ſchien ihnen unmöglich, um ſo mehr als von ihrem Standpunkt aus die Opitziſchen Verſe ſo manches Undeutſche zu enthalten ſchienen, wenn der Dichter auch noch ſo ſehr ſich Luther anzuſchließen bemühte. Die Sprachreinigkeit, das reine, d. h. meißniſche Deutſch, das von der Geſellſchaft ebenſo vertreten wurde, wie von ihrem Muſter das florentiniſche Italieniſch, dies ſchien bedroht, und wenn Opitz noch hundertmal beſſer geſungen, noch trefflicher als Geſetzgeber aufgetreten wäre, das ſächſiſche Bewußtſein fühlte ſich verletzt, und konnte endlich nur dahin gebracht werden, ihn zu dulden. Vielleicht iſt die Wahl ſeines Geſellſchaftsnamens „der Gekrönte“ auch nicht eben ſehr im Sinne des Ruhms und Verdienſtes zu verſtehen, ſondern mit dem Hinblick auf die faktiſche Krönung von Seiten des Kaiſers. Dieſe Verhältniſſe ſcheinen die wahre Löſung zu enthalten und ſie dürfen wohl um ſo weniger überſehen werden, als ſie noch ein volles Jahrhundert lang fortwirken. Trotz alles Widerſtrebens aber hat doch die Geſellſchaft auch ſchon vor Opitzens Aufnahme wider Willen ſehr viel beigetragen, die Opitziſchen Beſtrebungen zu fördern und ſeine Werke zu verbreiten, denn es war eben unmöglich, das Augenmerk auf deutſche Poeſie zu lenken, ohne auch für Opitz zu werben. .

Damit hängt zuſammen, daß man Opitz das Verdienſt, der neue Geſetzgeber der Poeſie zu ſein, zu entreißen ſuchte. Tobias Hübner nahm das Theoretiſche für ſich, das Praktiſche für andere Mitglieder der Geſellſchaft in Anſpruch. Nun fehlte es, wenn man ſonſt wollte, nicht an Umſtänden, die in der Geſellſchaft gegen Opitz geltend gemacht werden konnten, ſein Dienſt unter einem katholiſchen Fürſten, ſein unnützer Eifer und ſein unritterliches Benehmen in ſeinem erſten und einzigen Feldzuge, ſein umherſchweifendes, dem Leumund ein wenig ausgeſetztes Leben, beſonders auch daß ſeine Lieder nicht diejenige ſtrenge Zucht darlegten, welche in Cöthen verlangt wurde. Was Opitzens altem Freunde, Buchner, nicht gelang, wurde endlich durch den edeln Dietrich von Werder vollbracht, der über ſolchen Eiferſüchteleien und Vorurtheilen erhaden war, und der Geſellſchaft „die Unehre erſparte, den Gekrönten nicht in ihrer Mitte zu zählen“, freilich zu einer Zeit, wo für den Dichter ſelbſt die Ehre kaum noch eine Bedeutung hatte. Opitz dankte ihm durch die Dedication der Pſalmen (1634) und des andern Theils ſeiner weltlichen Poemata, Breslau im 1637. Jahr.

VI.

Martin Opitz von Boberfeld.

(Werke.)

Opitzens Werke ſind bei ſeinem Leben und nach ſeinem Tode einzeln und beiſammen in zahlreichen Auflagen gedruckt und nachgedruckt worden*). Die erſte Ausgabe ſeiner Gedichte erſchien im Jahr 1624, nicht durch ihn ſelbſt, ſondern durch ſeinen Freund Zinkgref, wenn auch nicht, wie behauptet worden, ohne ſein Wiſſen, ſo doch ohne ſein beſonderes Zuthun veranſtaltet. In demſelben Jahr erſchien auch der erſte Druck ſeiner deutſchen Poeterei; von hier ab iſt „die neue Kunſt“ zu datiren.

---

*) Es giebt elf Ausgaben: 1) Straßburg 1624: Martin Opitzens teutſche Poemata und Ariſtarchus wider die Verachtung der teutſchen Sprache, item Verteutſchung Dan. Heinſii Lobgeſangs Jeſu Chriſti und Hymni in Bacchum ſamt einem Anhang mehr auserleſener Getichte anderer teutſchen Poeten; in Quartformat. 2) Breslau 1625 in Verlegung David Müllers, gedruckt zu Brieg durch Auguſtinum Gründer: Martini Opitii acht Bücher deutſcher Poematum, durch ihn ſelber herausgegeben; Quart. Davon ein Nachdruck Frankfurt 1628. 3) Dieſelbe Breslau 1629 in Octav, vermehrt durch neue Gedichte. 4) Breslau 1637, in zwei Bänden, der zweite Theil Herrn Dietrich von dem Werder gewidmet; wenig verſchieden von der vorigen. 5) Danziger Ausgabe von 1641, vollſtändiger und mit dem Bildniß. 6) Frankfurt a. M. 1644. 7) Amſterdam 1646—47, drei Bände in Duodez, ſauberer Elzeviriſcher Druck, aber weniger vollſtändig als die Danziger. 8) Frankfurt a. M. 1648 ſelten, unvollſtändig. 9) Breslau 1690, 8. Des berühmten Schleſiers Martini Opitii u. ſ. w. bei Fellgibel: die vollſtändigſte von allen. 10) Zürich 1745: Ausgabe von Bodmer und Breitinger; nur Ein Band erſchienen, wiederholt 1775. 11) Frankfurt a. M. 1746, von Triller, mit eigenmächtigen Veränderungen.

Opitz verſuchte ſich in allen Gattungen, das einzige Epos ausgenommen; den eigenen Verſuchen gingen faſt überall Ueberſetzungen voran. Am meiſten erreichte er ſelbſt eine dichteriſche Bedeutung im Lyriſchen. Der Ausdruck „poetiſche Wälder“ für den Inbegriff ſeiner lyriſchen Gedichte wählte er einerſeits in beſcheidenem Sinne mit Beziehung auf eine Stelle des Quintilian (lib. X. 3), wo von rohem Stoff die Rede iſt, den man ſich ſchnell zuſammenſchreibe vor der feineren Ausarbeitung, dann aber auch wollte er dadurch die Verſchiedenheit der Gegenſtände ausgedrückt wiſſen. Er befaßt darunter zugleich die Sonette und Epigramme, außerdem mancherlei Gelegenheitsgedichte, die bei allen Schleſiern in zwei Hauptklaſſen zerfallen: Hochzeitgedichte und Geburtslieder und wiederum Leichengedichte.

Es ſind vier Bücher, das vierte Buch iſt das bedeutendſte, denn es bringt die eigentlichen lyriſchen Stücke, während die frühern Bücher hauptſächlich Gelegenheitsgedichte enthalten. Opitz nennt ſeine Lieder, die wir im Weſentlichen ſchon charakteriſirt haben „Oden oder Geſänge“; Weckherlins erſte Sammlung vom Jahr 1618 führt den Titel: Oden und Geſänge. Jener verſtand unter Oden jedes lyriſche Gedicht, hatte den Namen wohl nach Horaz gewählt, der Autorität der neuern lateiniſchen Dichter folgend, und um ſich von den Liedern des Volks und der Meiſterſänger zu unterſcheiden. Unter Lied dachte man ſich etwas Geſungenes, wie auch die geiſtlichen Lieder, dieſe Oden dagegen ſollten geſprochen werden; eben darum ſchien der fremde Name geeigneter: „Geſänge“ aber war nur die Ueberſetzung.

In dieſen Opitziſchen Oden finden wir viele ſehr gelungene Stücke, die durch Harmonie und Schmelz des Ausdrucks ſich ſogleich empfehlen; da auf dieſer Seite ihr Hauptverdienſt liegt, ſo wird es beinahe gleichgültig, ob die Gedichte von ſeiner Erfindung, oder ob Nachbildung und gradezu Ueberſetzung ſind, wie wir z. B. für das ſchöne Stück: „Mich befällt doch faſt ein Grauen“ — das Original bei Ronſard nachweiſen können. Opitz giebt es nicht von dieſem an, aber einige andere führt er ein mit dem Zuſatz:

„Auß Ronſard's Erfindung." Zum größten Theil ſind es Liebeslieder; die beſungene Sylvia iſt aber eine wirkliche Perſon; wir haben ſie nach Heidelberg zu verſetzen, woſelbſt ſie frühzeitig ſtarb. Es geht dies hervor aus dem Gedichte an Hieronymus Albert (Poet. Wälder II., 6.) Manche Stücke ſind moraliſchen Inhalts, einige nähern ſich dem geiſtlichen Liede. Es giebt aber auch Vaterlandslieder und ein ſchönes Kriegslied (IV., 22), das anhebt:

Auf, auf, wer deutſche Freiheit liebet
Wer Luſt' für Gott zu fechten hat —

darin die ſchöne Strophe:

Der muß nicht eben allzeit ſiegen,
Bei dem der Köpfe Menge ſteht, —
Oft pflegt den Preis der zu erkriegen,
Mit dem das Recht zu Felde geht.
Wie hoch ſich auch der Franze mache,
Wie ſtolz er ſchwinge Spieß und Schwert,
So glaubt mir, die gerechte Sache
Iſt hunderttauſend Köpfe werth.

Das vierte Buch der poetiſchen Wälder enthält nun auch die deutſchen Epigrammata, die manches Artige einſchließen, und mehr Einfall und Laune zeigen als ſcharfe und ſtechende Spitze; dieſe liegt gar nicht in Opitzens freundlichem und mildem Charakter. Endlich rechnete er auch dahin die in Proſa geſchriebene „Schäferei von der Nymphe Hercinia", ein Schäferſpiel mit eingelegten Verſen, das zu Ehren des Grafen Schaffgotſch verfaßt wurde, als dieſer ſich auf Reiſen begab; der Reiſeplan iſt mit darin enthalten. Das Stück giebt einen Begriff von der damaligen Art der geſelligen Unterhaltung in höheren Kreiſen und verdient wohl mit ähnlichen Arbeiten Goethes für den Weimariſchen Hof verglichen zu werden.

Bei einer andern Gelegenheit, zu einer fürſtlichen Hochzeit, machte der Dichter ſich's leichter; ſeine Dafne iſt „mehrentheils aus dem Italieniſchen genommen," und „von der Hand weggeſchrieben." Anerkennenswerth ſcheint, daß ſie: „durch Heinrich Schützen im 1627. Jahr muſicaliſch auf den Schauplatz gebracht iſt worden" — nämlich eben bei jenem Beilager, — alſo ähnlich wie Guarini's berühmter Pastor fido, zur Hochzeitsfeier eines Herzogs von Savoyen, gedichtet worden. Ein öffentliches Theater gab es nicht; nur bei außerordentlichen Gelegenheiten wurden auf den Gütern großer Herren zu ihrer Ehre Spiele gegeben, wahrſcheinlich von eigens dazu zuſammengebrachten Geſellſchaften — die dann aber leicht herumziehend werden konnten. Es iſt der Standpunkt, wie in Shakeſpears „Hamlet" und in ſeinem „Sommernachtstraum", zum Theil damals auch noch in der Wirklichkeit vorkommend.

Wenn dagegen Opitz die Antigone des Sophokles und die Trojanerinnen des Seneca überſetzte, nämlich was man damals ſo nannte, ſo dürfte wohl ſehr zu bezweifeln ſein, ob dieſe jemals irgendwo geſpielt worden ſeien. Vornehme Geſellſchaft zu beluſtigen waren ſie nicht geeignet, ſo blieben ſie denn bloß eine poetiſche Uebung, als ſolche aber nicht ohne Einfluß, denn ſie bahnten Andreas Gryphius den Weg, und an dieſen knüpft ſich das nachfolgende deutſche Trauerſpiel.

Mit Vorliebe bildete Opitz das beſchreibende Gedicht aus: dahin gehören zwei Stücke von ſehr ungleicher Art, das Lob des Feldlebens, ein Gedicht ſeiner früheſten Zeit, und aus der ſpäteren der Veſuvius. Das erſte Gedicht, obwohl im Weſentlichen ganz unverkennbar nur eine Paraphraſe des horaziſchen beatus ille qui procul, iſt dennoch nicht ohne Intereſſe, es enthält manchen naiven, der Natur abgelauſchten Zug, ſo daß es einen Vergleich mit Ewald v. Kleiſt's Frühling, der zugleich Thomſon vor Augen hatte, recht wohl aushält, der Friſche miſcht ſich freilich Derbheit bei, ſo wie die Fülle ſich bis zur Ueberladenheit ſteigert. Es ſtehe hier eine längere Stelle daraus, weil ſie eben eine Seite zeigt, die in dem vollſtändigen Charakterbilde Opitziſcher

Poeſie nicht fehlen darf, und hier zuerſt ein Ton begegnet, den Opitz weiterhin noch oft angeſchlagen hat —:

Wenn aber mit dem Eis und rauhen ſcharpfen Winden
Der graue Winter kömpt, ſo kann Er doch was finden
Auch mitten in dem Schnee, was nützet und ergetzt,
Indem er jetzt ein Schwein mit ſeinen Hunden hetzt,
Und jetzt ein ſchnelles Reh in dem Gehäge fellet,
Bald mit dem Garne dann den leichten Haſen ſtellet:
Kompt auch, nachdem er hat vom Jagen umbgekehrt,
Lockt das Geflügel an auf ſeinem Vogelheerd,
Fängt etwa einen Kranch, der in den Lüften irret,
Durch altes Zauberſpiel in ſeiner Flucht verwirret.
Das theure Haſelhuhn geht ihm nicht ſelten ein,
Rebhühner auch, ſo ſonſt die Zier der Tiſche ſeyn.
Verfüget er ſich heim, da hat er viel zu bauen,
Macht Blanken in den Zaun, ſchnitzt Flegel, ſtielt *) die Hauen,
Ergänzt den Pferdezeug; verwahrt das Taubenhaus,
Schaut dann der Taube zu, ſieht wie die ſtolzen Hanen
Die Hühner übergehn, lockt zu ſich die Faſanen.
Die Tauben haben ſich gelagert umb das Dach,
Die Rantze laufft der Magd mit ihren Ferklin nach.
Wie wollt' er dann nun wohl dies freie Leben haſſen
Und nicht der Städte Luſt für ſeine Wälder laſſen?
Vornemblich auch, wenn ihm ſein Weib entgegen kömpt,
Und ihren lieben Mann friſch in die Arme nimpt,
Hat keine Larven für, iſt ſchwarzbraun von der Sonnen,
Ihr Antlitz iſt geſchminkt mit Waſſer aus dem Bronnen,
Ihr Hut iſt Haberſtroh, ihr Kittel iſt Parat
Von Seide, die ſie ſelbſt zuvor geſponnen hat.
Sie macht ein Feuer auf, iſt mühſam und geſchwinde,
Laufft hin und milkt die Küh ſobald als das Geſinde,
Ergreift den weiten Krug, bringt einen blanken Wein,
Der nicht muß allererſt mit Zucker ſüße ſeyn.

---

*) Verſieht mit Stielen.

Dann decket ſie den Tiſch und ſetzet auf die Speiſen,
Darnach man nicht erſt darf ſehr viel Meil Weges reiſen,
Und die das wilde Meer hier an das Land gebracht,
Kauft keinen Stör, der nur die Würze theuer macht,
Kennt nicht, was Auſtern ſeyn, weiß gar nichts von Lampreten,
Die erſt der weiſe Koch in Malvaſier muß tödten,
Artſchocken findet man in ſeinem Garten nicht,
Melonen ſind ihm auch nie kommen zu Geſicht, —
Er hält bei ſich vielmehr auf einen guten Schinken, —
Und ein geſalztes Fleiſch, das Luſt ihm macht zu trinken u. ſ. w.

Nun wird der ländliche Küchenzettel freilich in extenso gegeben, was ein culturhiſtoriſches Intereſſe haben mag, dann aber hat der Schluß doch auch wieder ein poetiſches. Er möge gleichfalls hier ſtehen.

Indem er alſo iſt, hört er der Schafe Schellen,
Die von der Weide nun ſich wieder heimgeſellen,
Schaut wie die ſtolze Geiß will für dem Widder gehn,
Wie ſeine feiſte Küh in vollen Eytern ſtehn.
Bald ſiehet er darauf die ſtarken Roſſe bringen
Den umgeſtürzten Pflug, und noch vor Geilheit*) ſpringen,
Mit denen, und zuvor, ſein mühſames Geſind
Eins nach dem andern ſich gemach zu Hauſe findt,
Auf dieß ſie an den Tiſch heißhungrig niederſitzen,
Und eſſen, daß ſie mehr als vor zu Felde ſchwitzen.
Wenn nachmals jedermann geſättigt iſt vollauf,
Schmeckt aus der großen Kann' ein guter Trunk darauf.
Legt ſich hernach zur Ruh, ſchläft frei von Angſt und Sorgen,
Bis ihn und ſein ganz Haus der Hahn weckt, wann zu Morgen
Aurora ſehen läßt ihr roſenrothes Haar
Und mit dem klaren Schein umbhüllt der Sterne Schaar.
Es ſtehe wer da will hoch an des Glückes Spitzen,
Ich ſchätze den für hoch, der kann hier unten ſitzen,

---

*) d. h. nach altem Sprachgebrauch Uebermut; im 13. Jahrhundert heißt geil nichts anderes als froh.

Da keine Hoffart iſt, kein äußerlicher Schein,
So nur die Augen füllt — und kann ſein ſelber ſein,
Bleibt von des Neides Gift und Eifer ganz verſchonet,
Weiß von der Sünde nicht, die in den Städten wohnet,
Und in den Winkeln ſteckt; ſtellt da ſein Leben an,
Da ſeiner Unſchuld ſelbſt der Himmel zeugen kann,
Vertrauet Gott allein ſein Weſen und Vermögen,
Sieht alles unter ſich, lauft ſeinem Tod entgegen
Und ſcheut ſein Stündlein nicht. Der iſt gar ſehr verblendt,
Der ſonſt zwar alles weiß, doch ſich nicht ſelber kennt.

Es fehlt hier eben ſo wenig an ſchönen und ernſten Zügen, als wiederum an ſolchen, welche einem Voß, ja ſelbſt einem Schmidt von Werneuchen zur Ehre gereichen würden. Jedenfalls zeigt ſich hier Opitz ganz anders als man ihn uns öfters ſchildert, denn wo wäre hier ſchulmäßige Pedanterei und gelehrte Stubenluft zu wittern, welche für Weckherlins ungehobelten Vers und rauhe Art die Folie hergeben ſollte. So ſehr ſich aber das Gedicht im Einzelnen empfiehlt, ſo wenig iſt es doch als Ganzes, und namentlich erſcheint es mangelhaft im Stil. Wir vermiſſen einen fortgehenden Fluß der Rede ſo ſehr, daß es mitunter völlig abzureißen ſcheint und ſich nur ſchwach wieder anknüpft.

Sehr nahe verwandt iſt das Gedicht Zlatna, ſo genannt nach dem Bergwerk dieſes Namens in Siebenbürgen, wo der Dichter ſich eine Zeit lang aufhielt, um den Kriegsunruhen zu entgehen. Es iſt im Weſentlichen auch beſchreibend, nähert ſich aber ſchon dem Lehrgedicht, wie denn auch der Titel den Zuſatz führt: Oder von der Ruhe des Gemüthes. Es iſt überdies größer und mit allerlei fremden Ingredienzien verſetzt, die oft bloße dürre Notiz ſind und allerdings ungehörige Gelehrſamkeit enthalten. Dies fällt um ſo mehr auf, als offenbar der Dichter hier einen leichteren Ton hat anſtimmen wollen und einen reichlichen Beiſatz von oft ſehr glücklicher Laune giebt. Die Schilderungen der friſchen und derben Natur ſtehen denen im vorigen Gedicht nicht nur gleich, ſondern übertreffen ſie noch, es zeigt ſich im Einzelnen eben ſo viel Humor als

Geiſt, ſogar mutwillig **Derbes** an mehr als einer Stelle und gar nicht unvorbereitet. Dennoch will die Miſchung den an feinere Tonleitern und Harmonien gewöhnten Geſchmack nicht befriedigen, das Gedicht iſt in ſeinen Theilen ungleichartig, in ſeinem Stil ohne die zarten Uebergänge. Oefters erfreut ein leichter Wurf der Verſe und Gedanken, die geiſtreichen Einfälle und Wendungen haben viel Unmittelbares, und dicht daneben wieder eben ſo viel Schweres und Weithergeholtes, oder auch moraliſche Gemeinplätze. Es ſtehe hier von den ländlichen Schilderungen noch eine Stelle:

Indeſſen kommt der Schlaf, der Mittler aller Sachen,
Durch ihre Glieder ein, und wann ſie dann erwachen,
Daß nun die Sonne faſt zu Golde gehen ſoll*),
So führet ſie ihn heim, und ſetzt den Tiſch bald voll
Mit Speiſen, die ſein Hof und Landgut ſelber träget.
Ein Eyer, oder drei, die jetzt erſt ſeyn geleget,
Die Henne ſelbſt dazu, ein friſches Haſelhuhn,
Nach dem die Bürger ſonſt die Finger lecken thun,
Ein Lamb, das heute noch lief neben ſeiner Mutter,
Den friſchen Rom**) der Milch, und quittengelbe Butter,
Und Käſe nebenbei, wie Holland ſelbſt kaum hat;
Auch Obſt, das ſonſten iſt ſo theuer in der Stadt,
Diß hat er und noch mehr; ißt, was er kann verdäuen,
Legt ſein ihm ſelber vor, darf ſich mit nichten ſcheuen,
Obgleich er auf den Tiſch die Ellenbogen ſtützt,
Und nicht mit ſteifer Bruſt wie eine Jungfrau ſitzt.
Dann faſſet er den Krug mit allen beiden Händen,
Trinkt ſeinen Fernewein, bis daß er aus den Lenden
Drauf Athem holen muß u. ſ. w.

Auch ein artiges Spiel von Tonnachahmung im Geſchmack der Zeit findet ſich: dem Geſang der Lerche werden Worte untergelegt:

---

*) Ein jetzt noch in Schleſien gebräuchlicher Ausdruck von Untergang der Sonne — neben dem ſchleſiſchen „zu Rüſte gehn.“

**) Rahm, Sahne; Rohm noch heut öſterreichiſche Ausſprache — neben „Obers.“

Die Lerche ſchreit auch: Dir, Dir lieber Gott allein
Singt alle Welt, Dir, Dir, Dir will ich dankbar ſein.

Und gelegentlich wird die vornehme Fremdwörterſucht geſtraft:
— Audientz (Verhör iſt viel zu ſchlecht).

Das Gedicht Veſuvius bildet durch die Beſchreibung des fremden und gewaltigen Phänomens einen wirkſamen Gegenſatz gegen dieſe idylliſchen Scenen. Es wurde, wie ſchon früher berührt, durch den Ausbruch des Vulkans im Jahr 1633 veranlaßt und iſt, wie die lateiniſche Vorrede ausweiſt, in dieſem Jahr verfaßt. Der Dichter muß die genaueſten Berichte von Augenzeugen gehabt haben, denn ſeine Schilderung iſt von der Art, daß ſie für unſere Geologen und Naturforſcher von Intereſſe ſein muß:

Die Welt liegt unbeſorgt mit ſanfter Ruh umgeben,
Als alles Land umbher beginnet zu erheben
Sich ſelbſt und was es trägt; es giebt der großen Laſt
Mit Furcht und Zittern nach: das arme Volk verblaßt,
Der Häuſer Rücken bebt, die See wird auch erreget,
Bis daß Aurora kommt, noch bleicher als ſie pfleget,
Und ihren weißen Zug faſt hinter ſich läßt gehn,
Dieweil ſie umb den Berg ſieht eine Wolken ſtehn,
Dardurch ihr heller Glanz mit allen ſeinen Strahlen,
Zu bringen nicht vermag, noch weiters weiß zu mahlen
Das ganz betrübte Feld. Der Nächte Mittag macht
Die Wieſen nie ſo ſchwarz, wann des Geſtirnes Pracht
Im dicken Nebel ſteckt, als dieſer Dampf ſich zeiget,
Der, wie ein Fichtenbaum hoch von der Wurzel ſteiget,
Und ſpreitet ſich alsdann mehr weit als höher faſt
Mit dicken Aeſten aus, dieweil der Aſchen Laſt
Sich in die Breite giebt. Bald kömpt ein ſolches Krachen,
Als wenn der Jupiter mit Donner — u. ſ. w.

Mit dem Fichtenbaum drückt hier der Dichter aus, was unter den wiſſenſchaftlichen Beobachtern des Phänomens „die Pinie“ genannt wird, denn dies iſt das Bild, auf welches alle

Beſchauer hingeführt werden. Dieſe große Genauigkeit, dieſe Achtung vor der Wahrheit, welche unſeren Dichter beſeelt, ſo daß er ihr ſogar die Wirkung unterordnet, verdient bemerkt und hervorgehoben zu werden; Gleiches läßt ſich von neuern Dichtern in der Regel nicht rühmen, ja es iſt unglaublich, bis zu welchem Grade ihre Unkenntniß der nächſten Natur, ſo wie andererſeits ihre Sorgloſigkeit geht, ſich von fremden Naturerſcheinungen genaue Kunde zu verſchaffen.

Im übrigen iſt Opitzens Gedicht nicht ſehr zu loben, denn es leidet wieder ganz beſonders an übel angebrachter Gelehrſamkeit, ſo wie denn der Dichter auch ſein eigener Commentator geworden iſt, und ſogar beſtändig durch dieſen gelehrten Commentar ſeine eigenen Verſe unterbricht.

In dem Vielguet*) hat Opitz ein Lehrgedicht zu geben geſucht; es ſtellt die wahren Güter des Lebens den falſchen gegenüber, handelt vom wahren Lebensgenuß und ſchildert erlaubte Lebensfreuden, letzteres nicht ohne Wärme und wieder mit guten Farben. Gelegentlich kommt die ſchöne Aeußerung vor:

> Es iſt ein größer Lob, daß gute Leute fragen,
> Warumb nicht, als warumb Dir was wird aufgetragen.

Daß auch ſpäter dem Dichter ſeine Ehrlichkeit im Wege ſtand um ſein weltliches Glück zu machen, was man damals ſo leicht konnte, ſpiegelt ſich in einem von Hugo Grotius an ihn nach Danzig gerichteten Briefe von 1636, in welchem es heißt: — fortuna tua non est qualis vellem, sed qualis saepe est viris bonis et divina jussa ante crimina habentibus — eine Aeußerung, welche für Opitzens moraliſchen Charakter nicht ohne Gewicht ſein dürfte.

Als des Dichters Hauptleiſtung im Didaktiſchen galt der nachfolgenden Zeit ſein Troſtgedicht in den Widerwärtigkeiten des Krieges, in vier Büchern, ja man wollte eben dieſes Gedichtes wegen Opitzens Werth und Weſen hauptſächlich im Didaktiſchen finden. Allein dem iſt nicht ſo: das genannte Gedicht iſt eine Jugendarbeit des Dichters; in der lateiniſchen Dedication an den Prinzen Uldrich von Dänemark, datirt e Museo 11. Kal. Sept. 1633, ſagt er, daß er das Gedicht vor 13 Jahren im jugendlichen Alter verfaßt habe, alſo im Jahre 1620, da er ſelbſt 23 Jahr alt war. Von dieſer Jugendlichkeit finden ſich auch durchhin die unverkennbaren Spuren in dem Ungeſchick und der Lahmheit des Einganges, in der anmaßlichen und zugleich dürftigen Art, wie er von der Neuheit ſeines Beginnens ſpricht, in dem effektloſen und verworrenen Zuſammenhäufen einzelner Greuelſcenen, in dem ſich Bewegen auf Gemeinplätzen. Weder an Geiſt noch Kunſt iſt der Dichter hier erkennbar; man muß, um Opitz nicht zu ſchaden, das Werk für das anſehen, was es iſt.

---

*) Es iſt der Name eines dem Herzog Wenzel von Münſterberg gehörigen Meierhofes.

Das Lob des Kriegsgottes, aus 848 Alexandrinern beſtehend, iſt ſchwer unter eine Gattung zu bringen und ebenſo geräth man auf Schwierigkeit um ſeinen Werth zu beſtimmen, denn das Gedicht iſt in hohem Grade ungleich. In der erſten Hälfte zeigt ſich hier mehr als irgendwo viel ungehörige Gelehrſamkeit, untermiſcht mit geſchmackloſen Betrachtungen, dann aber erhebt es ſich in einzelnen Stellen zu Kraft im Ausdruck und zu ernſter und vaterländiſcher Geſinnung, die früher froſtigen Antitheſen aber bekommen jetzt Nachdruck und Schlagfertigkeit, z. B:

— Du giebeſt Kraft und Muth,
Du freier Landsknechtsgott, und rührſt ein herrlichs Blut
In allen Adern auf. Der kann nicht edel bleiben
Und wird auch edel nicht, der müßig will vertreiben
Ohn Tugend und ohn Dich die Freyheit ſeiner Zeit,
So edler iſt als er. Der Schlaf, der Betteſtreit,
Schach, Würfel, Kartenſpiel, Bankete, Gläſerſchanzen
Sind keiner Ahnen werth. Wo ſcharpfe Kugeln tanzen,
Wo Fahnen in der Luft, wo Stürm und Schlachten ſind,
Dergleichen iſt für dich. Die Ueppigkeit zerrinnt,

Das faule Spiel verſpielt, die Wolluſt wird geſchlagen,
Läßt ihre Flügel gehn, wenn du auf deinem Wagen
Dahergedonnert kompſt —

Dieſer Wagen und ſein Geleit wird nun in holländiſchem Geſchmack beſchrieben. An einer andern Stelle, etwas rhetoriſch, preiſt der Dichter Deutſchlands Streitbarkeit.

Was aber ſoll ich ſagen
Von dir, du Teutſches Land, was du vor Frucht getragen,
Du Mutter der Gewalt, der Stärk' und Kriegesmacht?
Mars iſt dein eigner Gott; dein Volk hat Tag und Nacht
In Waffen als gewohnt, es hat von allen Zeiten
Begier und Luſt gehabt zu grimmer Schlacht und Streiten,
Das Gegentheil gereizt, Gemüte Herz und Muth
Behalten wie es war, wann Land, Leib, Gut und Blut
Schon drauf gegangen ſind. Des ſtolzen Feindes Haufen
Hat müſſen ſeine Ruh und Frieden von ihm kaufen,
Der faſt nit feil mehr iſt. Wir haben in der Schlacht
Den Donner ſelbſt geholt, und etwas aufgebracht,
Das Glut und Eiſen ſpeit, für dem die Mauren fallen,
Die Thüren Sprünge thun, Gebirg und Thal erſchallen,
Die wilde See erſchrickt. —

Sich ſelbſt, als Mann der Feder, nimmt aber der Dichter von dieſer Streitbarkeit aus, und man weiß, daß er, wie Horaz, hier etwas zu entſchuldigen hat. Er ſagt ſehr unumwunden:

Ein Fechter bin ich nicht: ich kann wol wettelaufen,
Wenn Feind vorhanden iſt.

Bei aller Kürze der Aeußerung könnte doch wohl ſein, daß ihr großentheils das Gedicht ſeine Entſtehung dankt. Zum Schluß eine Feier des Königs Auguſt und der Wunſch, daß Deutſchland ſeine ſieghaften Waffen nur gegen die Türken kehren möge:

Dem Hunde recht zu weiſen,
Daß Teutſchland doch nicht ſei des langen Spieles ſatt,
Und ſeine Kraft für ihn noch ganz beiſammen hat.

Gelungenes im Einzelnen ließe ſich noch hie und da finden, aber dem Ganzen fehlt es an Plan und Stil.

Auch im Drama hat ſich Opitz verſucht und iſt darin nicht eben unglücklich. Nachdem er an der freien Ueberſetzung der Trojanerinnen des Seneca und ſpäter der Antigone des Sophokles ſein Studium gemacht, dichtete er ſeine Judith, ein Stück ungefähr von dem Umfange einer alten Tragödie, mit einzelnen eingelegten Chören. Es fehlt nicht an ernſter Beſtrebung, und ergiebige Situationen brachte der Stoff in ſich ſelbſt mit; aber freilich kommt bei dieſer höheren Aufgabe mancherlei Ungeſchick und Geſchmackloſigkeit zu Tage: einen originalen Dramatiker aber wird niemand von Opitz erwarten; dazu fehlte ihm ebenſo ſehr die Anlage als die Schule. Das Ganze zeigt den Charakter eines erſten Verſuchs von einer guten Hand; als ſolches hat es hinlänglich Bahn gebrochen für einen Nachfolger.

Faſſen wir alles dies zuſammen, ſo finden wir in Opitz mehr einen mannigfaltigen als einen tiefen Dichter, mehr einen liebenswürdigen als hochfliegenden. Er beſitzt nicht bloß Bildung und Geſchmack — hierin iſt er ſogar ſeinen Nachfolgern überlegen — ſondern auch Geiſt, Gemüt und Laune, er bewegt ſich mit Glück ebenſowohl im Ernſt als im Scherz — er beſitzt vieles, nur nicht die eigentlich dichteriſchen Eigenſchaften, den hohen Schwung, die geſtaltende Kraft, die Erfindung, kurz er iſt mehr Talent als Genie.*)

Aber gerade in dieſer Eigenſchaft war er ganz der Mann eine neue Aera zu begründen, denn die Erfolge des Talents ſind einladend für Andere, während die ſtaunenswerthen und unbegreiflichen Leiſtungen des Genies vielmehr abſchrecken von der Nachfolge. Demnächſt galt es in Deutſchland nicht nur Dichter zu bilden, ſondern auch ein Publikum; wie wenig Opitz ein ſolches vorfand, zeigt ſich an verſchiedenen Orten ſeiner Gedichte — dagegen hat er in ſehr ſchneller Zeit ein ſolches erſtehen ſehen. Den Anfang machte die fruchtbringende Geſellſchaft, die wir ſchon erwähnten, mehrere andere folgten. Freilich entfaltete ſich in ihnen der Dilettantismus in großer Breite, allein es iſt unſeres Erachtens auch ein ganz falſcher Geſichtspunkt, wenn man ſie von Seiten der Production beurtheilen will; dieſe muß ihnen zu gut gehalten werden, denn ſie war das Mittel zu einer beſſeren Receptivität; ſchlagen ſie doch ſämmtlich im Weſentlichen in Opitzens Geiſt ein, von dem ſie ſich nur entfernten, als der ſchleſiſche Provinzialſtolz überhand nahm.

---

*) Es iſt eines von Friedrich Schlegels paradoxen Urtheilen, wenn dieſer in der Geſchichte der alten und neuen Literatur von Opitz ſagt: „Er war, wenn je ein anderer, ganz eigentlich zum heroiſchen Dichter beſtimmt.“ Würde und Stärke, welche auch wir zugeben, ſind dazu lange nicht ausreichend, und offenbar fehlte ihm, um ein ſolcher Dichter zu werden, mehr als, wie Schlegel meint, ein längeres Leben. Weder Opitz noch irgend einer ſeiner Zeitgenoſſen konnte erreichen, was überhaupt nicht in der Zeit lag, der dazu alle Grundlagen und Vorbereitungen ebenſo ſehr gebrachen als der Stoff. Der Ausſpruch iſt übrigens um ſo auffallender, als gerade die Anhänger der romantiſchen Schule ſich bemühen, Opitz ganz herabzudrücken, ſeine Beſtrebung als eine der Poeſie durchaus feindliche darzuſtellen.

Daß Opitz im wahren und vollen Sinne des Worts für eine nachfolgende Periode ächter Poeſie die Bahn gebrochen habe, läßt ſich nicht behaupten, denn dazu würde gehören, daß er eine neue Gangader poetiſchen Stoffes angeſchlagen und zugleich die Art gezeigt hätte, wie das Erz in gediegenes Metall zu verwandeln wäre. Daran fehlt nun aber viel und alles; wir ſehen ihn vielmehr nur ſelbſt ſuchen und ſchürfen, ohne daß das Erforderliche zu finden ihm gelang und gelingen konnte. Er zeigt ſich abhängig von dem was die Gelegenheit ihm zugeführt, er iſt beſtändig verlegen um Stoff, er überſetzte nicht aus Liebhaberei, ſondern aus Noth, nicht bloß die Dramen des Sophokles und Seneca, ſondern auch die ſogenannten Sprüche des Cato, die Vierzeilen des Pibrac und vieles andere aus dem Griechiſchen und Lateiniſchen, dem Holländiſchen, Franzöſiſchen und Italieniſchen. Dieſe Betrachtung iſt ausſchlaggebend nicht nur für Opitz, ſondern für das ganze Zeitalter, an deſſen Spitze er ſteht. Er hat alles verſucht was damals möglich war: darum ſind auch in ſeinen Werken alle Gattungen enthalten, welche die nachfolgende Periode angebaut hat.

VII.

Martin Opitz. Innere Entwickelung.

Wir haben bisher den Dichter nach den Gattungen und im Ganzen betrachtet, allein noch ein Blick iſt auf ſeine innere Entwickelung zu werfen, ein Punkt, der von Belang iſt für die Art und Weiſe, wie ſeine Nachfolger ſich anſchließen, ſo wie für ſeine Stellung zur allgemeinen Entwickelung. War Opitz immer derſelbe? Wenn er fortſchreitet, nach welcher Richtung geſchieht dies, und waren äußere Einflüſſe dabei maaßgebend? Dieſe Fragen zu beantworten iſt eben ſo anziehend als unerläßlich, und wir erhalten dadurch erſt die Verbindung zwiſchen ſeinen Lebensſchickſalen und ſeinem ſchriftſtelleriſchen Wirken.

Es kommt zunächſt darauf an, uns Opitzens Werke chronologiſch zu ordnen und namentlich bei dem Jahr, in dem er Paris ſah, eine Linie zu ziehen; es iſt dies aber um ſo nöthiger, als die Ausgaben der Zeitordnung keine Folge geben. Glücklicherweiſe ſind wir bei Opitz meiſtens über die Zeit, wo er ſeine Gedichte verfaßte und wo er ſie herausgab, im Klaren; der Dichter ſelbſt hat dafür geſorgt durch die in lateiniſcher Sprache geſchriebenen Dedicationsbriefe, welche häufig mit Ort und Jahreszahl, ja mit Monat und Tag datirt ſind, oft aber erſt ſpäter herausgegeben.

Den Anfang macht die in lateiniſcher Sprache geſchriebene kritiſche Schrift Ariſtarchus, welche uns noch weiterhin beſchäftigen wird. Sie iſt vom Jahr 1618, oder gar 17. Eben ſo dichtete Opitz noch vor dem Jahre 1620 auf Schulen ſein Lob des Feldlebens und in eben dieſes Jahr muß nach des Dichters Angabe (ſ. o.) das Troſtgedicht geſetzt werden; dann ein Gedicht auf den Anfang des 1621. Jahres. Demnächſt folgt die Ueberſetzung des Lobgeſangs auf die Geburt Chriſti nach dem Holländiſchen des Daniel Heinſius, 1622 verfaßt, obwohl erſt 1624 gedruckt, alſo, was beachtenswerth, noch vor der deutſchen Poeterei. Es ſcheint dieſe Arbeit in Siebenbürgen entſtanden oder dort vollendet zu ſein, woſelbſt Opitz auch 1623 ſein Gedicht Zlatna ſchrieb, außerdem wohl noch andere Ueberſetzungen aus dem Holländiſchen, ſo daß eine Reihe von Productionen der Poeterei vorausging, deren er nur aus Beſcheidenheit in derſelben nicht gedachte. Die letztere, ſo tief eingreifende Schrift, welche nach einander zehn Auflagen erlebte, erſchien zuerſt 1624.

Aus dem Jahr 1625 iſt Opitzens erſter dramatiſcher Verſuch, die Ueberſetzung der Trojanerinnen, wie wir aus der Dedication an Buchner erſehen; in eben dieſe Zeit fallen die Sonn- und Feſttagsepiſteln, und die von Opitz ſelbſt in dieſem Jahr beſorgte Breslauer Ausgabe giebt fünf Bücher poetiſcher Wälder, darin Oden und Lieder, 36 Sonette, 50 Epigramme. Ein Theil davon liegt ſicherlich wiederum vor der Abfaſſung der deutſchen Poeterei, es iſt auch natürlich, daß die Praxis der Theorie vorangegangen ſei, ſo wie die Schrift hauptſächlich dazu dienen ſollte, das Weſen und den Werth der Neuerung ins Licht zu ſtellen.

Die Klagelieder Jeremiä ſind vom Jahr 26, Dafne und das hohe Lied von 27, die Pſalmen von 28, ebenſo der Prophet Jonas und das Lob des Kriegsgottes; endlich von 29: Vielguet, die Sprüche Catos, die Schäferei von der Nymfe Hercinia.

Ins Jahr 1630, Frühling, Sommer, Herbſt, fällt nun Opitzens Aufenthalt in Paris, und recht bemerkenswerth iſt, daß, während ihm ſonſt das Reiſen nichts Ungewohntes war und kaum die Arbeit unterbrach, jetzt mehrere Jahre lang ſeine Muſe ſchweigt, ein Umſtand, der wohl auf eine gewiſſe innere Wandlung deuten könnte, wie denn auch auffallen muß, daß von hier ab ſeine Production ungleich ſorgſamer wird. Das Erſte das uns wieder begegnet, iſt das Gedicht auf den Ausbruch des Veſuv, 1633, dann

34 die Ueberſetzung der Vierzeilen des Pibrac und die Abfaſſung der geiſtlichen Lieder und Oden, ferner Judith 1635 und ſehr wahrſcheinlich im nächſten Jahr das Gedicht an den König von Polen, dann die Ueberſetzung der Antigone des Sophokles, endlich 1638 zwei Bücher Variorum Epigrammatum.

Von gelehrten Arbeiten fällt in dieſe ſpätere Zeit die Wiederaufnahme der Dacia antiqua und die Bearbeitung des alten Gedichts: Lobgeſang auf den H. Anno, der Opitzens Intereſſe für altdeutſche Literatur und eine recht achtbare Kenntniß der alten Sprache beurkundet. Dazu kommt eine begonnene Ueberſetzung der Schrift des H. Auguſtinus De civitate Dei — während er in jüngeren Jahren den dickleibigen Roman von Barclay, Argenis, nach dem lateiniſchen Original überſetzte.

Schwierigkeit hat immer noch die Beſtimmung der einzelnen Stücke in den größeren Abtheilungen, beſonders den poetiſchen Wäldern, denn hier iſt die Anordnung durchaus nicht chronologiſch; doch kann durch Vergleich mit den früheren Ausgaben das Meiſte entſchieden werden. In das erſte Buch ſind großentheils die ſpäteren Gedichte gekommen, die Arbeiten ſeiner Jugend in das vierte.

Ganz abgeſehen von der Pariſer Reiſe ſcheint ſchon darum die bezeichnete Scheide angenommen werden zu müſſen, weil mit dem Jahre 1630 eine Pauſe in Opitzens Production eintritt, welche auffordert, die ſpäteren Werke gegen die früheren zu halten. Offenbar und wie uns auch ausdrücklich gemeldet wird, hatte Opitz in Paris eine große Zahl literariſcher Neuigkeiten kennen gelernt, er, der außer den beiden alten Sprachen, das Holländiſche, Franzöſiſche und Italieniſche verſtand, war hier in den Strom der neueſten europäiſchen Literatur gekommen, während ihm bisher nur einzelnes und nicht immer das Neueſte zufloß: daher denn wohl auch in dem Brief an Zinkgref der Eindruck von der Ueberzahl der Versmacher, welche den Tuilerienpalaſt erfülle und die Seinebrücken beſchwere, ſo daß die Statue des großen Heinrich nicht ſicher ſei. Er brachte von dieſen Dichtern manches nach Hauſe, doch tritt in ſeinen Werken eigentlich nur Eine Spur deutlich hervor, in der Ueberſetzung der Quatrains von Faure de Pibrac, einem Werk, das in Frankreich damals und auch auf lange Zeit der allergrößten Anerkennung genoß und eine Art Brevier der Jugend war. Es entſprach inſofern dem Geiſt der humaniſtiſch geſtimmten Zeit, als es alte Philoſophie mit chriſtlicher Lehre zu verſchmelzen ſuchte; viermal wurde es ins Lateiniſche und zweimal ins Griechiſche überſetzt — woher es freilich ſtammte.

Demnächſt war unvermeidlich, daß Opitz in Paris mit der Bühne bekannt wurde, welche eben damals ſich zu erheben begann, und die ihm jedenfalls ganz andere Anſchauungen bieten mußte, als er ſie früher bei improviſirten Feſtſpielen und durch umherziehende Truppen haben konnte. Man dichtete ſchon im Sinne der Alten und auch die Theorien des Ariſtoteles machten ſchon ſich geltend. Außer dem Vielſchreiber Hardy, der mit mehr als Vegaiſcher Fruchtbarkeit 800 Stücke verfaßt haben ſoll, herrſchten Mairet, Rotrou, Duryer, Baro, die bald vergeſſenen Vorgänger des großen Corneille. Es wechſelten antike und bibliſche Stoffe. So iſt denn wohl nicht zufällig, daß Opitz in ſeiner zweiten Periode ſich mit ernſterer Zurüſtung an eine Bearbeitung der Antigone des Sophokles begab, welche in ihrer Zeit ein Aufſehen nicht verfehlen konnte, wie mangelhaft ſie uns auch erſcheinen mag. Der Form nach iſt das Stück jenen franzöſiſchen durchaus ähnlich; Gleiches gilt von ſeiner Judith.

Vor allem fragt ſich, ob der Geſammtcharakter der damaligen franzöſiſchen Literatur nicht auf Opitz einen beſtimmenden Einfluß geübt. Beſonders groß und völlig umſtimmend kann derſelbe nicht geweſen ſein, denn der deutſche Dichter beſaß ſchon Ruf und Selbſtändigkeit, überdies waren die europäiſchen Verhältniſſe einander mehr gleich, der Nationalcharakter, zumal unter den Gelehrten, weniger ſcharf geſchieden. Aber in Frankreich ſelbſt und ſeiner Literatur war Gährung und Zwieſpalt. Gerade damals herrſchte der italieniſche Geſchmack, das Streben nach Prächtigem, nach Glanz und Pomp, während Malherbe Maaß, Feinheit und ſaubere Ausbildung des Verſes und der Sprache anſtrebte. Wie verhielt ſich nun Opitz? Die Betrachtung ſeiner ſpäteren Werke ſcheint zu ergeben, daß er ſich auf keine Seite ſchlug, wohl aber von beiden annahm.

Was die Dichtung der Franzoſen in dem reichen italieniſchen Geſchmack anlangt, ſo muß der Eindruck derſelben auf Opitz noch dadurch verſtärkt worden ſein, daß er, der ſchon früher aus dem Italieniſchen des Gambara, Rinuccini u. a. überſetzt, in der Hauptſtadt Frankreichs unvermeidlich auch mit den italieniſchen Muſtern der Epoche bekannt werden mußte, und wenn wir dieſe in der nächſten Periode auch für die deutſche Dichtung den Ausſchlag geben ſehen, ſo iſt hier ſehr wahrſcheinlich das erſte Zuſammentreffen. In der That zeigen uns die ſpäteren Werke Opitzens, ſowohl in der Wahl der Gegenſtände als in der Behandlung, eine Richtung, welche der italieniſchen Poeſie der Zeit ſich annähert, nämlich ein Streben nach ſtarken Potenzen und grellem Farbenauftrag, nach pathetiſchem Stil und wirkſamer Rhetorik mit Wortſpiel und Schnörkel. Dies iſt um ſo merklicher, als Opitzens frühere Stücke mehr eine unſchuldige Einfachheit und liebenswürdige Naivetät an ſich tragen, verwandt den älteren Franzoſen. Seine Darſtellung verliert nunmehr den freien ſorgloſeren Erguß, der freilich oft ins Dürre und Proſaiſche ſich verlief, alles wird gedrungener und voller, ernſter, nachdrücklicher, farbiger, ſogar mit Anflügen von Erhabenheit, aber auch rhetoriſcher und oft ſogar ſchon geſucht — kurz, es melden ſich alle diejenigen Eigenſchaften, welche mit nächſtem ein Uebermaaß erreichen und, ihrer guten Seiten entkleidet, nur noch als Fehler erſcheinen werden.

Sehr deutlich tritt uns dies im Veſuvius entgegen; der Berg ſpie gerade zur Zeit Feuer, wo Opitz einen ſolchen Stoff nöthig hatte. Es iſt wahr, das Gedicht leidet an übel angebrachter Gelehrſamkeit und iſt darum von Vielen gering geachtet worden; es hat dagegen, wie wir zeigten, ſehr genaue Schilderungen, allein auch damit iſt ſein Charakter und Werth nicht erſchöpft. Man überſehe nicht das lebhafte Colorit des Stückes, das an vielen Stellen ſich zum Ungeſtümen und Prächtigen erhebt.

Eben dieſer Reichthum und Nachdruck, das Streben nach Häufung der Bilder und Prunk der Rede, finden wir in dem Gedicht an die Majeſtät von Polen und Schweden, das dadurch in der That bedeutſam wird im guten wie im ſchlimmen Sinne, es ſtrotzt von Gleichniſſen und Antitheſen und ſtrebt nach einer Höhe, auf der es ſich nur nicht zu erhalten weiß. Im Einzelnen findet ſich viel Treffliches und da das Gedicht nach einer Seite hin einen Grenzpunkt der Opitziſchen Poeſie bezeichnet, wird eine Stelle daraus hier Platz finden dürfen:

Der kann nicht ſicher ſein, für dem nichts ſicher bleibet,
Der Blut zur Loſung hat, Blut redet und Blut ſchreibet,
Und ſäuft es in den Hals, er förchtet die er kränkt,
Traut auch dem Degen nicht, der ihm zur Seite henkt,
Und haßt und wird gehaßt. Gunſt will nicht ſein getrieben.
Ein Herr, der Liebe ſucht, der muß zum erſten lieben,
Ohn dies iſt jenes nie. Der gründet nur auf Sand,
Der nicht auf Liebe baut, die als ein feſtes Band
Auch die Natur verknüpft. Was hält den Weltkreiß wider.
Warumb geht das Geſtirn in Ordnung auf und nider?
Wie weiß der Wind ſein Ziel, der Monde ſeine Zeit,
Das Waſſer ſeinen Strand? Dies thut die Einigkeit,
Die Liebe, die wir auch in deinen Augen ſehen,
Die Zeugen deiner Trew. Wer darf wohl für dir flehen?
Wer ſagt, du habeſt ihm einmal zu kurz gethan?
Du ſprichſt ſchon oftmals Ja, eh als man bitten kann.
So freundlich iſt dein Sinn. Wie auch die klaren Strahlen
Der Sonne nicht nur bloß Gefild und Berge malen,
Nicht nur an Einen Ort erſtrecken ihren Schein;
So biſt du gleichfalls auch: dich dünkt zu wenig ſein
Für deine Gütigkeit das Volk das du regiereſt,
Das dich mit Trewen meint und du mit Wohlfahrt ziereſt:
Du biſt ein großer Troſt, ein Schirm und Zuverſicht
Für einen jeglichen der dich um Schutz beſpricht
Und ſonſt bedränget iſt. Die fremde zu dir kommen,
Die gehn nicht fremde weg: ſie werden aufgenommen,

Geſetzt in Sicherheit, in Ruh und ſolchen Stand,
Daß ſie bedünkt, dein Reich, das ſei ihr Vaterland.
Hier mag ein jedermann im Gottesdienſte leben,
Wie ſein Gewiſſen weiß, mag ſeine Hände heben
Zu dem, der euch nicht mehr vertrawet als die Welt,
Und ſeiner Ehre Recht für ſich allein behält,
Zu dem, der lieber will uns ſonder Glauben wiſſen,
Als daß man ſeine Furcht aus Fürchten ein ſoll ſchließen,
Und nach dem Winde gehn; zu dem, der Heuchelei
So ſehr beſtrafen wird als Mord und Tyrannei,
Als Blutſchuld, Sodomie, und alle ſolche Sünden,
Dadurch man ihn vermag im Eifer zu entzünden,
Zu dem, der ewiglich mit dem nicht ſtimmen kann,
Der mit dem Himmel ſcherzt und ſieht die Menſchen an!

Zu dem Gewicht der Gedanken kommt hier ein entſprechender Nachdruck der Rede, ein Fluß und ein Pathos, wie man es wohl nie zuvor in deutſcher Sprache gehört, und wie man es dem Dichter, der mit ſo ſanften und kühlen Liedern begann, nicht zutrauen ſollte. Man ſieht, er hat einen weiten Weg der Entwickelung gemacht, und iſt doch wohl im beſſeren Sinne, als angenommen wird, der Vater der neudeutſchen Poeſie. Auch hier weht ein Geiſteshauch Luthers, ſo ſpricht ein Proteſtant, der gezwungen iſt von einem katholiſchen Herrſcher Wohlthaten anzunehmen.

Unter dieſen Umſtänden wird man nicht erwarten, daß viel von dem in Frankreich ſich verbreitenden Claſſicismus auf Opitz übergegangen ſei. Genug, wenn er von Malherbe auf höhere Forderung der Sauberkeit geführt wurde, in der freien Wahl und Abgemeſſenheit, die jener lehrte, blieb er immer noch zurück.

Außer dem, was hier national war, befand man ſich in Deutſchland und Frankreich auf ganz verſchiedenem Punkt; dort hatte man die italieniſche Ueberladenheit und den Schwulſt großentheils hinter ſich, hier ſtand er noch erſt bevor. Sonſt aber hatte Opitz von Hauſe aus, vermittelt durch die Niederländer, einen Theil jener klaſſiſchen Beſtrebung ſchon in ſich; was Malherbe noch mehr wollte, ſchien allzuſehr franzöſiſch, als daß ſich auf Deutſches eine Anwendung machen ließe. So kommt es denn, daß in der gleichen Zeit die Entwickelung in Frankreich und Deutſchland den umgekehrten Weg machte. Opitz und ſeine Nachfolger entfernten ſich von der Einfachheit, während man dort darnach hinſtrebte, aber viel kühle Proſa mit in den Kauf nahm — eine Richtung die beinahe um ein Jahrhundert ſpäter auch nach Deutſchland kam. Die nachfolgenden Schickſale der deutſchen Poeſie liegen hierin vorgezeichnet.

VIII.

Martin Opitzens Verskunſt.

Wenn Opitz als Dichter Anfechtungen erleiden kann, ſo ſteht um ſo unbeſtrittener ſein Einfluß auf Bildung der Sprache und namentlich auf Regelung der Verskunſt da. Es kommt darauf an, hier ſeinen Standpunkt und das Weſen ſeines Verdienſtes in möglichſter Schärfe zu faſſen, und da iſt zu erwägen, was er vorfand und was als Vorbild ihn leiten konnte.

Ein Blick auf den Zuſtand der Sprache in metriſcher Rückſicht ergiebt ſogleich, daß man vor Opitz weit entfernt war, Silben zu meſſen. Eine Forderung der Art iſt zu keiner Zeit ausgeſprochen worden; wo man ſpäter Regeln aufſtellte, kam man nur noch weiter davon ab. Seit der Reim von den europäiſchen Sprachen Beſitz genommen, nach den neueſten Forſchungen ſoll dies zuerſt im Keltiſchen, nämlich im vierten Jahrhundert, geſchehen ſein, ſeitdem wurde das Metriſche je mehr und mehr zurückgedrängt und konnte nicht aufkommen. Der Reim blieb Hauptſache, der Rhythmus mußte ſich unterordnen. Je ſchwerer einer Sprache der Reim war, um ſo größere Freiheiten geſtattete man ſich auf der anderen Seite; dies gilt beſonders für das Deutſche und für das Epos. Nicht, als ob man nicht rhythmiſchen Gang und Wechſel gehabt hätte, man unterſchied Hebung und Senkung des Verſes, allein man zählte nur die erſtere und unterwarf letztere dem größten Wechſel, indem man ſie bald auf mehrere Silben ausdehnte, bald wieder gänzlich fehlen ließ. Die muſikaliſche Begleitung, wahrſcheinlich auch ein halb ſingender Vortrag, trat ausgleichend ein. In ſolcher

Weiſe war man gleich weit entfernt von Silbenzählung und Silbenmeſſung.

Etwas anders ſtand es im rein Lyriſchen, wo die Muſikbegleitung eine innigere war. Hier näherte man ſich einem rhythmiſchen Wechſel der Silben, z. B. bei Walther von der Vogelweide, oft ſchon bedeutend an, ohne ihn aber doch beſtimmt auszuſprechen; anderſeits wurde man je mehr und mehr auf beſtimmte Zahl der Silben geführt. Die Nürnberger Meiſter, die ſich nur auf die kleineren lyriſchen Gattungen beſchränkt ſahen, gingen nun ganz beſtimmt auf Silbenzählung über und ließen in eben dem Maaß jede Regelung des Rhythmus völlig außer Acht. In ihren Tabulaturen iſt immer nur von Silben und niemals von Versfüßen die Rede; die Lehre von Reimen in erſter Reihe, und in zweiter Reihe die Lehre von der Zahl der Silben, das iſt ihre ganze Verskunſt; Maaß kennen ſie nicht, auch nicht die geringſte Unterſcheidung iſt ihnen hier bekannt, eben ſo wenig ein Wechſel der Höhe und Tiefe des Tones. Ein beſonderer Silbenzähler war unter den vier Merkern, welche die Zahl der poetiſchen Sünden ausrechneten, und die Einheit des Versmaaßes war eben die Silbe. Man befand ſich hier alſo auf ganz ähnlichem Standpunkt wie die Dichter romaniſcher Nationen, insbeſondere wie die Franzoſen, ſchwerlich ganz ohne ihren Einfluß.

In ſolcher Weiſe dichtete nun auch der begabte Weckherlin, und ſo dichteten alle früheren Zeitgenoſſen Opitzens, wenn ſie nicht ſonſt ganz ſorglos waren. Auch Hans Sachs, den man ſich fälſchlich viel zu unregelmäßig vorſtellt, iſt innerhalb der Freiheiten ſeiner Mundart hinſichtlich des Verſchluckens der Silben entſchieden ſilbenzählend und erſcheint eben darum, wenn wir ihn metriſch leſen wollen, unſerm Ohr ſo roh. Er iſt aber nicht regellos, ſondern hat nur eine andere Regel.

Schon mehr nähert ſich das von Luther in Gang gebrachte Kirchenlied einer rhythmiſchen Behandlung an, weil nämlich eine ſolche in den lateiniſchen Vorbildern vorhanden war, aber die muſikaliſche Melodie blieb doch Hauptſache, und man war eben nicht ſtrenger im Metrum, als dieſe verlangte. Gleichzeitig ſchritt die Kenntniß der Dichter des Alterthums vor, je mehr und mehr mußte bei allen mit ihr Vertrauten das Verlangen nach metriſcher Behandlung rege werden. So finden ſich denn ſchon Anfänge derſelben vor Opitz, z. B. in dem bekannten Gedicht von Ulrich von Hutten:

Ich hab's gewagt mit ſinnen,
Und trag des noch kain rew;
Mag ich nit dran gewinnen,
Noch muß man ſpüren trew.
Dar mit ich main, nit aim allein
Wenn man es wollt erkennen.
Dem landt zu gut
Wie wol man thut
Ain pfaffeyndt mich nennen

Da ließ ich yeden liegen
Und reden was er wil.
Hat wahrheit ich verſchwiegen,
Mir waren hulder vil;
Nun hab' ichs g'ſagt,
Bin drumb verjagt,
Das klag' ich allen frummen,
Wiewol noch ich nit weyter ſloich,
Vieleycht werd wyder kummen. u. ſ. w.

Wie ungeregelt hier auch Sprache und Ausdruck, wie häufig das Verſchlucken und Abwerfen der Silben, doch iſt der jambiſche Gang unverkennbar; die Verſe ſind mit rhythmiſchem Gehör gemacht, wenn auch noch nicht mit irgend einer Meſſung. So laſſen ſich noch mancherlei Beiſpiele vor Opitz anführen, welche den Uebergang zu ſeiner Behandlung des Verſes machen, z. B. aus einer alchymiſtiſchen Practica vom Jahre 1608.

Daß ich nun komm zum Anfang ſchier,
Mercurium den ſublimir
Aus Vitriol den Geiſt mitführ,

Den rechten ſollt wohl kennen hier,
Der ihn hefft an das Kreuz mit Schmach,
Jag' ihm Vulcanum heftig nach u. ſ. w.

Wie auffallend nun, daß grade ein beſſerer Dichter, Rodolf Weckherlin, wieder weiter davon abkam. Allein das hat den Grund, daß er ſich in den Liedern mehr an die Muſik hielt, in anderen Verſen die Italiener zu Vorbildern hatte, und in ſeinen Alexandrinern die Franzoſen. Hier bedurfte es einer Vereinigung, überhaupt aber einer feſten und bewußten Regelung und Theorie.

Nun giebt es wiederum auch einzeln ſtehende Verſuche, z. B. Fiſcharts, antike Metra nach den Grundſätzen antiker Proſodie im Deutſchen nachzubilden (man ſehe darüber W. Wackernagels Büchlein über den deutſchen Hexameter vor Klopſtock und mein Buch: Deutſche Ueberſetzerkunſt); allein dieſe können hier gar nicht in Betracht kommen, das Mißlungene und Mißliche zeigte ſich ſogleich, ſie blieben ohne Erfolg. Was allenfalls im zehnten Jahrhundert hatte gelingen können, war im fünfzehnten ſchon ganz unmöglich zufolge der durchgängigen Veränderung der Sprache, in welcher der Accent bereits vollſtändig das Uebergewicht über die Länge und Kürze der Vocale gewonnen hatte. Es kam darauf an, wenn von metriſcher Behandlung der Sprache die Rede ſein ſollte, dies nach neuen, dem Sprachzuſtand entſprechenden Grundſätzen zu thun, zunächſt dieſe Grundſätze aufzufinden.

Opitz iſt es nun entſchieden, der über die bloße Silbenzählung hinaus eine höhere rhythmiſche Geſtaltung der Sprache einrichtete, und der dafür auch neue, dem Sprachzuſtand angemeſſene Grundſätze ſuchte und fand.

Aber wenn er hier im Hochdeutſchen auch der erſte iſt, ſo könnten immerhin doch andere deutſche Mundarten vorangegangen ſein, die dann wegen der nahen Verwandtſchaft und der ähnlichen Verhältniſſe ein leitendes Vorbild geweſen wären. Dies nun aber iſt, wie bereits bemerkt worden, der Fall: Janus Douſa und Daniel Heinſius hatten ſchon vor Opitz daſſelbe für ihre Sprache vollbracht. Der Ver=

gleich mit den Gedichten des letzteren lehrt, daß Opitz ihnen eben ſowohl in Form als Inhalt gefolgt iſt und er ſagt uns dies ſelbſt. Bei näherer Betrachtung zeigt ſich, daß Alles, was ſeine Prosodia Germanica über Ronſard hinaus enthält, namentlich die ſpecielle Proſodie für das Deutſche, eben nur entnommen ſei aus dem, was Heinſius im Niederdeutſchen mit einiger Kunſt bereits ausübte.

In der That iſt ganz unleugbar, daß unſere niederdeutſchen Nachbarn ſchon vor uns die Silbenzählung aufgegeben und eine Annäherung an die Metrik der Alten geſucht. Was wir ſo lange Zeit als beſonderes und eigenthümliches Verdienſt unſeres Opitz anzuſehen gewohnt waren, darf ihm, wenigſtens als Gedanke und Erfindung, nicht mehr beigemeſſen werden. Da in den Niederlanden die klaſſiſchen Studien ſo viel früher und üppiger blüheten, ſo wird dieſes Verhältniß wenig befremden, wiewohl es von ſtrengen Philologen um ſo löblicher iſt, wenn ſie daran denken von dem Alten eine Anwendung auf das Neue zu machen. Ganz beſonders aber verdient auch hier wieder unſere volle Anerkennung, daß dieſe gründlichen Kenner der alten Sprachen hier den Genius der eigenen Sprache nicht verkannt, daß ſie weder den Reim verſchmäht, noch auch, wovon es in Deutſchland Beiſpiele giebt, die proſodiſchen Geſetze der alten Sprache unmittelbar und mit Zwang auf das Deutſche übertragen. Sie konnten in dieſer Zeit den Reim auch ſchon darum nicht über Bord werfen, weil ſie nicht bloß dem Klaſſiſchen gegenüber ſtanden, ſondern das Streben zugleich dahin ging, in der Anwendung auf die neuere Sprache den Italienern und hauptſächlich den Franzoſen gleich zu werden. Wie Ronſard den Petrarca im Auge hatte, ſo und noch mehr richteten Does und Heinſius wieder ihre Blicke auf Ronſard, und daß dieſer an irdiſchen Ehren ein ſo reiches Maaß davon getragen, mochte auch ein wenig mithelfen — für den folgenden, wir meinen Opitz, waren dann alle dieſe vereinten Autoritäten um ſo unwiderſtehlicher.

Aber auch die Niederländer haben hier nicht völlig die Bahn gebrochen, ſondern ſie fanden ſchon einen maßgebenden Uebergang von antiker Metrik zur modernen vor. Es iſt dies der mittelalterliche lateiniſche Kirchengeſang, denn dieſer hat neben dem Rhythmus nicht nur Reim, ſondern er hat auch ſchon die Anordnung der Silben nach dem Accent, nach dem Ton der gewöhnlichen Ausſprache: Dies irae, dies illa — Salve Jesu, summe bonus — Salve mundi salutare — Salve caput cruentatum u. ſ. w. Dieſe Lieder ſind meiſtens trochäiſch, doch kommen einzelne jambiſche Zeilen in ihnen vor, und jedenfalls war von hier die Anwendung auf neuere Sprachen nicht ſchwer. Durch dieſen lateiniſchen Kirchengeſang vermittelt, reicht alſo das antike Princip den modernen Sprachen die Hand, in ihm hat ſich Rhythmus neben dem Reim erhalten, es kam alſo nur auf die Umſtände an, jenes Element wieder zu größerer Geltung zu erheben und feſter zu regeln. Jedenfalls führt die Auffaſſung dieſer hiſtoriſchen Fäden weiter, als eine einſeitige Beurtheilung von dem Standpunkt nationaler Eiferſucht.

Es bleibt fraglich, ob jene Niederländer für ihre Versbildung eine beſtimmte Theorie beſaßen; wahrſcheinlich iſt, daß ſie nur dem Gehör folgten und dies in der Praxis verfeinerten, ohnehin der Weg, auf welchem die Theorie entſteht, die ihrer Natur nach hinter der Praxis kommt. An klaſſiſche Metrik gewöhnt, mochten ſie ſich nur nicht mit der Silbenzählung begnügen. Daß Petrarca dieſe noch beibehielt, kam eben daher, weil er dem Mittelalter und deſſen Kunſtpraxis noch näher ſtand, Ronſard aber folgte hierin der Autorität; dagegen waren zu den Zeiten als man die niederländiſche Sprache im klaſſiſchem Geſchmack zu behandeln anfing, die letzten Fäden die an das Mittelalter knüpften, abgeriſſen, man verlangte hier eine neue und ſtrengere Norm. Waren doch die Franzoſen um dieſe Zeit nicht ſo gar weit davon entfernt, namentlich in ihren kurzen Verſen, eine Abwechſelung hoher und tiefer Silben eintreten zu laſſen, welche nach unſerer Art durchaus jambiſch ſein würde — ſie kamen erſt ſpäter entſchieden davon ab.

In den Gedichten von Heinſius finden ſich meiſtens Jamben, ſelten Trochäen, dagegen gar nicht dactyliſche Maaße, noch viel weniger irgend welche complicirteren Metra. Das durchaus vorwaltende iſt der Alexandriner und dieſer beſtändig jambiſch ſcandirt.

Dem entſpricht der Standpunkt des Opitz bei ſeiner Anwendung auf die hochdeutſche Mundart. Seine Theorie geht eben ſo weit als die Praxis der Niederländer. Von dieſer hat er ſich den Wechſel betonter und unbetonter Silben abſtrahirt, er kennt auch nur zwei Versarten, den jambiſchen und trochäiſchen Vers, beide Arten und keine dritte, bringt er zur Anwendung.

Dieſe Lehre von den Verſen und der Proſodie wird ungemein kurz und nur als Anhang zur Lehre von den Reimen vorgetragen. Er lehrt mit Ronſard, der Vers ſei entweder ein masculinus oder foemininus, je nach dem männlichen oder weiblichen Reim (die Meiſterſänger unterſchieden ſtumpfe und klingende Reime); dann aber fährt er fort: „Nachmals iſt auch ein jeder Vers entweder ein jambicus oder trochaicus; nicht zwar, daß wir auf Art der Griechen und Lateiner eine gewiſſe Größe der Silben können in Acht nehmen, ſondern, daß wir aus den Accenten und dem Tone erkennen, welche Silbe hoch und welche niedrig geſetzt ſoll werden. Ein Jambus iſt dieſer u. ſ. w.“ — Man muß einräumen, daß die Sache nicht mit mehr Klarheit und Schärfe geſagt werden kann. Dagegen ſcheint die Kürze und Beiläufigkeit der Aeußerung eben einzugeſtehen, Opitz handle hier nicht von einer neuen und ihm eigenthümlichen Forderung. Es iſt hier auf das beſtimmteſte ausgeſprochen, daß es ſich im Deutſchen nicht um Meſſung handle, ſondern nur um einen Wechſel von hohen und tiefen Silben, von Hebung und Senkung, Arſis und Theſis — alſo eben das, was die Niederländer ausübten. Wenn dagegen Opitz gleich darauf ſagt: „Wiewohl nun meines Wiſſens noch niemand, ich auch vor der Zeit ſelber nicht, dieſes genaue in Acht genommen, ſcheint es doch ſo hoch vonnöthen zu ſein, als hoch vonnöthen iſt, daß die Lateiner nach den Quantitatibus oder Größen der Silben ihre Verſe richten oder reguliren“ — ſo muß man annehmen, er ſpreche hier nur von Hochdeutſch — denn die niederländiſchen Verſe von Heinſius die er wenige Seiten zuvor angeführt, und die er nicht ſowohl überſetzt, als vielmehr nur in hochdeutſche Formen umgeſchrieben hat, würden ihn ſonſt auf der Stelle widerlegen. Gleichwohl ſcheint eben auf dieſem Ausſpruch außer dem Zuſammenhang betrachtet, die Rolle zu beruhen, welche gemeinhin dem Opitz gegeben wird.

Was man nach dem Angeführten Opitz nicht beſtreiten kann, iſt, daß er die Sprache, abgeſehen von muſikaliſcher Begleitung, in ſich ſelbſt, in der Silbenſtellung, rhythmiſch geſtaltet habe, daß alſo von hier ab das Wort Vers auch im Deutſchen eine ganz andere Bedeutung bekommen. Aber wenn er die Silbenzählung aufgiebt, hat er darum ſchon die Silbenmeſſung? Keineswegs, ſondern das Neue ſteht eigenthümlich in der Mitte, und dieſer Punkt iſt von ſolcher Bedeutung für alles Nachfolgende und noch für den heutigen Standpunkt deutſcher Verskunſt, daß wir hier ein wenig verweilen müſſen.

Die Meiſterſänger hatten, was man in früherer Zeit etwa annähernd an Metrum und Tonwechſel gehabt, mit Beſtimmtheit aufgegeben und ſich, wie wir darſtellten, einſeitig und ausſchließlich der Silbenzählung zugewendet. Opitz erkannte in ihr das Kunſtloſe und doch die ganz unnütz bindende Feſſel, er erkannte vor allen das Undeutſche, er ſah, daß die deutſche Sprache ſich um einen weſentlichen Schritt der Verskunſt der Griechen und Römer näher ſtellen könne und müſſe, er gab mit Bewußtſein die Silbenzählung auf, und, wie wir wohl ſagen dürfen, für immer — ſo daß denn eben hiemit eine völlig neue Bahn der Sprachentwickelung und Poeſie beginnt, die ſeinen Namen nie kann untergehen laſſen. Es war hiemit dreierlei beſeitigt, erſtens die Versbildung des Mittelalters, welche Hebungen zählt und in der Silbenzahl großen Spielraum geſtattet, zweitens die Silbenzählung der Meiſterſänger, welche allen Unterſchied des Tones vernachläſſigt, drittens die verkehrten Verſuche, deutſche Verſe nach Art antiker je nach der Quantität der Silben zu bilden.

Man merke wohl: Der Silbenzählung ſtellt Opitz ganz und gar nicht die Silben-Meſſung gegenüber, dieſe will er nicht, wer ſie ihm zuſchreibt, hat ihn mißverſtanden, trotz aller Deutlichkeit, die ſein Verdienſt ausmacht; man verwechſelt ganz verſchiedene

Standpunkte. Opitz will nicht die Quantität ſelbſt, weder nach dem Grundſatz der alten Sprachen, noch auch nach einem beſonderen der deutſchen Sprache abgelernten, ſondern nur ein Analogon der Meſſung, er will eben ſo wenig Einführung der antiken Metra, ſondern nur eine gewiſſe Annäherung. Er hat nicht kurze und lange Silben, ſondern nur den einfachen Wechſel von Hoch und Tief. Hiemit hat er zwar Rhythmus, allein er kann nur trochäiſchen oder jambiſchen Rhythmus haben. Der daktyliſche iſt auf dieſem Standpunkt unmöglich — doch war er möglich auf dem früheren mehr muſikaliſchen, bedingt nämlich vom Takt der Melodie.

Wir haben hier überhaupt feſtzuhalten, daß es auf dem Standpunkt, welchen Opitz für Deutſchland vertritt, ſich nicht um geſungene, ſondern um geſprochene Verſe handelt, letzteres auch ſelbſt im Lyriſchen. Singt man Lieder hinterdrein, ſo iſt das eine Sache für ſich, nichts Weſentliches. Auch die Poeſie des dreizehnten Jahrhunderts unterſchied Singen und Sagen; aber auch ſelbſt letzteres, der Vortrag epiſcher Gedichte, war ſchwerlich ganz ohne Geſang, zumal bei volksmäßiger Dichtung. Bei der lyriſchen Strophe war die Melodie das entſcheidende, ſie bedingte ſicherlich nicht nur die Silbenzählung, ſondern bis auf einen Grad, auch den Silbenfall. Auch den Meiſterſängern war demgemäß der Geſang noch ein untrennbarer Theil, ein beſonderer Merker war beſtellt für die Melodie: daher ihr nur noch ſtrengeres Halten auf Zählung der Silben. Mit dem Aufgeben des muſikaliſchen Vortrages machte ſich nun eine Lücke bemerklich: in dieſe ſtellte ſich Opitzens Silbenſchritt, denn ſo werden wir es wohl am paſſendſten benennen. Vielleicht kann durch eine ſolche einfache Betrachtung der geſchichtliche Hergang an Zuſammenhang gewinnen und gewiß erklärt ſich nun, warum das, was Opitz darbot, mit ſo lebhaft ausgeſtreckten Händen ergriffen wurde, wie man darin ſogleich ein Heil und den Beginn einer neuern Zeit deutſcher Dichtkunſt erkannte.

Wenn nun Opitz hier als der Gegenſatz der Meiſterſänger erſcheint, ſo ſteht er in anderer Rückſicht ihnen wieder näher. Es giebt in der That eine Seite, auf welcher ſich Fäden vom Meiſtergeſang zu Opitz hinüberziehen, wo beider Beſtrebungen ſich an einander reihen und der gelehrte Dichter nur zu Ende führt, was die ehrbare Zunft der Versmacher ſchon begonnen. Unter dem, was dieſe letzteren ſtraften, finden wir auch das Halb-Wort, den Anhang und die Klebſilbe (S. Wagenſeil von der Meiſterſänger holdſeligen Kunſt S. 526.), von denen der erſte ſogar eine Strafe von zwei Silben verwirkte. Das Halbwort war ihnen irgend eine unerlaubte Verkürzung eines Wortes, die Unterſchlagung einer Silbe; der Anhang dagegen war die unrechtmäßige Dehnung, namentlich um aus einem ſtumpfen Reim einen klingenden zu machen, die Klebſilbe endlich die unerlaubte Verſchmelzung zweier Silben zu einer, z. B. keim ſtatt keinem, g'ſprochen ſtatt geſprochen; (worin der mehr volksmäßige Hans Sachs weſentlich von ihnen abweicht); dahin rechneten ſie aber auch Zuſammenziehungen, wie im, vom, zum, ſtatt in dem, von dem, zu dem, woran wir heutigestags eben ſo wenig Anſtoß nehmen, als man ihn im dreizehnten Jahrhundert genommen hat. Aber ſelbſt durch ſolche Uebertreibungen giebt ſich deutlich zu erkennen, daß ihr Streben darauf gerichtet war, Unarten der gemeinen Ausſprache fern zu halten und der Sprache eine geregelte und geſetzmäßige Bildung zu geben. Mit gleicher Strenge verfuhren ſie gegen mundartliche Abweichungen; bediente man ſich ihrer des Reims wegen, ſo hießen ſie Laſter und waren verpönt mit der Strafe von zwei Silben. Allein hier brachte man es dennoch zu keiner Einheit; wenn auch die Nürnberger Tabulatur gegen die niedrige Nürnberger Sprechweiſe hier unnachſichtig verfuhr, ſo dachten andere Städte darin nicht ſo ſtreng; man hätte ſich in der That auch gar zu ſehr den Boden unter den Füßen fortgezogen.

Die Meiſterſängerei wollte den Dilettantismus verbannen, ſie war ſchon eine Kunſtpoeſie, aber noch ohne die wahren Mittel der Kunſt und ohne deren Höhe. Sie verhält ſich darum zu dem was Opitz lehrte, wie Handwerk zur Kunſt.

Wie ſich leicht begreift, mußten, mit dem Maaßſtab des Klaſſiſchen in der Hand, die Forderungen an Sprachrichtigkeit und

Sprachreinheit ſich noch ungleich höher ſtellen, ganz abgeſehen davon, daß man jetzt erſt die Mittel in der Hand hatte ſie zu erreichen. Alles Abwerfen und Verſchlucken von Silben, um dadurch leichter den Vers zu füllen, mußte als gänzlich unzuläſſig und unanſtändig erſcheinen. Opitz ſah ſich noch veranlaßt in ſeiner deutſchen Poeterey hiegegen zu eifern und ſogar das Verbotene mit Beiſpielen zu belegen, während Ronſard ſchon die höher liegende Forderung ausſpricht und bemerkt, daß Vers und Reim nur dann Werth und Reiz hätten, wenn ſie ſich auf's natürlichſte und ohne allen Anſtoß ergeben: ein Punkt in dem Malherbe ſchon eine Meiſterſchaft erreicht. Aber wenn Opitz dies auch nicht beſtimmt in ſeiner Poeterey fordert, ſo ſtrebt er doch ſelbſt darnach auf das rüſtigſte und unterſcheidet ſich eben hierin am weſentlichſten von allen gleichzeitigen Dichtern, ſogar von manchen ſeiner Nachfolger. Er erreicht ſogar öfters einen gewiſſen Stil, und das war eigentlich die höchſte Forderung, die von der klaſſiſchen Literatur aus an die neuere Poeſie geſtellt werden konnte.

Noch einiges Nähere iſt hinzuzufügen. Wenn Opitz in dem oben Angeführten ſagt, er ſelbſt habe früher, ſo wenig als andere, den Wechſel von Theſis und Arſis in Acht genommen, ſo läßt ſich darüber noch eine genauere Rechenſchaft geben. Er ſelbſt dichtete in ſeiner Jugend um nichts beſſer als ſeine nächſten Vorgänger.

Es ſind uns die früheſten Gedichte Opitzens, welche er auf der Univerſität Frankfurt im Jahr 1618 verfaßt, erhalten worden. Sie fehlen in allen Ausgaben; Bodmer ließ ſie abdrucken; man findet ſie im 3. Band der Sammlung Züricheriſcher Streitſchriften. Das älteſte Stück ſcheint das auf Herrn Matthei Rutterti und Jgfr. Anna Ramßlerin Hochzeit zu ſein. Es iſt in Alexandrinern, welche aber noch gar nicht nach Höhe und Tiefe des Tons geregelt erſcheinen; darin z. B. folgende alexandriniſche Verſe:

Sie bat, ich wolt ihr Kind laſſen bei mir einkehren —
Letzlich vor meine Müh er ſich ſelbſt in mich drang —
Um das gläſerne Feld des Himmels möchte tragen —
Deßgleichen man nicht findt in der Welt großen Au —

So war mir die Nacht Tag, ſo war mir der Tag Nacht —
So würd' ich freudiglich mit lebendem Tod ſterben —.

Das zweite Hochzeitsgedicht iſt ſchon um vieles ebener, doch kommen auch hier Verſe vor, wie:

Sah Jupiter hinab, und ſpürete niemand —

Da wiſchen zu liegen ſcheint die Elegie aus Dan. Heinſii Monobiblo, wo er zuerſt auf das aufmerkſam geworden ſein mag, was Heinſius mit Strenge beobachtete. Opitzens Gebet „daß Gott die Spanier wieder vom Rheinſtrohm wolle treiben", vom Jahr 1620, enthält ſchon einige Sicherheit in Anwendung des neuen Princips — zwei Jahre ſpäter erſchien nun jene theoretiſche Schrift. Dann ferner läßt ſich nachweiſen, daß Opitz ſchon in ſeiner Schrift Aristarchus sive de contemtu linguae Teutonicae, welche man auf 1618 oder ſchon 17 ſetzt, bereits die erſten Linien ſeiner ſpäteren Theorie gegeben. Aber auch hier iſt Heinſius genannt: es ſeien deſſen deutſche Verſe ſeinen lateiniſchen vorzuziehen, nur wir beſäßen noch nichs Aehnliches!*)

Er hat es nun beſonders auf Nachbildung Heinſiusſcher Alexandriner abgeſehen und verſucht ſich ſogleich in denſelben, freilich noch ſehr unbeholfen und keineswegs ſicher in Anwendung des neuen Grundſatzes, wie das ſogleich der Anfang zu erkennen giebt.

O Fortun, o Fortun, Stiefmutter aller Freuden,
Anfeinderin der Luſt, Erweckerin der Noth,
Du todtes Leben, ja du lebendiger Todt
Durch welcher Grimm ſich muß mein treues Herze ſcheiden u. ſ. w.

Merkwürdig iſt noch, daß Opitz in dieſer Schrift eines Vorgängers in ſolchen Beſtrebungen erwähnt, aus dem man ihm ſpäter ſogar ſelbſt einen Rival gemacht hat, des Ernſt Schwaben von der Heide; allein Opitz ſagt ausdrücklich, daß er deſſen Verſuche erſt kennen gelernt lange nachdem er mit ſich im Reinen geweſen*).

---

*) Extant enim praeter caetera, Danielis Heinsii, hominis ad miraculum usque eruditi, Poemata vernacula, quibus ille Latinorum suorum carminum elegantiam non aequavit modo, sed quadantenus illa et se ipsum fere exsuperavit. Nos apertis oculis bona fide dormimus.

Wie es ſcheint, gab es von dieſem Schwabe nicht nur gedruckte Gedichte, ſondern auch eine Art von Poetik, welche Riſt noch in Händen gehabt haben will; allein ſie iſt ſpurlos verſchwunden, und auffallend bleibt, daß ſchon Zinkgref ſie nicht auftreiben konnte, obgleich die Sache von der fruchtbringenden Geſellſchaft, oder vielmehr von den Sachſen als Parteiſache behandelt worden. Sie, welche in hohem Grade eiferſüchtig waren auf den wachſenden Ruhm der ſchleſiſchen Poeterey und ihre Mundart in ihren auf Luther gegründeten Anſprüchen gefährdet glaubten, ſuchten alles hervor, was dienen konnte Opitzens Verdienſt zu ſchmälern, oder es ihm zu entreißen.

Allein die Anführungen, welche Opitz aus Schwabe macht, zeigen zunächſt nur, daß er ein Sonett verſucht; in metriſcher Beziehung fängt es zwar ganz gut an, endet aber doch mit ſo ſtarken Verſtößen gegen die Opitziſchen Grundſätze, daß es unmöglich iſt, durch einen Vordermann dieſer Art Opitz zu nehmen, was er ſo wohl erworben hat. Das Sonett von Schwabe lautet:

Ihr, die ihr höret an, wie mancher Sturmwind wehet,
Durch Seuftzen ohne Zahl in meinen Reimelein,
Und einen weiten Bach darin, voll Thränelein,
Und ein verletztes Herz voll tauſend Wunden ſehet,
  Erlernet wohl hieraus, was man in Lieb ausſtehet,
Darin die junge Zeit mich ließ ergeben ſein,
Als ich für wahre Luſt hielt einen falſchen Schein,
Darüber mich jetzund herzliche Reu anfähet;
  Und fliehet ſolche Brunſt und ihre ſüße Gift,
Der eiteln Schönheit Glantz, die uns das Herz ſchnell trift,
Und Angſt und Schmerzen voll witzlos herunter leitet.

---

*) Aliter rursum ista Ernesti Schwaben von der Heide, politissimi hominis, et mira suavitate morum commendatissimi: cujus tamen Germanica quaedam carmina longe post vidi, quam de hoc scribendi modo cogitaveram (In Bodmers Ausgabe S. 82.).

Ohn Tugend iſt Schönheit nur ein triegliches Kleid,
Wer ſolcher Dienſtbar iſt, dem lohnet Reu und Leid:
Aus Tugend wahre Luſt allein wird zubereitet.

Auch Buchner, Opitzens ſpäterer Freund, machte Anſtalt, dieſem die Priorität ſtreitig zu machen. In einem Brief vom 23. des Hornungs 1625, alſo kurz nach Erſcheinen von Opitzens Proſodia, behauptet er als Autodidact ſchon früher dergleichen geübt zu haben, wie denn ſolche Verſe ſchon vor zwölf Jahren gedruckt ſeien; und er legt Proben bei *). Es ſcheinen dieſe deutſchen Gedichte wohl einzelne fliegende Blätter zu ſein, deren Originaldrucke ſchwerlich erhalten ſind; daß ſie weſentlich beſſer ſeien als die Schwabe'ſchen Verſe iſt wohl noch mehr zu bezweifeln. Jedenfalls bleibt Opitz der erſte, der die Sache ernſt nahm, Theorie und Praxis verband und den weſentlich richtigen Weg betrat, während Buchner, wovon noch ſpäter, auch weiterhin wieder auf einen Abweg gerieth. Daß er ſelbſt ſich hier als Autodidact darſtellt, redet nicht eben für ihn, während Opitz ſich an die Praxis der Holländer anlehnte, die offenbar das beſte Muſter waren, deren vorgeſchrittene Erfahrung am ſicherſten leiten konnte. Schwabe dagegen ſcheint Italiener und Franzoſen vor Augen gehabt zu haben; ſein Hauptaugenmerk ging auf etwas ganz anderes: auf die Nachbildung der Stanze, des Sonetts, ſodann auf die Alexandriner; aber der Alexandriner, nach dem Beiſpiel der Franzoſen, war nicht der geeignetſte Ausgangspunkt, um zu einer deutſchen Proſodie zu gelangen.

---

*) Decennium sane elapsum erat antequam ejus (Opitii) nomen meas aures contingeret, quo semper in ejusmodi metris germanicis me jam tum *αὐτοδίδακτος* exercui, et videbis ex nonnullis lusibus junctis et ante XI. & XII. fere annos impressis.

IX.

Opitzens Reime.

Es iſt jetzt wohl bekannt, in welcher Vollkommenheit die Reimkunſt der höfiſchen Dichter des ſchwäbiſchen Zeitalters geübt wurde; wir finden hier, was man anfangs nicht erwartete, eine Genauigkeit und Unverbrüchlichkeit, die ſich mit der Strenge antiker Proſodie meſſen darf, in auffallendem Gegenſatz mit der laxen Handhabung, welche ſpäter üblich geworden, deren namentlich die ſogenannte klaſſiſche Zeit unſerer neuern Literatur ſich bedient. Selbſt der Volksgeſang nahm damals Theil an dieſer Reinheit des Reims, nur erlaubt er ſich ein langes A auf ein kurzes zu reimen, während anderſeits die ſouveränen Dichter auch hier ein gewiſſes Vorrecht in Anſpruch nehmen.

Hinſichtlich der Unterſcheidung langer und kurzer Vocale kam die Schreibweiſe ſelbſt zu Hülfe, denn man circumflectirte die langen. Ueberhaupt war die Orthographie noch einfach, natürlich und wohlgeregelt und hielt gleichen Schritt mit der organiſchen Entwickelung der Sprache. Verſchiedene Dialekte hatten ſich noch nicht gemiſcht und gegenſeitig geſtört, die ſchwäbiſche Mundart war maaßgebend, man ſchrieb, wie dieſe ſprach. Waren auch die aſpirirten Buchſtaben (th) ſchon verſchwunden, ſo unterſchied man doch media und tenuis auf das Beſtimmteſte, t und d, p und b; ſie im Reim zu vertauſchen, würde unerhört geweſen ſein. In der eigenen lebendigen Sprache entſchied das Ohr allein, eine grammatiſche Rückſicht auf Abſtammung und Beugung wurde nicht zugelaſſen, man ſchrieb daz wip und des wibes, der sanc und des sanges, der tôt und des tôdes — eine Vernunft, welche jetzt nicht mehr zurückzuführen iſt. Man ſoll wenigſtens nicht lehren Weib, Geſang, Tod müſſe im Auslaut weich geſprochen werden, weil es mit den weichen Conſonanten geſchrieben wird, denn wir ſchreiben dieſen nicht der Ausſprache, ſondern nur einer grammatiſchen Grille zufolge.

Dieſe Sorgfalt und Reinheit des Reimens nun ſehen wir im fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert gänzlich verſchwinden und zwei Urſachen ſind es hauptſächlich welche hier den Verfall herbeiführen, erſtlich das Herabkommen des ritterlichen Minnegeſanges, dann das Hervortreten dialektiſcher Eigenheit und beſonders die Miſchung der Mundarten. Es kam die größte Verwirrung in die Rechtſchreibung, man ſchrieb ſehr verſchieden und man ſprach gleichgeſchriebenes verſchiedentlich aus; je mehr aber neben einander ging, um ſo mehr glaubte ein jeder mit ſeiner Mundart ſich in vollem Recht, oder ſuchte in vorhandenen Abweichungen eine Beſchönigung der laxeſten Praxis*). Zuletzt trat ein allgemeiner Gährungsproceß der Sprache ein, Oberdeutſch und Niederdeutſch durchdrang ſich ſo weit, daß etwas ganz neues entſtand, unſer jetziges Hochdeutſch. Wie ſehr dies von Alt- und Mittelhochdeutſch verſchieden iſt, kann am beſten daraus abgenommen werden, daß, als man um die Mitte und gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts auf die Sänger des ſchwäbiſchen Zeitalters aufmerkſam wurde, man ihre Sprache vom Niederdeutſch aus verſtehen wollte, von dem ſie doch entfernter ſind als von unſerer Miſchſprache.

In dem neueren Hochdeutſch hatte ſich eine ganz neue Grammatik, eine neue Ausſprache, vor allen eine neue Proſodie gebildet. Die Regeln der alten Reimkunſt, auch wenn man ſie gehabt hätte, ließen keine unmittelbare Anwendung zu. Zunächſt brachte ſchon die neue Verskunſt eine Aenderung mit ſich, der Rhythmus wirkte zurück auf den Reim und bedingte einen ſehr beſtimmten Unterſchied von dem Standpunkt des Zählens der Hebungen oder auch der Silben. Dieſer nämlich ſieht völlig ab von der Tonſtellung des Reimwortes und der Reimſilbe, die tieftonige Silbe kann ebenſo gut reimen als die hochtonige und beide auf einander, ſo beſtändig bei den Meiſterſängern und Hans Sachs. Wenn bei letzterem dieſe Eigenthümlichkeit uns jetzt ganz beſonders als roh und regellos erſcheint, ſo iſt er doch hier völlig in *ſeiner* Regel. Er reimt, ähnlich wie noch heute die Franzoſen: *Kreta* auf *Alkemena*, *Amphitrionis* auf *gewiß*, *ſchwer* auf Hans Sachs *Schumacher*; *Botſchaft*: *verhaft*; *Anfang*: *Ausgang*; *Hülflos*, *bloß*, *Alter*: *Statthalter*; *Schalkheit*: *Zeit*; *abladen*: *Schaden*; *ausſchlagen*: *jagen* u. ſ. w. Alles Fälle, in denen der ſtrengſte Merker des Meiſtergeſangs ihn ungeſtraft laſſen mußte. Dergleichen nun verbot ſich durch Opitzens Neuerung auf das ſtrengſte, und nur ganz einzeln finden wir bei ihm Abweichungen von der Regel, daß immer nur hochtonige Silben im Reim ſtehen können. Ausnahme iſt: *abmeyen*: *freyen*; *ankommen*: *genommen*; *ausgeht*: *beſteht*; — nur bei Zuſammenſetzung mit der Präpoſition, und in ſpäteren Werken immer ſeltener.

---

*) Den höchſten Grad der Art finden wir bei Hans Sachs, der die Vokale ändert wie es ihm für den Reim bequem iſt, ſo daß er bald Mann, bald Monn ſchreibt, und den Infinitiv thun neben einander auf thon und ſelbſt than reimt.

Nun iſt aber ſogleich aufmerkſam zu machen, daß der Reim eine ganz andere Stellung und Bedeutung gewinnt, wenn er im rhythmiſchen Gange der Sprache und vollends im periodiſchen Bau des Satzes herbeigeführt wird, bei ſtrenger Vermeidung jeder dem Reim zu Liebe gemachten Inverſion, alſo im natürlichſten und ungeſuchteſten Lauf der Rede. Gegenüber dem ärmlichen Zuſammenklappen eines nur ſinnlichen Gleichklanges oft erzwungener Reime, beginnt jetzt eine kunſtvolle und ſelbſt ſchon melodiöſe Behandlung ſich zu geſtalten und man muß an Opitz rühmen, daß er ſowohl in lyriſchen Strophen als auch in größeren Maaßen je mehr und mehr ein gewiſſes Gehör erworben habe; leider nur ſtellte ihm hier einerſeits wieder der Alexandriner eine Schranke.

Anlangend die Reinheit des Reimes ſteht Opitz freilich nicht auf gleicher Höhe und hier muß ihm der Vergleich mit den Dichtern der hohenſtaufiſchen Zeit allerdings gefährlich werden. Allein man ſei gerecht und erwäge die große Umbildung, welche die Sprache mittlerweile erlitten. Man hat hier Conſonanten und Vokale zu unterſcheiden. Während hinſichtlich der erſtern kaum irgendwo dem Dichter und Neugeſtalter ein Verſtoß gegen die ſtrenge Forderung dürfte nachzuweiſen ſein, ſtellt er ſich doch hinſichtlich der letztern ganz anders, er iſt hier ſehr nachſichtig und wird an Reinheit ſogar von ſeinen nächſten Vorgängern übertroffen. Es bedarf dies einer nähern Betrachtung. Die Meiſterſänger hatten immer noch die Tradition und ſuchten ſich einigermaaßen dem Verfall der Reimkunſt entgegenzuſetzen, welcher namentlich durch die Spruchſprecher und andere Naturaliſten herbeigeführt wurde. Die bei Wagenſeil abgedruckte Nürnberger Tabulatur erwähnt freilich ganz beiläufig unter den „Fehlern, welche können begangen werden und deren Strafen“, in No. 24 auch desjenigen, wovon hier die Rede iſt. Der Fehler führte den Namen Lind und Hart. Der Punkt iſt im Verhältniß zu ſeiner großen Wichtigkeit überaus kurz und dürftig gefaßt, und es ſcheint um ſo angemeſſener ihn in ſeiner ganzen Ausdehnung hieher zu ſetzen.

„Lind und hart, iſt ein Fehler, und geſchiehet, wenn man in zweien Bindreimen oder Verſen, zwei Wörter zuſammen bindet oder reimet, deren eines lind, das andere hart wäre. Als wann man in einem Wort das B in einem andern das P in einem das D in dem andern das T oder in einem einen einfachen, in dem andern einen zweifachen Buchſtaben zuſammen reimet und bindet. Als Knaben, Kappen. Laden, Thaten. Tod, Gott. Meel, Oel. Lind und hart ſtraft man eine ede Sylbe mit einer Sylben.“

„Die Hart und Linde=Bund=Reimen, werden ſonſten auch gezwungen hart und gezwungen lind genannt; weil entweder der nachfolgende Linde ſich nach dem vorhergehenden harten, oder

der andre und harte ſich nach dem erſten und linden richten, und gleichſam zwingen laſſen muß.“

Daß hier der falſche Vokal mit dem falſchen Conſonanten zuſammengefaßt wird, während doch für dieſen die Benennung Lind nicht mehr paßt, erweckt keine ſehr günſtige Meinung für die Strenge, mit der man die Regel durchgeführt, und ſo finden ſich denn auch in ihren Geſängen, ſelbſt in M. Ambroſii Metzgers meiſterlicher Freiung der Sieger, Unregelmäßigkeiten der bezeichneten Art, insbeſondere in den Vokalen, z. B. erfinden: nachgründen; gebühren: zieren. Manches andere mag auf Rechnung ſchwankender Schreibung kommen.

Man ſollte nun meinen, Opitz mit ſeiner gelehrten Bildung und ſeinen klaſſiſchen Anſprüchen werde hier viel ſtrengere Forderungen geſtellt und eine viel ſorgfältigere Kunſtübung gezeigt haben, allein bei einer näheren Anſicht der Opitziſchen Reime wird man ſich darin getäuſcht finden. Ich ſetze einige ſeiner Reimverbindungen hieher, welche ſogleich ſeinen Standpunkt zeigen werden. Er reimt Bahn auf an; gründen auf finden; Flüſſen auf Narciſſen; geriſſen: küſſen; gekriegt: umgepflügt; Liebe: trübe; führſt: zierſt; Poeſie: Müh; will: Ziehl; iſt: erkieſt; hin: ziehn; ſtreuen: abmeyen; Poeten: Nöthen; Gewölbe: Elbe; Fuß: muß; Bruſt: thuſt; dann aber auch können auf Sinnen, und kömpt auf nimpt; Löwe auf Rewe — doch vielleicht Leue zu ſprechen.

Dieſe Freiheiten berühren ſämmtlich den Vokal, linde auf harte Conſonanten vermeidet er ſtreng und ernſthaft, wie denn auch die Meiſterſänger darauf den ſtärkern Ton legten. Er reimt aber i auf ü nicht nur wenn es kurz, ſondern auch wenn es lang iſt; ebenſo den langen Vokal auf den kurzen und ſogar Vokale auf einander, die nach unſerer heutigen Ausſprache weit verſchieden klingen.

Wie erklärt man das? Erſtlich war für Opitz die alte Tradition noch weit mehr verſchwunden als für die Meiſterſänger, mit denen er als Gelehrter nichts gemein haben mag; dann zweitens aber vertraute er, in Ermangelung einer als regelrecht anerkannten Ausſprache, ganz unbefangen ſeiner Mundart, und hier kann die heutige ſchleſiſche Ausſprache, ſo wie die Rechtſchreibung einiger ſeiner Nachfolger uns leiten. Der ſchleſiſche Dialekt, gleichwie der öſtreichiſche und ſetzen wir hinzu, die ſlaviſche Ausſprache, iſt geneigt alle langen Vokale zu verkürzen, ſtatt Blut, Gut zu ſagen: Gutt, Blutt, und ſo ſchreiben auch wirklich Lohenſtein und Chriſtian Gryphius; Flemmings Schreibart dagegen iſt: Guut, Bluut, Fluut, oder auch Fluht u. ſ. w. Lohenſtein ſchreibt ſogar Freind, und wenn er häufig Füſſe auf Biſſe reimt, ſo war dies nach ſeiner Ausſprache ein guter Reim, denn er ſprach wirklich Fiſſe und ließ ſich nur durch das Herkommen hindern ſo zu ſchreiben. Für Opitz war hier auch ſchon die Schreibart nur Tradition, aber er reimte nach ſeinem Ohr, nach ſeiner Sprache, er war alſo hier viel regelmäßiger als es ſcheint. Als dieſer Gebrauch einmal geheiligt war, ſuchte dann ſpäter Lohenſtein von hier aus die Schrift zu ändern, allein er ſtieß dabei natürlich auf den Widerſtand aller derjenigen Mundarten, welche nicht ſo ſprachen und ſo groß war das Uebergewicht der ſchleſiſchen Poeſie nicht mehr, um etwas der Art durchſetzen zu können. Eben dahin iſt denn auch der ſonſt ſo auffallende Reim von ö auf i zu zählen. Man darf nicht zweifeln daß nach Opitzens Ausſprache kömpt und nimpt, können und Sinnen ein tadelloſer Reim war, wie man in Schwaben Menſchen und Wünſchen, vollkommen gleich ſpricht; hat doch ſogar Schiller in einem älteren Gedicht ſo gereimt. Eu auf ei kommt bei Opitz vor, aber ſeltener; in einem großen Theil von Mittel-Deutſchland klingt dies noch völlig gleich, ebenſo wie ſelbſt das lange ü auf das lange i, daß für Opitzens Ohr nach ſeiner Sprache ziert und führt ein guter Reim war, darf nun wohl auch angenommen werden.

Hiernach muß ſich denn unſer Urtheil über Opitzens Reimkunſt weſentlich ändern: er reimte ſo genau, als er es auf ſeinem Standpunkt irgend konnte, er reimte untadelhaft als ſchleſiſcher Dichter, wenn auch nicht als Deutſcher; daß Opitz mit Bewußtſein in einem

Punkt von ſolcher Bedeutung ſorgloſer und unſauberer geweſen ſein ſollte, wie in allen übrigen Stücken, iſt an ſich nicht wahrſcheinlich und um ſo weniger, da ſeine Vorbilder, die Holländer, hinſichtlich des Reims überall eine unverbrüchliche Genauigkeit zeigen und auch nicht die kleinſte Abweichung von der ſtrengen Regel zu erkennen geben; freilich haben ſie hier den großen Vortheil einer in ihrer Entwickelung ungeſtörten Sprache, welche in ihrer Art eben ſo klar und rein daſteht, wie ehemals die ſchwäbiſche.

Der That nach iſt nun leider die Autorität von Opitz für die ganze Folgezeit äußerſt ſchädlich geworden, denn er konnte die Deutſchen doch nicht zu Schleſiern machen; aber die laxe Obſervanz verblieb, und erſt in neueſter Zeit hat man verſucht, mit gutem Willen, aber etwas gewaltſam, den Jahrhunderte alten Schaden zu heilen. Die Sache, welche noch nicht entſchieden iſt, wird uns noch fernerhin beſchäftigen.

Ueberblicken wir nun, was Opitz mit dieſer Regelung der Verskunſt erſtrebte und erreichte, ſo iſt das nichts Geringes und in der That etwas ganz Neues. Wie günſtig man auch von der Poeſie des dreizehnten Jahrhunderts denken möge, ſo ſehr wir derſelben Tiefes und Hohes, Inniges und Zartes, ſo ſehr wir ihr Gemüt und wiederum Scherz und Laune zueignen dürfen, ſo fehlt ihr doch eins: das Deklamatoriſche, das Pathos. Sie konnte dies nicht haben zufolge ihrer Innerlichkeit, ihrer Unſchuld — gleicht ſie doch einer halbaufgeſchloſſenen Blüte; ſie konnte es nicht haben, zufolge des überwiegenden Geſangs. Aber auch ſchon ihre Formen ließen es nicht zu: der epiſche Vers mit ausfallenden Senkungen und bloßer Zählung der Hebung entbehrt des gemeſſenen würdevollen Schrittes, dem Volksgeſang widerſtrebt dies ſeiner Natur nach und auch die kurze Reimzeile der höfiſchen Dichter läßt keine freie Entfaltung der Rede, keinen großen Stil zu. Dies Hinderniß war nun auf einmal, und zwar zum erſten Mal, beſeitigt, eine ganz neue Bahn war geöffnet. Die deutſche Sprache lernte ſich im Taktſchritt bewegen, mit Anſtand und Würde, mit

Ernſt und Adel, jetzt erſt konnte ſie ihre Glieder frei und ſtolz zeigen, jetzt erſt gab es Declamation, Pathos. Die bisher ungekannte Gewalt des Rhythmus lieh der Poeſie Flügel; mit ihm hatte der Reim nun einen erhöhten Klang gewonnen, der ganze Stil erhielt neue Belebung.

Obwohl Opitz, wie oft erinnert worden, keine ſchwungvolle Natur war, ſo erreichte er doch, wenn er einmal erwärmt wurde, ſchon ſelbſt dies Pathetiſche und jedenfalls war das Ziel und der Weg ihm wohl bekannt. Wir können hier nicht beſſer ſchließen als mit ſeinen ſchönen Worten:

Ich kenne den Weg auch. Sehr oft hab' ich gemeſſen
Den grünen Helicon, bin oben auf geſeſſen,
Durch mich wird jetzt das Thun in Deutſchland aufgebracht,
Das künftig trotzen kann der ſchönſten Sprachen Pracht.

Wie viel anders wurde dies erſt, als man ſpäter den leidigen Alexandriner abwarf!

Zweites Buch.

Paul Fleming. Ringwaldt. Heermann. Paul Gerhardt.
Simon Dach.

I.

Paul Fleming.

(Leben; Reiſe nach Perſien.)

Wir ſtellen Opitz gegenüber einen Dichter, der mindeſtens eine gleiche Bedeutung hat, obwohl er auf allen Punkten jenem entgegengeſetzt iſt — Paul Fleming*).

Zunächſt gewinnt Flemings Perſönlichkeit unſeren vollen Antheil; ſein Leben, obwohl kurz, iſt doch ſo reich, ſo romanhaft, daß es anziehend ſein müßte, auch wenn der Dichter nicht hinzukäme. Fleming hat den Orient geſehen; ein großer Theil ſeiner Gedichte iſt nicht auf deutſchem, nicht auf europäiſchem Boden entſtanden, ſondern in Aſien, in Perſien. Eben ſo außerordentlich und wunderbar ſind aber die Umſtände, unter denen er dorthin gelangte, und ſo eigenthümlich die Schickſale und Fährlichkeiten, die ihn betrafen. Glücklicherweiſe beſitzen wir von alledem eine ausführliche Beſchreibung von der Hand eines Zeitgenoſſen, eines Freundes, ja eines Gefährten auf der abenteuerlichen Fahrt, und überdies bildet ein großer Theil davon den Inhalt Flemingiſcher Gedichte.

Der nachmals berühmte Sänger wurde geboren im Jahr 1606 am 17. October zu Hartenſtein an der Mulde, einem Städtchen der Schönburgiſchen Grafſchaft Hartenſtein im Voigtlande. Sein Vater war Prediger und lebte in behaglicheren Verhältniſſen als gewöhnlich ſeine Amtsgenoſſen es pflegen. Nachdem er ſelbſt ſeinen Sohn vorbereitet, ſandte er ihn auf die gelehrte Schule nach Meißen; ſodann ſtudirte dieſer Medicin zu Leipzig. Hier erwachte im Verkehr mit Freunden ſeine ſchon im jugendlichen Alter gehegte Liebe zur Poeſie von neuem, und ſie erhielt beſondern Aufſchwung durch die Neigung zu einem Mädchen, das durch frühen Tod ihm entriſſen wurde. Wir finden ſie in ſeinen Liedern, unter dem Namen Rubella. Die Zeit einer ſelbſtändigen Laufbahn rückte heran; aber äußere Verhältniſſe und eine unſichtbare Lenkung entſchieden über ihn. So eben hatte er die philoſophiſche Magiſterwürde erworben, als das Kriegsgetümmel ihn 1633 nach der Schlacht bei Lützen aus den ihm ſchon zur Heimat gewordenen Gefilden vertrieb. Er wandte ſich nach Holſtein und kam gerade zur Zeit hieher, als Herzog Friedrich von Schleswig-Holſtein eine Geſandtſchaft nach Moskau an ſeinen Schwager Michael Feodorowitſch ausrüſtete. Zu dieſer Geſandtſchaft war unter andern der Leibarzt Hartmann Grahmann beſtimmt; Fleming machte deſſen Bekanntſchaft und wurde auf ſeine Empfehlung jener ceremoniellen Geſandtſchaft beigegeben, bei welcher er den Hofjunkern in ſo fern gleichgeſtellt war, als er abwechſelnd mit ihnen an der Tafel der Geſandten, welche in ihrer ganzen Lebensweiſe den ſouveränen Herrn repräſentiren ſollten, das Amt des Truchſeß und Vorſchneiders verwaltete. An der Spitze der Geſandtſchaft befanden ſich Otto Brüggemann (auch Brughmann geſchrieben) und Philipp Kruſe (Cruſius); ſie beſtand im Ganzen aus 34 Perſonen, unter ihnen bekanntlich auch Olearius, der die Reiſe beſchrieben hat. Man ging Ende Octobers 1633 ab und zwar ſchiffte man ſich in Lübeck nach Riga ein. Die Abſicht war zunächſt nur, den Czaren um Durchzug für eine zweite noch größere Geſandtſchaft an den Schach Sefi von Perſien zu erſuchen. Ueber dieſer zweiten Reiſe ſchwebt ein eigenthümliches Dunkel, das ſich indeſſen bald aufhellen wird. Dem Vorgeben nach war die Abſicht, mit Perſien Handelsverbindungen anzuknüpfen, ähnlich wie Holland ſie mit Indien hatte, Fleming ſpricht ſogar auch von Ausbreitung des Chriſtenthums im Orient und Bekämpfung der Türken (in zwei Gedichten an den Holſteiniſchen Geſandten, S. 478, 481); der Wahrheit nach galt es einer Werbung ganz anderer Art, die phantaſtiſch und abenteuerlich heißen mag, aber eben dadurch den ganzen ſonderbaren Pomp erklärt. Wenn es ſonſt zweifelhaft ſein könnte, ſo geht aus einem Gedicht Flemings, das 150 Werſte hinter Zariza datirt iſt, hinreichend hervor, was eigentlich im Hintergrunde lag. Wir leſen nämlich daſelbſt die Verſe:

---

*) So ſchreibt ihn Olearius, auch wohl Fläming; die alten Ausgaben ſchreiben gleichfalls Fleming; doch konnte wohl die Ausſprache traditionell ſein, aus welcher die jetzt übliche Schreibart Flemming entſtanden iſt.

> Glück her, Glück allzeit her! Wir reiſen mit Verlangen
> Die Tochter des Geſtirns bald fröhlich einzufangen,
> Die unſer Holſtein ihm erwählt zu ſeiner Braut.

Olearius ſagt nur, die Reiſe ſei unternommen worden: „aus wichtigen Urſachen", worin man aber leicht die Beſtätigung leſen kann, daß es eben die Brautwerbung für den Holſteiniſchen Herzog war. Dieſem hatte man viel von dem unermeßlichen Reichthum des Perſers gefabelt und dadurch ſeinen Eigennutz rege gemacht; aber über orientaliſche Religions- und Familienverhältniſſe mußte man ihn ſehr unaufgeklärt gelaſſen haben.

Der Zweck der erſten vorläufigen Reiſe wurde nicht ſchwer erreicht, und es folgte nun bald die Zweite, der das eigentliche Ziel geſteckt war. Die Zurüſtungen waren diesmal noch ungleich größer und glänzender, die Zahl der Theilnehmer wuchs bis auf hundert; unter ihnen namhafte Männer aus verſchiedenen Ländern. Aber von Hauſe aus ſchwebte der Unſtern über dem Unternehmen. Schon die Seereiſe nach Rußland wurde verhängnißvoll, man erlitt Sturm und Schiffbruch auf der Oſtſee; mit Mühe das Leben rettend, hatte die Geſandtſchaft den Verluſt der Credenzbriefe zu beklagen, und mußte dreizehn Wochen an der ruſſiſch-deutſchen Küſte, zu Reval, verharren, bis die neuausgefertigten Papiere anlangten — ein Umſtand, der inſofern für Fleming bedeutend wurde, als er hier ein Herzensverhältniß anknüpfte. Endlich ging die Reiſe landeinwärts; man kam nach Moskau, ſah die goldenen

Thürme des Kreml zum zweiten Mal, ſchiffte die Wolga hinunter nach Aſtrachan, begünſtigt vom heiterſten Sommerwetter. Aber auf dem kaſpiſchen Meer überfiel ſie von Neuem ein Sturm, und nur mit Hülfe perſiſcher Boote retteten die Einzelnen ihr Leben; das Schiff verſank. Olearius hat alles dies ausführlich beſchrieben und Fleming es in Verſen beſungen, theils in vielen einzelnen Sonetten, theils in einer zuſammenhängenden Darſtellung, welche ſeinem Freund Hartmann Grahmann gewidmet iſt.

Sie ſetzten zu Land die Reiſe fort. Mit jedem Schritt nahmen die Mühſeligkeiten zu. Noch von mancherlei Gefahr wurden die ſonderbaren Pilger bedroht und tiefe Verſtimmungen zeigten ſich im Schooß der Geſandtſchaft. Eine trübe Wolke wirft ihren Schatten auf mehrere von Fleming's hieher gehörigen Gedichten. Von alledem trug der eine der Führer, der ſchon genannte Brüggemann, die Schuld. Er riß je mehr und mehr die Gewalt an ſich und entwickelte gleichzeitig ein hochfahrendes, tyranniſches Weſen, zugleich mißtrauiſch und gewaltthätig. Seine eigenen Ausſchweifungen wirkten verderblich auf die Dienerſchaft, Unvermögen, ſie zu zügeln und eigenes Schuldbewußtſein machten ſein Benehmen immer verworrener, im Beſitz einer ungewohnten Herrſchaft trat ein pöbelhafter Uebermut je mehr und mehr hervor. Es kam zu Handlungen, die als Aeußerung des Wahnſinns erſcheinen konnten. Gleich bei ſeiner Ankunft klagte er die Begleiter einer Verſchwörung gegen ſich an, ſein Haß war beſonders auf Olearius gefallen, der, als er ihn ernſtlich ermahnen wollte, den Ausſchweifungen der Dienerſchaft Einhalt zu thun, ihn ſelbſt bei einer ſolchen betraf. Dieſen Haß mußte Fleming mit ſeinem Freunde theilen; gern hätten beide ſich abgeſondert und wären auf anderem Wege heimgekehrt. Fleming gibt in ſeinem Gedicht an Grahmann an, er habe, um nicht zweimal denſelben Weg zu machen, über Bagdad und Aleppo durch's mittelländiſche Meer nach Hauſe zu gehen gewünſcht. Als Brüggemann von dieſer Abſicht erfuhr, erklärte er, er werde ſie erſchießen laſſen, wenn ſie Miene machten, ſich abzuſondern — und er hatte Grund dazu, wie ſich bald zeigen wird.

Auch der Zufall noch vergrößerte das Uebel der Lage. Ein Schweizer, Adolf Stadler, hatte das Unglück, im Stande der Nothwehr bei einem nächtlichen Raubanfall einen Perſer zu tödten — er wurde erbarmungslos hingerichtet. Am meiſten aber brachte auch hier wieder Brüggemann's Auftreten, ſein beleidigendes und gewaltthätiges Benehmen die ganze Geſellſchaft in Gefahr. Der anfangs wohlwollend geſtimmte Schach verlor nunmehr das Vertrauen, der ganze Zweck der Reiſe, falls er denn überhaupt ausführbar war, wurde vereitelt.

Die Höhe von Brüggemann's Schandthaten, die aber auch zugleich alles andere erklären, beſtand darin, daß er auf dem Rückwege durch Rußland ſeine geſammte Reiſegeſellſchaft bei dem Patriarchen zu Aſtrachan in dem Grade zu verdächtigen ſuchte, daß ſie Gefahr lief, nach Sibirien geſchickt zu werden. Eben dies war ſehr wahrſcheinlich Brüggemann's Abſicht, um ſich nämlich derer zu entledigen, welche Zeugen ſeines Schaltens und Treibens geweſen waren. Daß dieſe Abſicht bei ihm nicht jetzt erſt entſtanden, ſondern ſchon früher in ihm reif war, ſcheint mir beſonders daraus hervorzugehen, daß er Olearius und Fleming nicht auf anderem Wege wollte zurückkehren laſſen. Hiebei läßt ſich vieles denken — ob man aber noch mit Franz Horn die „Gutmüthigkeit“ des Mannes wird retten können, wird nun wohl ſehr zweifelhaft. Im Gegentheil, Fleming und Olearius waren viel zu ehrliche Naturen, um das Teufliſche ſolcher Pläne völlig und bei Zeiten zu durchſchauen; Erſterer behandelt dieſe Dinge mit großer Discretion und macht nur einmal ſich ein wenig Luſt.

Bei ſeiner Rückkunſt wurde Brüggemann der Prozeß gemacht. Er endete mit ſeiner Verurtheilung zum Tode, die auch wirklich zur Ausführung kam; Brüggemann ſoll den Tod in Geduld und mit dem Bekenntniß ſeiner Schuld erlitten haben.

Das war das Ende des Roman's, der erſt hiemit ſeine Erklärung findet. Es liegt nahe, nach dieſem Hergang zu argwöhnen, der Mann möchte der Urheber des ganzen Abenteuers geweſen ſein, indem er die Verwandtſchaft des Fürſten mit dem Czaren von Rußland benutzte, deſſen Leidenſchaften auf eine ſo phantaſtiſche Bahn zu lenken. Die Enthüllung ſeiner Ränke, die Bloßlegung ſeines eigennützigen Verfahrens, zugleich aber auch auf der andern Seite das Verfehlen des Ziels, die bittere Enttäuſchung, dabei der Verdruß über die vergebliche Aufwendung ſo großer Summen, das möchte wohl mehr den Zorn ſeines Souveräns geweckt und das Urtheil des Abenteurers herbeigeführt haben, als alle gegen ſeine Begleiter und Untergebenen, oder vollends gegen Perſer verübte Eigenmächtigkeiten.

Jedenfalls war die romantiſche Unternehmung, welche unſern Dichter in Gegenden führte, wohin wohl nie zuvor ein deutſcher Fuß gedrungen, für die deutſche Poeſie von mehr Erfolg als für das Holſteiniſche Fürſtenhaus. Bei dem großen Mangel an Stoff, der ſich bei Opitz zeigte, konnte ihr nichts beſſeres begegnen, als dieſe Wanderung in fremde Wunderländer, und ſelbſt der Pomp der eigenen Ausſtattung mußte anregend ſein für die Stimmung der Reiſenden. Dieſe feſtliche Fahrt nun veranlaßte den poetiſchen Pilger nicht nur zu einer Reihe ſehr intereſſanter Gedichte und Beſchreibungen, ſondern gab überhaupt ſeiner Seele einen Schwung, wie er ihn damals in den Zerwürfniſſen des Vaterlandes nicht gewinnen konnte, ſie härtete vor allem nun auch ſeinen Charakter, ſo daß er von Perſien zurückkam wie Damascenerſtahl. Unmittelbar bei der Abreiſe dichtete er das herrliche Lied: „In allen meinen Thaten“, das mit Auslaſſung derjenigen Strophen, welche ſich auf die perſiſche Reiſe beziehen, ein Kirchenlied geworden und ſich bis heute in unſeren Geſangbüchern erhalten hat. Der Kern der poetiſchen Reiſebeſchreibung findet ſich in dem ſchon erwähnten Gedicht an Hartmann Grahmann, woraus das Hauptſächliche hier mitzutheilen um ſo angemeſſener ſcheint, als auch Wilhelm Müller's Sammlung nichts auf die Reiſe Bezügliches enthält *).

---

*) Hier, wie im Folgenden, vereinfache ich ein wenig die Schreibart, ohne dem Weſentlichen zu nahe zu treten, d. h. ich ändere was mehr kalligraphiſch als orthographiſch iſt, die ſſ, tz u. ſ. w. und ſuche überhaupt dem Verſtändniß zu Hülfe zu kommen.

Wir ließen Liefland ſtehn, Gott weiß, mit was vor Herzen
Und übergaben uns den wohlgebähnten Merzen,
Wir flogen gleichſam fort und zogen, Groß und Klein,
In Rußlands größte Stadt noch ſelben Monat ein.
Ganz Moskaw lief uns nach, das über Glauben weite,
Sein Zaar verhört' uns bald, gab ſicheres Geleite
Durch ſein ſo langes Land, und zeugte klar und frei,
Wie lieb ihm unſer Fürſt und dieſer Handel ſei.
Wir ſchrieben gute Nacht ein jeder an die Seinen,
Und letzten uns vermiſcht mit Lachen und mit Weinen,
Halb furchtſam und halb froh. Wir traten in das Kahn,
Und ſungen Moskaw nach von ſeiner Moskaw an.
So ſchwummen wir dahin, von Nymfen ganz ümſprungen,
Die klare Bachara grüßt' uns aus heller Zungen.
Die Schweſter der Napeen, die Ocke lief vorauf,
Sagt' uns der Wolgen an, da unſer föhrnes Haus,
Der kühne Friedrich, lag. Das Wunderwerk vor Rieſen,
Das durch ganz Reuſſen hoch und ſeltſam ward geprieſen,
Uns ganz am Muthe gleich, nahm uns mit Freuden auf,
Und wagte ſich mit uns auf unſern weiten Lauf,
Der anfangs langſam fuhr, gehemmt von falſchen Gründen,
Waſiligrod befahl uns erſtlich guten Winden.
Kusmodeniſenof lief häufig ümm den Strand,
Das laute Sabakſar, das klatſchet' in die Hand,
Kakſagoa erſchrack für unſrer Stücke Sauſen,
Suiaſco lief beſtürzt, als wir ſie ließen brauſen,
Das edele Kaſan ließ Thor und Mauren ſtehn,
Wollt', als wir, aus Detuſch mit uns zu Segel gehn;
Samara tanzt' uns nach mit ihrem reinen Fluſſe,
Saratof, etwas ab, das ſtund auf Einem Fuße,
Sah uns von fernen*) zu. Sariza ſung uns an,
Das neue Nowogrod war freundlich mit uns dran.

---

*) Die Hauptausgabe, Jena 1642, von Fleming's Schwiegervater Neuhuſen in Reval beſorgt, welche überhaupt ſehr reich an Schreib- und Druckfehlern iſt, giebt von fornen (ſo ließt auch Schwab), unzweifelhaft falſch; der ganze Sinn des ſchönen Bildes geht verloren.

Der ſtrenge Zeremiſſ' und freche Morduine
Lief um die Ufer her, nicht halb ſo wild und kühne,
Warf Pfeil und Bogen hin und neigte ſeine Bruſt,
So hatt' auch ſein Koſack an uns zu ſetzen Luſt.
Wir kamen unverſehrt an Aſtrachan, das ſchöne,
Das, alſobald es uns mit trefflichem Getöne
Vor ſeinen Mauern hört', aus Haus und Thoren lief,
Und überlaut: Glück zu! in unſre Salven rief.
Der Flaggen hoher Flug, der Blitz der Falkenetten,
Der Stücken Donnerſchlag, das Jauchzen der Trompeten,
Der Spiele-voller Lerm vermengten Furcht und Luſt,
So daß man Scherz und Ernſt faſt nicht zu ſcheiden wußt'.

Dieſer Schilderung der Freude, in welcher eine wahre Pracht der Farben herrſcht, folgt nun eine ebenſo dunkle Beſchreibung der Gefahr auf dem Kaſpiſchen Meer:

Von hier aus wieſen uns die Tartriſchen Silenen,
Als welche Buhler ſind der Kaſpiſchen Sirenen,
In das berühmte Meer. Sie, Amphitrite, ſtund*),
Bot unſerm Friedriche ſtracks ihren ſüßen Mund.
Sobald dies der Hyrcan, ihr ſtrenger Mann, vernommen,
Da kam er, Raſens voll, recht an uns angeſchwommen.
Reizt' auf ſein grünes Salz, ruft Eolen aus der Kluft:
Da ſtritten wider uns Grund, Wetter, See und Luſt.
Wir flohen**) himmelan und höllenab mit Schrecken,
Die Seen***) kamen, ganz das ſchwache Schiff zu decken,
Und ſpielten häufig ein. Die Schluppe, die ging fort,
Das feſte Rohr†) ſprang ab, der Maſt ging über Bord††).

---

*) Das Aſyndeton ſtund, bath, erinnert die Kenner unſerer Sprache vielleicht an das Althochdeutſche stuont weinota u. a.

**) d. h. flogen; fliehen und fliegen hatten ſich entweder noch nicht geſchieden, oder ſchon verwirrt.

***) d. h. Wogen.

†) Wahrſcheinlich das Bugſpriet.

††) Die Ausgabe ſchreibt Port.

Der ungetreue Grund ließ hier die Anker ſchlippen.
Von dorther ſchreckten uns, Derbent, dein' hohe Klippen:
Kein Helfen half uns mehr. Wir ſtürzten auf das Land,
Da ſtarb das edle Schiff, an der Schirvaner Strand,
Am Sande Rieſalats. O den betrübten Tritten,
Mit welchen erſtlich wir das Perſien beſchritten!

In dieſer Schilderung wird man eben ſo viel Treue als Effekt finden, und welche gedrungene Kürze. Die Wandrer retten ſich und noch einmal lacht ihnen ein beſſeres Glück; — man bewillkommnete ſie zu Schamachin:

Da uns Lyäus ſelbſt, der Herzog einer Schaar,
Die ümm die Häupter grün in vollem Winter war,
Gar weit entgegen kam. Bei dieſem Ebentheuer
War ganz der Tag voll Luſt, die Nacht voll Freudenfeuer.
Latone macht' ihr Licht zum vierten Male voll:
Es deucht uns kurze Zeit, wir waren allzeit wol,
Bald auf Dianens Jagd, bald bei Oſiris Feſten,
Jetzt waren ſie bei uns, jetzt waren wir bei Gäſten.
Nach dieſem ſuchten wir das edel' Ardeſill *),
Das unſer Fryberg faſt wie übertreffen will,
An Heiligthümern reich, erbaut in reichen Gründen,
An Gartenluſt geziert, durchweht von vielen Winden,
Das uns neun Wochen faſt zu ſo viel Tagen macht',
In einem aber uns wird ewig ſein verdacht,
Daß, Bruder, dir dein Tod ſchon vor den Lippen lebte,
Und dein verhauchter Geiſt dir auf der Zungen ſchwebte.

Die Reiſe geht fort:

Von da aus ſtiegen wir hoch auf des Taurus Rücken,
Wiewohl begleitet nicht von unſern ſchönen Stücken:
Hier iſt kein Weg für ſie. Da traf uns redlich ein,
Daß höchſte Berge da, wo tiefſte Thäler ſein.

---

*) Olearius, der in ſeiner Moskowitiſchen Reiſe die Stadt abbildet, ſchreibt Ardebill.

Der ſtrenge rothe Strom ſchoß zwiſchen beiden Klüften
Hin, ſchnellen Pfeilen gleich, und Blitzen in den Lüften.
Wir klommen Tag und Nacht die krummen Klippen an,
Halb furchtſam und halb froh. Worauf uns dann Sengan
Entgegen freundlich trug zur Labung ſeine Früchte.
Bald trat uns Sultanie mit Ehren ins Geſichte,
Das ebne Sultanie, das viel der ewigen Stadt
An alter Trefflichkeit der Bände gleiches hat.

Endlich kommen ſie an:

Das Ziel war nun vor uns: der Berg, der war erſtiegen,
Wir ſahen Hispahan vor unſern Augen liegen,
Die Königliche die — die, wie man mir bringt ein,
Von hundert Pforten ſoll genennet worden ſein.

Der Schach empfängt ſie freundlich:

Der treffliche Söfi, begierig uns zu ſehen,
Macht' uns ein köſtlich Mahl und ließ uns wohl geſchehen,
Nahm unſern Friederich zu ſeinem Bruder an,
Was er ihm legte vor, war alles wohlgethan.

Auch der Rückweg bot noch größere Gefahren unter uncultivirten Völkern, offenbar darum, weil jetzt mit dem Wohlwollen des Schachs auch das ſichere Geleit verſchwunden war, ja man vielleicht eben auf den unvermeidlichen Untergang der Abenteurer rechnete. Doch berührt der Dichter dieſe Fährlichkeiten nur kurz und leiſe und verweilt um ſo mehr bei der Schilderung des Reichthums einer fremden Natur. Es ſtehe hier nur noch eine Stelle: Er wirft Perſien den letzten Gruß zu mit den Worten:

Steh ewig, Hispahan, in deiner großen Weite,
Und werde nimmermehr den Feinden eine Beute!

Er verſpricht:

Wir wollen Dein Behagen
Und deine Trefflichkeit mit uns nach Hauſe tragen
Und ſtreuen in die Welt!

Dann fährt er fort:

Wir warfen Weihrauchkörner
Den Göttern in die Glut, und wandten von Kaswin
Uns in ein Nordenland, da ewig Blumen blühn,
Da Sand und Dürre ſtirbt, da Frucht und Fülle lebet,
Da ſtetigs Ein Lenz nur ümm Thal und Hügel ſchwebet,
In Perſiens ſein Mark, das treffliche Gilan,
Das Rom und Frankreich trutzt und Spanien ſchimpfen kann.

Hier hat es die Natur mit Bergen rings verſchloſſen,
Hier mit der ſtrengen See, die rühmlich heißt, ümgoſſen.
Das luſtige Rubar, das ſeidenreiche Reſcht,
Das ſeinen trunknen Durſt in Serubare leſcht;
Das reich durchfloß'ne Thal, die ſtets beſäten Felder,
Das immergrüne Haar der unverletzten Wälder
Folgt' uns bis in Mogan, da ſelten Regen fällt.

Zum Schluß eine Wendung, die an Opitzen's bekannteſtes Gedicht erinnert und hier, dieſes Gedicht wurde in Aſtrachan gedichtet, doppelt wirkſam iſt:

Lauf, Junger, hol uns her Melonen aus Bucharen,
Arpuſen*) von der Rha und andere ſolche Waaren,
Du ander, eile bald und bring' uns auf der Poſt
Kalt Bier, gewürzten Meth und jungen rothen Moſt,
Der Zucker leiden mag!

Und er vergleicht das gefüllte Glas dem Kaſpiſchen See, der viele Flüſſe aufnehme und keinen Ausgang habe — nur in ihn den Trinkenden. Das erſte Glas gilt ſeinem Freunde,

Das andere laß ich ſein auf dein und meiner Lieben —

dann will er, nach Sitte der Zeit, das dritte durch den Ring trinken, den ihm die Geliebte gegeben, oder vielleicht durch dieſen Ring eingeſchenkt haben:

---

*) Wahrſcheinlich Apricoſen.

Das dritte thu mir noch durch dieſen engen Ring,
Den ich zu guter Letzt von guter Hand empfing,
Gott weiß, worauf und wo.

Wir wiſſen es auch: nämlich in Reval, wo er ſich mit der Tochter Niehuſens, des Herausgebers ſeiner Gedichte, verlobte. In gleichem Fall war Grahmann, was ihn eben mit dieſem noch näher verknüpfte, ſo daß er, fortfahrend, ihm zuruft:

Doch dir iſt nichts nicht fremde,
Was mir verborgen liegt hier unter dieſem Hemde.
So, Bruder, trink noch eins, auf Treue zu beſtehn,
Denn morgen werden wir, will's Gott, zu Segel gehn!

So ſchließt das treffliche Gedicht, aus dem wir hier nur die werthvollſten Stellen mitgetheilt haben; wer es ganz leſen will, findet es auch in Schwab's Auswahl von Fleming's Gedichten, am Schluß. Wir finden darin eben ſowohl das edle Weſen des Dichters, als uns die Gefahren der Reiſe und die fremden Länder in wahren Farben entgegen treten. Neuere Dichter, die ſich mehr auf Landſchaftsmalerei verſtehen, würden manches anders, aber auch anſpruchsvoller gegeben haben; in Fleming's Gedicht, gewiß dem ſorgfältigſten, das er auf der Reiſe verfaßte, zeigt ſich aber mehr als in andern ſeine Kenntniß klaſſiſcher Muſter, namentlich des Virgil, ohne daß man ihn irgend im Einzelnen der Nachahmung zeihen könnte.

Außerdem nun hat der Dichter eine große Anzahl kleinerer Gedichte auf beiden Reiſen gedichtet, auf einzelne Gelegenheiten, z. B. wie er zuerſt die goldenen Thürme von Moskau erblickte, auf den ungewöhnlichen Sturm auf dem Kaſpiſchen Meer, der unmittelbar eintrat, nachdem die Salutſchüſſe gewechſelt waren, auf die Trauben von Aſtrachan, auf die Pfirſichen in ihrem Vaterlande*). Sodann eine große Menge von Gelegenheits-Gedichten auf die Namenstage der Mitglieder der Reiſegeſellſchaft, namentlich derer, mit denen er näher befreundet war, aber ſelbſt bis auf die Muſiker herab. Auch jener Führer, von dem ſie ſo viel zu leiden hatten, durfte in ſolchem Fall nicht ganz unbeſungen bleiben. Ueberhaupt kann nicht genug hervorgehoben werden, mit welcher Zartheit Fleming dieſe Verhältniſſe behandelt und nach Kräften verhüllt. Nur einmal ſchöpft ſein gequältes Herz freiern Athem in einem Gedicht, das hier zu ſtehen verdient. Während er den Geſtrengen feiert, ſagt er ihm doch zugleich:

---

*) Pfirſich kommt bekanntlich her von Persico. Perſich

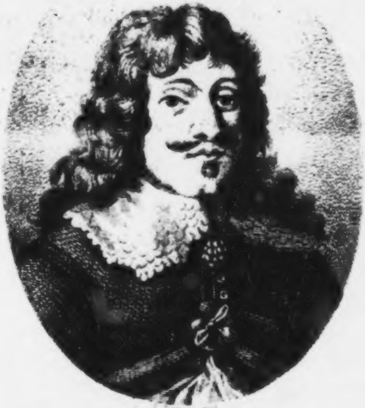
Tugend iſt das höchſte Gut,
Mißgunſt, deine tauſend Rachen
Sollen Niemand irre machen,
Der was Redlich's denkt und thut,
Nichts ſteht ehrlicher auf Erden
Als umſonſt getadelt werden.

Blut, das regt und legt ſich bald,
Welches wohnt in edeln Adern.
Schlechtes Volk hat Luſt zu hadern,
Pöbel mißbraucht die Gewalt.

Beſonders rührend iſt es zu leſen, wie Fleming's Herz ſich aus der Fremde, in Leid und Freud', ſtets mit tiefſter Sehnſucht nach dem deutſchen Vaterlande zurückkehrt, ſo ſehr dies auch durch Kriegsgetümmel zerfleiſcht und zerriſſen war. Damit verbindet ſich zugleich das ſtolze Gefühl ſeines deutſchen Dichterruhmes. Mehr als einmal gibt er zu verſtehen, daß er in Deutſchland gekannt und geleſen ſei. Die Verbreitung ſeiner handſchriftlichen Gedichte, ſowohl derer, die noch in Deutſchland gedichtet, als mancher, die von Aſien wohl zunächſt nach Liefland und von dort nach Deutſchland kamen, muß ſehr groß geweſen ſein, wie ſich recht wohl begreifen läßt bei dem Entſtehen der poetiſchen Geſellſchaften jener Zeit: dieſe mochten eben die Hauptorgane der Verbreitung ſein. Auch hatte Fleming ſehr wohl ein Bewußtſein ſeines Werthes oder vielmehr ſeines Strebens, denn er ſpricht von ſeiner Dichtkunſt nur wie von einer Aufgabe. Als er in einem anderen Welttheil den Tod Opitzen's erfuhr, dachte er unter den Ueberlebenden nicht an ſich, ſondern an ſeinen Gefährten Olearius:

> Kömmt ein Olivenzweig aus Perſien nicht wieder,
> So ſteht der Lorbeerwald in ſeiner letzten Noth.

Fleming beſtand alle Fährlichkeiten der Reiſe, Scheitern des Schiffes, drohende Angriffe, Entbehrung, endlich die klimatiſchen Einflüſſe glücklich, er kehrte wohlbehalten und berühmt nach Hauſe — um hier ſeinen Tod zu finden. Er ſtarb am 2. April 1640, nur 31 Jahre alt, zu Hamburg. Er wollte ſich hier, nachdem er bereits zu Leiden die mediciniſche Doctorwürde erworben, als praktiſcher Arzt niederlaſſen und für ſein häusliches Glück die Stätte bereiten. Kurz zuvor hatte er ſich mit der Tochter des angeſehenen Kaufmanns und Aelteſten zu Reval, des ſchon genannten Niehuſen verlobt; ſeine Vermählung erlebte er nicht, eben ſo wenig die Herausgabe ſeiner Gedichte.



P. FLEMING.

Verlag von Friedrich Bruckmann in Stuttgart.

II.

Paul Fleming.

(Werke).

Die Herausgabe der Werke beſorgte zwei Jahre nach Fleming's Tode der Vater ſeiner Braut: ohne Auswahl, wie Fleming ſelbſt es gewiß nicht gethan haben würde*). Aber ſelbſt den beſten Stücken fehlte die letzte Hand, was um ſo mehr nöthig war, als er ihrer die meiſten auf der Reiſe verfaßt oder in ſolchen Verhältniſſen, wo an Veröffentlichung durch den Druck gewiß nicht entfernt gedacht wurde. Dagegen iſt die Sammlung durch Druck- und Schreibfehler (ſchwerlich geſchah der Druck unmittelbar nach der Original-Handſchrift) in ſo hohem Grade verunſtaltet, daß häufig die Conjectural-Kritik zu Hülfe gerufen werden muß, welche nur zuweilen die Heilung finden möchte. Viele von Fleming's Gedichten ſind verzettelt worden und gradezu verloren gegangen: der Herausgeber gibt ein langes Verzeichniß von Titeln Fleming'ſcher Gedichte, welche ſich nicht mehr vorfanden. Unter ihnen ſind zwar auch viele Gelegenheitsgedichte, allein auch geiſtliche Sonette, deren Verluſt beſonders zu beklagen ſein wird.

---

*) Dieſe erſte Ausgabe iſt unter dem Titel „Teutſche Poemata", zu Lübeck ohne Jahr gedruckt (1642), ſpätere Abdrücke „Geiſt- und Weltliche Poemata" wurden zu Jena gemacht, der Verleger wohnte aber zu Naumburg, daher die Ausgaben nach beiden Orten benannt. Für Verbeſſerung des Textes geſchah in den Drucken von 1651, 1660, 1666 zu Jena und 1685 zu Merſeburg zwar etwas aber nichts Weſentliches; doch findet man das Bildniß des Dichters.

Nicht unmöglich, daß ſie noch einmal irgendwo, wenn auch ohne den Namen des Verfaſſers, auftauchten; Inhalt und Form würden den Kenner über ihre Echtheit nicht in Ungewißheit laſſen *).

Und doch iſt der Band Fleming'ſcher Poemata von 670 Seiten **) ſchon viel zu groß ausgefallen, nicht für denjenigen der über den Werth des Dichters mit ſich im Reinen iſt, ſondern für den eiligeren Leſer, der, wo er aufſchlägt, die Tugenden deſſelben ſogleich antreffen will. Während nun für die Nachwelt und für den vertrauteren Freund der Fleming'ſchen Muſe der Abdruck alles Vorgefundenen das Beſte war, ſo hat doch bei der nächſten Folgezeit dieſe Beſchaffenheit der Ausgabe dem Ruf des Dichters offenbar geſchadet, und ſelbſt ſein plötzlicher Tod, der ſonſt die Dichter zu verklären pflegt, hat dieſen Nachtheil nicht aufwiegen können. Fleming's zu frühzeitiger Tod war gewiß nicht minder entſcheidend für die Richtung der nachfolgenden Literatur, als der von Schiller, wiewohl das Verhältniß von Fleming zu Opitz ein ganz anderes war als das von Schiller und Goethe.

Wir kommen jetzt beſonders auf dies Verhältniß Fleming's zu Opitz zurück. Fleming beſaß gelehrte Bildung, aber lange nicht in dem Grade, wie jener; er verräth Kenntniß der römiſchen Dichter, namentlich des Virgil und Horaz; von den Neueren finden ſich insbeſondere Erwähnungen der Italiener, denen er einiges nachbildet; die Holländer ſcheint er nicht gekannt zu haben, wenigſtens nicht im Original. Daß er der italieniſchen Literatur am nächſten ſtand, iſt wichtig für unſere Anſicht, welche ihn mit dem ſpäteren Hoffmannswaldau in einige Verbindung ſetzt; es erklärt dies ſeinen geſchmückteren, lebhafteren Stil, ſo wie ſeine ungleich häufigeren und kühneren Bilder, nicht minder auch einige Uebertreibungen, die in der That ſchon ſehr nahe an Mariniſches grenzen, z. B. in der Klage über Meißens Zerſtörung:

---

*) Neuerdings erhalten wir Kunde, daß ein Nachlaß Fleming'ſcher Papiere ſich im Beſitz von J. M. Lappenberg befindet, welcher eine neue Ausgabe vorbereitet und Aufſchlüſſe verſpricht. So viel verlautet, findet ſich in dieſem Nachlaß eine „Margenis“ als Gegenſtück zu Barclays Argenis, und eine „Schäferei“ — beides ſchwerlich von Bedeutung.

**) Die Anordnung iſt folgende: Fünf Bücher Poetiſcher Wälder, denen noch ein neues und ein abſonderliches Buch hinzukommt. Ein Buch Ueberſchriften (Epigramme), fünf Bücher Oden, vier Bücher Sonette. Eine Auswahl iſt von G. Schwab gegeben: P. Fl. erleſene Gedichte, Stuttgart 1820; eine andere von Wilhelm Müller im dritten Bande ſeiner Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts; demnächſt ſ. meinen Dichterwald Th. I.

Deine Felder liegen bloß,
Deine Flüſſe werden groß.
Groß von Thränen, die man geußt
Und als Ströme fließen heißt.

Beſonderem Tadel unterlag in dem folgenden nüchternen Zeitalter eine Stelle, welche uns nicht ſo auffallend erſcheint:

Und die taumelnden Cypreſſen
Haben ihrer ſelbſt vergeſſen.

Opitz ſteht aber auch zugleich höher an Geſchmack. Wenn beide Dichter nicht verleugnen können, daß ſie am Anfang einer Periode ſtehen und ſich einer noch ungebildeten Sprache bedienen, ſo fällt Opitz, wo ihm die Sprache verſagt, mehr in's Matte und Steife, Fleming dagegen mehr in's Unedle und Geſchmackloſe. Auch zeigt Opitz mehr Geiſt, mehr Welt, mehr über dem Gegenſtand ſtehende Laune. Alles dies wiegt Fleming auf mit dem größeren Nachdruck ſeines Weſens und ſeiner Rede und mit mehr unmittelbarer Stimmung. Er ſchöpft dreiſter aus dem Leben, hat in ſeinen lyriſchen Gedichten faſt lauter Erlebniß, er giebt ſich ſelbſt und dieſes ſein Selbſt iſt ſo rein und lauter, ſo harmlos und unſchuldig, daß er es geben kann. Es zeigt ſich hier ungleich mehr Hingebung, es iſt alles lyriſcher. Im Ernſten und Religiöſen iſt er gewichtvoller und inbrünſtiger, in der Region des Erotiſchen friſcher und ſinnlicher, ohne doch jemals üppig zu werden. Nicht ſelten iſt er anmuthig ſpielend. Wo er aber darauf ausgeht, geiſtreich zu ſein, fällt er leicht in ſpitze und krauſe Verkünſtelung, die ganz abweicht von der ſonſtigen Fülle ſeines Tons.

Mit dieſen Eigenſchaften zeigt ſich Fleming als die beſte Ergänzung Opitzens, welche vielleicht gedacht werden kann, namentlich ſtellt er dem Gefeilten und Studirten bei Opitz einen freien und oft beinahe ſorgloſen Fluß ſeiner Verſe gegenüber. Seine Reiſeſchilderungen ſind improviſirt, die Verſe niedergeſchrieben, wie man Briefe ſchreibt.

Bei aller Verehrung, welche Fleming vor ſeinem Meiſter Opitz hat und bei aller eigenen Beſcheidenheit wußte er doch, daß man jenem nicht nur gleich kommen, ſondern über ihn hinausgehen müſſe. In der aus Perſien geſchriebenen Elegie an ſein Vaterland leſen wir:

Mir träumet ofte noch, als ſollt' ich ümm dich ſein,
Jetzt wollt' ich mir erſt Luſt und dir Ergötzung ſchaffen,
Indem ich nach der Kunſt, die mich und dich erhebt,
Ein unerhörtes Lied — nicht von Gradivus Waffen,
Vor dem du nun, Gott Lob, itzund haſt ausgebebt —
Ein Lied von ſtiller Ruh und ſanftem Leben ſpielte,
Wie unſer Maro itzt bei ſeinem Bober thut,
Ein Lied, das Himmel hätt', und etwas ſolches fühlte,
Das nach der Gottheit ſchmeck' und rege Muth und Blut.

Mit dieſem wundervollen Ausdruck iſt wohl zugleich genugſam angedeutet, daß der ſanfte Opitz nicht nur an poetiſchem Aufſchwung, ſondern auch an Feuer, oder geradezu an Warmblütigkeit zu übertreffen ſei. In der That müſſen wir dieſen Punkt, wie auch ſchon bisher geſchehen, in der Betrachtung Fleming'ſcher Poeſie voranſtellen, *ihm gehört* der *warme Ton* eben ſo weſentlich und charakteriſtiſch *als Opitz der kühle.* Dies bekundet ſich namentlich ſehr beſtimmt, wenn wir die *Oden* beider neben einander halten, denn es zeigt ſich, daß auch faſt nicht eine Zeile von dieſem bei jenem ſtehen könnte, um ſoviel iſt Fleming durchgängig friſcher, bewegter, ſein Klang iſt voller, mehr ein tiefer und warmer Bruſtton, weßhalb denn hier eigentlich erſt die wahre deutſche Lyrik beginnt. Ich erinnere z. B. an das Danklied:

Billig iſt's, daß wir uns freuen,
Und mit lautem Jauchzen ſchreien,
Lob ſei Gott und ſeiner Macht,
Der die ſtolzen Feinde beuget
Und mit ſeiner Allmacht zeuget,
Daß er uns noch nimmt in Acht.

Zweimal kamen ſie gezogen,
Zweimal ſind ſie auch geflogen*)
Nicht ohn' mächtigen Verluſt.
Schreit ihr Jungen, ruft ihr Alten,
Zweimal hat das Feld behalten
Gott und unſer Held Auguſt.

Held Auguſt, du kühner Krieger u. ſ w.

Selbſt in Gelegenheitsgedichten, ſowohl in Fällen der Freude als der Trauer, z. B.

Auf einer Jungfrauen ihren Namenstag:

Der Tag, ſchöne Menſch-Göttinne,
Der Tag ſcheinet auch zu Sinne
Euch und uns und aller Schaar,
Die euch heute Bänder bindet
Und euch friſche Kränze windet
Und ſetzt auf das güldne Haar.

Daß der Lenz die Welt umarmet,
Daß der Erden Schooß erwarmet,
Daß die Nächte werden klein,
Daß der Wind gelinder wehet,
Daß der lockre Schnee zergehet,
Das macht euer Sonnenſchein**) u. ſ. w.

Nicht fehlen darf hier wohl das bekannte Gedicht:

---

*) Geflohen; fliehen und fliegen gehen durch einander, öfters gerade umgekehrt, als der gegenwärtige Gebrauch, ſ. oben.

**) Euer Sonnenſchein heißt: Euer Tag, nämlich Namenstag.

Auf Ihre Geſundheit:
Was ich ſchlafe, was ich wache,
Was mir träumet für und für,
Was mir Angſt macht, was Begier,
Was ich laſſe, was ich mache,
Was ich weine, was ich lache,
Was ich nehm' an Koſt zu mir,
Schreibe, leſe, denke hier,
Die und die und dieſe Sache,
Was ich nicht thu, was ich thu,
Nichts und alles, Reiſ' und Ruh,
Angſt und Freude, Luſt und Schmerzen,
Dieſes alles, alles das
Thu ich hier ohn' Unterlaß
Auf Geſundheit meines Herzen *).

Am meiſten tritt das Feuer ſeines Herzens und die Spannkraft ſeiner Seele in den Widerwärtigkeiten und Gefahren der Reiſe hervor, in dem Maaß als ſein männlicher Charakter ſich ſtählt, wächst auch ſein poetiſcher Schwung. Hieher gehört z. B. das in Perſien gedichtete Sonett:

Sei dennoch unverzagt, gib dennoch unverloren,
Weich keinem Glücke nicht, ſteh höher als der Neid,
Vergnüge dich an dir und acht' es für kein Leid,
Hat ſich gleich wider dich Glück, Ort und Zeit verſchworen.

Was dich betrübt und labt, halt' alles für erkoren,
Nimm dein Verhängniß an, laß alles unbereut,
Thu, was gethan muß ſein, und eh' man's dir gebeut,
Was du noch hoffen kannſt, das wird noch ſtets geboren.

Was klagt, was lobt man doch? Sein Unglück und ſein Glück
Iſt ſich ein jeder ſelbſt. Schau alle Sachen an,
Das alles iſt in dir. Laß deinen eiteln Wahn.

Und eh du ſelber gehſt, ſo geh in dich zurücke,
Wer ſelbſt ſein Meiſter iſt, und ſich beherrſchen kann,
Dem iſt die ganze Welt und Alles unterthan.

---

*) d. h. der Geliebten.

Ebenſo hatte in den vielfältigen Prüfungen Fleming's Chriſtenthum ſich zur wärmſten Lebendigkeit erhoben und einen wahren Glaubenshelden aus ihm gemacht, der ſich in gleichem Falle nicht anders benommen haben würde, als ſein unglücklicher Freund Stadler. Dieſer, der in Ispahan anſäſſig war, hätte dem Tode entgehen können, wenn er zum Islam übertrat: aber er wandte ſich an den Schergen auf dem Blutgerüſt mit den Worten: haut getroſt zu in Chriſti Namen!

Ich halte die geiſtlichen Sonette, von denen ſchon einige angeführt worden, für das Werthvollſte, das wir von Fleming beſitzen. Der in ihnen herrſchende volle und begeiſterte Ton iſt ausſchlaggebend geworden für die poetiſchere Geſtaltung des deutſchen Kirchenliedes, wie das lange nicht genug anerkannt wird. In dem Kirchenliede beſteht aber nicht nur ein Hauptreichthum der Poeſie des 17. Jahrhunderts, ſondern überhaupt der deutſchen Literatur. Dahin gehört denn auch jenes herrliche Sonett, Hephata, mit dem er Abſchied vom Leben nahm.

Ach, ſprich es auch zu mir, dein kräftiges Thu dich auf,
Ach, ſprich es auch zu mir! u. ſ. w.

Endlich ſeine Grabſchrift, gedichtet am 22. März 1640:

Ich war an Kunſt und Gut und Stande groß und reich,
Des Gluckes lieber Sohn. Von Eltern guter Ehren.
Frei. Meine. Konnte mich aus meinen Mitteln nähren.
Mein Schall flog über weit. Kein Landsmann ſang mir gleich.

Von Reiſen hochgepreiſt. Für keiner Mühe bleich,
Jung, wachſam, unbeſorgt. Man wird mich nennen hören
Bis daß die letzte Glut dies alles wird verſtören.
Dies, deutſche Klarien, dies Ganze dank' ich euch.

Verzeiht mir, bin ich's werth, Gott, Vater, liebſte Freunde!
Ich ſag' Euch gute Nacht und trete willig ab,
Sonſt alles iſt gethan bis an das ſchwarze Grab.

Was frei dem Tode ſteht, das thu er ſeinem Feinde.
Was bin ich viel beſorgt, den Athem aufzugeben?
In mir iſt minder nichts das lebet, als das Leben.

Hinſichtlich der Form und Sprache gewinnt es leicht den Anſchein, als ſei Fleming weniger correct als Opitz. Allein hier müſſen wir vorſichtig ſein. Erſtlich iſt vieles auf Rechnung der ungenauen Ausgabe zu ſetzen, dann iſt manches der verſchiedene Standpunkt ſeiner Mundart; einiges endlich auch abweichender Grundſatz. So hat er es wahrſcheinlich von den Italienern, daß er den Hiatus meidet, ſogar mehr als Opitz, und daß er ſich des Apoſtrophes bedient, ſobald das nächſte Wort mit einem Vocal anfängt oder mit dem h; in ſolchem Fall ſelbſt am Ende des Verſes. Es widerſtrebt ihm zu ſagen: das edle Ardefill und der geſtreckte Arm, er ſagt: das edel' Ardefill und der geſtrecket' Arm, auch: dein' hohe Klippen, für: deine hohen Klippen. Im Verſe dagegen erlaubt er ſich Freiheiten gegen Opitzen's Lehre, bringt häufiger und dreiſter betonte Silben in die Theſis, wenn ein ſtärkerer Ton daneben tritt — mit ganz gutem Gefühl und nur ſelten mehr, als der Rhythmus vertragen kann. In den Reimen zeigt ſich ſeine Mundart, doch behält er manche Eigenheiten der ſchleſiſchen, die durch Opitz geheiligt war, daneben, und ſo entſteht allerdings eine Unſicherheit. Auch hat er mehr Umlaut — wo Opitz umb ſagt, hat er ümm, ferner: Häupt*) ſtatt Haupt und manches andere. Endlich weicht er auch in Conſtructionen von Opitz ab, und zwar ſehr vortheilhaft; er hat ausgedehnteren Gebrauch des Participiums, namentlich des paſſiven und bei der Appoſition; mit letzterer hängt zuſammen das nachgeſtellte Adjectivum: „Moſkau, das über Glauben weite," und „Aſtrachan, das ſchöne" u. ſ. w. — Eine Conſtruction, welche zwei Jahrhunderte lang verloren war und nur der neueren Zeit wieder angehört; Leſſing ſah in ihrem Mangel ein Haupthinderniß für die Ueberſetzung des Homer. Es ſind dies übrigens alles Dinge, die Fleming ſehr wahrſcheinlich aus dem Italieniſchen ſich angeeignet hat.

---

*) Nach der Regel, wo vor dem organiſchen i der Umlaut eintritt, würde dies regelrecht ſein von umpi, haubit.

Beim Vergleich mit Opitz tritt aber nichts mehr hervor und nichts bedingt einen durchgängigeren Unterſchied, als daß Fleming mehr unmittelbaren Erguß, mehr leichten lyriſchen Wurf hat, weshalb er denn auch der Volkspoeſie einen Schritt näher ſteht. Es iſt in ihm ein natürlicher Geſangeston, der ſelbſt durch den Anſchluß an Vorbilder nicht verloren geht. Er gehört zur Klaſſe derjenigen Dichter, denen jedes Wort ſich zum Verſe fügt, ſicherlich kein Tadel, vielmehr eine Beglaubigung des Berufs, und beſonders hoch zu ſchätzen in einer Periode gelehrter Poeſie. Eine ſolche Leichtigkeit ſchließt freilich auch ihre Gefahren ein und bedarf eines Gegengewichtes an Strenge und Kritik. Fleming mußte einen gewiſſenhaft wägenden und ſichtenden Herausgeber finden, gleichviel ob er ihn in ſich oder in einem andern fand. Allein er ſelbſt ſtarb zu früh und dem erſten Herausgeber lag Kritik und Auswahl fern, ein Umſtand, der bei der Geſammtbeurtheilung des Dichters wohl in Anſchlag zu bringen: der Fehler iſt nicht, daß Fleming ſo viel und bei jeder Gelegenheit dichtete, denn das lag in ſeiner Natur, ſondern der Fehler iſt eben, daß man uns alles und jedes aufgetiſcht hat. Darum war die von Guſtav Schwab veranſtaltete Zuſammenſtellung „Paul Fleming's erleſene Gedichte“ hier ganz beſonders am Ort.

Fleming hat bei ſeinen Zeitgenoſſen nicht diejenige Anerkennung gefunden, welche er verdient, denn Niemanden fiel es ein, ihn in unmittelbare Nähe von Opitz zu ſtellen und ihm gleichen Rang zu geben — ſelbſt ſeine ſächſiſchen Landsleute wagten es nicht, die es doch ſo gern den Schleſiern gleich gethan hätten. Das kam wohl daher, daß die gelehrten Urtheiler, in deren Händen die Entſcheidung lag, wenig Sinn hatten für die Vorzüge des Lebens und der Wärme und daß man ſich einmal gewöhnt hatte, die ſtrenge Opitz'ſche Art zur Norm zu nehmen. So ſpielt denn Fleming in den zahlreichen poetiſchen Lehrbüchern der nächſten Zeit eine ziemlich untergeordnete Rolle und Morhof iſt der erſte, welcher in ſeinem „Unterricht in der teutſchen Sprache und Poeſie" unſeren Dichter ſtark hervorhebt, ihm ſogar eine höhere Begabung beimißt als dem Opitz. Die in der That bemerkenswerthen Worte dürfen hier Platz finden. Nachdem er Buchner's Worte über Opitz angeführt, welche lauten: Non potest ascendere altius Musa patria, et necesse est ut conquiescat eo fastigio, quo tu collocasti — fährt er fort: „Ich gebe ihm Beifall, daß zu ſeiner Zeit er der vortrefflichſte Poete geweſen, vermeine aber, daß die teutſche Dichtkunſt in Herr Flemingen noch höher geſtiegen. Denn in Wahrheit, es ſtecket ein unvergleichlicher Geiſt in ihm, der mehr auf ſich ſelbſt, als frembder Nachahmung beruhet. Wir haben an ihm, den wir den Italiänern und Franzoſen entgegenſetzen können, und wo einer bequem geweſen, ein vollſtändiges Epicum Poema, wie Taſſus und Arioſtus, hervorzugeben, ſo hätte es dieſer vor allen ſeinen Landsleuten vollführen können. Die Elocutio iſt an gebührendem Orte herrlich und heldenmäßig, in Oden lieblich und ſinnreich, die Ausbildung kräftig" u. ſ. w. — Ferner: „Ich kann mich aber nicht genug verwundern, daß man ſo wenig Werks von ihm gemacht, und ſeine Tugenden nicht in höherem Werthe gehalten. Herr Schottel hat ihn ſehr kaltſinnig gelobet, wenn er ihm keinen andern Lobſpruch als eines guten luſtigen Poetens beileget, Herr Hofmann lobt nichts anderes an ihm, als daß er ein feines Sonett geſchrieben. Welches, ob es zwar wahr iſt, dann er hierinnen unvergleichlich geweſen, ſo war doch ein weit mehreres an ihm zu loben. Man ſiehet nur hieraus, wie die Urtheile von vornehmen Leuten ſo ungleich und partheiiſch fallen".

III.

Bartholomäus Ringwaldt.

Während mit Opitz für die weltliche Poeſie in Deutſchland ein Wendepunkt eintritt, gilt nicht das Gleiche von der geiſtlichen; hier vielmehr, wie ſehr erklärlich iſt, findet ein viel genauerer Zuſammenhang ſtatt zwiſchen den Dichtern des ſiebzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts und der Uebergang iſt ein ganz allmäliger. Der große Reformator der Deutſchen empfand das Bedürfniß deutſchen Kirchengeſanges und trat demgemäß, obwohl ſelbſt eigentlich kein Dichter, hier bahnbrechend auf; Frömmigkeit und chriſtlicher Sinn konnte am erſten auf dieſem Gebiet die dichteriſchen Vorzüge erſetzen. Luthers Beiſpiel rief nun deutſche Liederdichter hervor, ſo daß eine ununterbrochene Reihenfolge hinüberführt zu den höher begabten Dichtern des 17. Jahrhunderts. In ſolchem Zuſammenhange verdient beſonders Ringwaldt genannt zu werden, dem wir eine Betrachtung zuwenden, obwohl er einer frühern Periode angehört.

Jördens in ſeinem Lexicon deutſcher Dichter und Proſaiſten ſchreibt über ihn: „Bartholomäus Ringwaldt, ein Dichter des ſechszehnten Jahrhunderts, der weniger bekannt iſt, als er es zu ſein verdient. Man kennt ſeine Poeſie bloß aus unſern alten Geſangbüchern, und weiß von ſeinen Lebensumſtänden aus den bisherigen Biographieen unſerer geiſtlichen Liederdichter nur ſo viel, daß er um das Jahr 1550 Pfarrer zu Langfeld unter dem Amte Sonnenburg in der Mark geweſen. Jöcher und andere Lebensbeſchreiber haben ihn gar nicht.“ Später erhielt man durch Eberhard in

Leipzig etwas nähere Nachricht bei Gelegenheit ſeiner Herausgabe des Epithalamiums von Ringwaldt, allein im Jahr 1833 gab Hoffmann von Fallersleben eine ſchätzbare Monographie mit reicheren biographiſchen, literariſchen und bibliographiſchen Nachweiſungen.

Bartholomäus Ringwaldt iſt geboren zu Frankfurt an der Oder im Jahr 1530. Im Jahr 1557 trat er ein geiſtliches Amt an und hatte 1567 bereits zweien Gemeinden als Prediger vorgeſtanden, als ihm das Pfarramt zu Langenfeld in der Neumark übertragen wurde. Erſt ſpät begannen hier ſeine poetiſchen Arbeiten, vom Jahr 1580 an läßt er zahlreiche geiſtliche Lieder, nebſt Erbauungsſchriften, im Druck erſcheinen: zuerſt „Der chriſtliche Spiegel“ und „Troſtlieder in Sterbensläuften“, jene, leider, wie es ſcheint, verſchwunden. Sein berühmteſtes Werk iſt „Die lautere Wahrheit“, erſchienen 1585, in zehn Auflagen bis 1598. Es wird geſchildert, „wie ſich ein weltlicher und geiſtlicher Kriegsmann in ſeinem Beruf verhalten ſoll“. Auch erſchien von ihm 1590 eine Comödie: Speculum mundi; ferner überſetzte er Daniel Cramers lateiniſche Comödie vom ſächſiſchen Prinzenraub. Außer mehreren Hochzeitgedichten ſchrieb er 1595 ein Epithalamium, aus deſſen Vorrede ſich die Umſtände ſeiner letzten Lebensjahre entnehmen laſſen. Nachdem er eine Zeit lang Wittwer geweſen, verheirathete er ſich in ſeinem 62. Jahre mit einem jungen Mädchen, Dorothea, Johannes Krügers, Stadtſchreibers zu Croſſen, Töchterlein, mit der er ehelichen Glückes genoß. Sein Lebensende hat nicht ermittelt werden können, doch wäre aus der Lebensfriſche, die ſich in den Werken ſeiner ſpäteren Jahre ausſpricht, wohl auf das Erreichen eines höheren Alters zu ſchließen. Wahrſcheinlich ſtarb er 1598 und ward zu Langenfelde begraben.

Ringwaldts Gedichte ſprechen an durch den einfältigen frommen Sinn; ohne daß ihm hohe Dichtergaben eigen wären, gewinnt er durch Treuherzigkeit und innerſte Liebenswürdigkeit. In der Lieblichkeit und Unſchuld zeigt er noch Spuren von dem Geiſt der Dichtung des 13. Jahrhunderts, während er an Ernſt, Nachdruck und Eindringlichkeit ſich zuweilen ſehr gut der Luther'ſchen Dichtung anſchließt. Seine Sprache fließt aus eben dieſer Quelle, man darf ſie rein nennen, ſelbſt Fülle und Fluß kommt ihr zu; auch ſein Vers iſt ziemlich geſchickt, nicht bloß ſilbenzählend, wenn auch noch nicht nach Opitziſchen Grundſätzen. Dem Inhalt nach lehnen ſich ſeine geiſtlichen Lieder, in Ermangelung eigener Erfindung, meiſtens an Bibliſches an, namentlich geben ſie Umſchreibung der Pſalmen, doch geht die Ausführung ins Einzelne oft in weit anderen Ton hinüber. Wir heben die Lieder hervor: „Gott Vater, der du deinen Sohn“ — „O du getreuer Jeſu Chriſt“ — welche ſich bis heute in den Geſangbüchern nach alter Art erhalten haben. „Ein fein Sommerlied“, das ſich in der chriſtlichen Warnung des treuen Eckarts findet, iſt zwar ſehr breit ausgeſponnen, enthält aber viel Liebliches. Es hebt an:

Gottlob! es iſt vorhanden
Die fröhlich Sommerzeit,
Der Schnee in unſern Landen
Nicht mehr ſo häufig leit,
Das Eis iſt gar zergangen,
Der Rauhreif fällt nicht mehr,
Es haben angefangen
Die Bäum zu knoſpen ſehr.

Die Sprache zeigt in Abwerfung der Endſilben und in der Wortſtellung ſogleich den Standpunkt vor Opitz, noch mehr tritt dies, ſo wie auch die metriſche Abweichung, in der vierten Strophe hervor, welche lautet:

Die Saate auf dem Felde
Jetzund gar nichtes acht
Des Winters ſchwere Kälde,
Sie ſteht daher und lacht
Und wächſt verborgner Weiſe
All Stunden fort und fort
Ihrem Schöpfer zum Preiſe
Und ſeinem ſtarken Wort.

Das Gedicht beſteht aus 19 Strophen; ich ſetze Strophe 6 bis 14, die ſich auszeichnen, hieher:

Die Lerch ſich hoch erhebet
Und flieget über ſich,
Mit ihren Flügeln webet
Und ſinget ſäuberlich,
Der Schall erklinget ferne
Und lautet mächtig wol,
Die Menſchen hören's gerne
Und ſind der Freude voll.

Der Storch iſt wiederkommen,
Darzu die Schwälmelein,
Ja man hat auch vernommen
Die Turturtäubelein,
So wol die Gänſ' und Spechte,
Wiedhopf und Kranich fein
Und allerlei Geſchlechte
Der lieben Vögelein;

Die allzumal Gott ehren
Mit ihrem Lobgeſang
Und ſich frei laſſen hören
In Wäldern breit und lang.
Ach laßt auch uns Gott preiſen,
Wir ſind ja mehr als ſie,
Dieweil er uns thut ſpeiſen
Viel beſſer als das Vieh.

Im Strauche ſitzt der Haſe
Und zu dem Hafer ſpringt,
Das Rindvieh geht im Graſe,
Der fromme Kukuk ſingt,
Die Bienlein thut man ſpüren
An manchem Thal und Berg,
Wenn ſie zuſammen führen
Ihr ſüßes Wunderwerk.

Die Hirſchen und die Hinden,
Darzu die leichten Reh
Sich wiſſen wohl zu finden
Im Buſch und grünen Klee;
Die Schäflein auf der Auen
Sich weiden hin und her,
Dem lieben Gott vertrauen
Und hüpfen in die Quer.

Jetzt freut ſich alles ſehre,
Was Kreature heißt,
Verkündigt Gottes Ehre
Und ihm Gehorſam leiſt.
Die Fiſch im Waſſer ſtreichen,
Die Hühner wild und zahm
Vermehren ſich dergleichen
Und halten ſich zuſamm.

Die ehrbarn Jungfern alle
Auch in die Blumen gehn,
Erheben Gott mit Schalle,
Züchtig beinander ſtehn,
Reden von Ehrenſachen
Nach frommer Herzen Weis
Und ſchöne Kränzlein machen
Um eitel Ehr und Preis.

Sie winden auch darüber
Das Kraut Vergißnichtmein,
Je länger und je lieber
Pflegt auch darbei zu ſein,
Welchs ſie bedächtig tragen
Als wohlerzogne Kind
Und nichts nach Leuten fragen
Die falſches Herzens ſind.

Solch Kränzlein hat mir geben
Ein edles Jungfräulein,
Ich will bei meinem Leben
Gänzlich ihr eigen ſein,

Und mich von ihr nicht ſcheiden,
Es ſcheidt uns denn der Tod,
Das helf uns allen beiden
Der fromm getreue Gott.

Unverkennbar klingt hier ein Ton echtdeutſchen Volksgeſanges durch und gerade hiedurch hat Ringwaldt, mag er auch ſonſt nicht durchaus hervorſtechend ſein, nicht nur einen Rang hoch über dem wuchernden Meiſtergeſang ſeiner Zeit, ſondern auch über der geſchulten Kunſtpoeſie der nächſtfolgenden. Daß er übrigens nicht gar ſo dürftig ſei, als ihn Hofmann macht, geht ſchon aus deſſen eigenen Anführungen hervor. In der „lauteren Wahrheit“ wird das Grundlaſter der Deutſchen in lebhaften Verſen mit grellen Farben geſchildert, doch anziehender iſt die Darſtellung einer frommen und einer böſen Magd.

Beſchreibung einer frommen Magd.

Ein fromme Magd von gutem Stand
Geht ihrer Frauen fein zur Hand,
Hält Schüſſel, Tiſch und Teller weiß
Zu ihrem und der Frauen Preis.
Sie trägt und bringt kein neue Mähr,
Geht ſtill in ihrer Arbeit her,
Iſt treu und eines keuſchen Muths
Und thut den Kindern alles Guts.
Sie iſt auch munter, hurtig, friſch,
Verbringet ihr Geſchäfte riſch,
Und hält's der Frauen wohl zu gut,
Wenn ſie um Schaden reden thut.
Sie hat darzu ein fein Geberd,
Hält alles ſauber an dem Herd,
Verwahrt das Feuer und das Licht
Und ſchlummert in der Kirchen nicht.

Dagegen:

Ein böſe Magd voll arger Liſt
Verſchlafen, faul und freſſig iſt,

Geht ſchlaufen, will gar nirgend fort,
Und ſchweigt den Frauen nicht ein Wort —
Darzu zerbricht auch dieſer Nüſſl
Viel Löffel, Tiegel, Töpf und Schüſſl,
Geht naſchen und frißt gerne Fett,
Und leuget alles, was ſie redt u. ſ. w.

Der Verfaſſer reicht hier Hans Sachs, wo er am beſten iſt, die eine Hand und die andere — Paul Gerhard. In der Kunſt ſteht er dieſem ſchon nahe, in der Geſinnung aber ihm gleich und er iſt Chriſt mit ganzer Seele, vertheidigt mit Eifer die Luther'ſche Lehre, tritt kräftig ein für Geſetz und Ordnung, predigt Zucht und Sitte und — klagt über den Zuſtand des deutſchen Vaterlandes.

IV.

Johannes Heermann.

Frühzeitig ſchloß der geiſtliche Geſang ſich der Opitziſchen Schule an. Vor allen iſt hier des geiſtlichen Liederdichters **Johannes Heermann** zu gedenken, der ſelbſt Ruhmwürdiges leiſtet und einem größeren die Wege bereitet. Er wurde im Jahr 1585 zu Rauden in Schleſien, Fürſtenthum Liegnitz, geboren, beſuchte Schulen, beſonders die zu Frauſtadt, woſelbſt er bei dem Liederdichter Valerius Herberger Wohnung fand und Anleitung und Aufmunterung zur Liederdichtung erhielt, zumal da ſein frommer Sinn ihn nahe mit ſeinem Lehrer verknüpfte. Später kam er auf die Schule zu Brieg und hier erregten ſeine poetiſchen Verſuche ſo großes Aufſehen, daß der dreiundzwanzigjährige Jüngling mit großer Feierlichkeit zum Dichter gekrönt wurde; doch hat man Urſache zu glauben, daß dieſe Ehre mehr ſeinen lateiniſchen Gedichten galt, denn dies geſchah im Jahr 1608, und in der Zeit vor Opitz war dergleichen mit deutſchen Verſen nicht zu erringen. Nachdem er die Univerſitäten Leipzig, Jena und Straßburg beſucht, wurde er im Jahr 1612 Prediger zu Köben, hatte hier aber durch Kränklichkeit und durch die Drangſale des Krieges beſtändige Leiden und harte Prüfungen zu erdulden; dreimal wurde ihm ſein Hab und Gut geraubt. Dieſe Zuſtände ſpiegeln ſich auch in ſeinen Liedern. Die Innigkeit und fromme Ergebung, mit der er ſie trug, ſpricht ſich gleichfalls aus und ſie haben ſeinen Namen unter den Dichtern des evangeliſchen Kirchengeſangs bis heute erhalten. Er legte im Jahr 1634 ſein Amt nieder, ging nach Liſſa, woſelbſt er am 27. Februar 1647 verſtarb.

Heermann ging nicht nur von der lateiniſchen Poeſie zur deutſchen über, ſondern ſchloß ſich auch ſehr frühzeitig den Opitziſchen Principien an. Daß er aber dieſelben ſich völlig angeeignet hätte, wie behauptet worden, beſteht nicht mit der Wahrheit; dies zu thun würde auch nicht das Rechte geweſen ſein, denn das deutſche Kirchenlied hatte bereits durch Luther einen beſtimmten Charakter erhalten, der ſich nicht ſogleich durch eine Neuerung, und wäre es die empfohlenſte geweſen, beſeitigen ließ. Ein Unterſchied zwiſchen der weltlichen und geiſtlichen Poeſie mußte bleiben, und gerade danken wir es dem richtigen Gefühl Heermanns, daß er in der Aneignung der neuen Kunſt nicht zu weit ging. Auch waren hier ganz verſchiedene Bedingungen, die kirchlichen Choräle wurden geſungen und waren untrennbar von ihrer Melodie, Opitzens Verſe aber waren darauf berechnet, geſprochen zu werden; mit ſtrenger Durchführung Opitziſcher Metrik hätte man ſich alſo nur eine unnütze Feſſel aufgelegt und überdies die bereits geöffnete Bahn verloren. In dieſer von Heermann gegründeten Dichtungsart ging nun auch Paul Gerhardt fort und ſehr zu loben iſt es, daß auch unſere neueſten Dichter geiſtlicher Lieder dieſem Vorbilde treu geblieben ſind. Zur Beſtätigung des Geſagten mögen einige Strophen aus Heermanns ſchönem Liede: „Jeſu, deine tiefen Wunden“ hier eine Stelle finden. Das Lied ſchließt:

Auf dich ſetz ich mein Vertrauen,
Du biſt meine Zuverſicht,
Dein Tod hat den Tod zerhauen,
Daß er mich kann tödten nicht,
Daß ich an dir habe Theil,
Bringet mir Troſt, Schutz und Heil
Deine Gnade wird mir geben
Auferſtehung, Liecht und Leben.

Hab' ich dich in meinem Herzen,
Du Brunn aller Gütigkeit,
So empfind' ich keine Schmerzen
Noch im letzten Kampf und Streit,

Ich verberge mich in dich,
Welch Feind kann verletzen mich!
Wer ſich legt in deine Wunden
Der hat glücklich überwunden.

Wir finden hier eine Mitte zwiſchen Luther und Opitz; dem letzteren aber ſchließt Heermann ſich nicht bloß in der Behandlung des Verſes und der Sprache an, ſondern zuweilen wohl auch im Ton. Seine Lieder ſind verſchiedentlich gedruckt worden, am vollſtändigſten in der Sammlung, welche den Titel führt: »Devoti carmina cordis, Haus- und Herz-Muſica, Leipzig 1639“; ſie haben durch echte Frömmigkeit, durch einfältige Sprache des Herzens und durch die Stärke der Zuverſicht in den Zeiten der Bedrängniß und Kriegsnoth, freilich aber auch durch ihre beinahe allzugroße Verſtändlichkeit, ſogleich den weiteſten Anklang gefunden und haben durch ihre unvergänglichen Tugenden einen Platz in allen lutheriſchen Geſangbüchern behauptet, in denen ſie noch heute der Erbauung dienen. Sie ſind in ihrer Weiſe noch unübertroffen und nur an poetiſchem Hauch ſteht der Nachfolger höher.

In der That erſcheint Paul Gerhardt hier ſchon im Keim, von Heermann zu ihm iſt nur noch ein Schritt. Dies zeigt ſich in vielen Liedern, z. B. in dem Lied: „Treuer Gott, muß ich dir klagen meines Herzens Jammerſtand“. Wir leſen am Schluß des Liedes, das wohl nur zu lang iſt, um es hier mittheilen zu dürfen, die vortrefflichen Strophen (10—12):

Reiche deinem ſchwachen Kinde,
Das auf matten Füßen ſteht,
Deiner Gnaden Hand geſchwinde,
Bis die Angſt fürübergeht.
Wie die Jugend gängle mich,
Daß der Feind nicht rühme ſich,
Er hätt' ein ſolch Herz gefället,
Das auf dich ſein' Hoffnung ſtellet.

Du biſt meine Hülf und Leben,
Mein Fels, meine Zuverſicht,
Dem ich Leib und Seel' ergeben,
Gott, mein Gott, verzeuch doch nicht.
Eile mir zu ſtehen bei,
Brich des Feindes Pfeil entzwei,
Laß ihn ſelbſt zurücke prallen,
Und mit Schimpf zur Hellen fallen.

Ich will alle meine Tage
Rühmen deine ſtarke Hand,
Daß du meine Plag' und Klage
Haſt ſo herzlich abgewandt.
Nicht nur in der Sterblichkeit
Soll dein Ruhm ſein ausgebreit,
Ich wills auch hernach erweiſen,
Und dort ewiglich dich preiſen.

Bis zu welcher Rundung, welchem Nachdruck und welcher Zierlichkeit der Dichter ſich erhebt, zeige das folgende kürzere Gedicht:

O Jeſu Chriſte, wahres Liecht,
Erleuchte, die dich kennen nicht,
Und bringe ſie zu deiner Heerd,
Daß ihre Seel' auch ſeelig werd!

Erfülle durch den Gnadenſchein
Die irrig und verführet ſein,
Auch die, ſo heimlich fichtet an
In ihrem Sinn ein falſcher Wahn.

Und was ſich ſonſt verlaufen hat
Von dir, das ſuche du mit Gnad,
Und ſein verwundt Gewiſſen heil,
Laß ſie am Himmel haben Theil.

Den Tauben öffne das Gehör,
Die Stummen richtig reden lehr,
Die nicht bekennen wollen frei,
Was ihres Herzens Glauben ſei.

Erleuchte die da ſind verblendt,
Bring her, die ſich von uns getrennt,
Verſammle, die zerſtreuet gehn,
Mach feſte, die im Zweifel ſtehn.

So werden ſie mit uns zugleich
Auf Erden und im Himmelreich
Hier zeitlich und dort ewiglich
Für ſolche Gnade preiſen dich.

Wahrlich ein Lied voll echt chriſtlicher Milde und unſeren Orthodoxen zu täglichem Gebrauch zu empfehlen.

Verſchweigen dürfen wir nicht, daß Heermann in ſeinem Eifer und in der Einfalt ſeines Herzens zuweilen tief dem Ungeſchmack ſeiner Zeit verfällt, z. B. in dem trefflichen Liede: „Was bin ich, o Herr Zebaoth“ die Strophe: „Ich bin ein ſtinkicht faules Aas“ — ein Ton, dem zuweilen auch noch Paul Gerhard verfällt. Es würde unrecht ſein, wollte man ſolche Stellen in unſern Geſangbüchern feſthalten oder gar einführen, aber in ihrer Zeit dürfen ſie nicht durchaus nach unſern Maaßſtäben gemeſſen werden. Der andachtsvolle Inhalt überwog damals durchaus und der Geſchmack war ein anderer.

Heermanns Lieder erſchienen bei ſeinen Lebzeiten in einer längeren Reihenfolge verſchiedener Sammlungen mit Titeln nach der Weiſe ſeiner Zeit, z. B. Bibliſches Chriſtenthum, Wittenberg 1609; Andächtige Kirchenſeufzer und Reimen, Leipzig 1616; Schlußglöcklein 1631; Devota Musica Cordis, Haus- und Herzens-Muſica, 1630 und 34; Poetiſche Erquickſtunden, Nürnberg 1656 u. ſ. w. Erneuert wurden ſeine Lieder von David Heermann: Neues Ehrengedächtniß des Liederdichters Joh. Heermann, Glogau 1759, und neuerlich durch Philipp Wackernagel: Joh. Heermanns geiſtliche Lieder. Stuttgart 1856.

Zu unterſcheiden iſt ein älterer Liederdichter: Joh. Hermann Italus senior, von dem das Lied: „Jeſu, nun ſei gepreiſet“ im Dresdener Geſangbuch von 1593, über deſſen Perſönlichkeit es indeß noch an Aufklärung fehlt.

V.

Paul Gerhardt.

Ein hauptſächlicher Werth und Reichthum der Poeſie des ſiebzehnten Jahrhunderts liegt im Kirchenlied; die junge evangeliſche Lehre, erhärtet und geſtählt in den Flammen eines grauſamen Krieges, entfaltet hier die Stärke und Innigkeit ihres Glaubens. Wir kommen jetzt auf einen Vertreter deſſelben, der keinen von irgend gleichem Range neben ſich hat, weder zu ſeiner Zeit, noch vor oder nach. Kirchliche Lieder haben wir zwar noch von andern trefflichen Dichtern der Zeit, wie denn dieſe Poeſie ſich unmittelbar an die Leiſtungen Luthers anſchließt, es ſpricht ſich in ihren Geſängen frommer chriſtlicher Sinn, oder andererſeits ſtrenge Rechtgläubigkeit aus, allein ſie vereinigen mit ſolchen Eigenſchaften nicht zugleich ein entſprechendes Maaß von poetiſchem Schwung, poetiſcher Kunſt und muſterhafter Sprachbehandlung. Da wir nun hier eine Geſchichte der Poeſie und der Sprache im Auge haben, ſo müſſen wir es Andern überlaſſen, die Vorzüge und Tugenden jener Männer vollſtändig ins Licht zu ſtellen, halten uns hier aber hauptſächlich an denjenigen, welcher nicht bloß ein chriſtlicher Dichter iſt, ſondern auch ein deutſcher Dichter und überhaupt ein Dichter.

In der That vereinigt Paul Gerhardt viele Fäden in ſich, er ſteht im Knotenpunkt verſchiedener Entwickelungsreihen. Zunächſt hat er den Geiſt Luthers und ſeines Reformationswerkes friſch in ſich aufgenommen, er iſt durchdrungen vom Geiſt der heiligen Schrift und ſtrebt ſich dem Sänger der Pſalmen unmittelbar anzureihen; zugleich kennt und ſchätzt er den alten lateiniſchen Kirchengeſang und ſucht ihm nachzuſtreben; zu alle dem aber ſteht er in der poetiſchen Bildung ſeines Jahrhunderts und iſt eben ſo ſehr ein Jünger des Opitz als des ihm durch Landsmannſchaft näher ſtehenden Paul Fleming. Von allen dieſen werden wir in ſeinen Gedichten die Tonarten noch deutlich wieder erkennen.

Nachrichten über ſeine Lebensverhältniſſe ſind, wenn wir ſeine Jugendzeit ausnehmen, hinreichend auf uns gekommen. Paulus Gerhardt, denn ſo ſchreibt er ſich ſelbſt, iſt geboren im Jahre 1606 zu Gräfenhaynichen im ehemaligen Kurkreiſe Sachſen, woſelbſt ſein Vater Bürgermeiſter war. Die Unruhen des dreißigjährigen Krieges ſcheinen auch ihn umher geworfen zu haben und jedenfalls haben ſie ſeine Anſtellung verzögert, denn noch im Jahr 1651 finden wir ihn zu Berlin, 45 Jahre alt, als Candidaten der Theologie, der von Privatunterricht ſein Leben friſtete. In dem genannten Jahr wendete ſich der Magiſtrat von Mittenwalde, einem Städtchen drei Meilen ſüdwärts von Berlin gelegen, an das geiſtliche Miniſterium der Nicolaikirche der letztgedachten Stadt mit dem Erſuchen, ihr einen geeigneten Mann zur Wiederbeſetzung der durch den Tod erledigten Probſtſtelle in Vorſchlag bringen zu wollen. Das Miniſterium empfahl Paul Gerhardt, und dieſer verwaltete das ihm übertragene Amt bis zum Jahr 1657, während welcher Zeit er ſich mit einer Tochter des Advokaten Berthold zu Berlin verheirathete, die ihm aber ſehr bald verſtarb. In dem eben genannten Jahr erhielt Gerhardt ſelbſt einen Ruf an die Nicolaikirche zu Berlin, und hatte hier als Diaconus eine anerkannte Wirkſamkeit bis zum Jahr 1666, wo er ſeines Amtes entſetzt wurde. Es geſchah dies in Folge des Religionsedictes des großen Kurfürſten, durch welches allen Kanzelrednern geboten wurde, „ſich des Calumniirens anderer Religionspartheien zu enthalten". Ein in dieſer Sache von dem Oberpräſidenten Otto von Schwerin abgehaltenes Religionsgeſpräch zog mancherlei Zerwürfniſſe nach ſich und als von ſämmtlichen Predigern die Unterzeichnung eines Reverſes verlangt wurde, fühlte Gerhardt, ſo wie mehrere andere Berliniſche Geiſtliche, ſich dadurch ſo ſehr in ſeinem Gewiſſen beſchwert, daß er die angedrohte Amtsentſetzung vorzog.*) Nach dieſem verließ er bald Berlin — wo man ſeinen hohen Werth von Seiten der Regierung nicht ſonderlich gekannt und beachtet zu haben ſcheint, obwohl die erſten Theologen der Zeit ihm bereits wegen ſeiner die Gemüther fortreißenden Geſänge die höchſte Achtung zollten. Im Jahr 1668 folgte er dem Ruf des Herzogs Chriſtian zu Sachſen-Merſeburg und übernahm ein Predigtamt zu Lübben; er lebte und wirkte hier noch ſieben Jahre; denn er ſtarb am 7. Junius 1676 im ſiebzigſten Jahre ſeines Alters. Mittlerweile hatte nun auch der große Kurfürſt ein milderes Verfahren eingeſchlagen; er verlangte keinen Revers mehr. Seine Härte gegen Paul Gerhardt ſcheint ihn gereut zu haben. Große Männer ſind einer Sinnesänderung zum Beſſeren am erſten fähig.

Ueber die Lieder unſeres Dichters urtheilt ein Zeitgenoß, Thomas Crenius, in ſeinen Actis phil. et hist. wie folgt: Paulus Gerhardus spiritu, studio, facilitate, arte ac diligentia superavit omnes fere, Lutherum semper excipio — Carmina istius tantum spiritum, tantam vim commovendi secum ferunt, ut sine lacrimis ego raro illas cantatas viderim. Dies höchſte Lob, das einem Dichter zu Theil werden kann, läßt ſich auch heute noch unterſchreiben und wenigſtens iſt wohl zu verſtehen, wie die warme Sprache des Herzens in jener Zeit voll Glaubenseifers angeklungen und gezündet haben müſſe. Wirklich hat der Dichter darin nicht ſeines gleichen und wir, auf unſerem Standpunkt, brauchen nicht einmal Luther auszunehmen, denn wenn er dieſem an Feuereifer weicht, ſo ſteht er ihm an chriſtlicher Gemüthsſtimmung gewiß nicht im mindeſten nach, und übertrifft ihn entſchieden an poetiſchem Schwung und an Kunſt, denn auf Wohllaut und melodiſchen Gang der Sprache müſſen wir dort ganz verzichten. Hierin übertrifft Paul Gerhardt aber auch alle Kunſtpoeten ſeiner Zeit und des ganzen Jahrhunderts. Er iſt der erſte deutſche Dichter, welcher ein tiefes Gefühl für Rundung, Klang und Fülle des deutſchen Wortes offenbart, er übertrifft darin eben ſowohl Opitz als Fleming und kann als die höhere Vermittlung beider, als die Erreichung des gemeinſamen Zieles, das jene einzeln anſtrebten, betrachtet werden. Wir finden bei ihm die Entfaltung breiterer Conſtructionen, die ſich eben und kunſtmäßig in Maaß und Reim fügen, wie dies Opitz in ſeinen beſten lyriſchen Stücken zeigt, gepaart mit dem größeren Pathos und Ungeſtüm Flemings, aber ohne deſſen Rhetorik und häufige Spitzfindigkeit, vielmehr immer getragen durch den tiefen und warmen Bruſtton eines überwallenden Herzens. Wer Stilarten ſeiner zu unterſcheiden weiß, wird uns vielleicht beipflichten, wenn wir eine Verklärung des Opitziſchen Stils in Gerhardtiſchen Verſen erkennen, wie dieſe:

---

*) Ueber das Nähere der weitläuftigen Verhandlungen ſehe man die Vorrede von Otto Schulzens Ausgabe der Paul Gerhardt'ſchen geiſtlichen Andachten.

Befiehl du deine Wege
Und was das Herze kränkt
Der allertreuſten Pflege
Deß, der den Himmel lenkt u. ſ. w.

Paul Gerhardts geiſtliche Andachten enthalten 120 Stücke, nämlich zehn Dutzend; er gab ſie, in Gemeinſchaft mit dem Muſiker Ebeling, in einzelnen Dutzenden mit beſonderen Dedicationen heraus. Man kann von ſo viel Liedern etwas Aehnliches ſagen, als Leſſing von Logaus Epigrammen ausſprach: es iſt nicht möglich, daß ſie alle gleich vortrefflich, und noch weniger, daß ſie ſämmtlich erſten Ranges ſeien. Wenn ſie auch alle chriſtlich, alle gemütvoll und innig ſind, ſo ſind ſie doch nicht alle poetiſch, zumal da der Dichter mit völliger Unbefangenheit der Reihe nach die Texte und Themata des chriſtlichen Jahres ergriff. In dieſer Unbefangenheit unterliegt auch er wohl hie und da dem Ungeſchmack der Zeit, namentlich wo die Stimmung eine zerknirſchte iſt. Wir dürfen hier ſelbſt das ſtärkere und ſtärkſte nicht verſchweigen, wohin z. B. gehört:

Herr, ich will ja gerne bleiben,
Wie ich bin, dein armer Hund u. ſ. w.

mit einer ſehr gründlichen Durchführung des Gleichniſſes und anderes, wo zuweilen ein einzelner Ausdruck für unſer verfeinertes Gefühl in den edelſten Liedern allerdings ſehr ſtörend iſt, zu ſeiner Zeit aber gewiß nicht im mindeſten auffiel, am wenigſten in Berlin, wo man an allgemeiner Bildung hinter Sachſen und Schleſien noch um einige Schritte zurück ſtand. Wenn wir nun ſolche Mängel freimütig zugeſtehen, werden wir um ſo mehr hervorheben dürfen, daß kein zweiter Dichter kirchlicher Geſänge in deutſcher Sprache ſo viel des Höchſtvortrefflichen und Probehaltigen geſchaffen habe. Dieſe Lieder, nach damaligem Standpunkt ohne Ausnahme kirchlich, ſind nun aber an Ton und Stimmung noch ſehr verſchieden, bald mehr voll Erhebung, bald mehr voll Hingebung, hier voll tiefſter Zerknirſchung, dort in hohem Jubel, die einen in feierlichſtem Ernſt, die anderen wieder in milderer Freundlichkeit, einige ſogar ſchon auf der Grenze ſtehend und, nach unſeren Begriffen, ins Weltliche hinüberſtreifend.

Wir haben von Paul Gerhardt fünf Paſſionslieder, welche eben ſo vielen Hymnen des heiligen Bernhard entſprechen. Sie folgen denſelben ſo treu und Vers für Vers, daß wir ſie eine freie Ueberſetzung nennen können, anderſeits dürfen wir ſie, die nach aller Wahrſcheinlichkeit zu den älteſten Liedern des Dichters gehören, wohl als den Ausgangspunkt und die Schule ſeiner Liederdichtung anſehen. Der heilige Bernhard, beiläufig ein entſchiedener Gegner der im 12. Jahrhundert aufblühenden ſcholaſtiſchen Philoſophie, galt Luther für einen wahrhaft frommen Mann und war vielleicht eben deshalb unſerem Dichter ganz beſonders empfohlen. Dieſe innige Frömmigkeit zeigt ſich nun auch in ſeinen lateiniſchen Kirchenliedern; allein man kann nicht ſagen, daß ſie in gleichem Maaß auch poetiſches Verdienſt hätten. So gehören denn auch dieſe freien Nachbildungen keineswegs zu den beſten Gerhardtiſchen Liedern, wiewohl der Dichter durch Rundung und Klang der Sprache ihnen möglichſt aufzuhelfen ſuchte. Er wurde in ihrer Bearbeitung je mehr und mehr dreiſt und frei, und während er in dem erſten:

Sei mir tauſendmal gegrüßet,
Der mich je und je geliebt —

noch das trochäiſche Originalmaaß — Salve, salus mea, Deus — beibehielt, ging er ſchon im folgenden davon ab, nahm ferner mehr Zeilen, verſetzte die Folge der Gedanken innerhalb der Verſe, und ſchaltete, wie der Genius der Sprache und ſein eigener ihm gebot. So entſtand zuletzt durch Aneignung des

Salve caput cruentatum,
Totum spinis coronatum,
Conquassatum, vulneratum —

ſein bekanntes

O Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn!
O Haupt zum Spott gebunden
Mit einer Dornenkron'!

In den Endverſen geht der deutſche Dichter an Empfindung weit über das Original hinaus, man wolle nur vergleichen:

Cum me mori est necesse
Noli mihi tunc deesse:
In tremenda mortis hora,
Veni Jesu absque mora
  Tuere me et libera.

Cum me jubes emigrare,
Jesu care, tunc appare:
O amator amplectende,
Temet ipsum tunc ostende
  In cruce salutifera.

Wann ich einmal ſoll ſcheiden,
So ſcheide nicht von mir!
Wann ich den Tod ſoll leiden,
So tritt du dann herfür:

Wann mir am allerbängſten
Wird um das Herze ſein,
So reiß mich aus den Aengſten
Kraft deiner Angſt und Pein.

Erſcheine mir zum Schilde,
Zum Troſt in meinem Tod,
Und laß mich ſehn dein Bilde
In meiner Kreuzesnoth,
Da will ich nach dir blicken,
Da will ich glaubensvoll
Dich feſt an mein Herz drücken:
Wer ſo ſtirbt, der ſtirbt wohl!

Im vollen Sinne des Worts hat hier Gerhardt aus dem Römiſchen ins Deutſche und aus dem Katholiſchen ins Proteſtantiſche überſetzt: mit dieſen Zeilen war er der ſelbſtändige Dichter, wie wir ihn in allem Folgenden finden.*)

Als Grundton der Gerhardtiſchen Poeſie iſt Innigkeit und Naivetät zu bezeichnen, ich hebe hier als Beiſpiel nur den Vers hervor:

Breit' aus die Flügel beide,
O Jeſu, meine Freude,
Und nimm dein Küchlein ein.
Will Satan mich verſchlingen,
So laß die Englein ſingen:
Dies Kind ſoll unverletzet ſein!

Dieſe Naivetät konnte leicht einem verbildeten und überklugen Verſtandesjahrhundert vermeintliche Blößen darbieten, wie es denn bekannt iſt von dem Anfang des eben angeführten Liedes:

Nun ruhen alle Wälder,
Vieh, Menſchen, Städte, Felder,
Es ruht die ganze Welt.

---

*) Bernhard von Clairvaux, geb. 1091, geſt. 20. Auguſt 1153, ſchrieb einen Paſſionsgruß an die Gliedmaaßen des Herrn. Gerhardts Lied erſchien zuerſt 1659 in der „geiſtlichen Seelenmuſik“ Dr. Heinrich Müllers.

Derſelbe Spott aber würde ebenſo die ſchönſten Verſe von Homer und Sophokles treffen und nur Racine und Voltaire, höchſtens noch Virgil verſchont laſſen.

Wenn Gerhardt das Großartige und Erhabene auch nicht verſagt iſt, ſo ſtehen ihm doch auf dieſer Seite Fleming und Gryphius in ihren geiſtlichen Sonetten gleich, ja ſie übertreffen ihn in Bildern der Pracht und des Schreckens, allein zufolge des oben erwähnten Grundtones bleibt er ganz unübertroffen an kindlicher Hingebung, eine Sphäre, in welcher eine Fülle der ausdruckvollſten und eigenthümlichſten Bilder, ſo wie ein Reichthum herzlicher Sprache ihm ſtets zu Gebot ſteht. Seine Betrachtung und ſein Gefühl nimmt gern den milden und freundlichen Charakter an, das Finſtere und Ascetiſche iſt verbannt, ſeine ganze Anſchauungsweiſe iſt in Liebe aufgegangen, von Liebe verklärt, in Liebe ſich hinneigend zu allen Mitgeſchöpfen der reich ausgeſtatteten Erde. Daher eben kommt es, daß Gerhardts geiſtliche Liederpoeſie ſich ſo unmerklich und ſo weit ins Weltliche verläuft, was ſicherlich eben ſo ſehr ein hohes Lob iſt, als es weſentlich zur Kennzeichnung unſeres Dichters zu gehören ſcheint. In der That ſpricht ſo viel Lieblichkeit und Süße, ſo viel Anmut und Grazie aus Gerhardts geiſtlichen Liedern uns an, wie ſie im ganzen Jahrhundert nirgendwo in demſelben Maaß oder auch nur annähernd zu finden iſt, und wie man ſie hier vielleicht am wenigſten ſucht. Dahin gehört vor allen der Sommergeſang:

Geh aus, mein Herz, und ſuche Freud'
In dieſer ſchönen Sommerszeit
An deines Gottes Gaben:
Schau an der ſchönen Gärten Zier,
Und ſiehe, wie ſie mir und dir
Sich ausgeſchmücket haben.

Die Bäume ſtehen voller Laub,
Das Erdreich decket ſeinen Staub
Mit einem grünen Kleide:

Narciſſus und die Tulipan,
Die ziehen ſich viel ſchöner an
Als Salomonis Seide.

Die Lerche ſchwingt ſich in die Luft,
Das Täublein fleucht aus ſeiner Kluft
Und macht ſich in die Wälder:
Die hochbegabte Nachtigall
Ergötzt und füllt mit ihrem Schall
Berg, Hügel, Thal und Felder.

Die Glucke führt ihr Völklein aus,
Der Storch baut und bewohnt ſein Haus,
Das Schwälblein ſpeiſt die Jungen,
Der ſchnelle Hirſch, das leichte Reh
Iſt froh und kommt aus ſeiner Höh
Ins tiefe Gras geſprungen.

Die Bächlein rauſchen in dem Sand
Und malen ſich und ihren Rand
Mit ſchattenreichen Myrten.
Die Wieſen liegen hart dabei
Und klingen ganz von Luſtgeſchrei
Der Schaaf' und ihrer Hirten.

Die unverdroßne Bienenſchaar
Zeucht hin und her, ſucht hier und dar
Ihr' edle Honigſpeiſe:
Des ſüßen Weinſtocks ſtarker Saft
Kriegt täglich neue Stärk' und Kraft
In ſeinem ſchwachen Reiſe.

Der Weizen wächſet mit Gewalt,
Darüber jauchzet Jung und Alt
Und rühmt die große Güte
Deß, der ſo überflüſſig labt
Und mit ſo manchem Gut begabt
Das menſchliche Gemüte.

Ich ſelbſten kann und mag nicht ruhn:
Des großen Gottes großes Thun
Erweckt mir alle Sinnen:
Ich ſinge mit, wenn alles ſingt,
Und laſſe, was dem Höchſten klingt,
Aus meinem Herzen rinnen.

Ach, denk' ich, biſt du hier ſo ſchön,
Und läßſt du's uns ſo lieblich gehn
Auf dieſer armen Erden,
Was will doch wohl nach dieſer Welt
Dort in dem reichen Himmelszelt
Und güldnen Schloſſe werden?

Welch hohe Luſt, welch heller Schein
Wird wol in Chriſti Garten ſein,
Wie muß es da wol klingen,
Da ſo viel tauſend Seraphim
Mit eingeſtimmtem Mund und Stimm
Ihr Alleluja ſingen.

O wär' ich da, o ſtünd' ich ſchon,
Ach, ſüßer Gott, für deinem Thron
Und trüge meine Palmen,
So wollt' ich nach der Engel Weiſ'
Erhöhen deines Namens Preis
Mit tauſend ſchönen Pſalmen u. ſ. w.

Von dieſem freundlichen Geiſt durchdrungen iſt beſonders noch das nach einer Stelle in den Sprüchen Salomonis (Cap. 31) gedichtete Frauenlob:

Ein Weib, das Gott den Herren liebt,
Und ſich ſtets in der Tugend übt,
Iſt viel mehr Lobs und Liebens werth,
Als alle Perlen auf der Erd.

Ihr Mann darf mit dem Herzen frei
Verlaſſen ſich auf ihre Treu,

Sein Haus iſt voller Freud' und Licht,
An Nahrung wird's ihm mangeln nicht.

Sie thut ihm Liebes und kein Leid,
Durchſüßet ſeine Lebenszeit,
Sie nimmt ſich ſeines Kummers an
Mit Troſt und Rath, ſo gut ſie kann.

Die Woll' und Flachs ſind ihre Luſt,
Was hiezu dien' iſt ihr bewußt,
Ihr Händlein greifet ſelbſt mit zu,
Hat öfters Müh und ſelten Ruh.

Sie iſt ein Schifflein auf dem Meer,
Wenn dieſes kommt, ſo kommt's nicht leer.
So ſchafft auch ſie aus allem Ort
Und ſetzet ihre Nahrung fort.

Sie ſchläft mit Sorg', iſt früh heraus,
Giebt Futter, wo ſie ſoll im Haus
Und ſpeiſt die Dirnen, derer Hand
Zu ihren Dienſten iſt gewandt u. ſ. w.

Und dann ferner:

Ihr Mann iſt in der Stadt berühmt,
Beſtellt ſein Amt, wie ſich geziemt,
Er geht, ſteht und ſitzt obenan,
Und was er thut iſt wohlgethan.

Und:

Die Söhne, die ihr Gott beſchert,
Die halten ſie hoch lieb und werth,
Ihr Mann der lobt ſie ſpat und früh
Und preiſet ſelig ſich und ſie.

Man kann ohne Nachtheil das Gedicht mit ſeinem Original vergleichen und wird dann erſt die wahre Eigenthümlichkeit ſeines milden Tones erkennen. So entſpricht z. B. dem fünften Vers unſeres Gedichtes Vers 14 der Sprüche, welcher lautet: „Sie iſt wie ein Kaufmannsſchiff, das ſeine Nahrung von ferne bringet", und dem 12. Vers unſeres Liedes der 23. der Sprüche: „Ihr Mann iſt berühmt in den Thoren, wenn er ſitzet bei den Aelteſten des Landes.“ Uebrigens ſcheint es, als ob Schiller dies ſchöne Lied bei einer Stelle ſeiner Glocke vor Augen gelegen oder im Sinn geklungen habe.

Für ſehr charakteriſtiſch halte ich noch das Lied, das den Titel führt: „Der wundervolle Eheſtand,“ und anhebt:

Voller Wunder, voller Kunſt,
Voller Weisheit, voller Kraft,
Voller Hulde, Gnad' und Gunſt,
Voller Labſal, Troſt und Saft.
Voller Wunder ſag ich noch
Iſt der keuſchen Liebe Joch.

Die ſich nach dem Angeſicht
Niemals hiebevor gekannt,
Auch ſonſt im geringſten nicht
In Gedanken zugewandt,
Derer Herzen, derer Hand
Knüpft Gott in ein Liebesband.

Dieſer Vater zeucht ſein Kind,
Jener ſeins dagegen auf,
Beide treibt ihr ſondrer Wind
Ihre ſondre Bahn und Lauf:
Aber wenn die Zeit nun dar,
Wird's ein wohlgerathnes Paar.

Hier wächſt ein geſchickter Sohn,
Dort ein' edle Tochter zu:
Eines iſt des andern Kron',
Eines iſt des andern Ruh,
Eines iſt des andern Licht,
Wiſſen's aber beide nicht u. ſ. w.

Wie naiv iſt der Anfang des Dankliedes einer reiſenden Perſon auf dem Rückwege:

Nun geht friſch drauf, es geht nach Haus,
Ihr Rößlein regt die Bein',
Ich will dem, der uns ein und aus
Begleitet, dankbar ſein.

Im fernern nimmt das Lied einen höhern Flug:

Wie manches Leid, wie manche Noth,
Wie manches Jammerheer
Brächt' uns in Angſt, thät uns den Tod,
Wo Gott nicht bei uns wär. —

Wie mancher böſer ſchwarzer Geiſt
Hätt' unſer Leib und Seel,
Wo uns der Herr nicht Gnad' erweiſt
Erſchreckt aus ſeiner Höhl'.

Es iſt der alte große Drach,
Doch allzeit ohne Ruh:
Wohin wir gehn, da geht er nach
Und ſetzt uns grimmig zu.

Er ſucht zu Haus, er ſucht zu Feld,
Er ſucht zur See und Land,
Er ſucht uns in der ganzen Welt
Mit unverdroßner Hand.

Noch dennoch trifft er uns nicht an:
Sein Anſchlag geht zurück,
Denn Gottes Schutz hegt unſre Bahn
Vor unſres Feindes Tück.

Es zeucht der heil'gen Engel Schaar,
Mit Waffen ausgerüſt,
Und wehren hier und wehren bar
Des Tauſendkünſtlers Liſt.

Nicht übergangen darf hier werden das Danklied für die Verkündigung des Friedens, in dem ſich eben ſo viel Inbrunſt, als edle poetiſche Darſtellung zeigt. Sehr ſchön gleich der Anfang:

Gottlob, nun iſt erſchollen
Das edle Fried- und Freudenwort,
Daß nunmehr ruhen ſollen
Die Spieß' und Schwerter und ihr Mord.
Wol auf, und nimm nun wieder
Dein Saitenſpiel hervor,
O Deutſchland! und ſing Lieder
Im hohen vollen Chor.
Erhebe dein Gemüthe
Und danke Gott und ſprich:
Herr, deine Gnad' und Güte
Bleibt dennoch ewiglich.

Und die dritte Strophe:

Das drückt uns niemand beſſer
In unſre Seel' und Herz hinein,
Als ihr zerſtörten Schlöſſer
Und Städte voller Schutt und Stein,
Ihr vormals ſchönen Felder,
Mit friſcher Saat beſtreut,
Jetzt aber lauter Wälder
Und dürre wüſte Haid':
Ihr Gräber voller Leichen,
Und tapfren Helden-Schweiß,
Der Helden, derer gleichen
Auf Erden man nicht weiß.

Der Werth von Paul Gerhardts Poeſie, um hier zuſammenzufaſſen, liegt eben ſo im Inhalt, wie in der Form. Zu der Tiefe kommt der außerordentliche Umfang ſeiner Stimme, welche ebenſowohl Töne für das Ernſte als Freundliche, für das Erhabene als Naive hat und beides in glücklichſter Weiſe verſchmilzt. So iſt denn Paul Gerhardt in einem Grade, wie man es von keinem andern lyriſchen Dichter des Jahrhunderts ſagen kann, ein auch für uns noch lebendiger Dichter; als Dichter kirchlicher Lieder iſt er im Munde aller evangeliſchen Chriſten und wird auf ungemeſſene Zeit einen Hauptbeſtandtheil der evangeliſchen Geſangbücher hergeben. Allen bekannt ſind die Lieder: „Wie ſoll ich dich empfangen“ — „Befiehl du deine Wege“ — „Gieb dich zufrieden und ſei ſtille“ — „Geh aus, mein Herz, und ſuche Freud“ — „O Haupt voll Blut und Wunden“ — „Zeuch ein zu deinen Thoren“ — „Wach auf, mein Herz, und ſinge“ — „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt“. Einzelnen Abweichungen vom Geſchmack der Zeit hat man neuerdings mit nachbeſſernder Hand abzuhelfen geſucht, iſt darin aber wohl ſelten glücklich geweſen, am unglücklichſten in dem neuen Berliner Geſangbuch, weil man außer Acht gelaſſen, daß es dazu der Hand eines Poeten bedurfte — bei einem koſtbaren Gemälde wird niemand die Reſtauration ſelbſt übernehmen oder einer Pfuſcherhand anvertrauen wollen.

Legen wir nun hier zuletzt noch einmal den Maaßſtab poetiſcher Kunſt an unſern Dichter, ſo müſſen wir ihm zunächſt hinſichtlich der Versbildung und Sprachbehandlung einen hohen Rang einräumen, denn er iſt reich und gewandt im Ausdruck, dabei höchſt natürlich, hat Wendungen der herzlichſten Rede, iſt voll Fülle und Nachdruck, zeigt einen unverkennbaren Sinn für Rundung und Schmelz, Wohllaut und Melodie, ſo daß Alles, was Opitz als Ziel vorſchwebte, hier in hohem Grade erreicht iſt; man kann ſagen, daß niemand vor ihm, und ſelbſt lange Zeit nach ihm, das Deutſche ſo klangvoll, ſo klar aus warmem Herzen geſungen habe wie Gerhardt. Wenn wir ganz einzeln ſtehendes ausnehmen, ſo haben die beiden folgenden Perioden der deutſchen Literatur nichts Aehnliches aufzuweiſen und erſt am Schluß des achtzehnten Jahrhunderts iſt der Geiſt der Kraft und Schönheit wieder unſerer Sprache aufgeprägt worden. Was Logau von ihrer hohen Ausdrucksfähigkeit ſagt, ſcheint er in der That beſonders mit Beziehung auf Paul Gerhardt geſagt zu haben. Je mehr uns nun dieſer poetiſche Ton in unſerem Dichter entgegentritt, um ſo mehr müſſen wir freilich beklagen, daß er ihn noch nicht überall mit Sicherheit zu halten weiß, daß er nicht nur von dem Adel im Einzelnen zum Niedrigen herabſinkt, ſondern daß ſeinen ſchwungvollſten Strophen ſich auch wieder mattere Zeilen anfügen. Dies, was ſich nicht wegleugnen läßt, kommt theils auf Rechnung ſeines naiven Standpunktes, theils aber auch der ganzen durch Opitz eingeleiteten Periode, welche ſich mit dem Gelingen des Einzelnen begnügen mußte, und die höheren Forderungen der Compoſition, ſo wie der Führung des Tones noch nicht zu faſſen im Stande war. Wir dürfen nie vergeſſen, daß wir in einer Periode des Anfangs ſind, und daß ſelbſt die höchſten perſönlichen Eigenſchaften der einzelnen Dichter es noch nicht möglich machen, Maaßſtäbe anzulegen, welche nur für Zeiten culminirender Kunſt paſſen.

VI.

Simon Dach.

Simon Dach iſt zu Memel im Jahr 1605 geboren, kam vierzehn Jahre alt nach Königsberg und beſuchte hier das Gymnaſium. Allein nur kurze Zeit, denn als im Jahr 1620 die Peſt ausbrach, begab er ſich nach dem damals hochberühmten Wittenberg und ſetzte ſeine Bildung auf der dortigen Stadtſchule drei Jahre lang fort. Alsdann ging er nach Magdeburg und wurde Schüler der Domſchule, bis die Peſt auch hieher kam und der junge Dach nunmehr auf dem Umwege über Hamburg und Danzig, wahrſcheinlich doch zur See, nach Königsberg zurückkehrte. Hier begann er nunmehr ſeine akademiſchen Studien, ſchon ſehr vorgebildet, namentlich in den alten Sprachen, denn in Magdeburg ſoll er bereits eine Diſputation in altgriechiſcher Sprache mit Ehren abgehalten haben. Er ſtudirte Theologie und Philoſophie und bildete ſich gleichzeitig für Kanzel und Katheder aus. Seine erſte Anſtellung war die als Collaborator eben der Domſchule, die er als Knabe beſucht hatte. Schon in dieſer ſehr untergeordneten Stellung hatte er das Glück, die Bekanntſchaft eines angeſehenen und einflußreichen Mannes zu machen, der ein beſonderer Beförderer der Poeſie war und auch ſelbſt ein Dichter heißen mochte. Dies iſt der damalige geheime Regierungsſekretär **Robert Roberthin**, ein Freund Opitzen's. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Roberthin durch Dach's poetiſche Beſtrebungen auf ihn aufmerkſam wurde und eben ſo wenig, daß ihm das Verdienſt gebührt, den Dichter emporgebildet zu haben, ein Ruhm, der größer iſt, als er ihn mit ſeinen eigenen Werken erreichen konnte. Er zog den menſchenſcheuen jungen Mann an ſich, nahm ihn in ſein Haus und an ſeinen Tiſch, führte ihn in gute Geſellſchaft, förderte ihn in jeder Art und wurde der Retter des bei ſchwacher Geſundheit den Laſten und Unannehmlichkeiten ſeines Amtes Erliegenden. Es gelang ihm, ſeinen Schützling im Jahr 1636 zum Conrectorat an der gedachten Schule zu befördern und bald auch ihn einem höheren Gönner vorzuſtellen.

Der große Kurfürſt nämlich beſuchte im Jahr 1638, als Kurprinz mit ſeinem Vater, Königsberg, und hier hatte Dach Gelegenheit, ſich dem Helden anzunähern. Der Fürſt fand an Dach's poetiſchem Glückwunſch ſo viel Freude, daß er, als 1639 an der Albertus-Univerſität die Profeſſur der Dichtkunſt erledigt ward, den Dichter damit bekleidete, eine Stellung, welcher derſelbe in jeder Art gewachſen war, da er als lateiniſcher Poet ſich nicht minder auszeichnete, wie als deutſcher, und überhaupt alles beſaß, was von einem Profeſſor dieſes Faches damals gefordert werden konnte. Der Kurfürſt erhielt dem Dichter auch dieſe ſeine Gunſt und ließ ſich von demſelben die Feier ſeines Heldenthums wohlgefallen. Als er ihn weiterhin um ein Stück Ackers bat, ſchenkte er ihm mit reicher Hand in der Nähe von Königsberg das Gut Cuxheim. In dem Gedicht, welches die Bitte enthielt, finden ſich die Verſe:

Thu', o Churfürſt, nach Belieben.
Such' ich Huben zehnmal ſieben?
Nein, auch zwanzig nicht einmal.
Andre mögen nach Begnügen
Auch mit zwanzig Ochſen pflügen,
Mir iſt gnug ein grünes Thal.

Da ich Gott und Dich kann geigen,
Und von fern ſehn aufwärts ſteigen
Meines armen Daches Rauch,
Wenn der Abend kömmt gegangen.
Sollt' ich aber nichts empfangen,
Wohl, Herr, dieſes gnügt mir auch.

— Artige Verſe, voll Innigkeit und Beſcheidenheit, aus denen mehr der Menſch als der Künſtler ſpricht und die man freilich nicht vergleichen darf mit dem erſten Meiſter in der Kunſt des Bittens, mit Horaz.

In demſelben Gedicht ſind Verſe enthalten, welche beweiſen, daß der Dichter damals ſchon ein Gefühl ſeiner Bedeutung gehabt habe und deſſen, was er für Preußen leiſte, denn es heißt wenige Strophen vorher:

Phöbus iſt bei mir daheime,
Dieſe Kunſt der deutſchen Reime
Lernet Preußen erſt von mir,
Meine ſind die erſten Saiten:
Zwar man ſang vor meinen Zeiten,
Aber ohn' Geſchick und Zier.

Gewiß iſt, daß auch Roberthin dem jüngeren willig den Vorrang einräumte, und wenn er ſelbſt nähere Beziehungen zu Opitz hatte, ſo gelang es Dach in weit höherem Grade ſich deſſen Kunſt anzueignen, wie er denn auch durch ſeine große und leichte Production alle übertraf, die etwa in dortigen Kreiſen noch mit ihm wetteifern mochten.

Was die ferneren Lebensſchickſale des Dichters anlangt, ſo iſt zunächſt ſeiner romantiſchen Liebe zu dem berühmt gewordenen Annchen von Tharau zu gedenken, über welche jedoch nur unbeſtimmte Traditionen ſich erhalten haben. Sie war die Tochter eines Pfarrers in einem Königsberg benachbarten Dorfe; die Zeit des Verhältniſſes iſt wohl in den Anfang von Dach's Collaboratur zu ſetzen, vielleicht noch ehe er ſeinen Gönner fand, denn der Umſtand, daß ein glücklicherer Nebenbuhler ihm den Beſitz der Geliebten entriß, ſcheint wohl auch auf die damals nicht eben hoffnungsvolle Stellung des Dichters hinzudeuten. Die ländliche Umgebung ſeiner Geliebten veranlaßte den Dichter zu dem bekannten Gedicht in plattdeutſcher Mundart, das ſo viel Herzlichkeit und ſo viel Kraft der Liebe athmet. Es iſt von Herder in's Hochdeutſche übertragen worden, aber mit Verkürzungen. Später, im Jahr 1641 verheirathete ſich Dach und führte eine glückliche Ehe. Er ſtarb 1659 in ſeinem vier und fünfzigſten Lebensjahr, allgemein geachtet, ſchon bei ſeinen Lebzeiten für einen glänzenden Stern der Dichtkunſt gehalten, zumal in ſeinem näheren Vaterlande. Fünfmal war er Rector Magnificus geweſen.

Simon Dach's Leben war kein langes, aber, die Schickſale ſeiner Jugend abgerechnet, ein überaus glückliches — wie es deutſchen Dichtern nur als ſeltene Ausnahme zu Theil geworden. In einem Amt, das ihm Würde und Achtung gab, ohne ihn zu überbürden, und das in nächſtem Zuſammenhange mit ſeiner Neigung ſtand, lebte er auf dem Lande und in der Stadt ein wahrhaft idylliſches Leben, im innigen Verkehr mit zahlreichen, gleichſtrebenden Freunden, welche neidlos und gern ihm den erſten Platz einräumten. Er bildete ſich hier weit entfernt vom deutſchen Mutterlande ein kleines Dichterparadies, das rund umher Saaten der Bildung und poetiſchen Sinnes ausſtreute. Die Stadt der reinen Vernunft hat alle Urſache, auf den Beſitz dieſes Dichters mit ſeiner Umgebung nicht weniger ſtolz zu ſein, als auf ihren Philoſophen. Durch Simon Dach iſt weit hinaus in die öſtlichen Lande, wo deutſche Sprache erklingt, der Sinn für deutſchen Geſang, dem deutſchen Herzen ſo unentbehrlich, erhalten und befeſtigt worden. Was wir dieſem Einfluſſe zunächſt danken, iſt denn wohl die ſpätere Erſcheinung Gottfried Herders. Nur die letzten Lebensjahre ſcheinen durch Kränklichkeit wieder getrübt zu ſein; der frühzeitige Tod kam dem Dichter nicht unerwartet, wie das aus den vielen Todesbetrachtungen hervorgeht, die er in dieſen Jahren dichtete.

Als beſonderer Glanzpunkt in Dach's Leben iſt noch zu erwähnen, daß Opitz den Kreis der Königsberger Dichter beſuchte, wie dies aus erhaltenen Feſtgedichten in anſchaulichſter Weiſe zu entnehmen iſt.

Wir gehen über zu den Werken. Dach iſt ein überaus fruchtbarer Dichter; bei dem ungemeinen Umfang ſeiner Production iſt denn wohl nicht befremdlich, wenn ſeine Verſe nicht überall einen gleichen Kunſtfleiß zu erkennen geben. In ſeinen zahlreichen Gelegenheitsgedichten hat er ſich manches geſtattet, was er vermied, wo er aus ſeinem Herzen dichtete oder das volle Gefühl hatte, der Oeffentlichkeit gegenüber zu ſtehen. Eine vollſtändige Ausgabe von Dach's poetiſchen Werken fehlt zur Zeit noch, und wohl wäre eine ſolche zu wünſchen. Unter dem Titel: „Simon Dach's poetiſche Werke“ iſt 1696 ein Quartband erſchienen, der aber den Dichter keineswegs erſchöpft, ja ſogar das Beſte vermiſſen läßt, denn er enthält hauptſächlich die Gedichte zur Feier des Kurfürſten und außerdem nur einige Schäfer- und Feſtſpiele, welche keineswegs den Werth des Dichters ausmachen, vielmehr der Geſchmackloſigkeit der Zeit in nicht geringem Maaß verfallen. Eine andere nach des Dichters Tode von der Wittwe beſorgte Sammlung enthält wiederum nur die Gedichte an den Kurfürſten: „Churbrandenburg'ſche Roſe, Adler, Löw' und Zepter“, Königsberg, ohne Jahr, in Quartformat. Die beſten uns erhaltenen Stücke Dach's finden wir, unter dem Namen Chasmindo, in Albert's Arien, mit der Muſik dieſes ſeines Freundes, von dem wir noch beſonders ſprechen werden.

Viele von Dach's Gedichten hatten ſich einzeln auf gedruckten Blättern oder handſchriftlich erhalten; die vollſtändigſte Sammlung beſaß Johann Caſpar Arletius, Rector des Magdalenen-Gymnaſiums zu Breslau; dieſelbe umfaßte ſechs ſtarke Bände; eine Ausgabe, welche er im Sinn hatte, iſt nicht zu Stande gekommen; auch Gottſched ging damit um.

Wir haben von Simon Dach ebenſowohl geiſtliche als weltliche Lieder, beide zu ihrer Zeit ſehr anerkannt, und wenigſtens zum Theil noch jetzt in ungeſchwächtem Werth daſtehend. Unter den erſteren ſind am bekannteſten geworden, ſo wie ſie denn auch die werthvollſten ſind: „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht“, gedichtet beim Tode ſeines Freundes Roberthin; und: „O wie ſelig ſeid ihr doch, ihr Frommen“. Es herrſcht in dieſen Liedern vielleicht weniger Schwung und Phantaſie als in denen Gerhardt's, überhaupt ein weniger voller Ton, allein ſie ſind in ihrer Einfachheit nur noch herzlicher, ebenſo innig als tief, und in allem, was Form anlangt, noch ſauberer. Unter den weltlichen Liedern befinden ſich heitere und lebensluſtige, voll Scherz und Laune, in munteren Rhythmen, im Stil der ſächſiſchen Schule. Den Preis von allen behält das innige und ernſte, wahrhaft deutſche Freundſchaftslied: „Der Menſch hat nichts ſo eigen“. Dach's ſpätere Gedichte athmen meiſt einen elegiſchen Charakter und verweilen zuletzt am liebſten bei Todesbetrachtungen.

Wenn Simon Dach die Principien des Meiſters Opitz auch nicht in aller Strenge feſthält, ſondern nach Buchner's Anleitung ſich zuweilen in dactyliſchen Verſen bewegt, wenn er ferner ſchon im Einzelnen von dem zu ſeiner Zeit herrſchenden Schwulſt ein wenig berührt wird, ſo darf er doch in ſeinem innerſten Weſen und in ſeiner ganzen Sinnesart als einer der ächteſten Nachfolger der Opitziſchen Kunſtart bezeichnet werden. In der That ſteht er dem Ton nach Opitz näher als irgend ein anderer, ja es kann durch ihn erſt klar werden, was jener eigentlich erſtrebt und was in ſeiner Kunſtrichtung enthalten ſei.

Während Gerhardt ſich bei weitem mehr an Fleming anſchließt, nach Klang und Fülle ſtrebt, überall bewegter und gehäufter, zuweilen ſogar ſchon rhetoriſch iſt, finden wir bei Dach jene kühle Harmonie, jene Klarheit aller Farben, wenn ſie auch immerhin zart und blaß ſind. Es iſt eine durchgängige einfache Zierlichkeit der Sprache und des Verſes, allein ſie iſt überall mit Innigkeit gepaart, zeigt eine gemäßigte, gelinde Wärme. Gerhardt hat die kurzen Sätze Fleming's, das ſtarke und markige Auftreten, verſchmäht auch Gegenſätze nicht; hier bei Dach iſt wieder ein milder Fluß der Rede, eine breitere Entfaltung der Sätze, und nur wo er beſonders erwärmt iſt, nähert er dem Gerhardt'ſchen Ton ſich an.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß auch Dach's Gedichte zum Lobe des Kurfürſten und zur Feier ſeines Hauſes ſich vor denen ſeiner Zeitgenoſſen, ſelbſt Peucker's, vortheilhaft auszeichnen, durch Maß und Geſchmack in den Poſaunenſtößen, aber auch durch Friſche und Herzlichkeit, ſowie durch liebenswürdige

Unbefangenheit und Unſchuld. Zum Beweiſe ſtehe hier das vielleicht nicht ſogleich zugängliche Gedicht auf die bekanntlich zu Königsberg erfolgte Geburt des Thronfolgers, nachmaligen erſten Königs von Preußen (woher denn Bödecker's weiſſagendes Epigramm).

Was will der helle Glockenklang
In allen dreien Städten?
Bedeut er Trauern oder Dank
Und will, wir ſollen beten?
Er iſt zu Freuden angeſtellt,
Zum Jauchzen auserkoren,
Weil du, o Fürſtenkind, der Welt
Und uns biſt heut geboren.

Fallt alle nieder auf die Knie,
Ihr liebt ja euer Leben,
Und dankt dem Höchſten ſpat und früh,
Der ihn, ſein Pfand, gegeben.
Worumb der wahren Andacht Glut
So lang ihn angeſchrieen,
Das hat er aus bewegtem Muth
Uns reichlich jetzt verliehen.

Die Boten ſollen nicht verziehn,
Auf, reiſet unverdroſſen,
Fort, bringt es eilends nach Berlin,
Doch allererſt nach Croſſen.
Sagt es dem Hag ingleichen an,
Auch Churland muß es wiſſen,
Der Elbe werd' es kund gethan,
Sie wird ſich froh ergießen.

Der Oderſtrom erfreuet ſein,
Die Spree und Ruhr ingleichen,
Für allen wird der edle Rhein
In Freuden keinem weichen.

Was? hör' ich nicht der Muſik Schall
Fern von den grünen Brücken
Sich mengen in den Donnerknall
Aus allen groben Stücken?

Wo hält ſich jetzund die Armee,
Die hier bisher gelegen?
Jetzt thu ſie keinem Menſchen weh,
Mars zücke keinen Degen,
Der Löw' ſei jetzt ein ſtilles Schaf,
Der Adler eine Taube,
Du Fürſt von Weimar, du Herr Graff,
Krönt euer Heer mit Laube.

Sparr, Dörfling, Würzke, Kannenberg,
Und alle tapfre Helden,
Von deren Muth, Verdienſt und Stärk
Nicht Zeit iſt nun zu melden,
Macht jetzund Anſtand mit dem Streit,
Laßt keinen Menſchen tödten,
Hebt lauter Fried und Fröhlichkeit
Aus Stücken und Musqueten.

Und dies zu Ehren dir, o Kind,
Du kömmſt zu guter Stunde,
In der Natur und Himmel ſind
Im neuen Friedensbunde.
O leb und bring anjetzt mit dir
Auch deinem Volk den Frieden,
Von deſſen Gut und güldnen Zier
Wir lange ſind geſchieden.

Dach's berühmtes Liebeslied auf ſein verlorenes Annchen iſt in plattdeutſcher Sprache gedichtet und hat eben darin allerdings einen nur noch wärmeren Ton. Wenn das auch nicht die Sprache war, welche der Dichter ſprach, ſo werden wir doch erinnert, daß in dieſen Gegenden das Hochdeutſche, zunächſt von der Bibel und von der Kanzel ausgehend, noch jung war, ein Umſtand, der bei der Beurtheilung Dach's und aller ſeiner Landsleute gewiß in's Auge zu faſſen bleibt. Um ſo mehr iſt der Schmelz und die Reinheit in Dach's Verſen anzuerkennen, denn er überragt darin die meiſten ſeiner im Herzen Deutſchlands geborenen Zeitgenoſſen.

Ueberhaupt ſteht der oſtpreußiſche Dichter dem Volksleben um vieles näher und ſeine Kunſt iſt nicht ſo wie die Opitzen's und ſeiner ſchleſiſchen oder ſächſiſchen Jünger eine vorzugsweiſe gelehrte. Anderntheils wurde, in demſelben Sinne, für Dach der Verkehr mit ſeinen muſikaliſchen Freunden Alberti und Stobäus von großer Bedeutung, denn viele von Dach's Liedern ſind dadurch von Hauſe aus ſangbar, während Opitzen's ganze Kunſtart mehr declamatoriſch iſt. Hätten äußere Umſtände der Dach'ſchen Lyrik in Deutſchland ein ſtärkeres Uebergewicht verſchafft, ſo würde der Spalt zwiſchen Kunſt und Volkspoeſie ſich vielleicht früher geſchloſſen und die nächſtfolgende Periode einen anderen Charakter gewonnen haben. Wie es ſcheint, hat Preußen und der äußerſte Norden Deutſchlands überhaupt im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts mehr ſangbare Lieder aufzuweiſen, als der Kern unſeres Vaterlandes.

Drittes Buch.

Andreas Gryphius. Friedrich von Logau. Johann Scheffler.
Friedrich von Spee. Georg Greflinger. Poetiſche Geſellſchaften.

I.

Andreas Gryphius.

(Stellung; Leben; Verhältniß zum Theater).

Auf Gryphius hat ſein Zeitalter und namentlich der ſchleſiſche Patriotismus einen ganz beſonderen Werth gelegt, ihm gab man neben Opitz die erſte Stelle, weil man nämlich in ihm einen Dramatiker zu beſitzen glaubte, welcher dem in anderen Ländern aufblühenden Theater die Waage halten könne. Auch in neuerer Zeit iſt, nachdem er lange in Schatten geſtellt war, die Aufmerkſamkeit wieder ſtark auf ihn gelenkt worden und von dem geleſenſten neueren Literarhiſtoriker haben wir die Aeußerung vernommen, Gryphius hätte unter anderen Bedingungen ein deutſcher Shakeſpeare werden können. Hierin liegt zunächſt enthalten, daß er es nicht iſt, und darüber wird ſich leichter ins Klare kommen laſſen, als über jene Möglichkeit. Vielleicht faſſen wir die Sache beſſer, wenn wir ſagen: Gryphius konnte, ſelbſt abgeſehen von der Fähigkeit, unter *ſeinen* Verhältniſſen kein Shakeſpeare werden, ja nicht einmal ein Corneille.

Shakeſpeare hat eine ganz eigenthümliche und beſondere Stellung, denn er iſt nicht nur ſelbſt ein Rieſe, ſondern er ſteht auf einem Berge, die ſeltenſte Conſtellation begünſtigt ſeine Blüte. In England hatte weder die Reformation der Kirche noch die Reſtauration der Wiſſenſchaft die Fäden alter Tradition zerſchnitten, die Fülle mittelalterlichen Lebens in ſeinen reichen Formen und Geſtalten lebte noch fort; der Dichter hatte hier von der neueren Zeit ſchon das Licht, aber von der alten noch die Kraft und die Wärme, er ſtand am Schluß eines Zeitalters und hatte noch ſeine ganze Erbſchaft, um ein Jahrhundert ſpäter war man verarmt, denn die klaſſiſche Bildung hatte für's erſte wie ein Aſchenregen ſich über alles Ueberlieferte gelagert. Daß nun Shakeſpeare auch politiſches Leben und Intereſſe in den freieren Inſtitutionen ſeines Landes vorfand, das war für einen dramatiſchen Dichter kein Geringes. Sodann war er kein Mann von gelehrter Bildung, ſondern nur von Bildung, erzogen im Gedränge des Lebens, hineingeworfen mitten in ſeine Wellen, und doch war er zugleich den höchſten Lebenskreiſen nahe gekommen, hatte den Umgang und die Freundſchaft hoher Perſonen genoſſen, vor allen Dingen aber fand er in London — ein Theater. Er war ſelbſt Schauſpieler; er fand bereits eine dramatiſche Literatur vor.

Man ermeſſe das ungeheure Gewicht aller dieſer Dinge und man frage ſich, wieviel davon Gryphius zu Theil geworden? — ſo wird man vielleicht ſelbſt abſtehen von dem was unbillig iſt, nämlich ihn mit Shakeſpeare vergleichen zu wollen.

Zu Gryphius Zeit hatte in Deutſchland das religiöſe Intereſſe jedes andere verſchlungen, das Kriegsunheil hielt die Gemüter nieder; politiſches Intereſſe war unbekannt, das Nationalgefühl erheblich geſunken; ein deutſches Theater gab es nicht, d. h. man hatte weder Schauſpieler noch ein Publikum. Zu alledem nun war Gryphius ein Gelehrter; er kannte elf Sprachen, das war um ſo ſchlimmer; als Deutſcher war er fremden Einflüſſen noch ganz beſonders ausgeſetzt. Vor allem aber war hinter Gryphius das Mittelalter und deſſen reiche poetiſche Welt zugeſchloſſen, er befand ſich in einer neuen Zeit, nur gegenüber dem Alterthum und dem, was andere Literaturen bereits daran zu knüpfen geſucht hatten.

Man wird ſehr weit von dieſen Umſtänden abſehen müſſen, um von unſerm Dichter etwas zu erwarten, das den Vergleich mit Culminationen der Literatur aushalten könnte. Die einzige Lyrik, etwa noch die beſchreibende Poeſie, kann ihr Zelt überall ſogleich aufſchlagen, allein das Epos, und noch mehr das Drama, braucht längere Vorbereitungen, bedarf ausdauernder Pflege. Die erſten Anfänge können hier nur ſchwach ausfallen.

Es iſt zuvörderſt das Perſönliche zu melden und der Lebensumriß zu ziehen.

Wir haben für das Leben des Dichters gute Quellen und auch einen trefflichen Bearbeiter. Zu den erſteren gehört: Sigmund von Stoſch in dem „hiſtoriſchen Lebenslauf Andreae Gryphii“, gedruckt 1665, ferner M. Erdmann Neumeiſter in ſeiner Dissertatio historico-critica de poetis Germanicis hujus seculi praecipuis. Lips 1694; dann Leubſcher, der mit einer Enkelin des Andreas Gryphius verheirathet war, in ſeinem Schediasma de Claris Gryphiis. Brieg 1702. 4. Eine ausführliche und ſehr ſorgfältig nach dieſen Quellen gearbeitete Lebensgeſchichte nun beſitzen wir von G. G. Bredow, nach deſſen Tode in den nachgelaſſenen Schriften erſchienen, herausgegeben von Kuniſch, Breslau 1816. Demnächſt findet man auch in W. Müller's Dichtern des 17. Jahrhunderts eine kürzere mit Umſicht und Urtheil abgefaßte Lebensbeſchreibung. Neuerdings Julius Herrmann: Ueber Andreas Gryphius. Leipzig 1851.

Andreas Gryphius wurde zu Großglogau im Jahr 1616 geboren, alſo in demſelben Jahre, in welchem Shakeſpeare ſtarb. Sein Vater war ein angeſehener Geiſtlicher, aber deſſen Tod erfolgte ſchon im Jahr 1621, d. i. ehe Andreas noch ſein fünftes Jahr vollendete. Seine Studien machte Gryphius auf den Schulen zu Görlitz und zu Frauſtadt, beſuchte dann frerner das akademiſche Gymnaſium zu Danzig, das damals in beſonderem Rufe ſtand und, gleich einer Univerſität, Facultäten hatte, namentlich eine theologiſche und juriſtiſche. Er widmete ſich der Rechtswiſſenſchaft und ſoll ſich eine gründliche Kenntniß derſelben erworben haben. Bei ſeinem Abgange aber diſputirte er über das für die Zeit merkwürdige Thema: de igne non elemento.

Noch ein beſonderer Umſtand mag ihn nach Danzig gezogen haben, nämlich Opitzens damalige Anweſenheit an dieſem Ort, wie denn die Stadt durch Handel und Pracht ihrer Gebäude und durch Anmut ihrer Umgebungen damals auf der Höhe ihres Flors ſtand, mit einer Einwohnerzahl von 200,000; ſie erſchien als Zufluchtsort in den Schrecken des dreißigjährigen Krieges. Man darf wohl annehmen, daß Gryphius, eben ſo wie gleichzeitig Hoffmannswaldau, damals in Danzig mit Opitz Verkehr gehabt habe, worauf ſchon die Landsmannſchaft ihm ein Recht gab. Jedenfalls dichtete er hier. Es wird ein ſchon im Jahr 1634 zu Glogau erſchienenes Gedicht: „Herodes der Kindesmörder" genannt und ſo ſoll er denn auch in Danzig ſeinen erneuerten Parnaſſus (1636) herausgegeben haben. Gryphius blieb daſelbſt bis 1636. In dieſem Jahr wurde er von dem damals berühmten Rechtsgelehrten und Kaiſerlichen Pfalzgrafen George von Schönborn, auch Schönborner genannt, mit dem er wahrſcheinlich ſchon bei ſeiner früheren Anweſenheit in Frauſtadt bekannt war, nach Frauſtadt gerufen, um die Erziehung ſeiner Söhne zu leiten. Kraft ſeiner Pfalzgrafenwürde krönte dieſer den Dichter (1637), ja er konnte ihm ſogar die Rechte adlig Geborener verleihen, von denen übrigens Gryphius ſo wenig als Opitz jemals öffentlich Gebrauch gemacht.

Durch ein Gedicht über das Elend im Vaterlande ſoll Gryphius ſich indeß zu Frauſtadt Verfolgungen zugezogen haben, die aber wohl richtiger auf confeſſionelle Reibungen und Anfeindungen zurückzuführen ſind. Er ſehnte ſich fort und verlangte die Welt zu ſehen. Sein Gönner ſtarb und bedachte ihn in ſeinem Teſtament: ſo erhielt Gryphius die Mittel zu größeren Reiſen, im Jahr 1638. Ein Gelehrter konnte damals im Vaterlande nur zu Anſehen gelangen, wenn er ausländiſche Univerſitäten beſucht und ſich auf ihnen umgethan hatte; vor allen aber glänzte damals der Ruf von Leiden, wo namentlich auch die großen Vorbilder Opitzens noch lehrten.

Gryphius begab ſich alſo nach den Niederlanden, und zwar zur See von Danzig aus; er mochte vielleicht in dieſer Stadt noch Verbindungen haben. Auf der See beſtand er einen Sturm. Er ſah Amſterdam. In Leiden trat er in die Zahl der academiſchen Bürger ein, hörte hier Heinſius und Salmaſius und ward bald von ihnen als Freund aufgenommen. Aber er betrat auch ſchon ſelbſt den Lehrſtuhl und lehrte mit Beifall in verſchiedenen Fächern. Es iſt wahrhaft erſtaunlich, was alles er gelehrt haben ſoll: Anatomie, Logik, Metapyſik, Geographie, Geſchichte, Trigonometrie, Optik und Aſtronomie, ja ſelbſt Phyſiologie und Chiromantik — letzteres ein Lieblingsfach des Dichters, das weſentlich in ſeine Poeſie hineinſpielt. Bei alledem aber verſäumte er die Poeſie auch hier nicht, und zwar dichtete er eben ſo in deutſcher wie in lateiniſcher Sprache. Bei Elzevir erſchienen von ihm zwei Bücher Sonette, das 4. und 5. Buch der ſpäteren Ausgabe. Dabei bildete er ſich beſonders in Sprachen aus; in Frauſtadt und Danzig hatte er ſchon orientaliſche Sprachen getrieben, Hebräiſch, Chaldäiſch, Syriſch; jetzt erwarb er ſich mit beſonderem Eifer die Kenntniß des Engliſchen, Franzöſiſchen, Italieniſchen und ſelbſt Spaniſchen, eben in der Abſicht, um dieſe Länder zu bereiſen. Er reiste nach England, kehrte 1643 heim nach Glogau, begab ſich darauf als Geſellſchafter, Führer eines begüterten jungen Herrn, eines aus Pommern gebürtigen Wilhelm Schlegel, nach Frankreich und Italien. Zunächſt richtete die Reiſe ſich nach Paris, dann zur See von Marſeille nach Livorno. Schon in Holland war eine Sammlung von lateiniſchen Epigrammen erſchienen, in Florenz aber ließ Gryphius im Jahr 1646 ein größeres lateiniſches Gedicht drucken, das lange verloren geglaubte und nunmehr aufgefundene Olivetum; wir werden weiter unten davon handeln. Er widmete dies große epiſche Gedicht, aus drei Büchern beſtehend, der Stadt Venedig, und überreichte es am 9. Mai 1646 in feierlicher Audienz — ſchwerlich dafür belohnt nach Verhältniß des Sanazar.

Noch in demſelben Jahr kehrte Gryphius nach Deutſchland zurück und hielt ſich eine Zeit lang in Straßburg auf, wo er wahrſcheinlich noch Opitzens alte Freunde traf, von denen er vielleicht eben zur Wahl dieſes Aufenthaltes beſtimmt wurde. Ueberdies galt jetzt, wie ſchon vorhin, für ihn der Spruch: inter arma silent Musae; er wich dem Kriegsſchauplatz aus. Von Straßburg ging er wieder nach Amſterdam, wo er, wie er in der Vorrede zu Cardenio ſagt, guten Wind abwartete, um nach Deutſchland zurückzukehren. Darauf begab er ſich zur See zu ſeinem Reiſegefährten nach Stettin und ſchrieb hier während eines halbjährigen Aufenthaltes die ſchon früher begonnenen Stücke *Katharina von Georgien* und Cardenio und Celinde. In dieſer Zeit kamen an ihn verſchiedene Rufe zur Profeſſur an geachteten Univerſitäten; da überall lateiniſch docirt wurde, ging das Reich des Gelehrten durch die gebildete Welt. Er lehnte die Profeſſuren zu Frankfurt und zu Upſala ab; es zog ihn zur Heimat. Als daher die Stände des Fürſtenthums Glogau ihn zu ihrem Syndicus erwählten, nahm er im Jahr 1656 dieſe Stelle an. Sie ſcheint ihm noch freie Bewegung gelaſſen zu haben, und Schleſien, das bereits auf ſeinen Dichterruhm ſtolz geworden, beneidete ihn um denſelben nicht, und ſah auch darin kein Hinderniß für ſein Beamtenthum.

Der Weſtphäliſche Friede erfolgte und gab Deutſchland die langerſehnte Ruhe; alles begann nach vielfachen Leiden und Aengſten nun allmälig aufzuathmen und ſich einzurichten. So auch unſer Dichter, der nach langem Irren und Streben nun ſein Haus bauen wollte: er verlobte ſich am 27. November 1648 mit Roſine Deutſchländer, der Tochter eines angeſehenen Kaufherrn. Das Vaterland bewies ſich dankbar gegen ſeinen treuen Sohn; Gryphius konnte Ruhe finden, glücklich ſein und der deutſchen Muſe dienen. Unter ſeinen Kindern iſt der älteſte Sohn Chriſtian, geboren 1649 zu Frauſtadt, ein wenigſtens genannter Dichter geworden.

Leider trübte jetzt, da endlich alles ſich nach Wunſch geſtaltet hatte, Krankheit des Dichters Lebensglück, und nicht unwahrſcheinlich, weil er die Arbeit ſeines Dichterberufs nicht mit der pflichttreuen Erfüllung ſeines Amtes vereinigen konnte. Nachdem er mehrmals dem Tode nahe geweſen und gerettet worden, wofür er Gott in ſeinen Sonetten dankt, ſtarb er im achtundvierzigſten Jahr ſeines Alters am 16. Juli 1664; ein Schlagfluß endete plötzlich ſein Leben, mitten in der Ausübung ſeines Amtes — mitten in der poetiſchen Werkthätigkeit.

Seit dem Jahr 1662 war er Mitglied der fruchtbringenden Geſellſchaft, und führte in derſelben den ſehr auszeichnenden Namen „der Unſterbliche", welchen er wohl hauptſächlich ſeinen Tragödien und dem Umſtande verdankt, daß, während die Schaubühne im Auslande Aller Augen auf ſich zog, er in Deutſchland der Einzige war, der nach Art der neuen Kunſt und nach klaſſiſchen Vorbildern ſich im Drama verſuchte.

Man darf das Leben des Andreas Gryphius für ein reiches halten, reich an Erlebniſſen und an Ehren; er hatte ſich weit in der Welt umgeſehen, die Bekanntſchaft aller berühmten Männer ſeiner Zeit gemacht, war gekrönt und geadelt worden. Und doch ſcheint dies Leben nicht in demſelben Maaß ein glückliches geweſen zu ſein. Von Jugend auf war der Dichter der Spielball feindſeliger Geſchicke; ſeine lyriſchen Gedichte laſſen hinreichend abnehmen, wie viel und ſchwer ſein Herz gelitten habe. Daran hatten äußere Schickſale eben ſo viel Antheil als ſeine früh erwachte Liebe zur Poeſie. Er verlor als Kind ſeinen Vater, nach einer Andeutung in einem Gedicht durch Gift, von einem falſchen Freunde; dann die Mutter, ſeine Geſchwiſter, ſpäter ſeinen geliebten, im Religionshaß verfolgten Bruder; (er war Superintendent zu Croſſen), dann ſeinen theuern Gönner. Er ſelbſt erlitt ähnliche Verfolgung und ward vielfach umhergeworfen; als er endlich die Heimat wieder gewann, fiel er in ſchwere Krankheit, der er zwar entkam, die indeſſen ſeine Kraft brach. Auch Sorge und Angſt lernte er kennen; in einem Sonett klagt er, daß nie ein Tag davon frei geweſen — vielleicht wohl auch ein Tribut, mit dem er ſeinen Dichternamen erkaufen mußte. In früher Jugend, bald nach dem Tode ſeiner Mutter, ſcheint Gryphius eine Geliebte verloren zu haben, die einige Mal in ſeinen frühern Gedichten als Hippolyte vorkommt. Später, bis zu ſeiner Vermälung, findet ſich keine Spur eines ähnlichen Verhältniſſes. Alle dieſe Schickſalsſchläge nun haben ſicherlich ſo viel beigetragen, in dem Dichter den ernſten, männlichen Geiſt zu erwecken, ja ihn finſter und tiefſinnig zu machen. In der That hatte ſein Leben ſelbſt ihn zum tragiſchen Dichter beſtimmt; aber es fehlte dazu an allen äußeren Verhältniſſen.

Es iſt jetzt noch zuſammenhängender zu ſprechen, in welcher Zeit und Folge Gryphius ſeine zahlreichen und mannigfachen Werke geſchrieben. Er dichtete früh, ſchon auf der Schule. Man hat ihm bereits im elften Jahr ein Sonett zugeſchrieben, welches nämlich die Jahreszahl 1627 trägt, dagegen aber iſt neuerdings mit Recht Zweifel erhoben worden, und Wilhelm Müller urtheilte ſehr richtig: „es ſei dies zwar an ſich nicht unmöglich, allein gerade bei dieſem Gedicht nicht wahrſcheinlich“, nämlich das Sonett an Pätus, Buch V. Son. 36, und ſchon Jördens hatte die Sache einfach für einen Druckfehler erklärt. Aber ſicher iſt, daß lyriſche Gedichte aus früher Zeit ſich erhalten haben, wie das auch nach Inhalt und Form nicht zu verkennen iſt. Der in Holland edirten Epigramme und des zu Florenz erſchienenen Olivetum ward ſchon gedacht. Gryphius nennt auch ein Golgaltha, auf das er den Sonetten gegenüber beſonderen Werth legt; auch dies ſcheint verloren und iſt noch nicht wieder aufgefunden.

Wahrſcheinlich hat Gryphius ſchon in Holland und auf der Reiſe Tragödien entworfen und begonnen, allein eine beharrliche Arbeit dieſer Art begann doch zuerſt nach ſeiner Rückkehr aus Italien, und zwar in Straßburg, und darauf in Stettin; am erſtern Ort vollendete er das Trauerſpiel Leo Armenius, am letztern Katharina von Georgien und Cardenio und Celinde. Vielleicht ſchon in frühere Zeit iſt ſeine heilige Felicitas zu ſetzen. Die letzten ruhigen Lebensjahre, 16 an der Zahl, ſind verhältnißmäßig nicht ſo reich an poetiſchen Werken, wie man erwarten ſollte. Hier ſchrieb er zu Glogau die Tragödien Carolus Stuardus und Papinianus, außerdem aber noch die trefflichen Scherz- und Schimpfſpiele, das verliebte Geſpenſt, die geliebte Dornroſe, Peter-Squenz und Horribiliſcribrifax. Er hinterließ außerdem noch drei Tragödien, großentheils vollendet; wir können leider von ihnen nur handeln in dem Abſchnitt über die verlorenen Werke. Gryphius frühzeitiger Tod war ein großes Unglück für die deutſche Poeſie, und zwar in doppelter Rückſicht, einmal weil ſeine bedeutende Thätigkeit unterbrochen wurde, dann auch, weil er der einzige war, welcher der lockeren Dichtung eines Hoffmannswaldau das Gegengewicht bieten und den Ernſt der Opitziſchen Schule aufrecht erhalten konnte. Solcher Schickſale hat die deutſche Poeſie noch viele erlitten.

Gryphius ſah das Theater in Amſterdam, in London, in Paris, in verſchiedenen Städten Italiens. Die Neuheit und der Reiz der Erſcheinung mochte in ihm den Entſchluß erzeugen, die in Deutſchland ſo gut wie unbetretene Bahn kunſtmäßiger dramatiſcher Dichtung einzuſchlagen: er ſcheint ſeine erſte Muße daran gewandt zu haben. Opitz hatte eine Tragödie des Sophokles und eine des Seneca überſetzt, man darf annehmen, daß Gryphius auch noch andere Stücke beider Dichter und zwar im Original kannte, und es ſteht zu erwarten, daß die klaſſiſche Tragödie für ihn das hauptſächliche Muſter geweſen ſein werde. Die in Holland blühenden klaſſiſchen Studien konnten ihn auf keine andere Bahn lenken, und auf dieſer eben befand ſich auch bereits die neue niederländiſche Bühne.

Was für Opitz Daniel Heinſius war, das wurde für Gryphius Vondel, der Begründer des holländiſchen Theaters, der gerade damals in voller Blüte ſtand und deſſen perſönliche Bekanntſchaft Gryphius vielleicht beſaß. Um ſich dies Vorbild eines ſchon fertigen modern-antiken Drama's recht vollſtändig anzueignen, überſetzte er. Wie Opitz des Heinſius Lobgeſang auf Chriſtus ins Deutſche übertrug, um daran ſeine Schule zu machen, ſo verhochdeutſchte Gryphius des Jooſt van Vondel Gibeoniter, eine Arbeit, die bei der nahen Verwandtſchaft beider Sprachen ohne ſonderliche Schwierigkeit war, und doch ſehr förderlich für feinere Ausbildung des Stils und Ausdrucks. Ich möchte vermuten, wie auch ſchon der Zeit wegen wahrſcheinlich iſt, daß der Dichter dieſe ſtrengere Schule erſt gemacht habe, nachdem er den Leo und Cardenio verfaßt, welche er nämlich im erſten Feuer dichtete, und daß eben darauf ſich der Abſtand gründet, der zwiſchen jenen Dramen und dem Papinian und der Katharina ſichtbar wird.

Allein ſo einfach liegt die Sache nicht, daß er ſich nur Einem Muſter gegenüber befunden hätte. Gryphius hatte Shakeſpare kennen gelernt, und dieſer hatte einen mächtigen Eindruck auf ihn gemacht. Hätte er auch nicht in ſeinem Peter Squentz ein Stück aus dem Sommernachtstraum bearbeitet, es gab für dieſen Stoff ohnedies eine nähere Quelle, ſo würde man die Kunde, die er von Shakeſpeare hatte, doch auch ſchon ſeinen Trauerſpielen anſehen können, z. B. einzelnen Scenen des Cardenio. Daneben nun aber waren ihm auch die Beſtrebungen der Franzoſen, gerichtet auf eine regelmäßige Tragödie, bekannt geworden, er faßte die Theorien auf, die man in Frankreich ſich aus den Alten über die Tragödie gebildet hatte, und er konnte ihrer ſich nicht erwehren. Wenn aber Jodelle dem Vondel nahe verwandt war, und den Dichter auch nur in der Anwendung der Chöre beſtärkte, welche erſt Corneille abſchaffte, ſo iſt recht wahrſcheinlich, daß auch Kunde des ſpaniſchen Theaters zu Gryphius gelangt ſei. Er ſelbſt las ſpaniſch und in den Niederlanden mußte damals Calderon bekannt ſein. Durch eine ſolche Bekanntſchaft möchte ich mir namentlich die lang erzählende Partie in Cardenio und Celinde erklären; man vergleiche den zweiten Theil von Calderons Tochter der Luft. So wurde er denn durch dieſe Einflüſſe nach ganz verſchiedenen Seiten hingezogen und befand ſich mit ſeiner dramatiſchen Kunſt mitten in einem Widerſpruch. Er ward, faſt ganz zufällig, bald hierhin bald dorthin geriſſen, in ſeinen Dramen zeigt ſich ein unvermitteltes Gemiſch ganz verſchiedener Beſtrebungen, das einen ruhigen Fortſchritt und ein Vordringen bis zur

Auffaſſung höherer Forderungen unmöglich machte. Er verlor darüber ſich ſelbſt, den Blick ins Leben, ja das Ziel; er verlor das Dramatiſche je mehr und mehr aus den Augen.

Aus der Vorrede zum Trauerſpiel Papinian geht hervor, daß wenigſtens drei von Gryphius Stücken in Breslau geſpielt worden ſind, ſein Leo, ſeine Katharina von Georgien und die heilige Felicitas; ebenſo erhellt auch, daß die Aufführung öffentlich (publice) war, alſo nicht von Schülern in einer Schule geſpielt. Allein wo kommen die Schauſpieler her? Um's Jahr 1600 werden engliſche Schauſpieler genannt, welche Deutſchland durchzogen; dieſe, von denen noch beſonders zu handeln iſt, hatten wahrſcheinlich Spuren zurückgelaſſen, welche dann aber nach und nach verſchwanden. Gryphius deutet noch ferner an, daß die Neuheit des Schauſpiels Fremde angezogen (misti civibus exteri), allein für die Bedeutung einer ſchleſiſchen Bühne folgt daraus noch wenig. Wenn man ſchon in Holland über ſchlechte Schauſpieler klagte, wohl im Vergleich mit Paris und London, ſo wird hier noch weit mehr Grund dazu geweſen ſein, und gab es denn außer Gryphius ein Repertoir? Seine Stücke ſelbſt ſind nun auch von der Art, daß ſie, wie ſich das zeigen ſoll, kein Publikum auf die Länge feſſeln konnten, auch wenn es geduldiger war als das unſrige; die Schauſpieler konnten ſich weder an dem Publikum bilden noch an den Stücken, der Dichter eben ſo wenig an beiden. So wird denn nicht überraſchen, wenn dieſes Theater keinen Beſtand hatte, es löſte ſich ganz auf, Lohenſtein fand nichts mehr davon vor, wollte er ſeine Stücke geſpielt haben, ſo mußte es durch Freunde geſchehen. Auch kann Zweifel entſtehen, ob des Dichters ſpätere Stücke noch auf die Bühne gekommen ſeien; dies ſcheint nämlich ihre Behandlung ſelbſt zu ergeben, denn weit entfernt, daß der Dichter dramatiſcher und theatraliſcher würde, ſehen wir ſeine Werke vielmehr eine Geſtalt annehmen, in der ſie mehr für das Leſen berechnet ſind. Hierin liegt nun freilich das Urtheil über des Gryphius dramatiſche Leiſtungen großentheils ſchon enthalten.

II.

Andreas Gryphius.

(Die Tragödien).

So ſehr der Dichter bei ſeinem Leben anerkannt wurde und auch die nachfolgenden Kritiker ihm eine ſichere Stellung in der Literatur zu ſichern bemüht waren, ſo kam doch bald eine Zeit, die ſeinem Namen durchaus ungünſtig wurde, ja den Glanz deſſelben völlig verſchwinden ließ. Franzöſiſche Verfeinerung der Sitte ließ die Werke unſeres Dichters roh und grob erſcheinen, das Erwachen einer neuen Literatur wandte darauf völlig die Blicke anders wohin. Gryphius, wenn es anders möglich war, bedurfte einer Erneuerung, ähnlich, wie Logau ſie ſo glänzend durch Leſſing gefunden hatte. Dies verſuchte Franz Horn, der aber unglücklicherweiſe gleich damit begann, daß er ſeinem Günſtling einen falſchen Namen gab, ihn Gryph, nicht Gryphius nannte, während dies doch nur die damals übliche Latiniſirung des Familiennamens Greif iſt, welche ſchon der Vater vorgenommen hatte *). Horn hat gleichwohl das Verdienſt, den in ſchmähliche Vergeſſenheit gerathenen Dichter, der indeſſen noch von Gottſched immer mit Vorliebe behandelt worden war und auf den die Schleſier erſt ſpät nachließen ſtolz zu ſein, wieder etwas mehr hervorgezogen zu haben; allein die Bedeutung zugegeben, irrte der Kritiker doch gar

---

*) Man ſehe darüber Bredow. Auch Gervinus noch ſchreibt Gryph.

---

deutung hin, daß ſein Nachfahr „entweder thöricht, oder ſein ernſter Richter“ ſein werde. Dabei ſchließt das Stück durchaus nicht erhebend, ſondern höchſt niederſchlagend mit den Zeilen:

Wir folgen, großer Mann, höchſt klagend, und gedenken
Das Recht mit deiner Leich' und Sohn in's Grab zu ſenken.

Wenn ſich hierin die düſtere Gemütsſtimmung des Dichters und das Troſtloſe ſeiner Zeit abſpiegelt, ſo hat dieſe Eigenheit der Compoſition doch auch wieder Zuſammenhang mit der leidigen Feſſel der drei Einheiten; die Einheit der Zeit nämlich und anderſeits das Streben nach Wahrſcheinlichkeit verbot hier noch etwas von den Schickſalen des Kaiſers vorzubringen, der Dichter wußte ſich nur auf jene künſtliche Weiſe unvollkommen zu helfen.

Alles erwogen, muß uns nun das Stück als das Höchſte erſcheinen, was unter ſolchen Bedingungen in dieſer Zeit für Deutſchland zu leiſten war, ja es darf immer noch ein hochvortreffliches heißen. Der Dichter erſcheint uns voll großer Gaben und überdies gebildet und geſchult. Aber freilich bleibt die Frage, ob in ſo großer Abhängigkeit von den klaſſiſchen Muſtern eine längere freie Bewegung möglich war, und ob unter dieſen Umſtänden von einer auch für Andere geöffneten Bahn die Rede ſein kann. Der Erfolg hat dagegen geſprochen. In der That ſcheint der Dichter hier an einem Endpunkt angelangt, der, wenigſtens für das Drama, ſeinen plötzlichen Tod vielleicht um einiges weniger beklagenswerth macht.

Wer nun aber bisher geglaubt haben ſollte, die Anknüpfung an die griechiſche Tragödie ſei im Deutſchen erſt van Goethe und Schiller begonnen, dürfte erſtaunen, hier einen ſo überaus nahen Anſchluß zu finden. Hienach muß denn überhaupt unſere Anſicht über Gryphius ſich beſtimmen. Wir fanden ihn anfangs in einem Widerſpruch: von Vondel abhängig, aber doch zu Shakeſpeare hinübergezogen. Daß er dieſen gekannt, geht aus vielen Stellen ſeiner Werke hervor, z. B. auch aus der vorhin angeführten Chorſtelle im Papinian, welche an die Hexenſcene im Macbeth anklingt. Er entfernte ſich ſpäter in der Tragödie immer mehr von Shakegewaltig in der Schätzung der einzelnen Leiſtungen. Seitdem iſt mehr oder weniger der Werth des Dichters anerkannt worden, am unbefangenſten und umſichtvollſten wohl von Wilhelm Müller; andere ſuchten nachdem ſich in rühmenden Redensarten zu überbieten.

Die Zeitgenoſſen und auch die ſpäteren Kritiker legen ein hauptſächliches Gewicht auf die Tragödien des Dichters, ſehr begreiflich, da er in ſeiner Zeit darin keinen Nebenbuhler hat, wie ſie denn auch den größten Theil ſeiner Werke bilden. Man konnte dem Glanz der franzöſiſchen und engliſchen Tragödie eben nur ihn gegenüberſtellen. Chriſtian Gryphius, der Sohn, ſagt noch ſehr beſcheiden: „Teutſchland und abſonderlich unſer werthes Schleſien hat den Urheber dieſer Gedichte unter diejenigen gezählet, welche der teutſchen Poeſie, ſonderlich dem Trauerſpiel, einigen Glanz und Zierrath gegeben", und Daniel Caſpari nennt Gryphius vor Welt und Nachwelt „den teutſchen Sophokles". Elias Schlegel aber ſchrieb im Jahr 1741 eine „Vergleichung Shakeſpeare's und Andreas Gryph's", worin er beide als ebenbürtige Geiſter gegen einander wägt, freilich mit unverkennbarer Vorliebe und nach Grundſätzen, die er ſpäter ſelbſt zum Theil änderte. Auch ſpätere Kritiker, wie ſchon berührt, haben ſich bemüht, Gryphius als Tragiker einen Rang zu ſichern.

Unter den Tragödien des Dichters iſt die erſte, welche wir beſitzen, Leo Armenius, vom Jahr 1646; allerdings zeigt ſich darin eine gewiſſe Unerfahrenheit in dem, was eigentlich zu einer Tragödie gehört, ſie iſt aber unter den Werken des Dichters keineswegs die ſchwächſte. Der Dichter hat ſich in der Nähe des hiſtoriſch gegebenen Stoffes gehalten. Der Feldherr Balbus hat einen Anſchlag auf des Kaiſers Leben gemacht; er iſt mißlungen, die Schuldigen ſind gefangen, zum Tode verurtheilt, der Tag der Hinrichtung iſt beſtimmt. Dieſer fällt aber auf ein heiliges Feſt und die Kaiſerin hat hier ein Bedenken; ſie erbittet vom Kaiſer Aufſchub und erlangt ihn, ſpäter verzögert der Kaiſer ſelbſt die Hinrichtung. Mittlerweile finden die Gefangenen Gelegenheit zu entkommen, ja den Kaiſer zu ermorden — der alſo fällt, als Opfer ſeiner Milde, durch die Nachgiebigkeit gegen die Gemalin und dieſe ſelbſt iſt die unſchuldige Urſache des Todes geworden. Das hat etwas Rührendes, allein es reicht nicht aus für eine Tragödie. Man darf anerkennen, daß der Dichter im Allgemeinen wohl darauf ausgegangen ſei, den Perſonen Charakter zu geben und dieſen feſtzuhalten, den Kaiſer ſchwach, den Feldherrn heftig, die Kaiſerin mild und barmherzig zu zeichnen, allein ihnen Leben und Seele einzuhauchen, verſtand er nicht und es fehlt in der That an allem, was ſie dem Herzen des Beſchauers nahe bringen könnte. Ebenſo iſt das Stück zwar mit einiger Regelmäßigkeit angelegt, doch fehlt es an folgerechtem Fortſchritt einer ſpannenden Handlung; dieſe ſtagnirt vielmehr in den mittleren Acten, das Geſchehende wird meiſtens erzählt und die Perſonen bewegen ſich mühſelig in Betrachtungen und Deklamationen. Da iſt denn das Hauptſtück im Munde eines Boten die Erzählung von der Ermordung des Kaiſers, wo aber auch das Gräßliche Erſatz bieten muß für das Tragiſche. Unter den pathetiſchen Stellen zeichnet ſich beſonders die Verwünſchung des zum Tode verurtheilten Balbus aus. Er redet bei ſeinem Scheiterhaufen:

Ihr Geiſter, die die Rach' ihr hat zu Dienſt erkieſt,
Wofern durch letzten Wunſch was zu erhalten iſt;
Wo einer, der jetzt ſtirbt, ſofern auch kann bewegen;
Wofern ihr mächtig, Angſt und Schrecken zu erregen:
So trag' ich euch hervor aus eurer Marterhöhl',
Wo nichts denn Brand und Ach! Gönnt der betrübten Seel',
Was nicht zu weigern iſt. Es müſſe meine Schmerzen
Betrauern, der ſie ſchafft, und mit erſchrecktem Herzen
Den ſuchen, den er brennt. Es müſſe meine Glut
Entzünden ſeine Burg, es müſſ' aus meinem Blut
Aus dieſer Gliederaſch', aus den verbrannten Beinen
Ein Rächer auferſtehn, und eine Seel' erſcheinen,
Die voll von meinem Mut, bewehrt mit meiner Hand,
Geſtärkt mit meiner Kraft, in den noch lichten Brand,

Der mich verzehren muß, mit ſteifem Backen blaſe,
Die mit der Flamme tob', und mit den Funken raſe,
Nicht anders, als dafern die ſchwefellichte Macht
Durch Wolk und Schlöſſer bricht, der ſchwere Donner kracht,
Die mir mit Fürſtenblut ſo eine Grabſchrift ſetze,
Die auch die Ewigkeit inkünftig nicht verletze —

Eine Stelle, die doch mehr Rhethorik als wahres Pathos an ſich trägt, welche dennoch Elias Schlegel der Rede des Antonius am Grabe Cäſars als gleichwiegend gegenüber zu halten wagte, ſo daß hier Gryphius gegen Shakeſpeare nicht zurückſtände. Der Lobredner war gleichwohl genöthigt, Schwulſt und geſchmackloſe Spielerei bei Gryphius zuzugeben; aber auch hier ſtände er im Allgemeinen Shakeſpeare nur gleich, freilich ſeien die Zärtlichkeiten, welche Brutus mit ſeiner Portia wechſelt, von anderer Art, als wenn wir bei Gryphius in deſſen Leo folgende zwei Alexandriner leſen, in denen Theodoſia und der Kaiſer Leo ſich Schmeicheleien ſagen.

Th.: Mein Licht! L.: Mein Troſt! Th.: Mein Fürſt! L.: Mein
Engel! Th.: Meine Sonn!
L.: Mein Leben. Th.: Meine Luſt! L.: Mein Aufenthalt und Wonn!

Worte, welche wenig gewählt ſind und gar nichts von Herzlichkeit enthalten.

Das Stück hat Chöre, „Reyen", (d. h. Reigen), in einigem Anſchluß an eine griechiſche Tragödie; das Muſter der letztern iſt überhaupt unverkennbar. Gryphius ſtrebt nach Regelmäßigkeit, und nähert ſich hinſichtlich der drei Einheiten einigermaßen den Forderungen der Franzoſen; um ſo auffallender iſt der Schwulſt ſeiner Rede, von dem ſelbſt Elias Schlegel ihn nicht freiſprechen kann. Er theilt dieſen mit Shakeſpeare, ſofern beide unter italieniſchem Einfluß ſtehen, die Beurtheilung deſſelben und ſeine Wirkung iſt aber bei beiden Dichtern eine ganz verſchiedene, weil bei Shakeſpeare die Fülle des Worts und der Bilder, ein gewiſſer krauſer Schnörkel ſich mit lebensvollen Elementen verſchmilzt und aus wahrer Kraft und Fülle des Geiſtes ſtrömt, während er hier geſucht iſt, dann aber beſonders, weil er hier in offenen Widerſpruch tritt mit der angeſtrebten Regelmäßigkeit der Anlage und der Ausführung, kurz mit dem Anſpruch des Klaſſiſchen — ein Punkt, der wohl ins Auge zu faſſen ſein möchte.

Merkwürdiger, wenn auch nicht vorzüglicher, iſt das zweite Stück, Cardenio und Celinde. In der Vorrede erfahren wir, der Verfaſſer habe hier den Gegenſatz einer züchtigen und einer unzüchtigen Liebe darſtellen wollen. Mit dieſer löblichen Intention müſſen wir uns denn aber auch begnügen, denn in allem Uebrigen iſt der Standpunkt ein ſehr naiver und hinſichtlich der dramatiſchen Oekonomie zeigt der Dichter nichts weniger als Fortſchritte; fremde Einflüſſe, ſo ſcheint es, haben ihn irre gemacht. Was den Stoff betrifft, ſo meldet er uns ſelbſt, er habe die Geſchichte in Italien als eine wahre Begebenheit erzählen hören, ſie hat aber gar ſehr den Charakter einer italieniſchen Novelle. Dieſe Novelle mit vielen Wendungen, Anſchlägen und einer Verwundung, ſelbſt einer Ermordung, wird in dem erſten Akt erzählt, erzählt von dem Helden; die Geſchichte liegt ſomit ganz außerhalb des Drama's und nur einen ſehr kleinen Theil, nur den Schlußakt, der wahrſcheinlich der Erfindung des Dichters angehört, behält er für ſein Trauerſpiel übrig, das aber gar kein Trauerſpiel iſt, weil hier weder ein Todesfall noch irgend ein Mißgeſchick eintritt, ſondern alles ſich friedlich löst und das Ganze mit erbaulichen Betrachtungen ſchließt. Die weitläufige Geſchichte iſt in der Kürze folgende: Cardenio, ein adeliger Herr von wüſten Sitten und händelſüchtigem Charakter, dem es auch nebenbei auf ein paar Mordthaten nicht ankommt, hat ſich verliebt in ein vornehmes und ehrſames Frauenzimmer, Olympia; der Vater will in die Heirat nicht willigen, eben ſo wenig ihr Bruder, Virenus. Dieſer trifft eines Abends Cardenio vor ihrem Fenſter, reizt ihn zum Zweikampf und wird von ihm verwundet. Als er geneſen iſt, begünſtigt er wunderbarer Weiſe ſeinen Feind; es findet ſich aber jetzt ein anderer glücklicherer Nebenbuhler ein, Lyſander. Letzterer begeht einen verwegenen Streich, der nach der Art, wie der Dichter Cardenio zeichnen *will*, offenbar für dieſen beſſer gepaßt haben würde: Er ſchleicht ſich nämlich durch Beſtechung der Dienerin in Olympien's Schlafgemach. Olympia erſchrickt als ſie ihn findet und er — ergreift die Flucht. Aber was geſchieht? Sie hat Lyſander für Cardenio gehalten, und dieſem, dem er in der That auch eher zuzutrauen war, wird nun der freche Streich angerechnet. Cardenio aber macht die Sache ruchbar und beweiſt ſeine Unſchuld, er ſtellt zugleich Olympia bloß und dieſe ſieht ſich aus zwiefachen Gründen veranlaßt, ſeinen Nebenbuhler Lyſander zu heirathen. Aber es kommt nicht dazu. Beiderſeits erwacht plötzlich die alte Neigung wieder, es gelingt eine Verſtändigung — alſo wären nunmehr Cardenio und Olympia Eheleute und Alles aus? Damit es nicht aus ſei, wird Cardenio zu ſeinem Vater abgerufen, ſeine Briefe an Olympia müſſen verloren gehen, ſo daß dieſe Veranlaſſung bekommt, ihn für treulos zu halten; kurz die Sache wendet ſich nun doch wieder um, Olympia heirathet nunmehr wirklich Lyſander. Nun ſollte man doch wahrlich meinen, das Stück müßte endlich zu Ende ſein; aber nein, es hat vielmehr *noch gar nicht angefangen*. Wie das? Wie ſich ſogleich zeigen ſoll! Alles dies iſt noch gar nicht das Stück, iſt nur Erzählung, und ſelbſt die iſt noch nicht zu Ende. Nämlich: der geprellte Cardenio giebt die Sache nicht auf; in der Verkleidung als alte Frau weiß er ſich Zugang zu Olympia zu verſchaffen und erklärt dieſer; er wolle nicht anders als mit blutigen Händen wieder vor ihr erſcheinen. Bis hieher haben wir noch gar nichts von Celinde erfahren, die doch auf dem Titel nicht nur genannt iſt, ſondern dort auch als Cardenio's Geliebte figurirt; nach allem Erzählten hätten wir meinen müſſen, Olympia ſei neben ihm die Hauptfigur. Celinde, die jetzt plötzlich auftritt, d. h. immer noch in der Erzählung, iſt eine gemeine Buhlerin, welche nach mancherlei Schickſalen einen reichen Mann, mit Namen Marcell, geheirathet hat. Schon bei deſſen Lebzeiten hatte ſie dem Cardenio nachgeſtellt, der ja ohnedies als ein Wüſtling geſchildert wird; nun iſt der alte Gemal todt, todt durch Cardenio, der ihn beiläufig in ihrem Hauſe ermordet. Cardenio will eiligſt Bologna, wo das Stück ſpielt, verlaſſen, nur noch ſchnell auch den Lyſander umbringen, denn dies eben hatte er mit jener Drohung an Olympia gemeint; Celinde dagegen will alles anwenden um ihn nicht fort zu laſſen, um ihn an ſich zu feſſeln. Hier beginnt das Stück, alles andere iſt bereits zuvor geſchehen und wird umſtändlich im erſten Act erzählt; nur dieſe beiden Punkte ſind übrig; die Art, wie der Dichter an die beiden Ziele gelangt oder auch nicht gelangt, bildet das Drama und macht nach vorgängiger Ueberfüllung den mageren Inhalt von vier Acten nebſt ihren zwiſchenliegenden Reigen aus. Man muß geſtehen, der Dichter habe alles gethan, um noch vor dem Beginn des Stückes ſeine Perſonen zu verleiden.

Aber auch hier iſt in der Ausführung des Auffallenden noch genug. Celinde entſchließt ſich, da nichts anderes als wirkſam erſcheint, Cardenio mit Zaubermitteln zu feſſeln. Zur Vollbringung des Zaubers iſt ein Theil eines Menſchen nöthig, der vor Kurzem geſtorben und der Celinde treu und ohne Falſch geliebt. Die zauberkundige Helferin verzweifelt, daß ein ſolcher werde zu finden ſein. Er findet ſich endlich doch, und zwar in Marcell. Celinde erſchrickt zwar gewaltig über den Gedanken, geht aber dennoch darauf ein. Was iſt zu thun? Der Todtengräber Cleon wird beſtochen, der Gemal aus der Erde herausgeſcharrt. Mittlerweile lockt der Geiſt Olympiens (während Olympia doch ſelbſt noch lebt!) Cardenio bei Nacht nach eben jenem Kirchhof hin, hier nun iſt einer des andern Geſpenſt und Schrecken, wie es im Luſtſpiel nicht luſtiger ſein könnte: er ſtört die Leichenräuber und geht ſelbſt in ſich; alles nimmt plötzlich eine andere Wendung: Celinde wird geheilt von ihrer Liebe zu Cardenio, er aber ſteht ab von ſeiner Rache, der Handel geht fröhlich aus, und man darf ſich mit nächſtem auf ein heiteres Zuſammenſein aller Betheiligten gefaßt halten; nur Celinde deutet an, daß ſie zur Abbüßung ihres ſträflichen Lebenswandels in ein Kloſter gehen wolle. Das iſt dann ein Trauerſpiel, und zwar dasjenige, welches Franz Horn in zweien ſeiner größeren Schriften für das beſte und hoffnungsvollſte des Gryphius erklärt*). Der Dichter ſelbſt war dieſer Meinung nicht; er entſchuldigt ſich in der Vorrede ſehr angelegentlich durch den Wunſch einiger vornehmen Herren, mit denen er in Amſterdam zuſammengekommen und denen er, als ſie ihn freundlich nach Hauſe geleitet auf dem langen Wege, der an einem Kirchhof vorbeigeführt, die lange Geſchichte erzählt. Sie hätten gewünſcht, dieſelbe aufgezeichnet zu ſehen, er aber habe ein Drama daraus gemacht**). Ganz beſonders ſieht er ſich veranlaßt, ſeine Geſpenſter gegen diejenigen in Schutz zu nehmen, welche nicht mehr daran glauben wollen: man möge ſie hier als ein Gedicht betrachten, in einer ernſten Schrift aber wolle er gründlicher den Gegenſtand behandeln. Wirklich ſoll Hoffmannswaldau von ihm eine Schrift de spectris beſeſſen haben: Gryphius glaubte noch ernſtlich daran und hielt ſie für unentbehrlich für die dramatiſche Kunſt — ſie bilden in ſeinen Trauerſpielen einen Hauptbeſtandtheil, zu großem Nachtheil der Compoſition und Erfindung, denn durch ſolchen Geiſterglauben war nun der deus ex machina vollkommen geheiligt.

Gewiß war nach dieſer Anlage kein geſcheidtes Trauerſpiel möglich, viel eher hätte man aus jenem Stoff zwei oder drei Luſtſpiele machen können! Aber eine geſchickte Hand, falls denn eine ſolche ſo hätte componiren können, würde doch wohl im Einzelnen noch Intereſſantes und Dramatiſches herbeigeführt haben. Das läßt ſich nun hier nicht rühmen. Der ganze erſte Act enthält nichts als die monologiſche Erzählung der Novelle bis dicht an ihren Schlußpunkt, ein euripideiſcher Prolog wird hier ausgedehnt durch die ganze erſte Handlung. Die Unterredung der Celinde mit der Wahrſagerin Tyche iſt wenigſtens der Form nach ein Dialog, hat auch wohl pſychologiſche Fortgänge, allein nichts, was über zugängliche Muſter hinausginge und von eigener Vertiefung in die Situation zeugte. Im Folgenden häufen ſich nicht nur die ſchleppenden und leeren Scenen, die gar keinen Fortſchritt, dagegen mancherlei Wiederholung bringen, ſondern das ganze Paar, Olympia und Lyſander, bleibt ohne Handlung und Intereſſe, und nur wider Olympiens Willen handelt neben ihr ihr eigenes Geſpenſt — gewiß eine höchſt ſeltſame Erfindung! Wenn nun aber Gryphius in dem Gegenſatz der beiden Frauenzimmer ſeine Aufgabe ſah, ſo hat er dieſe nur inſoweit gelöſt, als der Olympia einige anſtändige Worte und Geſinnungen in den Mund gegeben werden, während Celinde ihre ſündige Liebe gleichfalls in Worten zeigt und namentlich keine Gelegenheit verſäumt, ſich über den Verluſt ihrer Ehre deutlich auszuſprechen. Die Liebespaare kommen unter ſich und zu einander in gar keine Beziehung, man bleibt über ihr Verhältniß fortwährend im Unklaren und fühlt ſich zuletzt doch angeführt, denn während alles auf eine tragiſche Kataſtrophe hinweiſt, dahin gehört namentlich auch die Scene der Rückkunft Lyſanders, wo ſein Diener ihm nächtliche Gefahren malt, er ſich dagegen ſicher fühlt — ſo wird der ganze Conflict plötzlich unterſchlagen. Wenn man ſich ferner angewieſen glaubt, wenigſtens eine grauſe Zauber- und Beſchwörungsſcene zu erleben, ſo iſt man auch hier geprellt — gewiß eine Art der Hinausführung, die von dramatiſcher Löſung weit entfernt iſt, und vollends gar nichts Tragiſches an ſich hat. Wir ſehen den Dichter mühſam Erwartungen erregen, denen der Ausgang keineswegs entſpricht, ſo daß man vermuthen möchte, das Stück ſei urſprünglich auf einen ganz andern Schluß berechnet geweſen und nur ſchnell und gewaltſam verändert worden.

---

*) Der wunderliche, ſehr locker und leichtſinnig, wahrſcheinlich von einem italieniſchen Novelliſten zuſammengewebte Stoff hat eine noch wunderlichere Behandlung gefunden in Arnims „Halle und Jeruſalem“ und eine ſchwerfällige und phantaſtiſche von Carl Immermann im Jahr 1826.

**) Man möchte glauben, er habe die letztere Anſicht erſt im zweiten Act gefaßt — etwa als er in Stettin das ſchon früher begonnene Stück fortführte; einen andern Erklärungsgrund für die ſonderbare Anlage werden wir noch kennen lernen.

Dabei iſt nun auch dieſe Tragödie mit Chören oder Reyen ausgeſtattet, und zwar tanzen und ſingen hier allegoriſche Perſonen in reicher Zahl, z. B. die Zeit, der Menſch, die vier Jahreszeiten in Geſtalt der vier menſchlichen Alter, Erfindungen, welche weder die Poeſie begünſtigen, noch die Lebendigkeit ſteigern, dagegen deutlich zu erkennen geben, wie wenig es im Ganzen auf Illuſion und Wahrheit abgeſehen war, während dann doch wieder einzelne Scenen lebhaft danach ſtreben.

Noch auffallender iſt nun auf der andern Seite der unverkennbare Einfluß franzöſiſcher Theorie und Praxis. Die bisherigen Kritiker hätten wohl mehr einen Zuſatz beachten ſollen, welchen der Verfaſſer der Inhaltsangabe gegeben hat, denn dieſer erklärt in der That viel und alles. Wir leſen dort: „Das Trauerſpiel beginnt wenig Stunden vor Abends, währet durch die Nacht und endet ſich mit dem Anfang des folgenden Tages. Der Schauplatz iſt Bononien, die Mutter der Wiſſenſchaften und freier Künſte“. wie ließe ſich wohl verkennen, der Verfaſſer habe damit ausdrücklich bemerkbar machen wollen, es ſeien die geforderten drei Einheiten von ihm beobachtet. Mit der Einheit des Orts hat er es freilich nicht auf's Strengſte genommen und ſich nur begnügt, in einer und derſelben Stadt zu bleiben. Deſto ſtrenger dagegen iſt er hinſichtlich der Zeit; weder Corneille noch Racine, noch irgend ein peinlicher Kritiker jener Schule hätte ihn hier tadeln können. Durch dies ſein eifriges Beſtreben erklärt ſich nun aber auch die ganze Wunderlichkeit ſeiner Compoſition, welche von jener langen und ſich hin und her zerrenden Geſchichte nur die letzten paar Stunden auf die Bühne bringen konnte und dann das Uebrige, ſo mißlich dies auch war, vom Helden ſelbſt in einem ganzen Act mußte vortragen laſſen.

Bei ſolcher Abhängigkeit von der franzöſiſch-klaſſiſchen Tragödie iſt es um ſo bemerkenswerther, daß auch in unſerem Stück ſich deutliche Anklänge an Shakeſpeare zeigen; dahin gehört beſonders jene ſchon erwähnte nächtliche Scene, in welcher Lyſander mit ſeinem Diener nach Hauſe kehrt; ſie iſt die lebhafteſte im ganzen Stück und geht aus dem Ton des übrigen hinaus, ſo wie ſie auch gar nicht zur Entwickelung und vollends nicht zu dem Zwange der drei Einheiten paſſen will. Auch die Geiſtererſcheinungen erinnern uns an jenes große Muſter, doch konnte Gryphius dieſe näher haben, aus Vondel, der ſie auch ſchon ſo äußerlich und als Vehikel der Compoſition darbietet. Wie wunderbar nun alſo, daß ein Dichter, deſſen Talent bei weitem mehr nach der freien und romantiſchen Richtung hin neigt, ſich doch ſelbſt in jene einengende Feſſel begab — ein Widerſpruch, der ſich weiterhin einigermaaßen löſte.

In zwiefacher Rückſicht ſcheint uns das Stück wichtig, einmal, weil Gryphius hier beſtimmt darauf ausging, Charaktere zu bilden und dann, weil er hier aus einem Novellenſtoff ein bürgerliches Schauſpiel machen wollte. Der Name Tragödie iſt wahrſcheinlich nicht zu urgiren und als wahre Geſchichte führte der Dichter wohl nur darum ſeinen Stoff ein, weil er alsdann hoffen durfte, mehr Aufmerkſamkeit für denſelben zu gewinnen und ihn von Seiten der Unwahrſcheinlichkeit gegen Angriffe ſicher zu ſtellen. Gryphius ſetzte dieſen Weg aber nicht fort, wahrſcheinlich weil das Stück keinen ſonderlichen Anklang fand — er ſuchte es ja auch zu entſchuldigen. Wäre es eingeſchlagen, ſo hätte er ſich wahrſcheinlich näher zu Shakeſpeare gehalten; jetzt aber wandte er ſich mehr denjenigen Muſtern zu, die den Alten folgten. Auf dieſem Wege hatte er wenigſtens die Theilnahme derer für ſich, welche klaſſiſche Bildung beſaßen, und nach dieſer ſtrebte damals ſogar die vornehme Welt.

Als den Gipfelpunkt dieſes neuen Beſtrebens und zugleich als höchſte Leiſtung unſeres Dichters bezeichnen wir deſſen *Papinian*; das Stück iſt vom Jahr 1659, alſo 13 Jahre ſpäter als die beiden erwähnten und das allein ſchon wird einen beträchtlichen Abſtand erklären; überdies konnte er jetzt mit Ruhe arbeiten. Die Zwiſchenzeit müſſen wir als die *eigentliche Bildungsepoche* des Dichters anſehen; jenes waren nur vorläufige Verſuche. Er lernte nunmehr zwei weſentliche Forderungen kennen, erſtlich die Nothwendigkeit, Handlung vorzuſtellen, zweitens einen tragiſchen Helden im Mittelpunkt der Handlung zu haben. Auch machte er erneute Studien. Er überſetzte Vondels *Gibeoniter* und die heilige

Felicitas aus dem Lateiniſchen des Nicolaus Cauſſini, eines Jeſuiten, der Beichtvater Ludwig XIII. war. Wir beſitzen von ihm heilige Tragödien, tragoediae sacrae, gedruckt im Jahr 1621, alſo noch vor Vondel, der unzweifelhaft ſelbſt von dieſem Muſter geleitet wurde. Es ſind dieſer lateiniſch geſchriebenen Tragödien fünf: Solyma, Nabuchodonosor, Felicitas, Theodoricus und Hermenigildus. Der letztere iſt in Proſa geſchrieben, die andern metriſch, der Dialog im Senar, die Chöre, denn mit ſolchen ſind die Stücke ausgeſtattet, meiſtens in lyriſchen Strophen, alcäiſchen und ſapphiſchen, wie dies auch ſchon bei Seneca vorkommt. Ueberhaupt erkennen wir hier durchgängig den ſpäten römiſchen Tragiker, hinſichtlich des geſuchten und überladenen Ausdrucks und der über einander gehäuften Bilder bleibt Cauſſini durchaus nicht hinter ihm zurück, man darf ſagen, er thäte es ſeinem Muſter zuvor. Gryphius folgte ihm auf dieſer Bahn nach, er eignete ſich aber auch die ganze Organiſation an, ebenſo wie dies Vondel gethan hatte. So wäre es denn eigentlich jener lateiniſche Dichter, welcher die Bahn brach, um die neuere Tragödie an die alte zu knüpfen, und auch hier wäre die neuere lateiniſche Poeſie die Vermittlerin für die neuere Literatur in Europa geworden.

Von beiden nun, von Vondel und Cauſſini, konnte Gryphius in Beziehung auf den tragiſchen Mittelpunkt und die Handlung noch manches lernen. In der That läßt das lateiniſche Muſter in zweien ſeiner nachfolgenden größeren Stücke, der Katharina und dem Papinian, ſehr erkennbare Spuren, namentlich ſcheint Gryphius dadurch auf das Martyrthum geführt worden zu ſein, ein Geſichtspunkt, unter welchen die beiden genannten Stücke fallen. Die nach Stoff ſuchende neuere Tragödie war auch ſchon ſonſt auf das Martyrthum gekommen: Hugo Grotius hatte das Leiden Chriſti als Tragödie behandelt, beſonders maaßgebend aber wurde der Polyeucte des Corneille, der im Jahr 1643 auf die Bühne kam. Corneilles kritiſche Freunde billigten das Stück nicht und ſtellten ſich der Aufführung entgegen. Und wahrlich, der Untergang des Martyrs iſt noch nicht das Tragiſche, ſondern etwas weit anderes, weil er nämlich mehr ein bloßes Leiden bleibt und hier überdies durch eine Nothwendigkeit anderer Art die Beziehung auf Freiheit und Schickſal ausgeſchloſſen wird. Aber das Publikum entſchied ſich für das Stück, weil es einen Anknüpfungspunkt hatte in dem religiöſen Intereſſe. Dies ſcheint nun auch bei Gryphius entſcheidend zu ſein; überdies hatte ja der Dichter ſich bereits in ſeinen lateiniſchen Gedichten Olivetum und Golgatha auf dieſer Bahn bewegt. Es liegt ſehr nahe anzunehmen, daß er bei dem geringen Antheil, den das größere Publikum der reinen Poeſie zollte, auf jenen Weg zurückkehrte und das religiöſe Intereſſe zu Hülfe rief. Wie er ſich denn in ſeiner ſpäteren Laufbahn überhaupt mehr an die Gelehrten wendete, ſcheint er hier in der Katharina durch die Wahl des Stoffes den Theologen, dort aber im Papinian den Juriſten entgegen kommen zu wollen, indem er dort ein religiöſes und hier ein rechtliches Martyrthum hinſtellte. Was aber die Form anlangt, ſo ging er, im Sinne philologiſcher Bildung, immer näher zu dem Muſter der Alten ſelbſt zurück und konnte ſomit hoffen, alle Freunde des Alterthums auf ſeiner Seite zu haben.

Die Katharina ſteht eben ſo weit über dem Leo, als unter dem Papinian. Das Stück ſtammt aus der Jugend des Dichters, erſchien aber erſt 1663. Es finden ſich ſchon einige gute Scenen, der Monolog des Schachs, ſein Dialog mit Seinalcan, dann einige dem Euripides nachgebildete Stichomythien, d. h. Dialoge, in welchen die Perſonen Vers um Vers ſprechen, und dieſe ſymmetriſche Form beſonders von epigrammatiſchen und ſchlagenden Antworten ſtrotzt; der eigentliche Glanzpunkt iſt aber auch noch hier, wie im Leo, eine Erzählung, nämlich von den Foltern, welche Katharina ausſtehen muß, und ihrem Tode. Dieſe Meldung iſt ſo wohl vorgetragen und mit ſo ſchönen Wendungen ausgeſtattet, daß ſie dem Euripides Ehre machen würde, ſie kommt der Meldung in der Polyxena ſehr nahe und ſteht ihr an Werth vollkommen gleich. Was nun aber das ganze Stück und deſſen Compoſition anlangt, ſo bleibt es weit unter den Vorzügen des Einzelnen. Das Stück leidet an Mangel und Dürftigkeit des Inhalts, namentlich in den mittlern Acten. Daß Schach Abbas die Katharina heirathen will, ſie nicht will, er ihren Tod verhangt und ſie ihn leidet, dies iſt in der That für eine fünfactige Tragödie mit Chören zu wenig. Der ruſſiſche Geſchäftsträger, welcher ſie tröſtet und zuletzt dem Schach droht, macht die Sache nicht lebendiger; das Einzige iſt die Reue des Schachs nach vollbrachter That — ein Motiv des Sophokles, das ſich auch im Papinian wiederholt — und dann, daß er gleichzeitig die Schuld auf einen Andern wälzt; doch giebt dies nur eine kurze Zwiſchenſcene. Uebrigens ſcheut der Dichter das Grauſe nicht, denn nachdem der Tod der Katharina erzählt worden, kommt der heidniſche Prieſter mit ihrem blutigen Kopf, den er an den Haaren trägt, auf die Bühne. Zum Schluß, denn ohne Geiſtererſcheinungen geht es nicht ab, erſcheint der Geiſt der Katharina — und außerdem bilden im zweiten Act die Geiſter der vom Schach erſchlagenen, oder, wie es heißt, „erwürgten“ Könige — den Chor! Hinſichtlich der Einheiten begnügt ſich diesmal der Dichter, was den Ort anlangt, mit der Stadt Schiras, läßt aber innerhalb derſelben, ſogar mitten im Act, zum öftern die Scene wechſeln; hinſichtlich der Zeit dagegen iſt er, gleich wie Vondel, noch ganz ſtrenge, und thut ſich wieder nicht wenig darauf zu gut, dem Perſonenzettel die Notiz anfügen zu können: „Das Trauerſpiel beginnt vor Aufgang der Sonnen und endet ſich mit dem Tage. Die ganze Handlung bildet ab den letzten Lebenstag der Königin Katharina.“

Auch im Papinian legte Gryphius ein Hauptaugenmerk auf die Einheit der Zeit, denn es heißt: „Das Trauerſpiel beginnt mit dem Anbruch des Tages, wehret durch den Tag und endet ſich mit dem Anfang der Nacht“; dieſe halbe Nacht würde auch Corneille verziehen haben. Schon etwas weniger peinlich war er hinſichtlich des Ortes: „Das Trauerſpiel bildet ab die Kaiſerliche Burg und Papiniani Wohnung“ — am leichteſten dagegen nahm er es mit der Einheit der Handlung, denn dieſe, von allem die wichtigſte, iſt eigentlich gar nicht im Stück vorhanden. An Handlung aber fehlt es keineswegs, und ihr iſt auch dramatiſches Intereſſe abgewonnen. Sie iſt überall bedeutend und fortdrängend, nur gebricht ihr die eigentliche Gliederung zum Drama. Das Stück hat zwei Mittelpunkte, es ſind eigentlich zwei Stücke. Das Eine endet im zweiten Act, wo Kaiſer Baſſian ſeinen Stiefbruder Geta im Schooß ſeiner Mutter Julia ermordet, und diesmal auf der Bühne ſelbſt. In dieſem Stück hat Papinian gar nichts zu thun, denn wenn er auch, ſehr allgemein, in der erſten Scene des erſten Actes vorkommt, ſo iſt er in dieſe Handlung doch gar nicht verflochten, ſeine Betheiligung beginnt erſt am Ende des dritten Actes, denn erſt hier verlangt der kaiſerliche Mörder von ihm die Beſchönigung der That. In dieſem erſten Theil bildet die Kaiſerin Mutter, Julia, den tragiſchen Mittelpunkt, ſie, in deren Armen der Brudermord geſchieht, die ihren Sohn verloren hat, iſt vom Dichter mit vieler Liebe ausgeſtattet worden, und eine Klage, welche ſie abwechſelnd mit dem Chor anſtimmt, würde eines griechiſchen Tragikers würdig ſein. Aber was geſchieht weiter mit dieſer Julia und wie greift ſie ein in die Tragödie Papinian, welche die zweite Hälfte des Stückes bildet? Sie ſelbſt ſtellt dem Papinian nach, ſie trägt ihm Thron und Ehe an — wenn er ihr gegen Baſſian helfen wolle, und das iſt um ſo ſchlimmer, als er ja bereits verheirathet im Stück erſcheint. Freilich leidet hiedurch die tragiſche Höhe des Charakters erheblich; indeß hätte der Dichter hier immer noch wirkſame, und wenigſtens im Einzelnen tragiſche Scenen gewinnen können, wenn er die Racheglut der Königin ſo weit angeſchürt hätte, daß ſie jede Rückſicht überwände; allein dieſer Aufgabe zeigt er ſich nicht gewachſen, er vermochte nicht einmal ſie zu faſſen. Während er in der angedeuteten Weiſe eine Tragödie Julia machen konnte, ein gewaltiges Stück, deſſen Seele das zur wildeſten Rache aufgeſtachelte Mutterherz war, machte er, wie er ſich einmal vorgeſetzt, vielmehr ein innerlich zerbrochenes Stück von Papinians Martyrthum. Bei ihm geht nun überdies der Gedanke der Rache durch Papinian nicht von Julia aus, er wird ihr, im zweiten Act, durch ihren Kämmerer ſehr unbeſtimmt entgegengebracht, und ſtatt mit aller Leidenſchaft darauf einzugehen, ſelbſt mit Bewußtſein auf die unpaſſende Heirath, ſtatt des gewaltſamen Niederreißens aller geſetzlichen Hinderniſſe und ſittlichen Schranken — eine treffliche Aufgabe für den Tragiker — deklamirt ſie uns vielmehr nur ein langes Gleichniß her und — kommt im ganzen Stück nicht weiter vor. Ihr Entſchluß, dem Papinian Hand und Reich anzutragen, der hier noch gar nicht beſtimmt hervortritt, zeigt ſich dann nur im fünften Act, wo er ganz kurz durch den Kämmerer dem Papinian mitgetheilt wird.

Aber wir dürfen hier mit dem Dichter nicht rechten, dem Papinians Märtyrertod offenbar die Hauptſache war, es kam ihm nicht ſowohl auf tragiſche Conflicte an, als, um in die Fußſtapfen ſeiner griechiſchen Muſter treten zu können, nur auf Anlaß zu tragiſchen Reden. Bei ſo herabgeſtimmtem Maaßſtab darf man den fünften Akt gelungen nennen. Papinian widerſteht ebenſo dem Antrage der Julia, als der wiederholten Forderung des Kaiſers Baſſian, er ſolle die Ermordung ſeines Sohnes Geta beſchönigen. Einfach und gut angelegt iſt auch die Scene, wo Papinian mit ſeinem greiſen Vater und ſeiner greiſen Mutter zuſammen kommt, die ſeine tugendhafte Feſtigkeit anerkennen, aber dennoch zur Nachgiebigkeit rathen — wiewohl hier mehr Wärme ſich zeigen könnte. Darauf ſehen wir Papinian vor dem Kaiſer ſelbſt. Die Unterredung mit dem Kaiſer iſt wohl geführt, die Art, wie dieſer die Sache umgeht und immer nur von Gehorſam ſpricht, wie er entfernt droht und andeutet, daß Papinian ſich leicht retten könne, darf geſchickt heißen. Der Edle bleibt feſt und unerſchüttert, aber ſchon reizt ſein rückſichtsloſes Wort den Machthaber. Er läßt Papinians Sohn vorführen und droht dieſen zu tödten, der Sohn zeigt ein Heldenthum, welches das des Vaters nur noch überbietet. Baſſian beſchließt deſſen Tod und bald auch den des Vaters; in einem beiſeit geſprochenen Monolog entfaltet er den euripidäiſchen Grundſatz, daß jede andere Rückſicht dem Scepter zu opfern ſei. Er fragt und antwortet zuletzt:

Ach, müſſen wir die Fauſt in ſeinem Blute färben?
Wir müſſen! ach, es ſei! Papinian ſoll ſterben!

Und Papinian, der die letzten Worte gehört, fällt ein:

Gar willig! großer Fürſt! Dies kann, dies will ich thun!

Das Pathos des Stückes culminirt nun in dieſer Rede, welche zugleich der Abſchied des Helden vom Leben iſt und an mancherlei Griechiſches erinnert. Noch mehr von ſolchen glücklichen Nachbildungen der griechiſchen Tragödien zeigt ſich im folgenden. Die greiſen Eltern Papinians treten auf, mit ihnen ein Chor von Frauen. Der Greis redet die letzteren an, bittet ſie, mit ihren Thränen den grauſamen Herrſcher zu bewegen, giebt ſchon der Hoffnung Raum, der Sohn werde ihn überleben, er aber wolle vor Freude ſterben — es iſt dies ſehr ſchön, ſelbſt in der Sprache mild und ſchwungvoll. Auch Plautia, Papinians Gemalin, wiederholt die Bitte an den Frauenchor, dieſer ſelbſt geht darauf ein und meint, dem vereinten Flehen könne der Kaiſer nicht widerſtehen; er ſpricht:

Laßt uns zu allererſt des Fürſten Mutter grüßen!
Sie komm' und knie mit uns zu des Erzürnten Füßen:
Kein großes Herz, das ſelbſt ein rauher Unmuth nagt,
Hat Beiſtand dem, der bat, in letzter Noth verſagt.

Da ſtürzt der Diener herein mit der Trauerbotſchaft. Auch hier hat der Dichter ſeinen Muſtern treu bleiben wollen, allein in der unbeſtimmten Ankündigung des Entſetzlichen hat er ſich nur allzuſehr in Worten übernommen und darauf, als die Sache ſich enthüllt, fällt er leider ein wenig in ſpielende Gegenſätze; allein die Kunſtart der griechiſchen Tragiker hat er wohl inne und macht ſeinen Meiſtern Ehre. Zwei Leichen (ohne Haupt), Vater und Sohn, werden „auf Trauerbetten auf die Bühne gebracht und einander gegenüber geſtellt", „Plautia redet nichts ferner, ſondern gehet höchſt traurig von einer Leiche zur andern, küſſet zuweilen die Häupter und Hände, bis ſie zuletzt auf Papiniani Leichnam ſinket und durch ihre Staatsjungfern den Leichen nachgetragen wird.“ Das folgende nun ſind Klaggeſänge der überlebenden Eltern und des Chors, oder vielmehr zweier Chöre, jenes ſchon erwähnten Chores der Frauen, zu denen ſich noch ein zweiter Chor von Männern, nämlich der Diener Papinians, geſellt. So bekommt denn das Ganze, wie dies im Weſen der griechiſchen Tragödie liegt, gegen den Schluß hin immer mehr den Charakter der Oper, und man wird lebhaft die Muſik vermiſſen.

Man hat Gryphius den Sophokles der Deutſchen genannt; dies wird man jetzt begreifen. Um ſeine Beziehung zum Griechiſchen zu bezeichnen, wählte man natürlich den Höhenpunkt, den mittleren und oberſten der griechiſchen Tragiker; in der That finden wir ſchöne Anklänge an dieſen, doch hat er bei weitem mehr von Euripides und Aeſchylus; jener war ihm in der Compoſition zu tief, zu innerlich, von Euripides dagegen nahm er die ſchlagfertigen Reden, die ſpitzen Stichomythien an, von Aeſchylus wiederum im Ganzen das hohe Pathos und die ſchwerwuchtende Rede, aber auch ſonſt noch viel im Einzelnen. Wenn uns die Schlußſcene auf das Beſtimmteſte an den Schluß der „Sieben gegen Theben“ des Aeſchylus erinnert, ſo finden wir in dem Stück noch manches andere, das ganz unverkennbar auf den großen Tragiker der Griechen hinweiſt: vor allen der Furienchor, Gryphius nennt ihn in ſeiner Verdeutſchung: den Reyen der Raſereyen; an ihrer Spitze ſteht Themis, um das Gericht über den Schuldigen auszuſprechen. Dieſe Furien ſchienen hier in dem noch heidniſchen Stück gerechtfertigt, ſie ſind freilich etwas gewaltſam herbeigezogen; dagegen iſt der Dichter im übrigen mit Geſpenſtern enthaltſam geweſen und hat nur noch „etliche geflügelte Geiſter“. Dann iſt jener ſchon erwähnte Wechſel-Klagegeſang durchaus im Charakter des Aeſchylus gehalten und man darf von ihm rühmen, daß allerdings ſich etwas von äſchyleiſchem Geiſt darin ausſpreche.

Das Stück iſt auch in der Ausführung bei weitem das beſte, das wir von Gryphius beſitzen. Nicht daß es frei wäre von den ſonſtigen Untugenden des Dichters, geſuchten Gegenſätzen, ſchwülſtiger Häufung, von Bildern des Unſchönen, von unedelm Ausdruck, allein dieſe mäßigen ſich und werden weit überboten durch Tugenden. Wir finden ein Vordringen der Sprache zum Pathos und zum Cothurn, das weit über alles Frühere hinausgeht und der Dichter zeigt ſich hier wahrhaft ſchöpferiſch, namentlich auch in glücklichen Zuſammenſetzungen. Ein großer Theil von dem, was uns heut wenig auffällt, war damals neu, und vor ihm unerhört, aber ſogleich in ſolchem Grade einleuchtend, daß es ohne Widerrede angenommen worden und geblieben iſt. Ich führe z. B. an, nur aus dem fünften Act: bluttriefend, ſonnenklar, lebenlos, freudenvoll, ſchreckenvoll, Herzenswonne, höchſtgeliebt, Donnerſchlag u. ſ. w., außerdem donnerhaft, donnerſchwanger. Er ſelbſt ſpricht einmal von der Donnerrede.

Es gilt jetzt im Einzelnen noch einige der bezeichnetſten Stellen hervorzuheben. Für die ſchlagfertige Wechſelrede diene aus dem fünften Act das Geſpräch zwiſchen Papinian und dem Kaiſer Baſſian.

Papinian.

Mein Sohn, ſtirb unverzagt! dies Leben iſt ein Kriegen
Voll Angſt, ein ſolcher Tod das allerhöchſte Siegen.

Baſſian.

Der Sieg wird wahrlich dir nicht gar erſprießlich ſein.

Papinian.

Dies iſt der höchſte Sieg, daß mein Gewiſſen rein!

Baſſian.

Schaut Völker, dieſes heißt von großer Weisheit raſen.

Papinian.

Solch Raſen hat mir nie die Geiſter angeblaſen.

Baſſian.

Es bläſet in den Wind, was dich ſo groß gemacht.

Papinian.

Wind, Schatten, Spreu und Rauch iſt aller Menſchen Pracht.

Baſſian.

Das zeugt Papinian, der nichts aus Allem worden.

Papinian.

Es ſtürmet heut aus Oſt und morgen leicht aus Norden.

Baſſian.

Der Sturm riß deinen Stamm mit Aſt und Wurzel aus.

Papinian.

Vor zweifelt' ich, nun hab' ich ein beſtändig Haus.

Baſſian.

Beſtändig, wenn dein Sohn in eignem Blute badet.

Papinian.

Dem weder Beil noch Grimm des Fürſten hat geſchadet.

Baſſian.

Geſchadet? Bringt hervor ſein abgeſchmiſſen Haupt.

Papinian.

Nun ſeh ich, o mein Kind, was ich von dir geglaubt.
Ich ſchau' den hohen Muth. —

In der That kann Euripides das Aufnehmen des Wortes und die Silbenſtecherei nicht weiter treiben. Dergleichen Stichomythien nun kommen noch mehrere im Stück vor, und zum Theil weniger tadelhaft. Corneille hat dergleichen zwar auch, aber weder ſo ausgedehnt noch ſo ſcharf zugeſpitzt. Im dritten Act haben wir eine Wechſelrede zu einzelnen Verſen zwiſchen Cleander und Papinian, welche ſich bis auf 108 Verſe erſtreckt, eine Zahl, wie ſie ſelbſt bei Euripides ſich nirgend finden dürfte; dann zu Anfange des zweiten Actes zwiſchen Lentus und Baſſian von 102 Verſen. Außerdem werden dieſe Stichomythien durch das Hinzutreten des Reims nur noch ſchlagender, verlangten alſo um ſo mehr Mäßigung.

Als Beiſpiel einer lyriſchen Rede und Chorſtelle ſcheint ſich am meiſten der Schluß des zweiten Actes zu empfehlen, er gehört zum Beſten, was das Zeitalter hervorgebracht.

Reyen der Themis und der Raſereyen.

(Themis ſteigt unter dem Klang der Trompeten aus den Wolken auf die Erden.)

Themis.

Der Greuel iſt vollbracht,
Der ernſten Rache Macht
Soll auf die That einbrechen!
Man wird durch Süd und Nord
Von dieſem Brudermord:
Mehr von der Strafe ſprechen.

Das umgeſprützte Blut
Erfordert Schwert und Glut.
Ich werd' ein Traurſpiel ſtiften:
Das mit Gewalt und Leid
Wird die beſtürzte Zeit
Erſchrecken und vergiften.

Der Brudermörder fällt,
Zu Hohn der großen Welt,
In tiefer Sünd' aus Sünden.
Doch muß ich vor ſein Herz
Mit ewig heißem Schmerz
Erfüllen und entzünden.

Du ſteh, Papinian!
Sieh kein Bedräuen an!
Erſchrick vor keinem Tödten!
Durch das gezuckte Beil
Erlangſt du Ruhm und Heil,
Und weichſt den grimmen Nöthen.

Er ſchadet ſich, nicht dir,
Weil er, was für und für
Hat vor ſein Haupt geſtanden,
Von ſeiner Seiten ſtößt,
Und ſich dem Dolch entblößt,
Der ſchon vor ihn vorhanden.

Reiß Dites Kluft entzwei!
Kommt Schweſtern alle drei!

Ihr Wollen laßt mich nieder.
Kommt Raſereyen vor!
Kommt aus der Höllen Thor!
Mir iſt Verzug zuwider.

Reihen der Raſereyen
(kommen aus der Erde hervor).

Höchſtes Recht der heil'gen Welt!
Schau, man ſtellt ſich willig ein,
Was Cocytus noch verhält,
Will dir ſtracks zu Dienſte ſein.
Soll man Reich und Reich verheeren?
Soll man Städt' in nichts verkehren?
Soll man Thron und Scepter brechen?
Soll man Recht und Satzung ſchwächen?

Alecto.

Wohin willſt du, daß ich eil'?
Grimm und Fackel iſt entbrannt.

Tiſiphone.

Fürſtin, hier iſt Flamm' und Pfeil!
Worzu brauchſt du meine Hand?

Megäre.

Schau, wie ſich die Schlange wind',
Mehr durch deine Blick' erhitzt,
Gift iſt, Feindin aller Sünd',
Was von meiner Scheitel ſchwitzt.

Alle drei.

Dir heiligſte zu dienen
Sind wir bereit erſchienen.

Die Gerechtigkeit.

Das große Rom erſtarrt ob ſeinem Baſſian,
Sein Bruder fiel durch ihn; fallt ihr den Mörder an.
Er tödte, was ihn trieb, dies Schandſtück zu begehen,
Er tödte, was ihm treu, durch den ſein Reich kann ſtehen.

Entſteckt den tollen Geiſt mit höllenheißer Brunſt,
Er ſuche (wo ihr wißt und ich nicht nenne) Gunſt.
Er zag' ob jedem Blatt und beb' ob ſeinen Thaten,
Und fall' auf eignen Miſt, todt, blutig und verrathen.

Alle drei.

Wir gehn beherzt, dein Wollen zu vollbringen,
So müſſe Thron und Kron' in Stücke ſpringen!
So zitter' ob der Strafe ſchweren Pein
Wer, Heil'ge, dir mag widerſpenſtig ſein.

Andere Chorgeſänge ſind ganz nach griechiſcher Art in Strophe, Antiſtrophe und Epodos getheilt, Gryphius ſagt: in Satz, Gegenſatz und Abgeſang; ſo der Reyen der Hofleute am Schluß des dritten Actes. Wir heben nur noch aus der Abſchiedsrede des Papinian das folgende hervor:

Laßt, Götter, mich vor Fürſt, vor Rath, Volk und Gemein',
Vor Läger, Land und Reich ein rein Sühnopfer ſein!
Ade, geliebte Stadt! Beherrſcherin der Erden!
Es müſſe deine Macht um ſo viel größer werden
Als ich mich vor dein Heil aufrichtig ſtets bemüht!
Ade, ſiegreicher Fürſt! der ins Verborgne ſieht,
Sieht, daß ſein Ruhm allein der Zweck ſei meiner Thaten.
Gebt, Götter, die dem Thron ſo wohl und beſſer rathen,
Als mir je möglich war. Kommt, Diener, kommt herzu!
Verſichert Plautien, daß ich in lange Ruh
Aus langer Noth verſetzt! Sie mäßig' ihre Zähren!
(Die, wo was nach uns bleibt, die Geiſter mehr beſchweren,
Als wohl der Pöbel meint) ſie glaub'! ob wir geſchwind
Doch, durch der Parzen Schluß, auf kurz getrennet ſind;
Sie halt' ob dem, was uns kann nach dem End' erheben!
Sie ehre meinen Tod und folge meinem Leben!
Erinnert die, die mich in dieſes Licht gebracht,
Daß ein durchlauchter Tod uns reiß' aus langer Nacht.
Nehmt Kleid und Mantel hin! Wenn ſich das Schauſpiel endet,
Wird der geborgte Schmuck, wohin er ſoll, geſendet.

Man halt' in meinem Hof um mich kein Todgeſchrei!
Wer noch leibeigen dient, ſei los. Ich geb' ihn frei.
Und hiemit gute Nacht! Bleibt Freunde, bleibt geſegnet!
Bleibt Helden, bleibt gegrüßt! Wer ſeiner Noth begegnet,
Befördert ſeine Luſt, und wird, wie klein er, groß.
Ihr, die den Spruch ausführt: kommt, Hals und Bruſt iſt bloß!

Heilige Themis, die du die Sitten
In's Geblüt haſt eingepflanzet,
Die der grimmen Völker Wüthen
Durch gemeines Recht umſchanzet,
Und durch dies, was du geſetzt,
Dein geliebtes Rom ergetzt:
Gönne, daß ich dir zu Ehren
Dir, die ich jetzt ſterbend grüße,
Die ich annoch ſterbend liebe,
Mein nicht ſchuldig Blut vergieße,
Und, wo ich was bitten kann,
Schau dies Reich heilwertig an!

Ueberblicken wir jetzt die Compoſition des Ganzen, ſo läßt ſich die Kraft nicht leugnen, die Rührung nicht in Abrede ſtellen, bis zu welcher der Dichter den Tod des Märtyrers der Gerechtigkeit erhoben hat; allein dafür läßt er alle andern Fäden der Anlage fallen: das Schickſal der Julia verläuft ſich; das letzte, was wir von ihr erfahren, iſt der Antrag, den ſie dem Papinian macht, dieſer wird abgewieſen, damit iſt alles zu Ende. Aber auch der Kaiſer Baſſian, der eine ſo wichtige Rolle ſpielt, daß er leicht hätte die Hauptfigur werden können, entbehrt durchaus eines Abſchluſſes, für alle ſeine Sünden geht er leer aus, ja recht eigentlich triumphirt hier das Laſter, die Blutſchuld. Alles beſchränkt ſich darauf, daß am Schluß des zweiten Actes, offenbar viel zu früh, Themis die Furien gegen ihn aufruft; ſie verſprechen auch ihn zu faſſen, allein es bleibt bei dem bloßen Verſprechen, während wir den Verbrecher durch drei Acte noch erſt alle ſeine Frevel ausführen ſehen. Ferner wirft Papinian nur die ſehr leiſe Anſpeare — das iſt ſehr erklärlich, da die Autorität des klaſſiſch-regelmäßigen Vondel verſtärkt wurde durch Corneille und die franzöſiſche Praxis ſowohl als Theorie. Wenn er nun dieſer vereinten Autorität ſich nicht entziehen konnte, ſo ſehen wir dennoch in ihm ein Streben nach Selbſtändigkeit. Dies hatte unter den obwaltenden Umſtänden nur noch Einen Weg offen, nämlich in dieſer abgeleiteten Kunſtübung rückwärts aufzuſteigen in der Reihe der Muſter bis zu den letzten, höchſten, urſprünglichſten. So ging er denn über Cauſſini zu Seneca, von Seneca zu den griechiſchen Tragikern, zu Euripides, Sophokles und endlich zu Aeſchylus. Zu dieſem, der einen letzten Ruhepunkt gewährte, zog ihn überdies eine gewiſſe innere Verwandtſchaft hin; bei ihm fand er die Geiſter wieder und der äußere Prunk und Pomp ſagte ſowohl ihm ſelbſt zu, als er auch den Forderungen der Zeit zu entſprechen ſchien; endlich führte ſchon die Behandlung des Alexandriners in Ronſard-Opitziſcher Weiſe eben dahin — die verſtändige franzöſiſche Tragödie war ihm gewiß zu nüchtern und farblos.

Mit dieſem Streben nun hatte Gryphius die Kritik ſeiner Zeit entwaffnet, Vondel und Corneille hatten an Regelmäßigkeit nichts vor ihm voraus, er ſchien auf dieſer Seite ſelbſt den übertriebenſten Forderungen zu genügen, und anderſeits durfte er den Verehrern des Klaſſiſchen ſogar noch klaſſiſcher erſcheinen. Sein Pathos iſt im Einzelnen auch unverkennbar, hier übertrifft er alle ſeine Zeitgenoſſen, ſelbſt Corneille, er ſteht aber weit unter dieſem an verſtändiger Anlage und Compoſition; freilich hatte er ungleich weniger Uebung und kam erſt ſpät auf einigermaßen zum Ziel führende Wege. Ihm fehlte ein Theater, ein Hof, ein Publikum; er wurde zuletzt immer mehr das, wovon er ausging: ein gelehrter Dichter, allein mit einem ungleich größeren Maaß von Talent, als ſolchen wohl ſonſt eigen zu ſein pflegt. Man vergeſſe nicht, daß die ganze von Opitz eingeleitete Poeſie Kunſtpoeſie war, und daß es Gryphius nur auch nicht gelang, den von vorn herein fehlenden Weg ins Volk zu finden.

Vor allen Dingen vergeſſe man nicht, daß Gryphius ein Anfang iſt. Es war an ſich nicht unmöglich, daß aus ſolchen Anfängen etwas geworden wäre, es kam alles an auf die Nachfolger. Allein ein gewiſſes Bedenken liegt noch in der Sache ſelbſt. Weſentlich der Gryphiſchen Tragödie iſt die Ausſtattung mit Chören, welche jedesmal den Act beſchließen. Sie greifen meiſtens nicht in die Handlung ein, wie bei Aeſchylus und Sophokles, ſondern ſind vielmehr eine für ſich ſtehende Verzierung, wie in mehreren Stücken des Euripides; Gryphius hat ihnen Klage oder Moral in den Mund gelegt oder ſie unmittelbar zu Vollſtreckern der ewigen Gerechtigkeit gemacht. Die Compoſition erleichtert er ſich dadurch, daß er niemals einen und denſelben Chor durch das ganze Stück anwendet, ſondern je nach der Scenerie wechſelt. Es ſind wirkliche Perſonen, welche ungeſucht den Hintergrund bilden können, Geiſter oder mythiſche und allegoriſche Geſtalten hat er im Chor nur ſelten. Dieſen Chor nun zieht er in ſeinen letzten Stücken, wo er überhaupt ſich dem Aeſchylus anſchließt, in den Dialog hinein, z. B. in jener äſchyleiſchen Scene im Papinian. Hieraus folgt, nach meiner Ueberzeugung, daß dieſe Chöre, falls eine ſolche Tragödie unter uns Leben gewonnen hätte, dieſelbe unfehlbar hinübergezogen haben müßten zur Oper — dieſe überhaupt ſteht in ihren höheren Leiſtungen der griechiſchen Tragödie um vieles näher, als ſich derſelben im recitirten Trauerſpiel jemals kommen läßt; eine Ueberzeugung, welche ſich überall feſtſtellen muß, wo man ein Theater hat. In Paris hatte man ſich wahrſcheinlich bereits praktiſch davon überzeugt, und daß Gryphius dieſe Ueberzeugung noch fehlte, ſchiebe ich beſonders auf den Mangel einer wirklichen Bühne. Vollends nachdem es Opern von Gluck giebt, hätte der falſche Verſuch, Chöre dieſer Art ins neuere Trauerſpiel zu bringen, nicht mehr vorkommen dürfen. Dieſe letztere Betrachtung nun mag zugleich Gryphius Nachfolger zu gut kommen. Lohenſtein trat in Gryphius Fußſtapfen; der zweite Mann war hier entſcheidend. Bekanntlich iſt er es vorzüglich, in deſſen Hand ein deutſches Theater des ſiebzehnten Jahrhunderts gänzlich ſcheiterte. Allein man kann durchaus nicht ſagen, daß er einen gebahnten Weg vorgefunden hätte; was er vorfand, war noch ein ungelöſtes Problem — und ich glaube ſogar ein unlösbares, wenigſtens im Sinn einer nationalen, im Volk wurzelnden Bühne. Lohenſtein ſetzte nur das fort, was er wirklich überkommen hatte, die äußerliche Form des Dramas, mit ſeinen Reyen, und die pathetiſche Sprache. Die letztere übertrieb er ins Schwülſtige, in der Compoſition machte er keine Fortſchritte — er bewegte ſich völlig außerhalb einer Bühne. In den Chören ging er nun ganz zu allegoriſchen Perſonen über, im Dialog iſt er ſehr undramatiſch, in den Stichomythien, die er auch noch beibehält, fehlt ihm das Schlagende, an Kraft und Nachdruck ſtand er überhaupt ſeinem Vorgänger, deſſen ſtarkes Naturell überall durchbricht, entſchieden nach — was blieb ihm übrig, als zu dem Wort- und Bilderpomp zu greifen, der von Italien her ſich als Modegeſchmack anbot. Die Richtung auf Pomp war ohnedies durch Gryphius gegeben — aber an die Stelle von Aeſchylus trat jetzt Marini.

Wir haben noch nicht alle Werke unſeres wackeren Dichters durchmuſtert. Sein Trauerſpiel Carolus Stuardus iſt ſehr merkwürdig in Beziehung auf die hiſtoriſche Auffaſſung und moraliſche Beurtheilung der Begebenheiten und Perſonen, als Drama aber, wie ſchon Tieck gezeigt (im 2. Bd. des altd. Theaters) ohne beſonderen Werth.

Der vollſtändige Text lautet, nach des Sohnes Ausgabe: „Andreae Gryphii Ermordete Majeſtät oder Carolus Stuardus, König von Großbritannien. Trauerſpiel.“ Das Stück iſt im unmittelbaren Eindruck der Begebenheit, ſobald ſie zu des Dichters Kenntniß kam, und in wenigen Tagen geſchrieben, alſo im Jahr 1649, d. h. vor dem Papinian. Der Dichter publicirte aber das Werk nicht, und als die Stuarts wieder eingeſetzt wurden, hielt er eine Umarbeitung für nöthig; in dieſer erſchien das Stück 1663. Immer noch behandelte der Dichter hier einen Gegenſtand aus der neueſten Zeit, der das volle Intereſſe der Zuſchauer in Anſpruch nahm, allein für die Darſtellung auch ganz beſondere Schwierigkeiten brachte. Dieſe Tragödie weicht nur in ſofern von den übrigen ab, als dieſelbe ſehr viele Perſonen, darunter aber auch viele ſtumme, enthält. Eine gewiſſe Düſterheit ausgenommen, iſt wenig an dem Stück zu loben, im Vergleich zum Papinian iſt es auch im Einzelnen leichter gearbeitet, ja vernachläſſigt, und bringt es nicht zu einer Wirkung, trotz aller äußeren Mittel. Der Dichter bleibt bei ſeinen Geiſtererſcheinungen: der Geiſt der Maria Stuart erſcheint; bei ſeinen allegoriſchen Perſonen: die Religion ſpricht aus den Wolken; bei ſeinen Chören: „Die Reyen ſind die Geiſter derer in Engelland ermordeten Könige"; bei ſeinen Einheiten: „Der Schauplatz bildet ab London und den Königlichen Hof. Das Trauerſpiel beginnt um Mitternacht und endet ſich um die dritte Stunde nach Mittag". Aus alle dem iſt zu erſehen, daß der Stoff aus der engliſchen Geſchichte den Dichter dem engliſchen Theater um keinen Schritt näher gebracht hat, der Zwang einer fremdartigen Form mußte aber hier ganz beſonders groß erſcheinen und jede freiere Bewegung hindern. Das Stück iſt von Bedeutung um zu ſehen, was alles Gryphius in der Tragödie noch unerreicht ließ.

Wenn aber Gryphius ſich in der Tragödie von Shakeſpeare entfernte, ſo blieb er ihm doch näher in der Komödie und er ſteht dieſem, ſo wie den griechiſchen Tragikern darin gleich, daß er gleichzeitig die beiden reinen Kunſtgattungen des Erhaben-Traurigen und des Niedrig-Komiſchen ausbildete. Allein er durchflocht nicht ſeine Tragödien mit komiſchen Elementen, ſondern trennte eben beides ſtreng, wie dies der klaſſiſche Geſchmack der Zeit und das Vorbild der Franzoſen mit ſich brachte. Allerdings hatte er im Cardenio, bei dem man an die vorübergehende Einwirkung engliſcher, auch wohl ſpaniſcher Vorbilder denken möchte, den Verſuch gemacht, beide Extreme einander anzunähern, allein von dieſer Bahn, die ihn in weiterem Verfolg auf das bürgerliche Schauſpiel hätte führen können, kam er, je mehr er ſich im Klaſſiſchen befeſtigte, in ſpäterer Zeit je weiter ab.

Wir haben nun von Gryphius Luſtſpielen beſonders drei zu nennen; unter ihnen iſt das bekannteſte und in mehrfacher Rückſicht anziehendſte der Peter Squentz, das ſich unter dem Titel Abserda comica einführt, offenbar zur Entſchuldigung ſeines gewagten Inhalts. Das Stück entſpricht dem Shakeſpeareſchen Sommernachtstraum, indem es deſſen Zwiſchenſpiel ſelbſtändig ausbildet. So wenig ſich ſonſt in Abrede ſtellen läßt, daß Gryphius Shakeſpeare gekannt habe, ſo ſcheint er hier doch nicht unmittelbar vorgelegen zu haben; der Dichter ſelbſt nennt in der Vorrede ein Luſtſpiel des Nürnbergers Daniel Swenter († 1628), worauf er ſich ſtützt, letzterer aber hat offenbar nach Shakeſpeare gearbeitet. Trotz dieſer Abhängigkeit, welche durchgängig ganz unverkennbar iſt, bleibt doch dem ſchleſiſchen Dichter das Verdienſt einer muntern, höchſt launigen Ausführung, ſo daß das Stück noch immer mit Vergnügen geleſen werden kann. Nicht ganz das Gleiche gilt von dem Horribiliscribrifax. der zuerſt zu Breslau im Jahr 1665 erſchien, hier haben wir aber den Dichter in voller Selbſtändigkeit; es handelt ſich um die entſetzliche Sprachmengerei und Schulfuchſerei der Zeit, wie denn der Titel ſelbſt dies ausdrücken ſoll, ein Gegenſtand, der allein ſchon ein Verdienſt einſchließt. „Die Säug-Amme" oder „das ungetreue Hausgeſinde" iſt die freie Bearbeitung eines italieniſchen Luſtſpiels von Ratazzi; Gryphius hatte es früher überſetzt, gab dann ſeine Bearbeitung, und hatte dabei mehr moraliſche als künſtleriſche Intentionen. Der dramatiſche Werth iſt gering.

In dieſen Komödien unſeres Gryphius zeigt ſich wieder ſeine kernhafte Natur, ſie ſind im Ganzen voll Friſche und Derbheit, ſo derb, daß wir ſie lieber Poſſen nennen würden. Welchen Eindruck Gryphius damit gemacht hat, läßt ſich nicht beſtimmen, wahrſcheinlich wurden ſie geſpielt, vielleicht in Glogau, ſeinem ſpäteren Aufenthalt. Eine bleibende komiſche Bühne gründete ſich darauf nicht, ſein Nachfolger Lohenſtein, der überhaupt vornehmer und pathetiſcher war, ſetzte dieſe Richtung nicht fort.

Werfen wir jetzt einen letzten zuſammenfaſſenden Blick auf Gryphius dramatiſche Arbeiten, ſo bleibt das Tragiſche die Hauptſache, und auch hier iſt das Streben höher zu ſchätzen als die Leiſtung. Das Streben hatte in Form und Inhalt ein hohes Ziel im Auge; er wollte in beider Rückſicht das Klaſſiſche, und zwar mehr als das Franzöſiſch-Klaſſiſche. Alles Formloſe iſt vermieden, überall ſtrebt der Dichter nach ſtrengen Normen, ſowohl in jenen Einheiten, als in der Durchflechtung der Scenen mit Chören, in den Stichomythien, in der geordneten Einführung neuer Perſonen in den auf einander folgenden Acten, dann in der Beſchränkung der Perſonenzahl und in der Sphäre der Handlung: Perſonen niederen Standes ſind ausgeſchloſſen. Im Cardenio entſchuldigt der Dichter ſich ausdrücklich, daß er bürgerliche Perſonen einführe, und er hat es auch ſpäterhin wieder ganz vermieden. Aber auch die geſammte Auffaſſung iſt eine ſehr ernſte, überall von ſtrengen ſittlichen Grundſätzen durchdrungen und von einem hiſtoriſchen Geiſt getragen, welchen der Verfaſſer wohl hauptſächlich dem Studium des Tacitus und ſeiner Vorliebe für denſelben verdankt. Auf dieſer Seite übertrifft Gryphius manchen ſpäteren Dichter und wenn wir ihm irgend eine dichteriſche Eigenſchaft zueignen dürfen, ſo iſt es eben dieſer Ernſt und dieſer hiſtoriſche Sinn; allein ſo weſentlich er dem Tragiker iſt, ſo reicht er doch nicht aus ihn zu machen.

Aber auffallend bleibt, daß der Dichter, welcher ſich ſo peinlich an die Einheit der Zeit und des Orts bindet, die wichtigere Einheit der Handlung meiſtens ſo ſehr verſäumt, ferner daß ihm das tiefere Verſtändniß der tragiſchen Compoſition abgeht, ja daß er auch keinen wahren Begriff des Tragiſchen hat, an deſſen Stelle er das Qualvolle und Grauſame bringt, daß er ſich begnügt, das Leiden der Tugend im Kampf mit dem Laſter darzuſtellen. An dieſen Fehlern, die er aber zum großen Theil mit dem bewunderten Corneille theilt, iſt nicht nur eben dieſes Muſter mit Schuld, ſondern auch die Theorie, welche für ihn leitend war. Julius Cäſar Scaligers ſieben Bücher der Poetik hatten augenſcheinlich auch auf Gryphius einen großen Einfluß, und nicht eben den vortheilhafteſten. Scaliger nun ſteht weder auf dem Standpunkt des Künſtlers, noch des tiefer gehenden Theoretikers, ſondern des Literators. Für ihn giebt es kein Ideal, kein Muſterbild der Tragödie, wie ſie ſein ſoll, ſondern er hält ſich an das Vorhandene, alles was die Griechen gemacht haben, iſt gut, und alles beſteht ziemlich in gleichem Recht neben einander. Auf dieſe Weiſe werden die Forderungen ſehr unbeſtimmt und ſo kommt es denn, daß Scaliger, weil es ſolche Beiſpiele gab, gar nicht den tragiſchen Ausgang verlangt, ſondern nur im Verlauf des Stückes: res grandes et atroces (lib. IV. cap. 96). Aber nach der engherzigſten Vorſtellung der Wahrſcheinlichkeit fordert er einen der Wahrheit ziemlich gleichkommenden Zeitverlauf und ſpottet über Abweichungen davon ſelbſt bei den Griechen. Ob Gryphius des Corneille trois discours sur la Tragédie gekannt hat, ſteht dahin; dieſer erwähnt gleich Eingangs der drei Einheiten, an deren Giltigkeit Niemand zweifle. Aber auch ſchon das Beiſpiel der Stücke ſelbſt mußte ihn in jenen Schranken befeſtigen.

Ganz beſonders müſſen wir an unſerem Dichter noch den Reichthum, die Gewandtheit, den Ernſt und die Würde ſeiner Sprache hervorheben, Eigenſchaften, welche ſelbſt bei der Aenderung des Geſchmackes ſich noch behaupten. Seine Sprache iſt reich an Ausdruck, oft kühn im Gebrauch der Worte und ſehr glücklich in neuen, bezeichnenden und nachdrücklichen Zuſammenſetzungen, vieles was uns jetzt geläufig iſt, war damals neu und hat ihn zum erſten Erfinder; dabei iſt er leicht und geſchmeidig in ſeinen Conſtructionen, überhaupt wohlgebildet und abgerundet. Wenn dies im Allgemeinen von den nachfolgenden Geſchlechtern lebhaft anerkannt worden, ſo hätte er noch im Beſondern der Schöpfer einer tragiſchen Sprache werden können, falls er auf dieſem Wege würdige Nachfolger gefunden; allein Lohenſtein fehlte dies Sprachtalent und die ſpäteren erſtrebten wieder mehr verſtandesmäßige Nüchternheit und hielten ſich in der Nähe des proſaiſchen Ausdrucks. Man erkennt in Gryphius zugleich den Schüler des Opitz und die Einflüſſe Flemings ſo wie der ſtarkgefärbten Ausländer, er hat das Streben nach Kraft und Nachdruck und doch auch nach Zierlichkeit und Fluß. Freilich nimmt er ſich auch mehr Freiheiten; er apoſtrophirt vor dem Vokal, aber auch vor dem Conſonanten und manchmal verſtößt ſein Vers gegen die Opitziſchen Grundſätze. Wir finden Alexandriner, wie dieſe:

Endlich, ſein Kerker iſt mehr denn ein fürſtlich Zimmer. Leo.
Wo auf den Papian wir das Schwert ſo nicht wetzen. Ebendaſ.
Das von Blut rothe Schwert? nie bricht der Grund entzwei — Papin.

Und vieles der Art, das übrigens auf einem höheren Geſichtspunkt nicht immer ſo tadelhaft erſcheint; das letztere nach meinem Urtheil ſogar ſehr ſchön, denn es liegt in dieſer Unregelmäßigkeit diesmal ein großes Pathos. Dem entſprechend in einem Gryphius'ſchen Sonett: „Das von Blut dicke Schwert“ — beides aber wohl mit Anklang an Shakeſpeare, bei dem ich mich geleſen zu haben erinnere: die Hand, von Blut noch eins ſo dick — eine Stelle, welche übrigens von deutſchen Ueberſetzern verwiſcht worden*). Beſonders ſchlimm aber ſind die Ausgänge mit einer langen Silbe in der Theſis des letzten Fußes: aufſpringen, ausricht, anſtellt u. ſ. w. Dies, was ganz gegen die Opitziſche Theorie läuft, iſt gleichwohl von Opitz ſelbſt in Gang gebracht worden, er hatte für die Zuſammenſetzung des Zeitworts mit der Präpoſition keine ſichere Regel und ließ ſich leider hier nicht vom Gehör leiten; aber ſolche Verſtöße kommen bei ihm nur mehr vereinzelt vor, während ſie bei Gryphius zur Regel erhoben ſind. Dagegen aber fällt er ſeltener, als dies leider bei Opitz der Fall iſt, aus Noth des Reimes ins Nüchterne, Schleppende und Lahme.

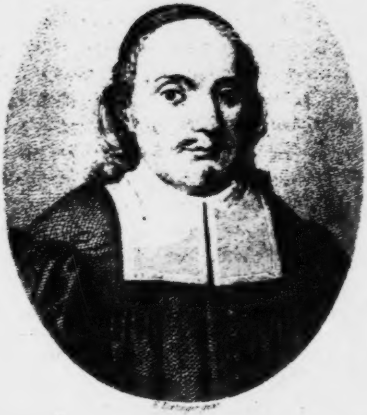
Auf der anderen Seite iſt er von Schwulſt nicht frei, und dies iſt wohl aufzufaſſen, denn hier bildet er den Uebergang von Fleming zu Hoffmannswaldau und Lohenſtein. Es äußert ſich dies in allen Richtungen, in welchen überhaupt der Fehler ſich zeigt, und nicht ſchwer begreift ſich, daß Gryphius, auch abgeſehen von dem andringenden Zeitgeſchmack, der von Italien aus ſich über ganz Europa ergoß, demſelben verfallen mußte, ſchon darum, weil er Erhabenheit ſucht, ohne das wahre Zeuch dazu zu haben. Er ſucht die Erhabenheit mehr im Aeußern als im Innern, mehr im Prunk der Worte als in den Charaktern, ihren Handlungen, ihren Empfindungen. Wir finden bei ihm ſchon geſuchte Gegenſätze, gehäufte, weit her geholte Bilder, Ueberladung von Worten und überhaupt rhetoriſchen Pomp aller Art, wie dieſer von der Versart des Alexandriners ſehr begünſtigt wird. Schon der nächſtfolgenden Periode, welche „dem guten Geſchmack“ huldigte, mußte dieſer Fehler einleuchtend werden, wie das z. B. auch Elias Schlegel ausgeſprochen hat; dieſer Umſtand allein aber trug, trotz aller Ehre, welche Gottſched dem Dichter erwies, nicht wenig dazu bei, denſelben bei den Nachfolgern in Mißcredit zu bringen und außer Curs zu ſetzen. Indeſſen trifft der Tadel nicht alle Stücke in gleichem Maaß, er ſcheint ſogar die frühern mehr zu treffen als die ſpäteren, was ſich recht wohl verſteht, weil ja überhaupt der Wortpomp nur den leeren Raum ausfüllt, auf dem wahre Kunſt ſich bewegen ſollte. In den ſpäteren Werken begegnen wir allerdings zuweilen einer wahrhaft pathetiſchen Sprache, und wenn, wie wir bei Opitz darſtellten, deſſen große Neuerung hauptſächlich den Sinn hatte, der deutſchen Poeſie das Gebiet der Deklamation und des Pathos zu öffnen, ſo darf Gryphius hier als ein Höhenpunkt genannt werden: er erreichte nicht nur, was Opitz vorſchwebte, ſondern vielleicht noch mehr. Dies Verdienſt würde viel lebhafter anerkannt worden ſein, wenn nicht ſein Erbe Lohenſtein, über den Gipfel hinausgehend, das Pathos ſogleich in eine lächerliche Manier getrieben und dadurch eine Gegenwirkung erzeugt hätte, welche dann wieder die Mäßigung und mit ihr die Nüchternheit allzu hoch ſchätzte.

---

*) Mein Freund G. H. Lewes machte mich darauf aufmerkſam.

So wurde denn des Gryphius wahres Verdienſt meiſtens verdunkelt: die unter Einfluß des Hoffmannswaldau'ſchen Geſchmacks ſtehende nächſte Folgezeit legte beſonders ein Gewicht auf den Leo und den Stuart, Stücke, die weder dramatiſch noch ſprachlich für ſeine beſten und reifſten gelten können, und ſein Weſen gar nicht ausſprechen. Wenn dagegen ein neuerer Kritiker, Franz Horn, den Cardenio ſo ſtark hervorhob, ſo iſt wohl etwas Vorliebe für Shakeſpeare im Spiel, die aber mit mehr dramatiſcher Einſicht gepaart ſein ſollte.

Anders ſchon urtheilt Gervinus von dieſem Stück, indem er, immer noch ſehr dafür eingenommen, ſagt, es ſei das Werk eines Anfängers, das aber den Meiſter erkennen laſſe. Nach unſerer Auffaſſung müßte man vielmehr ſagen: Im Cardenio liegen zwei entgegengeſetzte Richtungen neben einander, die klaſſiſche und die romantiſche Tragödie, es miſcht ſich hier Hoch und Niedrig, Ernſt und Scherz; beides ſonderte ſich weiterhin dem Dichter in geſchiedene Kunſtarten, in eine proſaiſche Komödie und in ein poetiſches Trauerſpiel, aber leider brachte er keins von beiden, und namentlich das letztere nicht, bis zum Gipfel einer wahrhaft freien Kunſtform, noch auch zum Inhalt eines wahren Kunſtwerks.



[illegible]

[illegible]

Verlag von Friedrich Bruckmann in Stuttgart

III.

Andreas Gryphius.

(Lyriſche Gedichte.)

Gryphius würde noch ein bedeutender, ſehr beachtenswerther Dichter ſeyn, wenn wir auch kein einziges Drama von ihm beſäßen. Als Lyriker behauptet er einen Rang neben den beſten Dichtern ſeiner Zeit und ſeines Jahrhunderts, er ſteht mit Fleming auf gleicher Höhe. Dies zeigt ſich namentlich in ſeinen geiſtlichen Sonetten. Auch in ſeinen geiſtlichen Liedern athmet wahre Religioſität und ein ernſter, kernhafter Sinn; in der Form dagegen, ſo wie auch im Ausdruck möchten dieſe ſeinen übrigen alexandriniſchen Verſen nachſtehen. Er hat auch eine Reihe von weltlichen Sonetten gedichtet; es ſind nämlich ſeiner Sonette fünf Bücher, deren jedes mit geiſtlichen anhebt und dann zu den weltlichen übergeht. In denen des dritten Buches ſind die Hauptmomente ſeines Lebens niedergelegt und hier ſtellt ſich ſein trefflicher Charakter auf das Unbefangenſte dar. Wir heben einige daraus hervor, in denen das poetiſche Intereſſe eben ſo groß iſt als das perſönliche.

Gott verläßt uns nicht.

In meiner erſten Blüt, im Frühling zarter Tage
Hat mich der grimme Tod verwaiſet, und die Nacht
Der Traurigkeit umhüllt; mich hat die herbe Macht
Der Seuchen ausgezehrt; ich ſchmacht' in ſtäter Plage;

Ich theile meine Zeit in Seufzer, Noth und Klage,
Die Mittel, die ich oft für feſte Pfeiler acht',

Die haben leider all''erzittert und erkracht;
Ich trage nur allein den Jammer, den ich trage.

Doch nein, der treue Gott beut mir noch Aug' und Hand,
Sein Herz iſt gegen mir mit Vatertreu entbrannt,
Er iſt's, der jederzeit für mich, ſein Kind, muß ſorgen.

Wenn man kein Mittel findt, ſieht man ſein Wunderwerk,
Wenn unſre Kraft vergeht, beweiſt er ſeine Stärk';
Man ſchaut ihn, wenn man meint, er habe ſich verborgen.

An ſeinen Bruder.

Entſchlafen, nicht erwürgt, verſchickt, doch nicht verloren,
Verreiſt, doch nur voran, ſind dieſe, ſo der Welt
Nun gute Nacht geſagt, und in dem Wolkenzelt,
Da keine Drangſal mehr, ſich ihren Sitz erkoren.

Hier waren ſie recht todt, dort ſind ſie neu geboren —
Wie, daß ihr Hintritt uns denn ſo beſchwerlich fällt?
Wie, daß man ſolch Geſchrei und ſolche Klag' anſtellt?
Verlangen geht noch hin. — Wir füllen Herz und Ohren

Mit Ach und Heulen an; ſie ſchmückt ein weißes Kleid;
Wir machen alles ſchwarz; es ſcheint in unſrem Leib
Als wenn der Glaub' in uns erloſchen und geſtorben.

Wir reden mit dem Mund, als wären ſie bei Gott;
Dies leugnet unſer Thun, indem wir ihren Tod
So klagen, als wenn Leib und Seele ganz verdorben.

Thränen des Vaterlandes
(im Jahr 1636).

Wir ſind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret!
Der frechen Völker Schaar, die raſende Poſaun',
Das von Blut fette Schwerdt, die donnernde Karthaun',
Hat allen Schweiß und Fleiß und Vorrath aufgezehret.

Die Thürme ſtehn in Glut, die Kirch' iſt umgekehret,
Das Rathhaus liegt in Graus, die Starken ſind zerhaun,
Die Jungfraun ſind geſchändt, und wo wir hin nur ſchaun,
Iſt Feuer, Peſt und Tod, der Herz und Geiſt durchfähret.

Hier durch die Schanz' und Stadt rinnt allzeit friſches Blut;
Dreimal ſind's ſchon ſechs Jahr, als unſrer Ströme Fluth
Von Leichen faſt verſtopft, ſich langſam fortgedrungen.

Doch ſchweig' ich noch von dem, was ärger als der Tod,
Was grimmer denn die Peſt und Gluth und Hungersnoth:
Daß auch der Seelen Schatz ſo Vielen abgezwungen.

Schluß des 1648. Jahres.

Zeuch hin, betrübtes Jahr, zeuch hin mit meinen Schmerzen!
Zeuch hin mit meiner Angſt und überhäuftem Weh!
Zeuch ſo viel Leichen nach! Bedrängte Zeit, vergeh,
Und führ mit dir hinweg die Laſt von dieſem Herzen!

Herr, vor dem unſer Jahr als ein Geſchwätz und Scherzen,
Fällt meine Zeit nicht hin wie ein verſchmelzter Schnee,
Laß doch, weil mir die Sonn gleich in der Mittagshöh,
Mich noch nicht untergehn gleich ausgebrannten Kerzen.

Herr es iſt genug geſchlagen,
Angſt und Ach genug getragen,
Gib doch nur etwas Friſt, daß ich mich recht bedenke.

Gib, daß ich der Handvoll Jahre
Froh werd' eins vor meiner Bahre;
Mißgönne mir doch nicht dein liebliches Geſchenke!

Demnächſt mögen zwei Sonette zeigen, welcher darſtellenden Kraft Gryphius in der Naturſchilderung fähig war. Er ſchildert offenbar Erlebtes, und wir wiſſen, daß er Gefahr lief, an der Küſte von Rügen zu ſcheitern. Vergleichen wir nun dieſe Darſtellung mit Flemings Schilderung des Sturmes auf dem kaſpiſchen Meer, ſo dürfte der Vergleich wohl immer noch zu Gryphius Gunſten ausfallen.

Andenken eines auf der See ausgeſtandenen gefährlichen Sturms.

O Gott, was rauhe Noth! wie ſchäumt die ſchwarze See
Und ſprützt ihr grünes Salz, wie reißt der Zorn der Wellen

Durch nebelvolle Luft, wie heult das wüſte Bellen
Der tollen Stürm' uns an. Die Klippe kracht von Weh.

Wir fliegen durch die Nacht, und ſtürzen von der Höh
In den getrennten Grund, die oſten Stöße fällen
Den halbzerknickten Maſt, die ſchwachen Seiten prellen
Auf die geſpitzte Klipp'. O Himmel, ich vergeh'!

Der dicke Querbaum bricht und ſchlägt den Umgang ein,
Das Segel flattert fort, der Schiffer ſteht allein
Und kann noch Boßmann mehr, noch Seil, noch Ruder zwingen.

Wir miſſen Glas, Compaß, und Tag, und Stern, und Nacht:
Todt war ich vor dem Tod. Doch Herr, du haſt's gemacht,
Daß ich dir, lebend und errettet, Lob kann ſingen!

Auf das grauſame Ungewitter, ſo den 24. Auguſt 1654 entſtanden.

Der Himmel braunt' im Feur, die Luft erklang vom Krachen
Der ſchröcklich harten Donnerſchläge,
Die Nacht verdeckte Land und Stege,
Die Nacht, die in den Lauf des Lichts ſich drang zu machen!

Der Wind heult', brüllt' und blies, und riß aus Dite's Rachen,
Die tollen Geiſter wurden rege,
Die Mauern ſtürzten, und die Stege
Verdeckte Graus und Kalk, der Strom zerſtieß die Nachen:

Als mitten in dem Feld mich, Herr, der Tod ergriff,
Der hinter mir im Sturm, vor mir in Flammen lief,
Vor mir die Bahn verfällt und hinter mir die Hütten

In leichte Splitter ſtieß. Doch lebt' ich, Herr, durch dich,
Mir ſelber war ich todt, dein Engel wacht' um mich:
Stets neu geboren wird, den Gott will neu begüten.

Nun machte Gryphius auch einzelne Sonette in fünffüßigen Verſen, wo denn die Eigenthümlichkeit der Form ſogleich viel beſſer hervortritt und das Ganze für uns ſehr viel vom altmodiſchen Charakter verliert.

An Gott, den heiligen Geiſt.

Bisher hab' ich die alte kalte Welt,
Bisher hab' ich die Eitelkeit geliebet,
Bisher hat mich der harte Sturm betrübet,
Mich, der ich falſchem Gute nachgeſtellt.

Komm, reiner Geiſt, entzünde meine Kält'!
Zerreiß das Band, das meine Seel' umgiebet,
Vergieb, was ich für Miſſethat verübet,
Und tröſte, wenn mein Herz in Schmerz verfällt!

O helles Licht, erleuchte meine Nacht,
Die Nacht voll Angſt, voll Wehmuth, Ach und Zagen!
Erquicke mich, eh als mein Geiſt verſchmacht!

O wahre Luſt, wie, daß ich traurig bin?
Weil du nicht hier, muß ich ſo heftig klagen:
Dein Beiſein nimmt all' Angſt und Trauern hin.

Will man an den Sonetten tadeln, ſo iſt es, daß ſie einen zu ſchweren, zu gewichtigen Schritt annehmen, und daß einige ſchon, nach Maaßgabe der ſpätern italieniſchen Vorbilder, einen allzu geſchmückten, dem Schwulſt ſich annähernden Charakter an ſich tragen, ſo daß ſie in dieſer Rückſicht den Uebergang machen zur ſogenannten zweiten ſchleſiſchen Schule — ein Punkt von Wichtigkeit, auf den wir weiter unten zurückkommen.

Von Gryphius Oden gilt Aehnliches, wie von ſeinen geiſtlichen Gedichten: ſie würden jedem andern Dichter der Zeit zum Ruhm gereichen; aber ſie ſtehen doch wohl den Sonetten nach, theils in der Rundung der Form, theils aber auch ſchon darum, weil ſie meiſtens länger ſind, und alsdann ſchwache Stellen und Geſchmackloſigkeiten ſich einmiſchen.

Als guter Nachfolger Opitzens mußte Gryphius nun auch Epigramme dichten; er that es und in ſolchen Stücken, die ſich gar wohl neben ſeinem Meiſter dürfen ſehen laſſen, ja ihn übertreffen und ſchon völlig denen von Logau die Hand reichen. Seine reiche

Bildung, ſein ernſter und doch launiger und derber Sinn zeigt ſich hier in glänzendem Lichte, aber freilich ſind ſie berechnet auf ſtarke Nerven und keine Speiſe für ein verfeinertes Jahrhundert, z. B.:

Rom iſt das Haupt der Welt, voll Witz, wie ich befinde,
Voll Weisheit, voll Verſtand, doch auch voll L — und Gr — —.

Aber freilich, drei Bücher ſolcher „Epigrammata oder Beiſchriften", und jedes Buch von 100 Stücken — da ſteht nicht zu erwarten, daß alle oder auch nur die Mehrzahl Treffer ſein werden.

Endlich hat Gryphius, als Schleſier, auch ſeinen Tribut an Hochzeits-, Trauer- und Glückwunſch-Gedichten gebracht; manche mochten aus Freundſchaft, andere aus der Nothwendigkeit, hohen Gönnern aufmerkſam zu ſein, ihre Entſtehung herleiten, manche aber auch, wie wohl kaum zu zweifeln, auf Beſtellung gemacht und, wenn nicht gleich pindariſchen Oden, ſo doch mit einigem klingendem Dank bezahlt worden ſeyn — was der am wenigſten geförderten Kunſt wohl zu gönnen.

IV.

Andreas Gryphius.

(Uebrige Werke; unvollendete, verlorene.)

Bei der Stellung, welche Gryphius in der Geſchichte der deutſchen Poeſie einnimmt, iſt angemeſſen, ſeine Thätigkeit in ihrem ganzen Umfange darzuſtellen, ſeine Werke in möglichſter Vollſtändigkeit aufzuführen, ſelbſt wenn ſie nach Form und Inhalt nicht unmittelbar unter unſeren Hauptgeſichtspunkt fallen.

Der Tragödien, ſo weit ſie vollendet daliegen, iſt bereits gedacht worden, ebenſo der drei hauptſächlichſten ſeiner in Proſa verfaßten Luſtſpiele, des Peter Squenz, deſſen mit dem abſchreckenden und faſt unausſprechlichen Titel, und der Säugamme; aber es iſt noch fernerer Werke zu erwähnen, zunächſt ſolcher, welche ſich der Tragödie und der Komödie anſchließen.

Nach Gryphius' Tode wurde noch die aus dem Holländiſchen des Vondel überſetzte Tragödie gedruckt, unter dem Titel „Die ſieben Brüder, oder die Gibeoniter“; die Zeit der Abfaſſung iſt wahrſcheinlich ſchon während ſeines Aufenthaltes in Holland. Charakteriſtiſch iſt, daß als Sprecher des Prologs Sauls Geiſt auftritt, in ein Leichentuch gehüllt, mit blutigem Schwert und brennender Fackel. Ueberhaupt iſt wohl für die Beurtheilung der breiten Pinſelführung, welche in Gryphius' Trauerſpielen herrſcht, nicht zu überſehen, daß der Dichter zunächſt in die Fußtapfen eines Holländers und nicht Franzoſen tritt, nur noch entſchiedener, als dies bei Opitz der Fall iſt.

Noch iſt zu nennen: Majuma, Freudenſpiel, auf dem Schauplatz geſangsweiſe vorgeſtellt im Maimond 1653; es wurde gegeben zu Ehren Ferdinands IV., der damals römiſcher König wurde, und iſt eine Art von Oper oder Singſpiel. Der Zuſatz, den der Titel giebt, ſtellt von dieſem Stück außer Zweifel, daß es wirklich auf einer Bühne geſpielt worden ſey, wahrſcheinlich zu Breslau; man hat aber Unrecht, wenn man, mit Jördens, ſchließen will, die andern Stücke ſeien nicht geſpielt worden: dem widerſpricht die ausdrückliche Angabe in der Vorrede des Papinian. Die Bezeichnung „Freudenſpiel“ ſagt hier wohl ſo viel als Feſtſpiel, während Philipp von Zeſen das Wort gebraucht in der Bedeutung von Luſtſpiel. Demnächſt haben wir von Gryphius noch ein „Luſt- und Geſangsſpiel“ Piaſtus, in ſechs Aufzügen, das den bekannten Stoff aus der Polniſchen Geſchichte behandelt: Engel kehren in das Haus des Piaſtus ein, ſegnen daſſelbe und werden von ihm verehrt.

Bezeichnender für Gryphius iſt „ein ſatiriſches Luſtſpiel“ in fünf Aufzügen: „Der ſchwärmende Schäfer“. Dies in Verſen verfaßte Stück iſt nicht Original, ſondern „auf Verlangen einer fürſtlichen Perſon überſetzt aus des jüngern Corneille Berger extravagant“. Der Inhalt ſtimmt übrigens wenig zur Sinnesart des Dichters, welcher den Schäferſpielen, ſo wie anderer Schäferei und Liebelei nicht eben hold war.

Schließlich iſt noch von unvollendeten oder nicht zu Stande gekommenen Werken des Autors zu ſprechen. Er beabſichtigte in jüngern Jahren ein größeres ſatiriſches Werk, das ein Bild der Zeit ſein ſollte, wahrſcheinlich einen Roman nach Art des Simpliciſſimus, vielleicht mit eingeſtreuten Gedichten; der Titel ſollte heißen: Euſebie. Als ein plötzlicher Tod den Dichter überraſchte, hatte er noch mehrere Trauerſpiele auf dem Amboß und im Sinn, darunter Ibrahim, Heinrich der Fromme und eine ſelbſtändige Geſtaltung des Stoffes der Gibeoniter — dieſe Fragmente oder vielmehr Stücke ſind, was ſehr zu beklagen iſt, verloren. Heinrich der Fromme, Sieger der Tartaren bei Liegnitz im Jahr 1243, oder wie Leubſcher den Titel angiebt: Hedwig, war fertig bis auf die Chöre und Anmerkungen; Chriſtian Gryphius wollte das Stück ergänzen, hat es aber unterlaſſen, und darüber iſt es völlig untergegangen. Auch das Trauerſpiel Ibrahim hat der Sohn beim Tode des Vaters noch in Händen gehabt. Die freie Bearbeitung der Gibeoniter ſollte den Titel erhalten: „Ausrottung der Familie Sauls“. Was wir in den Werken haben, iſt eine nicht eben ſorgfältige Ueberſetzung.

Da die beiden Tragödien Heinrich und Ibrahim nach dem Papinian geſchrieben ſind, ſo darf man wohl annehmen, daß der Dichter ſich hier mindeſtens auf gleicher Höhe werde gehalten haben; wir hätten alsdann eine Ausbreitung ſeiner tragiſchen Kunſt, während er jetzt nur mit einem einzigen Stück culminirt. Der Verluſt möchte leicht an Werth alle übrigen Tragödien aufwiegen, welche vor dem Papinian liegen; und ſehr möglich, daß es ſogar dieſen hinter ſich ließ. Wie gern hätten wir dem Ibrahim die nur noch fehlenden Reyen und vollends die Anmerkungen erlaſſen! Daß übrigens das Stück vollendet war und nur noch die Chöre fehlten, das iſt ſehr bezeichnend für die Art, wie Gryphius arbeitete und wie loſe ſeine Chöre mit dem Stück ſelbſt zuſammenhingen. Sind übrigens dieſe drei genannten Tragödien nach dem Papinian, der 1659 erſchien, geſchrieben, ſo geht daraus zugleich hervor, wie rüſtig und wie ſchnell der Dichter arbeitete. Er ſcheint in dem mit beſonderer Sorgfalt verfaßten Papinian eben ſein Meiſterſtück gemacht zu haben, ich rede im Sinne des Handwerks und er wendete nur dieſelbe Art leichter und geläufiger an.

Gryphius' erſte Tragödie „Der Kindermörder Herodes“, die, nach Leubſcher, ſchon 1631 vollendet, 1634 gedruckt worden ſein ſoll (bei Gottſched fehlt ſie und ſteht auch in keiner Sammlung), iſt, wie es ſcheint, verloren gegangen. Der Verluſt des Stücks iſt darum ganz beſonders zu beklagen, weil dieſe Jugendarbeit den beſten Aufſchluß darüber geben würde, in welchem Verhältniß Gryphius zu ſeinen Muſtern ſteht.

Der verlorenen Schriften ſind noch mehrere zu nennen, eine lateiniſche über Geiſtererſcheinungen: de spectris, die ſelbſt für die Tragödien von Bedeutung wäre, wie ſie denn Gryphius auch citirt, um ſeine Geiſter und Geiſterbeſchwörungen zu rechtfertigen. Er ſchrieb ſie eben darum, und wir wiſſen, daß er feſt daran glaubte. Hoffmannswaldau hatte dieſe Schrift noch in Händen.

Für verloren galten auch zwei größere lateiniſche Dichterwerke des Gryphius, ſein Olivetum und ſein Golgatha, auf welche er ſelbſt keinen geringen Werth legte. In der Vorrede zum vierten Buch der Oden ſagt er: „Wem poetiſche Erfindungen und Farben in dergleichem heiligen Werke belieben, den weiſe ich zu meinem Oliveto, Golgatha und Trauerſpielen ꝛc. Hier (in den Oden) bringe ich zu dem Grabe meines Erlöſers nicht theure Aloën und Myrrhen, ſondern nur ſchlechte Leinwand“ — eine Aeußerung, welche hinlänglich zu erkennen giebt, daß es ſich um größere und bedeutendere Werke handelt.

Das eine der verlorenen Gedichte iſt vorhanden, und wahrlich, das Werk bietet mehr, als man erwartet.

Schon zu Leiden gab Gryphius im Jahr 1643 ein Buch lateiniſcher Epigrammata heraus, ein Elzevir-Druck. Sie enthalten in der Form viel Eleganz und im Inhalt manches Artige. Eben hier in Leiden ſcheint er nun auch ſein Olivetum begonnen und im Weſentlichen entworfen zu haben, denn wenn er auf den Anhaltspunkten der Reiſe auch daran arbeiten mochte, ſo iſt nicht wahrſcheinlich, daß er hier erſt ein umfangreicheres Werk ſollte unternommen haben. In dem erhaltenen „Diarium“ vermerkt der Dichter, daß er im Mai 1646 das Gedicht, welches er zu Florenz hatte drucken laſſen, der Republik Venedig überreicht. Dieſer Druck ſcheint wirklich verloren; möglich, daß Gryphius außer dem Dedicationsexemplar nur wenige Exemplare abziehen ließ, deren Untergang dann nicht weiter auffällig wäre.*) Wenn er aber gerade an Venedig dachte, ſo mochte ihn dazu vielleicht die Aufnahme beſtimmen, welche hier die Zeilen des Sanazar gefunden hatten.

Nun machte ſpäter Gryphius von demſelben Gedicht noch einen andern Gebrauch, und dies ſcheint unbekannt zu ſein. Als der

---

*) Nicht unmöglich, ja wahrſcheinlich, daß er ſich noch im Archiv zu Venedig wohlaufbehalten befindet.

Weſtphäliſche Friede zu Stande kam, der Dichter befand ſich damals zu Frauſtadt im Poſen'ſchen, ließ er zu Polniſch Liſſa einen neuen Abdruck des Gedichtes machen und eignete dieſen dem großen Churfürſten von Brandenburg zu, der ihm kurz zuvor die Profeſſur in Frankfurt angetragen hatte. Zu Anfang der Dedication ſagt er ſehr ſchön, er bringe den Oelzweig des Friedens: Pacis Olivas, post tot bellorum exundationes, offero, sed illius cruore emadidas —. Augenſcheinlich brachte ihn der Titel ſeines ſchon vorhandenen Gedichts Olivetum eben auf dieſen Gedanken.*)

Und nun zeigt ſich auch, daß das Verlorenſein des Gedichts eine Fabel iſt; es bedurfte gar keiner Wiederentdeckung, und diesmal fällt der Schatz nicht der Meuſebach'ſchen Sammlung zu. Ich habe das in weißem Pergament, mit Goldrändern und Goldſchnitt gebundene Exemplar in der Hand, welches die Berliner Königliche Bibliothek ſeit Alters beſitzt; es ſtammt her aus der Kurfürſtlichen Bibliothek und iſt nach aller Wahrſcheinlichkeit eben ſelbſt das von Gryphius überreichte Dedicationsexemplar.

In der Meuſebach'ſchen Bibliothek befand ſich allerdings auch ein Exemplar; man bot es mit andern Doubletten der Wiener Kaiſerlichen Bibliothek an, da dieſe es aber nicht wählte, ſo folgt, daß ſie ſelbſt im Beſitz des verloren geglaubten Buches war. Was geſchah? Das Exemplar ward öffentlich mit andern Doubletten verſteigert.**)

---

*) Das Büchlein iſt in kleinem Octav gedruckt, zählt außer der Dedication 51 Seiten kleinen und engen Druckes, 36 Hexameter auf der Seite, wenig zierlich und höchſt incorrect, ſo daß der Verfaſſer ſelbſt darüber in einer Nachſchrift Klage erhebt. Außer den angegebenen Druckfehlern begegnen noch gar viele, nur zum Theil durch glückliche Conjectur zu überwinden. Die Erklärung dafür liegt in dem Druckort: am Schluß finden wir die Angabe: Lesnae (wahrſcheinlich Liſſa) Typis Danielis Vetteri. Die Dedication iſt unterzeichnet: Fraustadii, Cal. Sept. A. MDCXLVII. Das Gedicht ſelbſt beſteht aus drei Büchern, die Zahl der Verſe iſt nicht vermerkt.

**) Und es ging das, freilich mindeſtens dreimal vorhandene, Unicum für den erſtaunlichen Preis von — 2½ Thaler fort, wie man mir das freundlichſt nachgewieſen. Das andere Exemplar nun iſt der Berliner Bibliothek von ihrer Gründung

Gleichwohl wird noch überall, und ſelbſt in dem fleißigen „Grundriß“ von Koberſtein das Olivetum unter „die drei, wie es ſcheint, verloren gegangenen Gedichte“ gerechnet. Bredow in ſeiner trefflichen Lebensbeſchreibung des Dichters (G. G. Bredow's nachgelaſſ. Schriften, herausg. von Kuniſch, Breslau 1816, S. 87) hält das Olivetum fälſchlich für eine Sammlung lyriſcher Gedichte, ein Irrthum, auf den man ſchon aus Gryphius' eigener Erwähnung in der Vorrede zum vierten Buch der Oden aufmerkſam werden konnte, denn hier wird das Olivetum als ein größeres zuſammenhängendes Werk den Oden gegenübergeſtellt. Dann aber ſagt Bredow: „Auch dieſe Schrift habe ich in keiner Bücherſammlung finden können, wiewohl Leubſcher anführt, daß Andreas Gryphius die drei Bücher des Olivetums ſpäter neu herausgegeben und dieſe Ausgabe dem Churfürſten von Brandenburg Friedrich Wilhelm und der den Wiſſenſchaften überhaupt und unſerem Dichter insbeſondere geneigten Pfalzgräfin am Rhein, Eliſabeth, Gemalin Georgs, Herzogs von Brieg, Liegnitz und Goldberg, dedicirt habe“. — Wie nahe lag es da, auf der Berliner Bibliothek nachzufragen, zu welcher die Bibliothek des Kurfürſten den Kern gegeben hat!

Bredow ſagt dann weiter: „Von einer ähnlichen Sammlung Oden, in denen der gekreuzigte Jeſus ſein Leiden ausdrückt und die Gryphius unter dem Titel Golgatha herausgegeben hat, können wir auch nicht einmal Jahr und Druckort nachweiſen.“ Auch dies Gedicht, wie nun im höchſten Grade wahrſcheinlich ſeyn muß nach der Art, wie Gryphius ſelbſt (a. a. O.) davon ſpricht und nach der Aehnlichkeit mit dem Olivetum, beſtand nicht aus einer

---

durch den großen Kurfürſten eigen geweſen und ebenſo auch Denen bekannt, die danach fragen wollten, ſo daß es hier einer Entdeckung nicht bedurfte. Hienach iſt F. Strehlke zu berichtigen, der in der kürzlich erſchienenen Jubelſchrift des Danziger Gymnaſiums, de Oliveto Andreae Gryphii, ſagt: Illud opus rarissimum, quod Olivetum inscribitur ex bibliotheca Meusebachiana in Regiam Berolinensem translatum in manibus erat. Auch das Problem der doppelten Ausgabe bleibt in der Abhandlung unberührt, welche ſonſt ſehr verdienſtlich auf das Werk aufmerkſam macht.

Sammlung von Oden, ſondern war ein geiſtliches Epos von größerem Zuſchnitt. Wie wichtig wäre ſeine Auffindung; ſie iſt aber wohl nicht für ganz unmöglich zu halten. Das Gedicht iſt wahrſcheinlich ſpäter als der Oelberg, wie dies aus zwei Umſtänden zu erhellen ſcheint, einmal weil Gryphius es nach jenem nennt und dann weil dies die natürliche Folge und Ergänzung von jenem iſt, wie ſich das bei der nähern Betrachtung noch weiter zeigen wird. Es läßt ſich auch vermuten, daß Gryphius es ebenfalls von Frauſtadt aus edirt und daß es vielleicht auch zu Polniſch Liſſa gedruckt wurde. In dieſer Gegend würde man zunächſt zu ſuchen haben, wenn es nicht in der Nähe ſeiner Schleſiſchen Gönner, oder bei ſeinen Freunden in den Niederlanden, oder in Wien, wohin Schleſiſche Bibliotheken abgefloſſen ſind, ſich finden ſollte. Die Nachſuchungen in Berlin gaben leider kein Reſultat.

V.

Andreas Gryphius

(als epiſcher Dichter).

Nunmehr wird es nicht ſo auffallend ſeyn, von Gryphius als epiſchem Dichter zu ſprechen. Aber ſein Olivetum iſt lateiniſch, und wir handeln hier von deutſcher Poeſie.

Es iſt zu antworten, daß die ſämmtlichen neueren Litteraturen, die italieniſche, die franzöſiſche, die polniſche u. ſ. w., ganz beſonders aber die niederländiſche und die deutſche, ſich an neulateiniſcher Poeſie emporgearbeitet haben, wie denn Petrarcha, Heinſius und Opitz zugleich lateiniſche Dichter waren und nur eben darum mit ihren vaterländiſchen Beſtrebungen Anſehen erlangen konnten. Auch der ganze Charakter der neudeutſchen Dichtung hat Zuſammenhang mit der lateiniſchen, ſo ſtammt namentlich daher, um hier nur eins zu erwähnen, die Gelegenheitsdichtung, denn zur Feierlichkeit gehörten zunächſt lateiniſche Carmina und die deutſchen traten nur an ihre Stelle. Schon darum alſo, ganz allgemein, liegen die lateiniſchen Beſtrebungen eines deutſchen Dichters nicht ſo ſehr außerhalb unſeres Gebietes, ſie treten nicht in eine zufällige Gemeinſchaft, ſondern ſtehen in einer feſten und weſentlichen. Von Gryphius dem lateiniſchen Dichter fällt offenbar Licht auf den deutſchen, und je bedeutender deſſen Stellung iſt, um ſo weniger dürfen wir uns dieſen Zuſammenhang entgehen laſſen.

Nun iſt aber auch ſein lateiniſches Gedicht an ſich von hohem Intereſſe, als ein Epos, und noch mehr als ein chriſtliches Epos. Fragt man nach dem Werth, ſo muß ſchon der bloße Inhalt eine günſtige Meinung erwecken, eine ungewöhnliche Spannung erregen. Chriſtus am Oelberge, epiſch behandelt in dieſer Zeit, das iſt eine Ilias ante Homerum, eine Meſſiade vor Klopſtock, überdies ein geiſtliches Epos vor Milton.

Auch zeigt ſich beim erſten Blick auf das Werk eine Freiheit in der Handhabung der alten Sprache, welche dem Werk in der neulateiniſchen Poeſie ſogleich eine bedeutende Stellung ſichert, die Verſe fließen ſo leicht, wie nur kaum Klopſtock ſeine lockeren deutſchen Hexameter hingeworfen hat, dem Dichter ſteht eine außerordentliche Fülle des Ausdrucks zu Gebot und er iſt in den römiſchen Dichtern, namentlich im Virgil, Ovid und Horaz ſo zu Hauſe, daß ihm überall auf das ungeſuchteſte Bilder und Wendungen zufließen und daß er von dem ſo gebotenen Material nicht im Sinne eines Nachahmers, ſondern eines geiſtreichen Verarbeiters Gebrauch macht, nicht ſowohl entnehmend, als vielmehr nur in Anklängen ſich bewegend.

So iſt denn auch die Compoſition ſehr erwogen und überlegt, ja wir finden hier ebenſo, wie in Gryphius' Dramen den ſtärkſten Einfluß der Theorie. Auch ſein Epos iſt nach der Vorſchrift, nach einem beſtimmten Maaßſtabe angelegt, es ſtrebt nach dem Verdienſt des Klaſſiſchen in Anlage und Ausführung. Der Dichter hat die ſieben Bücher des Julius Cäſar Scaliger de arte poetica wohl inne, und ingleichen ſind ihm des Torquato Taſſo Discorsi dell' arte poetica e in particolare sopra il poema eroico wohl bekannt. Jener giebt im Allgemeinen das beſtimmte Recept für ein klaſſiſches Epos und dieſer ſpricht insbeſondere von den Erforderniſſen des chriſtlichen Epos, das aber ganz in Verbindung geſetzt wird mit dem heidniſchen und bei aller Abweichung des Inhalts doch denſelben klaſſiſchen Anſprüchen genügen ſoll. Er verlangt auch hier eine epiſche Maſchinerie, die Einflechtung des Wunderbaren, an Stelle der Götter ſoll Gott, Chriſtus und die Heiligen treten und, wie Dante bereits gethan, haben ſtatt Olympus und Erebus hier Himmel und Hölle mitzuwirken.

Man würde ſich überhaupt eine ſehr falſche Vorſtellung machen, wenn man nur die franzöſiſche Tragödie ſo feſtgeregelt annähme; ſie iſt nur ein einzelner Fall für eine viel allgemeinere Theorie klaſſiſcher Compoſition, die Franzoſen haben ſich hier nur dem unterworfen, was für Alle galt, die im Sinne des Alterthums und der Griechen, im Gegenſatz des Mittelalters und der volksmäßigen Dichtung, poetiſche Kunſtwerke ſchaffen wollten, die ſogenannte Reſtauration der Wiſſenſchaften hatte dieſe Maaßſtäbe gebracht und das immer geſteigerte Studium des Alterthums machte ſie unverbrüchlich; nur legte man ſie ſich nach nationaler Anſicht und eigener Bequemlichkeit wieder ein wenig zurecht. So kommt es denn eben, daß ihnen ſich niemand entziehen konnte, und ſollte die Beobachtung auch noch ſo ſchwer ſein, wie dies am deutlichſten Gryphius' Cardenio bekundete.

Mit derſelben Ergebenheit nun ſehen wir in ſeinem Olivetum den Dichter ſich den gebieteriſchen Forderungen an das modern-klaſſiſche Epos fügen. Dies näher zu verfolgen, iſt an ſich ſehr anziehend und für den weiteren Verlauf unſerer Betrachtungen ganz unerläßlich, hier bietet ſich aber die erſte Gelegenheit dazu. In der That gelten für das lateiniſche Epos ganz dieſelben Regeln, welche Gryphius hätte anwenden müſſen, wenn er denſelben Gegenſtand in deutſchen Alexandrinern behandelt hätte, es ſind dieſelben Grundſätze, nach denen Taſſo erfunden hat, denen Marini folgt in ſeinem bethlehemitiſchen Kindermord, denen auch Milton ſich unterwirft, ja ſogar noch ganz dieſelben, nach denen Voltaire ſeine Henriade gebildet hat. Nur Klopſtock weicht einerſeits ab, während er doch auch anderſeits noch unter eben dieſer Geſetzgebung ſteht, abhängig iſt von den nach ſolchen Theorien geſchaffenen Vorbildern, in beider Rückſicht würden wir den chriſtlichen Epiker des 18. Jahrhunderts nicht vollſtändig verſtehen und beurtheilen können, wenn wir nicht hier den nach der reinen Theorie ſchaltenden Vorgänger im ſiebzehnten betrachteten. Da es aber in dieſem Jahrhundert an einem deutſchen Epos durchaus fehlt, ſo müſſen wir erfreut ſein, wenigſtens an Stelle deſſen das lateiniſche

Werk eines deutſchen Dichters zu beſitzen. Und wahrlich es iſt der Betrachtung werth, im Vergleich mit dem Nachfolger hat es für ſich nichts zu fürchten.

Es kommt auf eine Darlegung des Planes an, auf eine Zergliederung. Die erforderliche Anrufung am Eingang fehlt nicht, ſtatt der Muſe wird der heilige Geiſt angerufen um ſeine Hülfe zur Vollbringung des Werkes, und hiebei als Inhalt des Gedichtes bezeichnet, die Schmerzen des Heilandes zu ſingen. Es beginnt vom Paradieſe, dem Apfel und dem Sündenfall. Die Folgen werden mit brennenden Farben ausgemalt. Da tritt die Vergeltung als allegoriſche Perſon auf, Vindicta, ſie begiebt ſich vor den Thron Gottes, dieſer wird recht poetiſch geſchildert, Engel umſtehen ihn; ſie durchſchreitet ihre Reihen und verlangt ihr Recht. Gott verwehrt es; er antwortet ihr in dreiundzwanzig Verſen: die Entſcheidung ſtehe bereits feſt, Chriſtus wolle mit ſeinem Blut die Welt erlöſen, er werde am jüngſten Tage, thronend auf dem Regenbogen, Gericht halten, ſo daß ihr, der Vergeltung, ſelbſt Genüge geſchehen ſolle.

Es wird Abend, die Sonne trauert um Chriſti Tod; dieſer begiebt ſich nach dem Thal Kedron, deſſen Schönheit der Dichter malt. Dem Heiland ſteht die Bitterkeit des Todes vor Augen, Petrus äußert in ſtarken Worten, daß er bereit ſey, für Chriſtus zu ſterben. Judas indeß vollbringt ſeinen Verrath, wobei der Verrath, Proditio, als allegoriſche Perſon eingeführt wird, um ihn zur That anzutreiben. Er begiebt ſich Nachts zum Oberprieſter, der verſammelt Senat und Prieſterſchaft, Kriegsknechte werden zum Oelberg abgeſandt, Malchus an der Spitze, um ſich Chriſti zu bemächtigen.

Das zweite Buch beginnt mit einer Beſchreibung der Unterwelt; wieder eine allegoriſche Perſon, die Lex divina, begiebt ſich hinab, bewegt alle, welche dort ewige Strafe leiden, mit ihr emporzuſteigen, um Chriſti Seele zu ſeinem Erlöſungswerk zu entflammen. Unter den aufſteigenden ſind aber auch feindliche Geiſter, und zwar wieder miſcht ſich viel Allegorie und Heidniſches bunt dem Chriſtlichen bei; es erſcheinen Poena. die Erinnyen, Mors. Lues. Tyrannis. ferner Hunger, Durſt und endlich die Verzweiflung, Desperatio. welche in ſtark niederländiſchem Geſchmack ausgemalt wird. Während ſie den Luftraum durchſchweben, weilt Chriſtus am Oelberg, entfernt von den Jüngern, um zu Gott zu beten. Da naht ihm wieder eine allegoriſche Figur, Amor divinus. ihm einen Kelch darreichend. Dieſer Kelch iſt ein beſonderes Kunſtwerk, es ſind darauf in erhabener Arbeit dargeſtellt das Opfer des Abraham, der Verkauf Joſephs, Verſchiedenes aus den Propheten und dann die Bilder aller Sünden und Frevel. Er nimmt ihn und kehrt zu den ſchlafenden Jüngern zurück, deutet ihnen an, was bevorſteht, und daß er bereit ſei, zu leiden. Da ſtürzen ſich die Schaaren der Hölle auf Chriſtus, um ſeinen Entſchluß zu erſchüttern. Er leidet tiefſten Schmerz, Blut entſtürzt ſeinen Adern, weiße Blumen nehmen es auf, die früher weißen Veilchen ſind von nun an roth. Eine Engelſchaar naht dem Niedergeſunkenen und richtet ihn auf. Er betet jetzt zu Gott, ſein Gebet ſchließt mit den Worten: Jam nil. pater alme. recuso.*)

Das dritte Buch beginnt mit einem Traum des Johannes, indem ihm Chriſtus von Judas verrathen und an's Kreuz geſchlagen erſcheint, er ſelbſt glaubt die Schaaren der Krieger zu durchbrechen, ſpringt auf und klammert ſich an einem Baumſtamm feſt. Chriſtus von fern tröſtet ihn. Die Krieger nahen, um Chriſtus zu ergreifen, er bietet ſich ihnen offen dar. Ein Heiligenſchein umgiebt ihn, die Krieger, von frommer Scheu ergriffen, ſtürzen nieder; aber die Furien treiben ſie wieder an und Judas giebt den Kuß. Der Heiland redet ſie mit Würde an, Petrus, von Zorn ergriffen, ſchlägt dem Malchus mit dem Schwert das Ohr ab; Chriſtus heilt es. Er wird vom Oelberg abgeführt, der Ort wird leer. Jetzt erhebt ſich der Flußgott, die Perſonification des Baches Kedron, und bringt alles was zum Abſchluß des Epos fehlt, als Weiſſagung, worin namentlich die Zerſtörung von Jeruſalem.

---

*) Strehlke hat dieſe Stelle überſetzt; ſie lautet:

Alſo du willſt mein Blut, Ehrfurcht gebietender Vater,
Willſt, daß ſterbe dein Sohn? Schon nahte, o ſieh es, der Erde
Mir entfloſſenes Blut und der Tod mit verderblichen Waffen
Dringt ein auf das Gemüth: vor des Erebus gräßlichem Unheil
Bebt mir der Geiſt und die ſtygiſche Nacht umhüllt mir die Schläfe.
Doch, wenn Schmerzensgefühl nicht deinem geheiligten Zorne
Gleich iſt und nicht dir genügt, o erhabener Vater, ſo weigre
Nichts ich mehr.

Das iſt die Anlage eines in der That merkwürdigen Epos, das im höchſten Grade den ſehr eigenthümlichen Charakter ſeiner Zeit an ſich trägt. Es iſt ebenſo bedeutend, als auch wiederum ſeltſam, aber man ſieht, wie die Seltſamkeit großentheils aus der Theorie floß, namentlich um die Einheit der Zeit zu gewinnen, alſo ganz ähnlich wie wir es bei den Tragödien ſahen. Der Ort iſt der Oelberg, Himmel und Hölle werden nur als Stockwerke darüber und darunter angeſehen und thun der Einheit des Ortes weiter keinen Eintrag und die Entfernung bis zum Kaiphas wird nachgeſehen, da es immer Jeruſalem bleibt; ſo weit ging auch Homer in der Ilias. Allein mit der Zeit nahm man es ſtrenger, hier mußte man zu beſondern Erfindungen ſeine Zuflucht nehmen, hier half der Dichter ſich mit dem Traum des Johannes und der Weiſſagung des Flußgottes. Jedenfalls ſteht die ganze Compoſition auf das weſentlichſte unter ſolchem Einfluß und wird nur mit Gewalt in dieſe Form gebracht: daher wohl auch der verhältnißmäßig geringe Umfang. Die Miſchung des Chriſtlichen und Heidniſchen aber hatte damals wenig auffallendes; ſchon im Mittelalter war man gewohnt, die Hölle mit den griechiſchen Göttern zu bevölkern, und Ausdrücke wie Tartarus, Erebus, Olympus gehörten nur eben zum klaſſiſchen Koſtum, ebenſo wie die Sprache. Beſonders im Geſchmack der Zeit ſind die allegoriſchen Figuren; allein wenn wir dieſe auf den Bildern der Zeit finden, inſonderheit den niederländiſchen, ſo iſt freilich Gryphius hier damit ganz außerordentlich freigebig geweſen, und ſie ſind es beſonders, welche ſein Gedicht zugleich ſchwer und abſtract machen. Er ſucht dies einzubringen durch ſtark und brennend aufgetragene Farben, welche denn den Eindruck des Barocken nur noch für uns vollenden.

Dem entſpricht nun die Ausführung. Sie iſt wohl zu ungleichmäßig, als daß von einem vollendeten Kunſtwerk die Rede ſein könnte, namentlich fehlt es an einem gleichmäßigen Stil. Während der Dichter ſich hauptſächlich an Virgil angeſchloſſen, hat er ihn doch auf dieſer Seite, der weſentlichſten im Epos, nicht von fern erreicht. Er folgt, wie der Inhalt es giebt, verſchiedenen Vorbildern, z. B. zuweilen ganz auffallend dem Ovid, und dadurch entſteht eine Buntheit und Unſicherheit, welche ſich hauptſächlich durch das jugendliche Alter und die noch nicht erreichte Meiſterſchaft erklärt. Was von Cardenio geſagt werden konnte, gilt hievon beſſer und in höherem Grade. Aber es iſt auch keine Gleichmäßigkeit der Ausführung, keine vollkommene Beherrſchung der Form. Es begegnen Stellen, die einen epiſchen Dichter von Bedeutung ankündigen, und dicht daneben andere, welche wenig über das wohlgelungene Exercitium eines Schülers oder Verſificators hinausgehen. Beſonders fällt noch ein gewiſſer Mangel an Schönheitsſinn, an Geſchmack auf, der Dichter gefällt ſich nur allzuſehr in Schilderungen des Gräßlichen und geradezu des Häßlichen.

Bei alledem fehlt es nicht an zahlreichen Partieen, auf die Gryphius vielleicht mehr ſtolz zu ſein Urſache hat, als auf irgend etwas in ſeinen Tragödien, und zwar Stellen, welche einen vielſeitigen Dichterberuf, eine in ſehr verſchiedenen Sphären einheimiſche Phantaſie bekunden. Da das Werk immer noch eine große Seltenheit iſt, ſo findet vielleicht die Mittheilung einiger Stellen dankbare Leſer; man geſtatte aber hier dem Latein eine Ausnahme, welche durch das Intereſſe des Gedichtes ſich wohl hinreichend rechtfertigt.

Die allerdings ein wenig ovidiſch klingende Beſchreibung vom Thron Gottes im Anfange des erſten Buches lautet ſo:

Qua suprema patet stellantis regia mundi
Et puri sine sole dies, sine mensibus anni
Temporis atque expers tempus, sine felle Voluptas,
Stat thronus Aeterno sedes firmata Tonanti,
Unde hominum generi, et coeli felicis alumnis
Et quas sub stygio divexant carcere poenae
Mentibus, et tumulis quos nox tenet alta sepultos
Rectorem dominumque probat, celsissima summo
Diffulget splendore domus, quem nulla sereni
Fax radiante tremore poli, non annifer aequet
Phoebus, adorandum circumdant mille tribunal
Millia pennigerum, celeresque ad singula, nutus
Observant peragentque Dei, pars carmina nervis
Accinit, immensum pars admirata Parentem
Expleri nequit intuitu etc.

Als beſonders bezeichnend geben wir noch die Worte Gottes, mit welchen er im erſten Buch die Vindicta abweiſt und bis auf den jüngſten Tag vertröſtet:

— — Tum Genitor, quo fante remota silescunt
Aequora, diffusique tremit domus ardua mundi,
Orsa jacit mediis sermonibus obvia: Fixum est
Quod poscis; ne perge queri, non surda fatigant
Numina mortales furiae; nec sera nocenteis
Praeterit ira reos; sed et haec praecordia nostri
Sollicitat jactura operis; perit omne creanti
Quod perit; hinc miseris stat Natum impendere rebus,
Obscoenam immerita culpam qui morte refellat;
Purget et innocuo selectam ab origine mundi
Sanguine progeniem, rogat hoc tellusque polusque
Et pietas et mitis amor, vetitumque moveri
Quod sanxit jurata fides, nec dum omne propinquat
Decretum excidio, truculentior ingruet aetas
Saevior ac scelerum rabies, cum quassa fatiscent
Climata, correptisque ardebit pontus in undis
Diffissis flamma specubus, reboante corusco

Fulmine, perque solum perque alta nitentis Olympi.
Interea residens picta super iride censor
Natus inaccessis recludet operta cavernis
Arcanas renum latebras, cordisque reposta
Scrutatus, precibusque nihil placabitur ullis.
Tu seras nimium lacrymas exosa, nocentum
Agmina, perpetuo rutilantibus igne caminis
Addices, orbi jam non infesta piato.
Hactenus, et valido timefecit sidera nutu
Numen at effatas voces adamante notarunt
Candor, et haud dubii custos Alithea futuri.

So mißlich es auch ſein mochte, Gott dem Herrn eine ſo lange Rede in den Mund zu geben und ihn ſogar zum Träger der Expoſition zu machen, ſo läßt ſich doch der hohe Wurf der Worte und ein Anflug von Erhabenheit nicht verkennen. Als Gegenſtück geben wir das Gebet Chriſti aus dem zweiten Buch:

Ergo animum gemini rapiente cupidine voti
Concidit, instratusque solo, faciemque manusque
Et fletu rumpente preces: Pater optime, dixit,
Summe Pater, Pater aeterni mihi foederis ictu
Certior, immenso qui digeris omnia nutu,
Quem Dominum famulante genu Natura, Deumque
Auspiciis fabrefacta tuis colit inclita mundi
Machina, quem nullis arctarum finibus unquam
Fata pavent, quem plena Sui, rerumque potestas
Obsequio praesente manet: Te supplice Natus
Corde precor: Cerne has oculis quibus omnia lustras,
Has lacrymas, et si qua tuum spes nosse furorem
Commodiore via flecti generisque reatus
Terrigeni, non morte mea tantisque piari
Suppliciis, huic me calici, me huic eripe leto.
Si tamen hoc te velle ratum est, prius ardua nostri
Cura, prius favor aeterno quo semper ab aevo,
Aeternam in sobolem flagras, tibi funditus omnis
Excidat, et Nati memores oblivio sensus

Perpetuae immergat nocti, quam Maxime votis
Hisce meis tua mens Pater expugnata fatiscat.

Um noch den eigentlich epiſchen Vortrag in ſeinen gelungenſten Stellen zu zeigen, diene die folgende aus dem dritten Buch; Chriſtus heilt Malchus' Ohr und wird fortgeſchleppt:

Dixerat et truncam digitis aptantibus aurem
Restituit, vix tacta cutis; sectumque coivit
Vulnus et eximio pretium pro munere, funeis
Injiciunt, jam lora manus et aënea collum
Vincla premunt, chalybumque amplexus pectora nodis
Raptatur per opaca loci, jam gaudia laetum
In murmur coëunt, victorque ululatus inerrat
Vallibus, inque vicem contra percussa reclamant
Moenia, jam Solymas celeri perlabitur arces
Fama gradu trepidamque quatit rumoribus urbem.
Ducitur hostili, latus omne tegentibus armis,
Ille manu, celebri nuper quem concita plausu
Instratos asina vectum super ire tapetas
Agnovit stupuitque Sion, quem tanta sequunti
Agmina seu fando clausum reseraret Olympum,
Obscaenam seu forte luem, seu forte dolores
Et letum quod cuncta ferit, rabiemque barathri
Vinceret.

Dies wird vielleicht auch dem, welcher das Ganze nicht zur Hand hat, hinreichen, um ein Urtheil zu gewinnen; das unſrige iſt, daß, wenn auch ſelbſt das Werk den klaſſiſchen Maaßſtäben nicht völlig genügt, denn es hat eine übermäßige und lockere Wortfülle, ein ſehr weit getriebenes Hyperbaton und öfters auch Einmiſchung ſpäterer Latinität, metriſch und proſodiſch iſt es jedoch correct bis auf kleine Ausnahmen (Gravida zu Anfang des Hexameters), — daß es dennoch in Anlage und Ausführung ähnliches bei weitem übertreffe, ja als etwas Beſonderes und Eigenthümliches daſtehe. So wenig ſich der Dichter als einen vollendeten

Epiker zeigt, ſo ſehr muß man ſeinen Beruf zum epiſchen Dichter anerkennen und ihn in dieſer Richtung reich gebildet und reich begabt nennen. Wir haben hier einen Anfang, was hätte aus dem Verfolg dieſer Kunſtart und vollends aus ihrer Uebertragung ins Deutſche werden können! Es ſprechen ſich hier nicht bloß mehr Hoffnungen, ſondern auch ſchon mehr Leiſtungen aus, als Gryphius beides auf dramatiſchem Gebiet gegeben, dazu kommt, daß jene Zeit bei weitem mehr dem Epos als dem Drama günſtig war. Aber vielleicht fehlte es nur im Deutſchen an einer Form.

Noch mehr muß unſere Achtung wachſen bei der Erwägung, daß dieſe Beſtrebungen lange vor Milton liegen, deſſen verlorenes Paradies, es erſchien zuerſt 1667, der im Jahr 1664 geſtorbene Dichter nicht mehr erlebte. Gewiß hätte er, zumal wenn er ſeine ganze Kraft auf das geiſtliche Epos geſammelt hätte, ein deutſcher Milton werden können. Aber auch ſchon das lateiniſche Gedicht, wie es nun iſt, bleibt immer ein merkwürdiger Vorgänger des verlorenen Paradieſes — und dies, wie daran jetzt nicht mehr gezweifelt wird, iſt von Klopſtocks Meſſiade nicht erreicht worden.

Ob Milton das Olivetum ſollte gekannt haben? Ob Klopſtock es kannte? Man wird oft außerordentlich an den Meſſias erinnert, nicht bloß in den himmliſchen und hölliſchen Scenen, ſondern auch in der Behandlung der Reden und ſelbſt der Sprache und des Verſes. Jedenfalls haben wir hier ein Moment gewonnen, das bei Beurtheilung der Meſſiade jetzt nicht mehr außer Acht gelaſſen werden kann.*)

Wie ſehr iſt unter dieſen Umſtänden der Verluſt des zweiten Gedichtes, Golgatha, zu beklagen; beide zuſammen ſcheinen nun erſt vollſtändig eine Meſſiade ein Jahrhundert vor Klopſtock zu ſein, und zwar in einem Jahrhundert, das bei weitem mehr natürlichen

---

*) F. Strehlke, der übrigens auch geradezu das Olivetum dem Klopſtockiſchen Meſſias vorzieht, verſpricht eine Ueberſetzung des erſteren. Er hat bereits kleine Stücke zur Probe gegeben, die man gelungen nennen darf, wenn wir ſeiner Behandlung des deutſchen Hexameters auch nicht überall beiſtimmen.

Beruf zu dieſer Dichtung hatte und in deſſen kindlicher Unbefangenheit alle jene gewagten Vorſtellungen ein ganz anderes Licht erhalten, während Klopſtock mit vielem Bewußtſein nur den Weg der Nachahmung betreten konnte.

Von dieſen epiſchen Beſtrebungen fällt nun aber auch Licht zurück auf die dramatiſchen. Hier wie dort arbeitete Gryphius nach beſtimmten Theorieen und ſuchte ſich in möglichſter Nähe des Klaſſiſchen, wie er es auffaßte, zu halten. Aus dem Epiſchen ſcheint er nun insbeſondere die Perſonification abſtracter Begriffe in's Drama hinübergenommen zu haben, welche hier in der That noch auffallender und hinderlicher ſind als dort, weil ſie in unmittelbarer Nähe neben Perſonen von Fleiſch und Blut ſich zeigen müſſen. Sie verdarben aber wirklich auch das Drama ganz und gar, weil es hier ſich eben um die gegenwärtige Entwickelung der Motive im Menſchen ſelbſt handelt, alſo jeder Anſtoß von außen, und vollends durch ein ſo reines Gedankenweſen, den Baum an der Wurzel tödtet. Wäre Gryphius nicht von einem ſo geſtalteten Epos hergekommen, ſchwerlich hätte er ſolche Tragödien bilden können. Hier liegt alſo für die Beurtheilung ein Grund der Erklärung, der Milderung.

In der That erhalten wir jetzt erſt ein vollſtändiges und geſchloſſenes Bild des Dichters, Gryphius' Bedeutung für ſein Zeitalter wird nun erſt gewürdigt werden können. Sein früher Tod war vielleicht noch mehr zu beklagen, als der von Opitz und Fleming. Ein deutſches Epos zu jener Zeit wäre ungleich wichtiger geweſen, als eine deutſche Tragödie, deren Mißlichkeit Gryphius ſelbſt je mehr und mehr eingeſehen zu haben ſcheint, oder wenigſtens ſehr bald hätte einſehen müſſen. Vielleicht wäre er zum Epos zurückgekehrt, wie er denn, was auch der erſte Act des Cardenio erkennen läßt, davon ausgegangen war.

VI.

Friedrich von Logau.

(Leben.)

Friedrich von Logau iſt, wie gegenwärtig darüber wohl kaum noch ein Zweifel erhoben wird, einer der hellſten Edelſteine Schleſiens, einer der bedeutendſten Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts, und doch hat ihn weder dies Jahrhundert dafür genommen, noch das auf ſeine Dichterkränze ſo ſtolze und eiferſüchtige Vaterland dahin gezählt. Erſt ein volles Jahrhundert nach dem Erſcheinen ſeiner Gedichte iſt die Welt aufmerkſam geworden, nicht von ſelbſt und auch nicht durch einen Schleſier, ſondern durch keinen anderen als Leſſing, der im Jahr 1759 mit Ramler eine Auswahl Logauſcher Gedichte drucken ließ und eine treffliche Vorrede dazu ſchrieb, beides gegenwärtig im fünften Bande der Lachmanniſchen Ausgabe von Leſſings Werken zu finden. Wie ſehr Logau ſeinen Zeitgenoſſen unbekannt blieb, zeigt ſich wohl am ſchlagendſten darin, daß er in der Geſchichte der fruchtbringenden Geſellſchaft, deren Mitglied er war, nicht einmal in der Reihe derer aufgeführt wird, welche ſich durch Schriften bekannt gemacht. Wenn er aber in dieſer Geſellſchaft den Namen des „Verkleinernden“ führte, ſo deutet dies darauf hin, daß ihm derſelbe in Bezug auf ſeine Epigramme gegeben worden, über deren Zahl, Werth und Erſcheinen man aber ganz ununterrichtet blieb. Leſſing macht beſonders noch geltend, Wernicke, nächſt Logau der beſte Epigrammendichter des Jahrhunderts, gedenke in der Vorrede ſeiner Sammlung anderer

Vorgänger, aber gerade nur nicht des bedeutendſten, unſeres Logau. Ich füge hinzu: Auch Gottſched nennt ihn zwar als Muſter im Epigramm (Kritiſche Dichtkunſt S. 600), allein ſo allgemein und nur im Vorübergehen, daß auch ſeine Bekanntſchaft mit dem Dichter wohl nicht groß geweſen ſein kann. Dies geht nun auch aus ſeinem Urtheil hervor: „wo viel Artiges, theils Neues, theils Ueberſetztes vorkömmt“, denn des Ueberſetzten iſt gerade äußerſt wenig. Vielleicht blieb ihm die Originalausgabe völlig unbekannt, und er hatte nur die Auswahl und Bearbeitung vor Augen, welche ein Ungenannter im Jahr 1702, Frankfurt und Leipzig, unter dem Titel „Logaus auferweckte Gedichte“ herausgab, ein Buch, das wiederum Leſſing nicht zu kennen ſcheint. Dieſe Anſicht gewinnt dadurch Beſtätigung, daß ſonſt Gottſched wohl auch den Dichter nach dem pſeudonymen Namen genannt haben würde, unter dem er ſelbſt ſeine Epigramme herausgab. Man ſieht nun aus allem, in welchem Grade Logau vergeſſen war, und anderſeits, wie wenig der erſte Erneuerer ſeine Abſicht erreichte.

Leſſing ſucht nach einer Erklärung für dieſe in der That auffallende Erſcheinung; er findet den Grund in der Beſchaffenheit der Gedichte ſelbſt. Ihre Zahl ſei zu groß; dreitauſend fünfhundert und fünfzig Epigramme könnten einmal nicht gut ſein, und eben darum ſei nun der ganze Dichter vernachläſſigt worden: „denn, es konnte leicht kommen, daß die Neugierde das Buch ſiebenmal aufſchlug, und ſiebenmal etwas ſehr Mittelmäßiges fand.“ Wir wollen das, weil Leſſing es geſagt hat, gelten laſſen, wiewohl es auf ſehr viele andere Schriftſteller Anwendung erlitte, deren Schickſal doch keineswegs das gleiche geweſen iſt. Ueberdies geſteht auch Leſſing durch die Auswahl, welche er giebt, ſelbſt ein, daß das Verhältniß ein günſtigeres iſt, denn er behielt von jenen Dreitauſend etwa Eintauſend. Mag nun dies Verhältniß des Vollwichtigen zum Geringen, denn wir dürfen nicht ſagen: der Treffer zu den Nieten, immerhin einiges erklären, gewiß doch erklärt es nicht Alles. Nun iſt aber auch nach anderen Gründen nicht eben weit zu ſuchen: Logau lebte in Brieg und in Liegnitz, die ſchleſiſche Berühmtheit hing aber ab von Breslau, ja von ganz beſtimmten Kreiſen daſelbſt. Dazu fiel unglücklicher Weiſe die Zeit, wo Logau hätte berühmt werden müſſen, gerade in diejenige Periode, in welcher die unſinnige Vergötterung des Hoffmannswaldau im Schwange war. Logau hatte nahen Zuſammenhang mit Opitz und darf neben Gryphius für den ächteſten und beſten Abkömmling der Opitziſchen Schule gelten, jetzt aber bemühte man ſich, dieſe Schule ſo viel als möglich einerſeits zu ſchließen und anderſeits herabzudrücken, um in Hoffmann den Propheten einer neuen und unerhörten Kunſt zu verkündigen. Unter ſolchen Umſtänden wird man denn wohl in jenen Kreiſen nicht ſehr nach dem gediegenen Erz in Logau's dickem Epigrammenbuch geſucht haben, ſeinen Weizen von der Spreu zu ſondern lag gar nicht in dem Intereſſe eines Hoffmannswaldau und ſeines blinden und trunkenen Anhangs.

So beginnt denn Logau's Dichterleben erſt nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, aber dies Jahrhundert war in Sprache und Form ſchon großentheils auf anderem Standpunkt, in der Empfindungsweiſe und in den Begriffen vom Schicklichen noch viel weiter entfernt von der Zeit, in welcher und für welche der Dichter geſchrieben hatte: auch in dieſer Rückſicht konnten Logau's Gedichte nur in einer Auswahl geboten werden, in jener dagegen verlangten ſie eine Ueberarbeitung. Leſſing hat ihnen dieſelbe mit verſtändiger und ſchonender Hand zu Theil werden laſſen;*) in einer ſpäteren Ausgabe vom Jahr 1791, welche nach Leſſings Tode von Ramler allein beſorgt wurde, hat dieſer nach ſeiner eigenſinnigen und pedantiſchen Art ungleich tiefer ins Fleiſch eingeſchnitten und den wahren Logau'ſchen Geiſt und Charakter um vieles weniger erhalten.

---

*) Sehr viele Gedichte ſind völlig unberührt geblieben, manche Aenderungen ſind gar nicht von Leſſings Hand, ſondern fanden ſich in dem Exemplar, deſſen er ſich bediente. Eine alte Handſchrift hatte ſie gemacht, Leſſing hält es nicht für unmöglich, daß es Logau's eigene Handſchrift ſein möchte; dies iſt allerdings ſehr wahrſcheinlich, denn wer ſollte in jener Zeit, wo die Sprache noch nicht veraltet war und es keine allgemeine Sprachnorm gab, wohl geändert haben? Ein beſonderer Grund wird ſich noch ſpäter zeigen. Wohin mag dieſes Exemplar gekommen ſein? Es war aus der Stolliſchen Bibliothek; wo iſt dieſe geweſen? Schwerlich iſt es untergegangen, da Leſſing die Ausgabe für ſeltener hielt, als ſie wirklich iſt. Bis es ſich wiederfindet, müſſen wir ſehr bedauern, daß Leſſing nicht anzugeben für gut fand, was er aus ihm entnommen. Noch weniger wiſſen wir, welche Aenderungen von ihm ſelbſt ſind, und welche von Ramler; er war gegen Ramlers Aenderungen in ſeinen eigenen Gedichten nur allzu nachſichtig. Meiſtens

Von Logau's Lebensverhältniſſen iſt, unter den obwaltenden Umſtänden, nur wenig Kunde auf uns gekommen. Leſſing ſagt: „Unſer Friedrich von Logau ward, zufolge ſeiner Grabſchrift, die uns Conrad aufbehalten hat, im Monat Junius des Jahres 1604 geboren. Seine Eltern und den Ort ſeiner Geburt finden wir nirgend benannt.“ Dieſe Lücke nun läßt ſich gegenwärtig ausfüllen, indem ſich allerdings das Grab ſeiner Eltern gefunden hat, in der Kirche zu Brockut bei Nimptſch. Darnach ſtarb Friedrich von Logau in ſeinem 62. Jahr am 4. Februar 1615, und ſeine eheliche Hausfrau Anna, geborene Tzeſchin, ihres Alters 44 Jahr, im Jahr 1604, dem Geburtsjahr des Dichters; vielleicht eben an der Geburt deſſelben oder in deren Folge. Daß aber dieſer Friedrich von Logau der Vater unſeres Dichters ſei, erſcheint um ſo gewiſſer, da über der Thür deſſelben Gotteshauſes zu Brockut

---

hat man in der noch von Leſſing und Ramler gemeinſchaftlich beſorgten Ausgabe nur geändert, wo die Sprache nicht mehr verſtändlich, oder das Ungefüge ſich durch leichte Umſtellung und Nachhülfe beſeitigen ließ. Zuweilen aber ſind die Ausbeſſerungen doch etwas weiter gegangen, z. B. wenn Logau (Erſte Zugabe Nr. 166) ſchrieb:

Schmeichler.

Wer will einer fetten Kuchel alle Mücken abetreiben?
Heuchler werden nie vergehen, weil die Höfe werden bleiben.

So ſetzten die beiden Freunde, ich argwöhne aber mehr auf den Einen — was auch noch ungefüge genug iſt:

Wer will alle Mücken können aus der Speiſekammer treiben?
Schmeichler werden nie vergehen, weil noch werden Höfe bleiben.

Mücken ſcheint hier übrigens mundartlich für Fliegen zu ſtehen. So noch heute in Oberſchleſien. Manchmal haben ſie auch Verſe weggelaſſen und aus vierzeiligen Epigrammen zweizeilige gemacht, z. B. Nr. 1569.

ſich ein Wappen befindet, unter welchem die Namen ſtehen: Balthaſar Friedrich von Logau und Anna Helena von Logau, geborene Podvorovski, mit der Jahreszahl 1685. Dies nämlich iſt der Sohn unſeres Dichters, wie hervorgeht aus einer Epiſtel Lohenſtein's, welche gerichtet iſt: An Herren Balthaſar Friedrichen von Logau und Altendorf auf Brockutt, des Fürſtenthum Brieg Landesdeputirten; auch giebt der Inhalt des Gedichtes ſelbſt zu erkennen, daß er der Sohn des berühmten Dichters ſei, denn Lohenſtein ſagt:

Vergnüge du nun mich,
Und gönne mir ſodann, daß ich in deine Fichte
Zu deines Vaters Preis mein letztes Lobgedichte
Dem Opitz ſchreiben darf.

Es iſt dies eine beſtimmt vorhandene Fichte, ein höchſt ſtattliches Exemplar auf dem Gute Brockut, welche Logau ſelbſt in einem ſehr leſenswerthen Gedicht (Erſtes Tauſend, achtes Hundert, 99) gefeiert hat unter der Ueberſchrift: Auf die Fichte auf meinem Gute. Es hebt an:

Als oft ich ſagen kann, daß ich, du edle Fichte,
Des Sommers meinen Gang zu deinem Schatten richte,
So ofte muß ich mir auch beichten meine Schuld,
Daß ich dich nicht geehrt, wie billig ich geſollt.

Nachdem alle Götter nahmhaft gemacht, wird ſie ſelbſt mit folgendem charakteriſirt:

Mit dir iſt freier Tag, du ſcheueſt nicht das Licht
Der Sonne, du ſtehſt da für jedermanns Geſicht,
Kein Berg iſt der dich birgt, kein Wald der dich verſtecket,
Und dein gerader Leib bleibt immer aufgerecket,
Kennt keine Krümme nicht.

Sie habe oft das Vieh geſchützt, das ſich hier vor dem Krieg geborgen, ſie habe viel Schweres geſehen, das jetzt vergeſſen ſein möge:

Indeſſen bin ich froh, wenn mir vergönnt die Zeit,
Daß du habſt Preis durch mich, daß ich durch dich mein Leid,
Das allgemeine Leid in etwas mag verſchieben
(Vertrieben wird es nicht), Wann Unmut mich will üben
In ſeinem engen Kreis, ſo nehm' ich ihm den Zaum
Und ſuche mir für mich und mein Gemüte Raum:
Ich pflege mich dir bey in freies Blau zu paaren,
Und laſſe meinen Sinn hin mit den Augen fahren,
Die pürſchen weit und breit, erforſchen dieß und das
Und haben ihre Luſt an Himmel, Waſſer, Gras,
An Wälden, Berg und Thal, an Felden und an Auen
Und was Natur noch ſonſt hat künſtlich können bauen:
Dann bin ich nicht daheim und die Melancholey
Muß warten, bis ich ſonſt zu Haus und müßig ſey.

Das Gedicht ſchließt:

Drum wäreſtu nun werth hoch auf Parnaſſus Höhen
Und da wo Daphne ſteht, zu wurzeln und zu ſtehen,
Auf daß der Muſen Rey um dich heg' ihren Tanz
Und brauche dich ihr Fürſt für ſeinen Lorbeerkranz.
Indem du aber dir läßt meinen Grund gefallen,
Ei, ſo gefällt mir auch, daß dieſer andern allen
Von dir bleibt fürgeſetzt. Im Fall ich was vermag
An Heliconer-Gunſt, ſo ſoll kein neidiſch Tag
Bezwingen deinen Ruhm, du ſollſt betagten Eichen
Und deren feſtem Stark mit nichten dürfen weichen,
Der Lorbeerbäume Friſch, der Cedern Ewigkeit,
Und was noch mehr macht ſtumpf den argen Zahn der Zeit,
Soll nicht dein Meiſter ſein. O, daß dich nicht verletze
Des Jupiters Geſchütz! O daß nicht an dich ſetze
Noch Mulciber ſein Grimm, noch Aeolus ſein Trotz,
Noch ſonſt ein freches Beil! Es leiſte dir den Schutz
Die, die dich hat geliebt, die, die dich hergeſtellet,
Die halte deinen Fuß, daß dieſer nimmer fället,
Daß du, weil dieſer Grund bleibt, bleibeſt für und für
Sein Wächter, ſein Prophet, ſein Nutz, ſein Spiel und Zier.

Wie lange des Dichters Segen kräftig geweſen, vermögen wir nicht zu ſagen; 1830 ſtand die Fichte nicht mehr. „Der Fichtenberg“ aber heißt noch heute eine Anhöhe in großer Nähe von Brockut mit der überraſchend ſchönen Ausſicht auf den Zobtenberg, ganz wie Logau ſie beſchreibt. Im Beſitz dieſes Gutes muß der Dichter ein freundliches Leben geführt haben; er vererbte das Gut auf ſeinen Sohn, wie er es von ſeinem Vater empfangen hatte. Wenn daher Koch in ſeinen Denkwürdigkeiten der Herzogin Dorothea Sibylla in dem Tagebuche des Valentinus Gierth bei dem Jahr 1618 die Notiz gefunden haben will, es ſei das Gut in cridam, d. h. in Bankerot, gefallen, ſo iſt das entweder gefabelt, oder man muß annehmen, daß der Dichter mit Hülfe ſeines hohen Gönners es wieder erworben und der Familie erhalten habe. Wenn dagegen der eben genannte Autor in ſeinem etwas apokryphiſchen Werk Logau mit der lieben Dorel in Verbindung ſetzt, ſo darf man dem nach ſeinen eigenen Gedichten ſicherlich Glauben ſchenken, denn keine andere als ſie iſt die hohe Fürſtin, deren Schönheit und Erhabenheit er ſo gern feiert, wenn wir es auch dahingeſtellt ſein laſſen, ob ſie ihm Halskoller geſtickt und ein Schwert gekauft, und er als ſchöner Page ihre Schleppe getragen.*)

Leſſing beklagt ferner, daß ſich nirgends einige Nachricht von Logau's Erziehung finde, wo er ſtudirt, ob er gereiſet, man fände ſeiner nicht eher, als in den Dienſten des Herzogs zu Liegnitz und Brieg, Ludwigs des Vierten, gedacht. Es iſt dies allerdings eine Lücke, welche ſich indeß neuerdings glücklicherweiſe zum Theil durch eine Urkunde hat ausfüllen laſſen, nämlich durch die Aufzeichnungen des Gymnaſiums zu Brieg. Logau beſuchte daſſelbe vom Jahr 1614 bis 1625, alſo bis zu ſeinem 21. Jahre. Er zeichnete ſich hier aus und erhielt bei ſeinem Abgange das rühmliche Zeugniß: optimae notae multorum annorum discipulus, cujus studiis merito fausta et salutaria precamur omnes Gymnasii Professores.*) Aber das iſt auch Alles, was wir wiſſen; ſo wahrſcheinlich es iſt, daß ein junger Edelmann des ſiebzehnten Jahrhunderts, der auf Bildung Anſpruch machen oder eine politiſche Laufbahn antreten wollte, ſich werde auf Reiſen begeben haben, um Holland, Frankreich und Italien zu ſehen, ſo findet ſich doch in Logau's Gedichten, die außer den Epigrammen noch ſo manches andere enthalten, auch nicht die geringſte Spur eines Aufenthaltes in fremden Ländern. Dagegen geht aus den Gedichten ſelbſt ſowohl im Ganzen als im Einzelnen deutlich hervor, daß Logau eine gelehrte Bildung genoſſen, und zwar daß er die Rechte ſtudirt. Er ſpricht ſtets mit begeiſterter Liebe von der Wiſſenſchaft und ſagt, daß er lieber vom Leben laſſen wolle, als von den Büchern. Die Bücher, ſo heißt es in einem Gedicht (Erſtes T. 501),

---

*) Wie wenig mußte man den Geiſt und die Sprache des Jahrhunderts kennen, wenn jenes mittelmäßige Machwerk nur einen Augenblick für echte Chronik gelten konnte!

Sind meine beſten Freund', und ſollt' ich die begeben,
Eh geb' ich alle Welt, eh geb' ich auch das Leben.

Und gleich im nächſten Gedicht, das die Ueberſchrift Poeterey führt, leſen wir die Verſe:

Man hält mir nicht für gut, die Poeſie zu üben,
Das Buch, das große Buch, darinnen aufgeſchrieben
Der Römer langes Recht, ſollt' eher meine Hand
Durchſuchen, daß darauf ſich gründe mein Verſtand.

Hieraus erhellt nun wohl erſtens, daß Logau auf einer Univerſität die Rechte ſtudirt habe — und zweitens, daß er in jener Zeit, welche er hauptſächlich hätte zum Studiren anwenden ſollen, Verſe gemacht. Er machte, wie dies ſchon Leſſing aus einem Epigramm abnahm, überhaupt ſchon in früher Jugend Reime, welche in den Kriegsunruhen, wie er beklagt, ihm verloren gingen, es waren dies Liebesgedichte — aber ſchwerlich an die liebe Dorel, der er nicht wohl als Page gedient haben kann, wenn er das Recht ſtudirte. Er ſcheint überhaupt in den jüngeren Jahren gar nicht an den Hof gekommen zu ſein, ja, er ſcheint ſein früheres Mannesalter in völliger Freiheit und Unabhängigkeit auf ſeinem Gute verlebt zu haben. Darüber ſprechen mehrere Gedichte in dem erſten Tauſend, welche wir ohne Zweifel für die älteren halten dürfen, ſehr ausdrücklich z. B. 819:

---

*) Weimariſches Jahrbuch für deutſche Sprache, herausgeg. von Hoffmann und Schade. II. Band, 212.

Hausleben.

Iſt Glücke wo und was, ſo halt' ich nur für Glücke,
Wann ich mein eigen bin, daß ich kein dienſtbar Ohr
Um weg verkaufte Pflicht darf recken hoch empor,
Und horchen auf Befehl: daß mich der Neid berücke,

Da bin ich ſorgenlos: die ſchmale Stürzebrücke,
Darauf nach Gunſt man zeucht, die bringt mir nicht Gefahr,
Ich ſtehe wo ich ſteh, und bleibe, wo ich war,
Der Ehre ſcheinlich Gift, des Hofes Meiſterſtücke

Was gehen die mich an? Gut, daß mir das Vergnügen
Für große Würde gilt! Mir iſt ja noch ſo wohl,
Als dem der Wanſt zerſchwüllt, dieweil er Hoffart voll.

Wer biegen ſich nicht kann, bleibt, wenn er fället, liegen:
Nach Purpur tracht ich nicht, ich nehme weit dafür,
Wann Gott ich leben kann, dem Nächſten und auch mir.

Und noch deutlicher eine Stelle aus dem eben angeführten Gedicht Poeterey:

So fühl auch ich nicht Hitz' auf Hofegunſt zu ſchnappen,
Ich biege keine Knie und rücke keine Kappen
Für aufgeputzte Ehr' und angeſtrichner Gunſt,
Die mancher ſucht durch Müh und ſchnöde Schmeichelkunſt.
Genug, wann ich mir ſelbſt in Friede kann befehlen,
Und darf zu fremder Pflicht nicht Tag und Stunden zählen,
Ein König bin ich ſo, mein Haus ein Königreich,
Da weder Huld noch Gram mich roth macht oder bleich.
Der Himmel, hat mir der vertraut und was gegeben,

So geb' ich dieſes dem, der bei mir wohnt, daneben.
Ich diene, wem ich kann, bin eines jeden Knecht,
Doch daß mir über mich bleibt unverrückt mein Recht.
Hierzwiſchen laſſ' ich nun zur Zeit mit unterlaufen
Die vielgefüßten Reim' und führe ſie zu Haufen
Für gute Freunde hin: Gefallen ſie? Gar wohl!
Wo nicht, was liegt mir dran. Es iſt kein nöthig Soll
Gefällig allen ſein. —

Dies giebt fürwahr ein ganz anderes Bild von Logau, nicht nur als jener Novelliſt es mit leichtſinnigem Pinſel entwarf, ſondern als man ſich wohl auch meiſtens den Dichter vorſtellt, ein Bild übrigens, nach welchem der Inhalt der Logauiſchen Poeſie nun erſt begreiflich wird. Logau iſt nicht die arme hülfsbedürftige Waiſe, es iſt eine ſchlechte Erfindung mit dem Bankerot ſeines Vaters, er iſt ein angeſehener Mann von altem geſichertem Beſitz und Wohlſtande, den ſelbſt der Krieg nicht hat zerrütten können, er ſteht frei und ſtolz dem Hof gegenüber, er ſucht ihn nicht, ſcheint vielmehr von demſelben geſucht zu werden, und in der That iſt es ein großes Lob für dieſen, daß er den unabhängigen Mann an ſich zog, der leichter als ein anderer ihm unbequem, aber freilich eben darum auch nutzbarer werden konnte.

Von hier ab nun läßt ſich Logau's Lebensgeſchichte einigermaaßen verfolgen. Wir können das Wenige, das wir hierüber wiſſen, nicht beſſer als mit Leſſings Worten hier mittheilen. Er ſagt: „Man beliebe ſich aus der Geſchichte zu erinnern, daß Johann Chriſtian, Herzog von Brieg, drei Söhne hinterließ, die nach ſeinem 1639 erfolgten Tode das Herzogthum gemeinſchaftlich beſaßen, doch ſo, daß jeder von ihnen ſeine eigenen Räthe hatte. Unter den Räthen des zweiten, des gedachten Ludewigs, befand ſich unſer von Logau. Als aber 1653 ihres Vaters Bruder, George Rudolph, ſtarb, und die Fürſtenthümer Liegnitz und Wohlau an ſie fielen, fanden ſie das Jahr darauf für gut, ſich durch das Loos aus einander zu ſetzen. Ludewig bekam Liegnitz, wohin er nunmehr ſeinen Sitz verlegte und ſeinen Logau als

Canzleyrath mit ſich nahm.“ Dies geſchah im Jahr 1654 und ſchon im folgenden Jahr ſtarb Logau; vorausgeſetzt, daß er gleich im Jahr 1639 in des Herzogs Dienſte trat, hätte er mithin ſechzehn Jahre in demſelben geſtanden, und zwar von ſeinem fünfunddreißigſten Lebensjahre bis an ſeinen Tod im einundfünfzigſten.

VII.

Friedrich von Logau.

(Werke).

Das gewonnene Bild des Lebens eröffnet erſt das wahre Verſtändniß für die Werke, und das würde im Einzelnen noch viel erwünſchter der Fall ſein, wenn wir für die chronologiſche Beſtimmung der einzelnen Stücke oder Bücher nur einigermaaßen Anhaltspunkte beſäßen, während doch der Band Logauiſcher Gedichte, welcher übrigens gar keine Jahreszahl trägt, ſeiner inneren Einrichtung nach die deutlichen Spuren zeigt, daß ſeine Abtheilungen verſchiedenen Zeiten angehören. Die Sammlung beſteht nämlich aus drei Abtheilungen, jede von tauſend Epigrammen; die letzte hat eine neue Vorrede, welche ſich bezieht auf die frühere Vorrede, und iſt mit anderer Schrift gedruckt. Noch auffallender, daß nach dem zweiten Tauſend ſich eine Zugabe von mehr als fünfhundert Sinngedichten findet, eben ſo wieder nach dem dritten. Daraus darf man wohl ſchließen, daß, als die Zugabe zum zweiten Tauſend gedruckt wurde, Logau das dritte Tauſend noch nicht verfaßt hatte, denn ſonſt würde er gleich fortgezählt und ſeinen ganzen Reichthum vielmehr in vier Tauſend getheilt haben. Dies iſt um ſo wahrſcheinlicher, als ein früherer vorläufiger Druck vom Jahr 1738 in Duodez nur zweihundert Stück enthält — Erſtes und Andres Hundert, wahrſcheinlich auch einzeln und nur an Freunde ausgegeben. Wenn man daher gewöhnlich annimmt, es ſei die vollſtändige Ausgabe von Logau's Sinngedichten vom Jahr 1654, ſo wird das wohl dahin zu modificiren ſein, daß die erſten beiden Tauſend früher, die Zugabe dazu ſpäter, noch ſpäter das dritte Tauſend und die letzte Zugabe vielleicht erſt nach des Dichters Tode gedruckt ſein möchten.*)

Von dieſer Ausgabe, der einzigen, welche es giebt, und die wohl zum größten Theil Maculatur geworden, iſt jetzt noch nähere Kunde zu ertheilen. Sie iſt in klein Octav, hat drei Bücher, deren jedes einzeln paginirt iſt, alſo wohl einzeln erſchienen, zuſammen, außer der Vorrede und den beiden Zugaben 745 Seiten. Der Titel iſt geſtochen und die auf ihm enthaltenen Worte lauten: Salomons von Golaw deutſcher Sinngedichte dreytauſend (mit dem Anhang jene 3550, von denen Leſſing ſpricht), Breßlaw, in Verlegung Caſpar Klaßmanns, gedruckt in der Baumanniſchen Druckerey durch Gottfried Gründern. Ohne Jahreszahl. Die Vorrede iſt unterzeichnet: Salomon von Golaw, der Verkleinernde, die Vorrede des dritten Tauſend nur: der Verkleinernde, beide ohne Datum.

Der Titel ſtimmt inſofern nicht genau mit dem Inhalt, als ſich unter den Sinngedichten eine ziemliche Zahl von kleineren und größeren Gelegenheitsgedichten findet und wiederum auch umfangreichere Gedichte in gleicher Reihe mitgezählt werden, welche man eher didactiſch und ſatiriſch als epigrammatiſch nennen würde; man ſieht wenigſtens, daß der Begriff der Sinngedichte oder auch Ueberſchriften, wie man damals ſagte, im weiteſten Sinne genommen wird. In dieſen größeren Gedichten zeigt ſich nun auch am unverkennbarſten die nahe Verwandtſchaft mit Opitz, allein ſie gehören weder zu den beſten noch eigenthümlichſten unſeres Dichters.

Der Verfaſſer ſtellt dieſe längeren Stücke unmittelbar unter die Sinngedichte, weil er ſie für Satiren ausgiebt und weil er der von ihm ſelbſt in einer Randgloſſe geltend gemachten Anſicht folgt: Epigramma brevis satira, satira longum epigramma. Es ſind auch unter ihnen noch werthvolle Stücke, die ſich durch Ernſt und Nachdruck, wie z. B. die auferweckte Chimära (eine großartige Beſchreibung des Krieges, der ſich ſelbſt Zweck iſt) oder durch Scherz und Laune auszeichnen, wie die „Schutzrede einer Jungfrau über die ſpielenden Augen“ und „die Schutzrede einer Jungfrau über die gänge Zunge“ (Nr. 1137, 38). Daneben freilich auch mehr beſchreibende Gedichte im Epiſtolarſtil und — wie es in Schleſien nicht anders ſein kann — wenigſtens ein kleiner Tribut von Hochzeit- und Gratulationsgedichten. Die Epigramme, wie ſich verſteht, bleiben bei weitem die Mehrzahl und die Hauptſache. Er nennt ſie Sinngedichte, und iſt wahrſcheinlich der Erfinder dieſes Wortes. Opitz ſagte: Epigrammata. Fleming: Ueberſchriften, Gryphius: Beyſchriften, Gottſched wechſelt zwiſchen Sinngedicht und Ueberſchrift.

---

*) Dieſe Anſicht wäre der oben in einer Anmerkung geäußerten Vermutung, das von Leſſing benutzte Exemplar mit Correcturen möchte des Autors Handexemplar geweſen ſein, nur günſtig. Bei ſo verſchiedenem Erſcheinen der einzelnen Theile iſt eine Nachbeſſerung in den früheren Theilen um ſo erklärlicher.

So kurz und leicht das Epigramm erſcheint, ſo iſt dennoch auch hier die wahre Originalität nur ſelten. Opitz hat zahlreiche „deutſche Epigrammata“, darunter aber nur wenige, die man original nennen darf, wie er denn auch mehrentheils die Quellen nennt; die meiſten ſind Ueberſetzung oder freiere Aneignung; darf man doch ſogar von Leſſings Epigrammen, ſo wie von beinahe ſämmtlichen Epigrammatiſten des 18. Jahrhunderts das Gleiche ſagen. Ziemlich ohne Ausnahme ſtehen ſie unter dem Einfluß des Martial, der als der eigentliche Begründer und beinahe auch Erſchöpfer des ſpitzen und ſatiriſchen Epigramms gelten kann. Daß nun Logau dieſes Vorbild gekannt habe, iſt, bei ſeiner ſonſtigen Bildung, wohl anzunehmen, es findet ſich eine Spur allerdings, aber eine ſehr geringe, denn er citirt ihn einmal (Nr. 1830), wo er einen Gedanken von ihm entlehnt. Um ſo höher muß ihm angerechnet werden, daß von einer näheren Abhängigkeit nicht die Rede ſein kann. Man darf höchſtens ſagen, er habe ſein Auge, ſeine formende Hand an jenem Muſter gebildet, ſeine Gedanken aber ſind immer friſch und neu aus dem Leben geſchöpft und empfangen eben daher den Reiz und die Würze. Während viele ſeiner Epigramme ganz von der Art ſind, daß man ſie von Martialiſchen kaum würde unterſcheiden können, haben andere wieder die Spruchform und dürfen ſich neben den kernigſten deutſchen Sprüchwörtern zeigen. Mit Beziehung auf dieſe Sprüche ſcheint der Dichter den Namen Salomon gewählt zu haben; man ſieht alſo, daß er darauf ein beſonderes Gewicht legte. Einige hier zur Probe:

Liebe und Zorn.

Lieb' und Zorn zeugt blinde Jungen,
Anders iſt es kaum gelungen.

Gefahr.

Gefahr iſt Ehre gleich,
Folgt dem, der für ihr weicht.

Verſchwendung.

Für altes Geld iſt junge Hand
Gemeiniglich kein feſtes Band.

Vergnüglichkeit.

Ein Leben bei vergnügtem Mut
Iſt immer gut, hat immer Gut.

Guter Anfang.

Selten iſt wol abgegangen
Was nicht wol iſt angefangen.

Gemäßigte Strafe.

Strafe ſoll ſein, wie Salat,
Die mehr Oel als Eſſig hat.

Die Hoffnung.

Iſt ein Bettler mancher gleich,
Dennoch macht ihn Hoffnung reich.

Lohn für Dienſt.

Treuer Dienſt heiſcht ſeinen Lohn,
Ob er gleich nicht ſagt davon.

Die Gelüſte.

Der Lüſte beſte Koſt
Iſt wiederholte Luſt.

Die Armut.

Welt ſoll Armut ehren,
Welt will Armut mehren.

Bosheit.

Der ſchwärzſte Mohr der ſchönſte Mohr:
Der Schlimmſte kommt am ehſten vor.

Liebes-Arznei.

Mäßig und geſchäftig leben
Heißt der Liebe Gift eingeben.

Schwindel.

Die Welt iſt rund und läuft herum,
Drum ſind viel Leute ſchwindeldumm.

Wenn ſich in dieſen Sprüchen eben ſo viel Ernſt als Wohlwollen und ſicherlich eine reiche Lebenserfahrung zeigt, ſo giebt es eine große Klaſſe Logauiſcher Epigramme, welche mehr Bitterkeit enthalten und auf nicht immer freundliche Erlebniſſe ſchließen laſſen. Dahin gehören vor allen die vielen ſcharfen Hindeutungen auf den Wandel der Hofgunſt und alle Laſter, welche in ihrem Sonnenſchein gedeihen. Reichhaltiger, treffender, unumwundener iſt dies Thema gewiß von keinem Epigrammatiker oder Satiriker behandelt worden. Wir heben nur einige Stücke heraus:

Hofbrauch.

Alſo iſt's bei Hofe Brauch,
Der hat Wärme, jener Rauch.

Das Hofjahr.

Einen Monat nur hat das Hofe-Jahr,
Weil nur der April da im Brauche war.

Wahrheit.

Stinkend Käſ' und Warheit
Liegt bei Höfen abſeit.

Ein Hofemann.

Bei Hofe wird kein Greis,
Wer nicht zu heucheln weiß.

Ein Hofemann.

Wer redlich iſt im Herzen und mit dem Munde frei,
Der wiſſe, daß bei Hofe behäglich er nicht ſei:
Wie man ihm vorgeſaget, ſo ſagt der Papagey,
Drum, wer daſelbſt will gelten, der trete dieſem bei.

Himmel und Hofe-Leben.

Hofegunſt und ewig Leben
Wird nicht aus Verdienſt gegeben.

Die Saat der Wahrheit.

Wer bei Hofe Wahrheit ſäet, erntet meiſtens Mißgunſt ein,
Wächſt ihm etwas zu von Gnade, wirft der Schmeichler Feuer drein.

Ein Schmarotzer.

Bei Hof iſt meiſtens der ein tapfrer Edelmann,
Der Reinkens Hintertheil im Wappen weiſen kann.

Treue Hofe-Diener.

Der den Herren um hilft ſtoßen, dieſer iſt ein treuer Diener,
Der den Herren auf hilft heben, dieſer gilt nicht einen Wiener.

Hofe-Narren.

Daß gern ein Fürſten-Hof an Narren fruchtbar ſei,
Bleibt wahr, doch ſind daſelbſt von ſolchen meiſtens zwei:
Der Eine, den der Fürſt nach Willen ſtets vexirt,
Der Andre, der nach Luſt den Fürſten rumher führt,

Hofe-Gunſt.

Herren-Gunſt und Vogel ſind noch wohl zu fangen,
Herren-Gunſt und Vogel ſind geſchwind entgangen.

Herren-Diener.

Fürſten werden unverholen
Als die Niedern mehr beſtohlen:
Großes Brod giebt große Biſſen,

Und von viel iſt viel zu miſſen,
Großes Holz giebt große Spähne,
Ochs und Schaf wetzt mehr die Zähne.

Hofſtellungen.

Es ſtecket Ja im linken, im rechten Backen Nein;
Ja, nein, dies pflegt bei Hofe allzeit vermiſcht zu ſein.

Verleumdung.

Wenn man eine Wunde haut, ſieht man eher Blut als Wunde,
Ungunſt merkt man bald bei Hof, aber nicht aus was für Grunde.

Die Zahl ſolcher Epigramme läßt ſich leicht vermehren, denn es begegnen ihrer genug in allen Büchern der Logauiſchen Sammlung. Ein großer Theil derſelben gehört ſehr wahrſcheinlich der Zeit an, wo der Dichter noch ein völlig unabhängiger Mann war, welcher aber doch das Hofleben ſchon aus eigener Anſchauung kannte. Später kam er an den Hof ſeines Herzogs — machte er hier trübe Erfahrungen? Lernte er andere Höfe kennen? Den Hof zu Wien? Man iſt ſehr geneigt, von hier aus ſeine Lebensgeſchichte zu ergänzen, denn vieles iſt ſo nachdrücklich, ſo in ſcharfem Umriß geſagt, daß es nahe liegt, an eigenes Erlebniß oder vielleicht an das ſeines Herzogs zu denken. Und doch fehlt jeder nähere Fingerzeig. Er ſelbſt konnte unmöglich ein Hofmann in gewöhnlichem Sinne ſein, dazu war er zu treu, zu gerade, zu deutſch. Er mochte anſtoßen und gewiß ward ihm verziehen. Aber wenn andere Unrecht am Fürſten thaten, dieſen beraubten, wie er andeutet, wenn er da Augen und Mund nicht ſchließen konnte, ward ihm da auch von den Schuldigen vergeben? Zu alledem weiß man, wie ſchwer ein witziger Einfall, ein gelungenes Epigramm ſich hüten läßt, und wie ſchwer anderſeits es von denen verziehen wird, die es trifft, oder die ſich getroffen fühlen. Logau's Epigramme ſind aber auch ſtets allgemein gehalten, und wenn ſie Namensüberſchriften tragen, ſo ſind es fingirte, oft lateiniſche, nach Art des Martial, oft aber auch deutſche, nur latiniſirt, nicht ohne Humor, z. B. Faulina, Plaudrinus, Pralinus, Filzius, Kitzligunda u. ſ. w. Aber er verſtand auch höflich zu ſein, z. B.

An eine Briegiſche Herzogin.

Heldin, daß man euren Namen hier in meinem Buche lieſt,
Machet, daß nunmehr darinnen Lieblichkeit und Weisheit iſt.

Daß er aber auch aus eigenen Mitteln das Liebliche beſaß, bezeugt vor allen jenes bekannteſte Epigramm, welches Leſſing und Ramler an die Spitze ihrer Auswahl ſtellten:

Der May.

Dieſer Monat iſt ein Kuß, den der Himmel gibt der Erde,
Daß ſie jetzo eine Braut, künftig eine Mutter werde.*)

Oder auch folgendes:

Frage.

Wie willſt du weiße Lilien zu rothen Roſen machen?
Küſſ' eine weiße Galathee: ſie wird erröthend lachen.

Daß es dagegen an vielen und ſtarken Derbheiten nicht fehlt, bedarf wohl keiner Verſicherung; beſonders iſt es abgeſehen auf alte boshafte Weiber, nicht minder aber auch auf die jungen Schönen von zweifelhafter Tugend. Hier ließen ſich lange Blumenleſen zuſammenſtellen, in denen eben ſo viel Geiſt als Laune herrſcht, aber die Unverblümtheit der Ausdrucksweiſe dürfte dem heutigen Geſchmack nicht zuſagen, ſo wie der Spott in unſerem tugendhaften Jahrhundert auch nur kaum verſtanden werden möchte. Die Ueppigkeit der kleinen Höfe, das Gedränge und die Gewaltthat des Krieges, endlich auch das heißere Blut eines kräftigen Geſchlechts mag hier manches erklären.

Nächſt dem Hof und den Jungfern gelten wohl die meiſten

---

*) Ramler corrigirt ſehr unnütz: Holder May, du biſt ein Kuß — und: ſeine Braut. Dieſe Art der Verbeſſerung und Verſchönerung mag denn einen Begriff geben von ſeiner weitgehenden Umformung. Leſſing hatte das Gedicht unberührt gelaſſen.

Epigramme der — Gicht. Ihrer begegnen in allen Büchern nicht wenige und man mag ſich danach des Dichters Perſönlichkeit etwas concreter geſtalten; aber ſeiner Laune ſchadet ſie nicht.

Ich ſetze noch einige dieſer Logauiſchen Sinngedichte her, um den Reichthum und tiefen Gehalt, zugleich aber auch die immer eigenthümliche und meiſtens glückliche Form zu zeigen.

An den Leſer.

Leſer, wie gefall' ich dir? —
Leſer, wie gefällſt du mir?*)

Geduld.

Leichter träget, was er träget,
Wer Geduld zur Bürde leget.

Mittelweg.

In Gefahr und großer Noth
Bringt der Mittelweg den Tod.

Lügen.

Willſt du lügen? leug von fern!**)
Wer zeucht hin und fraget gern?

Der wohlthätige Gott.

Gott macht Gutes, Böſes wir:
Er braut Wein, wir aber Bier.

Geizhals.

Den Geizhals und ein fettes Schwein
Sieht man im Tod erſt nützlich ſein.

Freundſchaft.

Alten Freund für neuen wandeln,
Heißt für Früchte Blumen handeln.

---

*) Von Herder zum Motto der kritiſchen Wälder gewählt.

**) Leſſing und Ramler ſetzten ſtatt des Fragezeichens im Original nach „lügen“ ein Komma. Man ſieht hier deutlich, wie die uns jetzt geläufige Conſtruction entſtanden iſt und wie ſie urſprünglich gemeint war. Was jetzt Vorderſatz und Nachſatz iſt, war Frage und Antwort.

Sittſamkeit.

Allzulanger Glimpf
Bringet endlich Schimpf.

Trau, ſchau wem.

Trau, ſchau wem: Gotte trau,
In der Welt hingegen ſchau.

Das Gemüt.

Arg iſt arg und gut iſt gut
Demnach, als es meint der Mut.

Ein Froſch.

Die Stimm iſt groß, der Mann iſt klein:
Was nahe nichts, hat ferne Schein.

Freunde.

Rühmlich iſt es Freunde haben,
Kläglich dürfen ihrer Gaben.*)

Brüder.

Brüder haben Ein Geblüte
Selten aber Ein Gemüthe.

Gekaufter Rath.

Rath, gekauft um Geld bringt Reu,
Rath bringt Nutz, gelehnt von Treu.**)

Vernunft.

Beſſer haben keine Hand,
Als ein Herz und nicht Verſtand.

Vermeſſenheit.

Zum Werke von dem Wort
Iſt oft ein weiter Ort.

Seligmacherei.

Selig machen kann nur Einer,
Sonſten hats gelernet keiner!

---

*) Dürfen, damals noch in der Bedeutung von bedürfen.

**) Gelehnt, d. h. Entliehen.

Das Weib ſchweige.

Weiberlippen ſind geſchaffen
Mehr zum Küſſen als zum Klaffen.

Es wäre ein leichtes, noch mit vielen Beiſpielen den Ernſt, die Geſinnung und zugleich die Welterfahrung unſeres Dichters darzuthun; in der That finden ſich hier viele Stücke, welche Weisheiten für alle Zeiten enthalten. Hier nur noch Einiges, wie wir es, ohne viel zu wählen, aus ſeinem Reichthum herausgreifen.

Reichthum.

Wer zu ſehr das Rothe liebt, kann das Gelbe ſelten haben:
Wer ſich ſchämt, der wird nicht reich, Reichthum fordert freche Gaben.

Rathſchläge.

Einem Fürſten iſt gut rathen, der des Rathes Schluß und Rath
Für ſich ſelbſten kann ermeſſen, ob es Grund und Glauben hat.

Der Feind nicht zu verachten.

Mit dem Feinde ſoll man fechten, vor dem Fechten ihn nicht ſchmähen,
Viel, die ſchmähten ungefochten, hat man fechtend laufen ſehen.

Gemeine Werke.

Kluge Leute thun zwar auch, was die Albernen beginnen,
Brauchen aber andre Art, andern Zweck und andre Sinnen.

Auf einen Ehrgeizigen.

Alle Menſchen gönnen dir, daß du mögeſt Cäſar werden;
Doch mit dreiundzwanzig Wunden niederliegend auf der Erden!

Die Falſchheit.

Höflichkeit verlor den Rock, Falſchheit hat ihn angezogen;
Hat darinnen viel geäfft, hat manch Biederherz betrogen.

Großer Herren Unrecht.

Das Unrecht pflegen Große mit Unrecht zu erſetzen,
Weil ſie dazu noch haſſen, die, die ſie vor verletzen.

Wahrheit und Lügen.

Die Wahrheit iſt ein Oel, die Lügen Waſſer; ſchwimmt
Doch endlich oben auf, wie viel man Waſſer nimmt.

Blendung kommt vor Schändung.

Wer kürzlich werden ſoll geſtürzet und geſchändet,
Wird meiſtentheils vorher bethöret und geblendet.

Das Schwert.

Ohn Urſach ſollen wir nie zücken unſern Degen,
Ohn Ehre ſollen wir ihn drauf nie niederlegen.

Friede und Krieg.

Der Krieg iſt köſtlich gut, der auf den Frieden bringt,
Ein Fried iſt ſchändlich arg, der neues Kriegen bringt.

Gold.

Der gelbe Kern der Erde, das Gold, hat alle Kraft,
Vor ihm iſt alles Schall: Witz, Tugend, Wiſſenſchaft.

Man wag's.

Wer nichts auf's Glücke wagt, ſtellt alles nur auf Rath,
Irrt oft ſo ſehr als der gewaget alles hat.

Die jetzige Weltkunſt.

Die Weltkunſt iſt ein Herr, das Chriſtenthum ihr Knecht;
Der Nutz ſitzt auf dem Thron, im Kerker ſteckt das Recht.

Poeten.

Es helfen große Herren Poeten zwar zum Leben,
Die aber können jenen, daß ſie nicht ſterben, geben.

Dieſe Sprüche tiefer Lebensweisheit ſind nun aber reichlich verſetzt mit Kindern der heiterſten Laune, mit Geburten des Augenblicks, in denen oft glänzende Einfälle, glückliche Bilder, überraſchende Wendungen hervorſtechen. Manches davon iſt ſchon gelegentlich mit untergelaufen, doch können wir uns nicht verſagen, hier noch einiges auszuwählen.

Der Apfelbiß.

Adam mußt' in Apfel beißen, konnt' es nicht verbeſſern,
Weil man noch zu ſeinen Zeiten nichts gehabt von Meſſern.

Waſſerſucht.

Waſſerſucht iſt ſchwer zu heilen, manchmal kommt ſie Jungfern an:
Dieſe trägt man auf den Armen bis ſie ſelber laufen kann.

An den Naſo.

Naſo, dir iſt deine Naſe ſtatt der Sonnenuhr bereit,
Wann der Schatten weiſt gerade auf das Maul, iſt's Eſſenszeit.

Auf den Fungus.

Fungus Maul iſt eine Mühle, die gar gäng' in ihrem Lauf;
Mahlet Witz kaum eine Handvoll, ſchütten Wort' ein Malter auf.

Wein.

Der Wein iſt unſer noch, wann ihn das Faß beſchleußt,
Sein aber ſind wir dann, wann ihn der Mund geneußt.

Engeländer, Königsmörder.

König Carl in Engeland
Ward der Krone quitt erkannt:
Daß er dürfe keiner Krone
Machten ſie ihn Kopfes ohne.

Wenn unſerem Dichter die ſchnell einſchlagenden Wendungen ſo unvergleichlich zu Gebot ſtehen, wenn er eben ſowohl die Sprünge des Humors als die plötzlichen Verbindungen des Witzes hat, wenn ihm die unvermutetſten Bilder zu rechter Zeit zufließen, wenn er ſcharf und ſchneidend, ſtrafend und richtend erſcheint, ſo iſt er dabei doch ſtets gutmüthig und treuherzig, bieder — und deutſch. Man wird verſtehen, wie Leſſing ſich veranlaßt ſehen konnte, von Logau zu ſagen: „Es iſt unwiderſprechlich, daß wir in ihm allein einen Martial, einen Catull, einen Dionyſius Cato beſitzen.“ Es iſt freilich mit ſolchen Vergleichen immer eine eigene Sache, die genannten ſind ſehr weit von einander und zugleich auch weit von Logau verſchieden, denn er übertrifft den Martial an ſittlichem Ernſt, an tiefem Gefühl für Geſetz, Recht und Sitte, jene ſpäteren Cato aber ſehr weit an Friſche und Tiefe, Catull dagegen hat nur wenige Epigramme gemacht, die ſich meiſtens in eine Derbheit und Ausgelaſſenheit verlieren, von welcher unſer Dichter doch weit entfernt bleibt. Man thut alſo viel einfacher und beſſer, ſchlechtweg den ſelbſtändigen Gehalt und die große Originalität unſeres Dichters anzuerkennen, welche, wie ſchon berührt, in dieſem Fach und dem Martial gegenüber, beſonders hoch anzuſchlagen iſt. Welch ein Fortſchritt hier von Opitz auf Logau: Opitz überſetzte noch den Dionyſius Cato und die Sprüche des Pibrac; er würde wahrſcheinlich auch manches aus Martial überſetzt haben, wenn ihm das nicht zu ſchwer geweſen wäre. Logau hat den Martial auch nicht überſetzt, aber er hat ſeinen Geiſt vollkommen in ſich aufgenommen und iſt dabei ein ſelbſtändiger und ein deutſcher Dichter geblieben.

Es iſt hier noch näher einzugehen auf das Verhältniß des Logau zu Opitz. Dies iſt ein ſehr nahes, denn in Logau dürfen wir einen der echteſten Schüler von Opitz erkennen. Ob er ihn perſönlich gekannt, wird ſchwer zu ermitteln ſein, Beweiſe ſeiner Verehrung kommen in den Sinngedichten vor, und daß er ſich ganz nach jenem Meiſter gebildet, zeigt ſich in jeder Zeile, am meiſten aber in den größeren Gedichten aus ſeiner früheren Zeit, von denen wir Stellen anführten. Logau ſagt (Erſte Zugabe Nr. 133):

Vom Opitio.

Im Latein ſind viel Poeten, immer aber ein Virgil:
Deutſche haben einen Opitz, Tichter ſonſten eben viel.

Ferner Nr. 1556:

Der deutſchen Dichter Helena, des Opitz ſeine Leyer,
Hat zwar viel Buhler ſtets gehabt und, wie man meint, auch Freyer:
Mich dünkt, daß ihre Jungferſchaft noch richtig ſei und rein,
Und der, der ihr gehören wird, wird noch von dannen ſein.

Es iſt wohl kaum zweifelhaft, daß Logau dieſe Verſe mit Beziehung auf Hoffmannswaldau geſagt hat, der nach dem Urtheil der Zeitgenoſſen den Opitz verdunkeln ſollte. Alsdann gewinnt die ſchon erwähnte Epiſtel Lohenſteins an Logau's Sohn noch eine beſondere Bedeutung, denn während er hier den Opitz etwas wider Willen feiert, ſucht er doch ſeinen Helden wenigſtens auf gleiche Höhe zu ſtellen. So hatte denn Logau mit jener Aeußerung die Tonangeber der Zeit und ihren lauten Anhang gegen ſich aufgebracht, die auf die ungerechteſte Weiſe ihn zu ignoriren ſuchten, zum Theil aber wohl auch nicht fähig waren ſeinen hohen Werth zu faſſen. Hierin wird denn wohl die hinreichende Erklärung der Erſcheinung liegen, welche ſchon Leſſing aufgefallen war. Und doch kommt noch ein nicht unerheblicher Punkt hinzu.

Was die Form der Logauiſchen Gedichte anlangt, ſo ſteht er darin nicht ganz auf Opitzens Standpunkt. Er ſpricht einen anderen, etwas ſüdlichern Dialekt und, friſch und frei, wie der Mann war, folgte er dem Grundſatz unbeirrt, aus ſeiner Mundart zu ſchöpfen und durchaus ſo zu reimen, wie er ſprach. Er äußert ſich hierüber ſelbſt ganz deutlich in der Vorrede zum erſten Tauſend: „Ich gedenke nur etwas weniger vom Reimenmaaße, einmal, daß die Endungen der Reime zuſammenſtimmen, nur nach unſerer Mundart, wo ſie geſchrieben, denn, wie es vielleicht Fremden dannenher nicht füglich lauten möchte, wie wir die ſelbſtlautenden Buchſtaben ausſprechen, alſo würde es auch in unſern Ohren übel klingen zu reden, wie die Fremden reden, alſo, daß es nur nöthig ſcheint, im Reimen ſich des einheimiſchen Ausſpruches zu gebrauchen.“ Hierin liegt nun zugleich die beſte Beſtätigung deſſen, was wir oben von Opitz behaupteten, daß er nämlich ſo geſprochen, wie er gereimt und umgekehrt; Logau glaubte nur in deſſen Sinne zu verfahren, wenn er auch ſeinem eigenen Dialekt gleiches Recht einräumte. Finden wir nun bei ihm Reime, die es für uns nicht ſind, ſo dürfen wir dieſe nicht auf Rechnung der Sorgloſigkeit und Unregelmäßigkeit ſetzen, ſondern ſie müſſen auf ſeine Mundart zurückgeführt werden, wie ſich denn auch heute noch in der oberſchleſiſchen Sprachweiſe dafür die Anklänge und Beweismittel finden. Am meiſten zeigt ſich dies, Logau ſelbſt deutet an, daß er hauptſächlich in den Selbſtlautern, Vocalen, liege — in den Reimen des O auf U, z. B. ſtutzt und trotzt, Luſt und Koſt, ſuchen und pochen — wobei man annehmen darf, daß er ſo viel als möglich durch die Schreibart auszugleichen ſuchte, wo dagegen dieſe bereits durch den Schriftgebrauch feſtſtand, folgte er dennoch ſeiner Ausſprache, zufolge welcher er das O tiefer und das U höher ſprach, als gewöhnlich — eine Unſicherheit, welche wohl mit dem Mittelhochdeutſchen uo nicht außer Zuſammenhang ſein dürfte. Dieſer Umſtand nun, daß Logau in ſolchen Punkten nicht dieſelbe Strenge wie Opitz zu haben ſchien, konnte ihn ſogar den ſpätern Opitzianern, die beſonders die Form im Auge hatten, werthloſer und nicht als muſterhaft erſcheinen laſſen — durch dieſen Umſtand ſcheint Logau die Unterſtützung beider Parteien bei der nächſten Generation verloren zu haben — allein die ſpätere Nachwelt hat ihn hergeſtellt und er hat beide überlebt. Erſt hiemit ſcheint uns die Erklärung ſeines zeitweiſen Untergangs vollſtändig gegeben zu ſein. Hinſichtlich des Rhythmus und Silbenmaaßes tritt Logau dagegen ganz in die Fußſtapfen ſeines Meiſters Opitz. Er drückt ſich über deſſen Principien ſelbſt ſehr glücklich aus (Nr. 1626).

Reimkunſt.

Deutſcher Reimkunſt meiſtes Werk ſteht im Beylaut oder Schalle,
Ob der Sylben Ausſpruch kurz, lang und wo er hin verfalle.

Beylaut iſt hier die Ueberſetzung von accentus, ſo wie dies wieder die Ueberſetzung von Prosodia (προςῳδία) iſt; daß er übrigens die Begriffe lang und kurz einmiſcht, was Opitz ſehr richtig nicht gelten laſſen will, ſcheint ſchon Einfluß Buchners zu ſein.

Hinſichtlich der Versarten, deren ſich Logau bedient, und ihrer rhythmiſchen Geſtaltung muß man die außerordentliche Mannigfaltigkeit bewundern; er folgt nicht ſowohl einem äußern Schema, ſondern ſucht vielmehr für die innere Geſtalt des Gedankens die äußere Form zu finden, woher denn eben jener Reichthum derſelben und manches Eigenthümliche. Wie viel übrigens Logau der deutſchen Sprache Ausdrucksfähigkeit zutraute, möge aus folgendem Epigramm erſehen werden (Nr. 1567):

Die deutſche Sprache.

Kann die deutſche Sprache ſchnauben, ſchnarchen, poltern, donnern, krachen,
Kann ſie doch auch ſpielen, ſcherzen, liebeln, güteln, kürmeln, lachen.

Ebenſo nun finden wir durchhin bei Logau eine deutſche Geſinnung, im Ernſt und im Scherz verfolgt er die einbrechenden fremden Moden, gleich viel ob ſie von England, Frankreich oder Italien kommen, ſchon mit ſtarken Waffen zieht er gegen die Wortmengerei zu Felde, und ſtreubt ſich aus Kräften gegen den italieniſchen, ſpaniſchen und franzöſiſchen Geſchmack in der Poeſie.

Vergleichen wir ihn nun im Ganzen mit Opitz und den Dichtern ſeiner Zeit, ſo iſt er von allen bisher betrachteten der erſte und einzige, der auch heutigestags und künftig wirklich als ein Dichter geleſen und genoſſen werden kann, wobei ihm freilich die Kürze ſeiner meiſten Stücke ſonderlich zu ſtatten kommt. Er übertrifft alle ſeine nächſten Vorgänger und Zeitgenoſſen nicht nur an Reichthum und Tiefe des Inhalts, ſondern auch an einem unverkennbaren Gefühl für Form und Abrundung. Kleine Unebenheiten und Eigenheiten der Zeit abgerechnet, ſind bei weitem die meiſten ſeiner Epigramme Meiſterſtücke in ihrer Faſſung, wie dies die von uns gegebenen Proben gewiß hinlänglich beweiſen. Derjenige, welcher den Dichter ſo ſehr der Ueberarbeitung für benöthigt hielt, ſo wie ſein ganzes Zeitalter, hat hierin gewiß unſeren Logau nicht im entfernteſten erreicht. Ein Dichter, der ſich ſo gut, ſo paſſend, ſo ſchlagend und ſo launig auszudrücken weiß, würde zu aller Zeit großer Ehren werth ſein, und nun vergleiche man einmal Logau mit Opitz, dem überall, wo es ſchwierig wird, und ganz beſonders im Sinngedicht, noch mancherlei Mattheit und Lahmheit anhaftet. Wenn Logau ſich in dieſer Eigenſchaft ganz in die Nähe des Martial ſtellt, ſo wolle man nicht vergeſſen, daß dieſer ſich am Schluß einer Literaturperiode befand, Logau aber am Anfang, daß der Römer eine höchſt gebildete Sprache vorfand, der Deutſche aber eine noch erſt zu bildende.

An Gryphius konnten wir im Grunde nur das Streben achten, nur wenige ſeiner geiſtlichen Sonnette erſcheinen uns heute noch genießbar; auch Fleming, ſo ſehr man ſeinen Genius anerkennen mag, kann nur in ſehr wenigen Stücken ſich lebendig erhalten — Logau aber ſicherlich mit mehr als einem Drittel ſeiner

Gedichte, das wären jedenfalls mehr als zwölfhundert Epigramme, und ſo viel der wirklich guten wird kaum der reichſte aller Epigrammendichter, Martial, zu ſtellen haben.

Bei all dieſer Vortrefflichkeit hören wir den Dichter auf das beſcheidenſte von ſich und ſeinen Reimen ſprechen. Er ſagt (Nr. 1570):

Daß meine Reime klar, rund, klug nicht fallen können,
Iſt nicht der Sprache Schuld, die Schuld iſt meiner Sinnen.
Iſt etwa löblich nicht, daß ich hier ſchreibe das,
Iſt etwa löblich doch, daß ich verſuche was.

Dagegen ſagt er ſpäter mit ſehr natürlichem Selbſtgefühl von ſeinen Reimen (Nr. 1973):

Würden Adler, ob mein Buch an den Tag taug', etwa richten,
Iſt's gar gut; was Eulen ſind, denen ſteht es zu mit nichten.

Zum Schluß erwähnen wir noch, daß das edle Geſchlecht der von Logau durch mehrere Jahrhunderte ein Intereſſe für Poeſie gezeigt hat. Schon im 16. Jahrhundert begegnen wir einem lateiniſchen Dichter, Georg von Logau; der Sohn unſeres Friedrich, der ſchon genannte Balthaſar, war auch ein ſehr gebildeter Mann, doch ſcheinen Standes-Intereſſen bei ihm vorherrſchend geweſen zu ſein, denn er gab nicht die Gedichte des Chriſtian Gryphius, ſondern deſſen Entwurf der Ritterorden auf ſeine Koſten und ohne Wiſſen des Verfaſſers heraus. Im Jahr 1737 ließ ein Heinrich Wilhelm von Logau ſein „Poetiſches Vergnügen“ erſcheinen. Man hat von ihm verlangt, er hätte das Gedächtniß ſeines Ahns auffriſchen ſollen; aber abgeſehen, daß dazu eine über dem Jahrhundert ſtehende Einſicht gehörte, hatte ja auch ſchon 1702 ein Ungenannter, der übrigens auch ſich vor Hoffmannswaldau neigt, dies erfolglos gethan.

VIII.

Johann Scheffler. Angelus Sileſius.

Der Verein von Dichtern, welche Opitz in ſeinem unmittelbaren Gefolge hat, iſt noch um Einen zu vermehren, der, wenn er auch den eben genannten an Rang nicht vollkommen ebenbürtig ſein ſollte, doch ſehr anziehend wird durch ſeine Eigenthümlichkeit und jenes Concert um ein ganz neues Inſtrument bereichert. Johann Scheffler, bekannter unter ſeinem angenommenen Dichternamen Angelus Sileſius (nach einem ſpaniſchen Myſtiker Angelus), iſt zugleich geiſtlicher Lyriker und Epigrammatiſt, ſchien alſo Logau und Gerhardt in ſich zu vereinigen, allein er iſt von beiden noch ſehr verſchieden, denn er unterſcheidet ſich von letzterem durch das Spielende ſeiner Auffaſſungsweiſe, mit welcher er ſchon zum Theil dem nächſten Geſchlecht angehört, noch mehr aber von Logau durch das Myſtiſche ſeiner Sprüche. Einen myſtiſchen Lyriker und Epigrammatiſten in dieſer Zeit zu finden, darf nicht allzuſehr befremden, wenn man ſich erinnern will, daß Jacob Böhme und andere deutſche Theoſophen Zeitgenoſſen des Opitz ſind; im Gegentheil wird durch ihn erſt das Spiegelbild der Zeit in ihrer Poeſie vollſtändig. Uebrigens iſt auch dieſer Dichter lange Zeit unbekannt geweſen und hat einer Art von Wiederentdeckung oder wenigſtens Auffriſchung bedurft, welche ihm durch Franz Horn zu einer Zeit*) zu Theil geworden, welche große Freude an allem Myſtiſchen fand und ſelbſt dem Pantheismus, der ſich in dieſen Sprüchen ſo ſtark ausſpricht, mit vieler Leidenſchaft ergeben war. Der Vergeſſenheit folgte Ueberſchätzung.

---

*) Im Frauentaſchenbuch für 1819.

Von Schefflers Leben wiſſen wir wenig; es iſt ſelbſt ein gewiſſes myſtiſches Dunkel darüber verbreitet. Als Jahr ſeiner Geburt wird 1624 angegeben, aber nicht einmal der Geburtsort ſteht feſt, denn man ſtreitet, ob er Breslau oder Glatz ſei. Ja ſogar Schefflers Name iſt angefochten worden, allein doch wieder außer Zweifel geſtellt.*) Er ſtudirte Medicin, machte darauf Reiſen, insbeſondere nach Holland, das ſich auch für ſeine Wiſſenſchaft damals in hohem Grade auszeichnete. Nach ſeiner Rückkunft ins Vaterland ward er Leibmedicus eines ſchleſiſchen Fürſten und erhielt den Titel eines kaiſerlichen Hofmedicus. Aber ein frühzeitig in ihm hervortretender Hang zur Myſtik, die namentlich auch in Schleſien im Schwange war, zog ihn immer weiter in das Studium älterer deutſcher Theoſophen: es war das damals mit dem Studium der Natur wohl vereinbar. Endlich fühlte er ſich bewogen, ſeine Stelle aufzugeben, um ganz ein beſchauliches Leben zu führen. Er verließ die evangeliſche Kirche und trat im Jahr 1653 zur katholiſchen über, ein damals gewiß ſeltener Fall. Er nahm darauf die prieſterliche Weihe und lebte, als biſchöflicher Rath, großentheils in einem Kloſter zu Breslau. Hier verſtarb er im Jahr 1677.

Schefflers Hauptwerk führt den Titel: „Johannis Angeli Silesii Cherubiniſcher Wandersmann. Geiſtreiche Sinn- und Schlußreime zur göttlichen Beſchaulichkeit anleitende. Von dem Urheber auf's neue überſehen und mit dem ſechſten Buche vermehrt, den Liebhabern der geheimen Theologie und beſchaulichen Lebens zur geiſtlichen Ergötzlichkeit zum andernmahl herausgegeben. Glatz, aus neu aufgerichteter Buchdruckerei Ignatii Schuberthi, Anno 1674." Die erſte Auflage ſcheint, nach der Kaiſerlichen Approbation zu ſchließen, vom Jahr 1656 geweſen zu ſein.

---

*) Die ſchon früher und neuerdings wieder von Schrader in Erfurt (Programm des Gymnaſiums von 1852 und daſſelbe 1853 zu Halle herausgegeben: Angelus Sileſius und ſeine Myſtik) erhobenen Zweifel, daß Angelus Silesius Johann Scheffler ſei, ſind von Kahlert mit urkundlichen Beweiſen beſeitigt worden. Man vergleiche: Aug. Kahlert: Angelus Sileſius, eine litterar-hiſtoriſche Unterſuchung, mit 2 urkundlichen Beilagen. Breslau 1853.

Fernere geiſtliche Dichtungen ſind „Die Lieder der verliebten Pſyche" und „Die Betrachtung der vier letzten Dinge". Man hat Scheffler auch weltliche Lieder beigelegt, welche enthalten ſein ſollen in der angeblichen Sammlung „Die betrübte Seele", für welche man ſogar Druckort und Jahr angiebt. Dennoch iſt dieſelbe in Zweifel zu ſtellen; Hoffmann von Fallersleben ſagt von ihr (Weimariſches Jahrbuch Bd. I., S. 268): „Ein ſolches Buch iſt aber weder vorhanden, noch je vorhanden geweſen". Schon früher war deſſen Exiſtenz von Meuſebach in Zweifel gezogen worden, doch hielt dieſer dieſelbe immer noch für möglich, denn manches aus jener Zeit iſt verſchwunden und wartet des glücklichen Finders. Hoffmann bemerkt, daß alles, was von weltlicher Poeſie Schefflers ſich vorfindet, auf Gelegenheitsgedichte aus ſeiner Jugend zu beſchränken ſei. Dieſe Gedichte wurden zum Theil einzeln gedruckt; manches davon hat ſich erhalten, erweiſt ſich aber als unbedeutend und gewöhnlich, giebt dem Namen des Dichters keinen neuen Glanz und gehört überhaupt nicht in die Literatur. Hoffmann (a. a. O.) hat mehrere davon mitgetheilt.

Der philoſophiſche Pantheismus hat Berührungspunkte mit religiöſem Myſticismus und beide wieder mit poetiſcher Schwärmerei: alles dieſes nun finden wir zuſammen bei Scheffler. Der geſammte neuere Pantheismus verdient, nach meinem Dafürhalten, wenn wir ihn genau betrachten, beſſer einen anderen Namen, er iſt vielmehr Hyper-Idealismus, wie dies auch aus ſeiner geſchichtlichen Entſtehung hervorgeht. Gott iſt ſo ſehr der einzige feſte Mittelpunkt, die einzige reale Exiſtenz, daß ihm gegenüber alles, und zwar eben ſo ſehr die Welt als das denkende Individuum verſchwindet. Gott iſt, wie Spinoza das ausdrückte, allein die Subſtanz, alles andere ſein Attribut. Dieſe ungeheure Attractionskraft, die jeden Augenblick die vollbrachte Concentration zu werden droht, zieht nun das Geſchöpf an ſich, das in Gott wieder aufzugeben und zu verſchwinden ſich ſehnt: eine Sehnſucht des Sterbens in Gott, welche als der höchſte Act religiöſer Andacht erſchien und ſich mit einer Art von Wolluſt auffaſſen ließ, näher betrachtet aber mit dem bibliſchen Chriſtenthum ſehr unvereinbar iſt. Es enthält nämlich dieſe Auffaſſung das deutliche Gegentheil einer perſönlichen Unſterblichkeit, ſo daß ſie allen den Bedenken unterliegt, welche von religiöſem und bibliſchem Standpunkt aus gegen die Tendenz der neueren Philoſophie erhoben worden ſind. Anderſeits aber hat jene Vorſtellung immer etwas Enthuſiaſtiſches und ſchon darum Poetiſches, ihr Inhalt eignet ſich wohl für poetiſche Sprache und poetiſche Form. Hätten neuere Philoſophen dieſen Weg der Mittheilung gewählt, es würde, ohne daß die Klarheit darunter gelitten, Papier und Sprache geſchont worden ſein.

Es liegt in dem Weſen des geſchilderten myſtiſchen Gehalts, daß unſer Dichter eigentlich nur einen einzigen Gedanken hat, nämlich den des Aufgehens in Gott. Es läßt dieſer Gedanke nicht einmal eine Variation zu, ſondern ſpricht ſich immer von neuem, und nur bald mehr, bald weniger glücklich aus. Wir haben den Dichter ganz in folgendem Stück:

Im Meer werden alle Tropfen Meer.

Das Tröpflein wird das Meer, wenn es ins Meer gekommen,
Die Seele Gott, wenn ſie in Gott iſt aufgenommen.

Man kann das ganze übrige Buch entweder als Commentar dieſes Spruches anſehen, oder es ſind geradezu Parallelen, z. B.

Der Stral und die Sonne.

Mein Geiſt, kommt er in Gott, wird ſelbſt die ew'ge Wonne,
Gleichwie der Stral nichts iſt, als Sonn' in ſeiner Sonne.

In der That geht hier die myſtiſche Ueberſchwänglichkeit ſo weit, daß das Uebermaaß der Demut ſich verkehrt in eine deutliche Ueberhebung des Geſchöpfes, welche oft einen ſehr verwegenen Ausdruck annimmt:

Der höchſte Adel.

Bin ich nicht adelig? Die Engel dienen mir,
Der Schöpfer buhlt um mich, und ſteht vor meiner Thür.

Das Herz umſchließt Gott.

Gar unermeßlich iſt der Höchſte, wie wir wiſſen,
Und dennoch kann ihn ganz ein menſchlich Herz umſchließen.

Der Himmel wird zur Erden.

Der Himmel ſenket ſich, er kommt und wird zur Erden:
Wann ſteigt die Erd' empor und wird zum Himmel werden?

Zum Glück ſteht der Dichter nicht beſtändig auf dieſer ſchwindligen Höhe, die aber freilich ſein eigentliches Weſen bezeichnet.

Dein Kerker biſt du ſelbſt.

Die Welt, die hält dich nicht, du ſelber biſt die Welt,
Die dich in dir mit dir ſo ſtark gefangen hält.

Es mangelt nur an dir.

Ach könnte nur dein Herz zu einer Krippe werden,
Gott würde noch einmal ein Kind auf dieſer Erden.

Der gute Tauſch.

Menſch, giebſt du Gott dein Herz, er giebt dir ſeines wieder,
Ach, welch ein werther Tauſch, du ſteigeſt auf, er nieder.

Alſo ein vollſtändiger Rollenwechſel: die Myſtik und Schwärmerei zeigt ſich hier in ihrem ganzen Weſen, aber auch in ihrer ganzen Blöße, denn das Aufſteigen des Menſchen zu Gott iſt zugleich doch wieder ein Verſinken ins Nichts. Auch fernere Stücke führen uns nur immer wieder auf daſſelbe.

Der Himmel in dir.

Halt an! Wo läufſt du hin? Der Himmel iſt in dir.
Suchſt du Gott anderswo, du fehlſt ihn für und für.

Gottes Menſchheit.

Willſt du den Perlenthau der edeln Gottheit fangen,
So mußt du unverrückt an ſeiner Menſchheit hangen.

Liebe ohne Erkennen.

Ich lieb' ein einzig Ding und weiß nicht was es iſt,
Und weil ich es nicht weiß, drum hab' ich es erkieſt.

Wie ſieht man Gott.

Gott wohnt in einem Licht, zu dem die Bahn gebricht,
Wer es nicht ſelber wird, der ſieht ihn ewig nicht.

Ueberall hier blickt, mehr oder weniger, die Gottwerdung des Menſchen hindurch, während das Evangelium von einer Menſchwerdung Gottes ſpricht. Es tritt ganz unverhüllt und nackt hervor, was die neuere Philoſophie in einen unendlichen Schwall dunkler Worte hat einhüllen müſſen. Uebrigens iſt die Myſtik des Gemütes, die wir hier bei Scheffler haben, noch ſehr wohl von der neueren Myſtik des Verſtandes zu unterſcheiden.

Es giebt nun von Angelus Sileſius auch mancherlei Sprüche, die, wenn man ſie einzeln betrachtet, unſchuldiger erſcheinen und mit dem chriſtlichen Bekenntniß beſſer harmoniren, z. B.

Das Schnellſte.

Die Lieb' iſt's ſchnellſte Ding. Sie kann für ſich allein
In einem Augenblick im höchſten Himmel ſein.

Liebe und Witz.

Die Liebe geht zu Gott unangeſagt hinein:
Verſtand und hoher Witz muß lang' im Vorhof ſein.

Gottes Laute.

Ein Herze, das zu Grund Gott ſtill iſt, wie er will,
Wird gern von ihm berührt, es iſt ſein Lautenſpiel.

Allein es treten dann immer wieder nahe ſtehende Gedichte hinzu, die uns die wahre Auslegung bringen.

Das Höchſte iſt ſtill ſein.

Geſchäftig ſein iſt gut, viel beſſer aber beten,
Noch beſſer, ſtumm und ſtill vor Gott den Herren treten.

Die Stimme Gottes.

Die Creaturen ſind des ew'gen Wortes Stimme:
Es ſingt und klingt ſich ſelbſt in Anmuth und in Grimme.

Es iſt hier überall die reine Paſſivität des Menſchen, nur Gott handelt, er ſelbſt iſt das Geſchöpf — wenn das nicht ſchwindelnd wäre, wäre es nicht myſtiſch.

Haben wir nun hier in Scheffler ein ausgebildetes Extrem, ſo iſt daſſelbe inſofern noch von beſonderem Werth für uns, als es uns ein Element der Zeit nunmehr auch da erkennen lehrt, wo es nicht in ſolcher Stärke und Vollſtändigkeit hervortritt; es wäre in der That auch auffallend, wenn dieſem Dichter die gezeigte Eigenthümlichkeit ausſchließlich angehören und ſich gar nicht weiter auf verwandte Perſönlichkeiten ausbreiten ſollte. Das keke Spiel mit Gegenſätzen, ſo wie das hohe Maaß von Hingebung könnte uns auf Fleming hinweiſen, der ohnedies mit Scheffler noch gemein hat, daß beide Aerzte ſind. In der That nun finden ſich bei Fleming Spuren eines ähnlichen Pantheismus, ich will hier auf eins der ſchon oben berührten Sonnette aufmerkſam machen, welche er kurz vor ſeinem Tode ſchrieb. Da heißt es (S. 553):

Hie Welt, du Dunſt! Von itzt an ſchwing' ich mich
Frei, ledig, los, hoch über mich und dich.
Und alles das, was hoch heißt und dir*) heißet,
Das höchſte Gut erfüllet mich mit ſich,
Macht hoch, macht reich. Ich bin nun nicht mehr Ich.
Trutz dem, das mich in mich zurücke reißet!**)

Auch hier iſt ein völliges Aufgehen in das All und die Worte müſſen um ſo ernſter genommen werden, als Flemmig ſie wirklich an der Schwelle des Grabes ſchrieb. Auch bei Gryphius, in deſſen Poeſie die Geiſterwelt eine ſo große Rolle ſpielt, laſſen ſich, wenn auch nicht ſo ſtark, doch gewiſſe Anklänge finden, im dritten Buch der Sonnette, Nr. XI., welches ſchließt:

---

*) Ich halte nicht für unmöglich, daß hier ein Druckfehler ſei. Der vorletzte Vers empfiehlt reich ſtatt dir zu leſen.

**) Da Fleming nach der vorletzten Zeile ein Punctum geſetzt hat, ſo bleibt nur übrig, die letzte Zeile als Ausruf zu nehmen, was auch dem Sinn des Ganzen am meiſten entſpricht.

O Leben aller Ding'! Ich ſterbe: leb' in mir!

Halten wir nun ſchließlich Scheffler mit Logau zuſammen, deſſen Zeitgenoß er noch zum Theil iſt, ſo muß er uns zunächſt als deſſen entſchiedener Gegenſatz erſcheinen, ſofern Logau ſich dem ganzen Reichthum des Lebens und der Welterſcheinung zuwendet, Scheffler ſich dagegen auf einen einzigen Punkt richtet und gleich wie die Magnetnadel ſtets auf den Pol hinweiſt; was dagegen Form und Faſſung anlangt, laſſen beide ſich ſehr wohl zuſammenſtellen und hier hält Scheffler den Vergleich vollkommen aus. Wenn wir nun ſchon Logau hinſichtlich ſeines ſcharfen und glücklichen Ausdrucks, ſo wie wegen ſeines gedrungenen und runden Versbaues ſehr hoch ſtellen mußten, ſo nöthigt Scheffler uns eigentlich eine noch größere Bewunderung ab, zumal wenn wir die ſchwindlige Höhe ermeſſen, auf welcher er ſich beſtändig ganz in der Nähe des Unſagbaren bewegt. Sein Ausdruck iſt hier eben ſo keck als ſicher und er würde uns unbegreiflich erſcheinen, wenn nicht die beſtändige Sammlung auf Einen Punkt hier ein höheres Maaß der Kraft erklärte.

Es ſtehe hier zuletzt die Bemerkung, daß Scheffler ſich eben ſo zu Fleming zu verhalten ſcheint, wie Logau zu Opitz. Opitz hat von Grund aus eine verſtändig klare Stimmung, jener eine zwar wärmere, aber auch dunklere Gefühlsrichtung, die ſchon bei ihm ſelbſt Spuren von myſtiſchem Pantheismus zeigt. Vielleicht kann diejenige Auffaſſung, der wir von Hauſe aus in der Gruppirung der Poeſie des ſiebzehnten Jahrhunderts gefolgt ſind, dadurch noch eine neue Befeſtigung erhalten.

IX.

Friedrich von Spee.

An Scheffler knüpfen wir einen etwas älteren Dichter an, der mit ihm einige Verwandtſchaft hat und ſehr wahrſcheinlich für ihn Muſter und Ausgangspunkt war. Es iſt dies ein Dichter, der in unſerer Darſtellung eben ſo wenig fehlen darf, als es ſchwer iſt, ihn an einer beſtimmten Stelle unterzubringen, weil er in dem ganzen Zeitraum als eine Ausnahme daſteht. Auch ſchon wegen der Zeit ſeiner Erſcheinung kommen wir in Verlegenheit, denn während ſein ganzer Geſang durchaus den Charakter einer voropitziſchen Periode an ſich trägt, ſo daß man ihn mit Weckherlin vor Opitz ſtellen möchte, ſind doch ſeine Gedichte erſt nach dem Tode von Opitz erſchienen und außerdem hat dieſer nach und nach doch auch einen, wiewohl nur geringen Einfluß auf den Dichter gehabt. Somit benutzen wir denn hier die Gelegenheit, ihn mitten inne zu ſtellen, ſeine Eigenthümlichkeit tritt ſo vielleicht am beſten hervor und er bildet uns einen erwünſchten Contraſt in der Gleichartigkeit einer wohlgeſchulten Kunſtpoeſie. Friedrich von Spee nämlich iſt eine Feldblume unter den im Gartenbeet gezogenen, ſein Geſang iſt der eines freien Waldvögeleins unter den eingefangenen und abgerichteten, er wurzelt mit ſeiner ganzen Anſchauung in einer längſt vergangenen Zeit, er iſt eine Stimme, wie aus einem ganz andern Jahrhundert und er hat noch Zuſammenhänge mit Klängen alter Volkspoeſie, welche für die Kunſtpoeten längſt bis auf die letzte Spur verloren waren. Wir finden bei ihm Töne des Minneſanges wieder und die volle Kindlichkeit alter Volksdichtung, er weiß nichts von den Griechen und Ausländern, die ganze neue Bildung des Jahrhunderts iſt für ihn nicht vorhanden, und ſo ſpricht er auch eine ganz andere Sprache, ein ganz anderes Deutſch. Dieſe Erſcheinung erklärt ſich durch den Ort ſeiner Geburt und durch ſein Leben; er lebte in Gegenden und Verhältniſſen, wohin die neue Cultur, der Humanismus und Claſſicismus nicht gedrungen war. Wir dürfen ihn anſehen als den Wurzelſchoß eines abgebrochenen Baumes und zugleich als das Anzeichen, daß im Boden noch ein ungekanntes Leben vorhanden ſei, ſomit denn als die Vorbedeutung einer Zeit, in welcher doch wieder das tiefeinheimiſche Volkselement in ſeine Rechte tritt, einer Zeit, die freilich für's erſte noch ſehr fern liegt.

Nun hat aber auch ſonſt das Leben des Mannes, über das wir ziemlich gut unterrichtet ſind, viel Eigenthümliches, ja Bedeutendes, ſo ſehr, daß Spee ein ſehr beachtenswerther Charakter ſein würde, auch wenn von ſeiner lieblichen Poeſie keine Zeile auf uns gekommen wäre.

Friedrich von Spee iſt am Niederrhein geboren, in den erzbiſchöflich cölniſchen Landen, und zwar in dem unweit Düſſeldorf gelegenen Städtchen Kaiſerswerth, im Jahr 1595, nach einer andern Angabe ſchon 1591. Er ſtammte aus dem adeligen, jetzt gräflichen Geſchlechte der Spee von Langenfeld. In dieſe Gegend war die Reformation der Kirche nicht gedrungen, das katholiſche Bekenntniß des Dichters iſt nun ſchon etwas, das ihn weſentlich unterſcheidet von ſeinen dichteriſchen Zeitgenoſſen, denn die neue Kunſt hat eben einen untrennbaren Zuſammenhang mit der evangeliſchen Lehre. Der Abſtand wurde durch die ferneren Lebensverhältniſſe nur noch größer. Im Jahr 1600, nach andern 1615, trat Spee in den Orden der Geſellſchaft Jeſu, um ſich hier für den geiſtlichen Stand zu bilden: gewiß einer der reinſten Charaktere, welche jemals dieſem mit mancher Schuld beladenen Orden angehört. Man ſcheint auch erkannt zu haben, daß Spee ſeinem ganzen Weſen nach für die nächſten damaligen Aufgaben des Ordens nicht völlig brauchbar ſei und ſtellte ihn deshalb auf einen andern Poſten; indeß auch hier gerieth ſein tiefer Rechtsſinn und ſeine Wahrheitsliebe in Widerſpruch mit ſeiner Stellung. Nachdem er ſeine Studien vollendet, bekleidete er bis gegen das Jahr 1627 zu Cöln einen Lehrſtuhl der Philoſophie und Moraltheologie, und er ſoll mit Beifall gelehrt, mit Erfolg gewirkt haben — vielleicht aber doch nicht ganz zur Zufriedenheit ſeiner hohen Obern. Er ward plötzlich abberufen und in der beſtändigen Kriegführung des Ordens mit einer andern Miſſion bekleidet. Er mußte nach Franken gehen, um hier als Seelſorger thätig zu ſein, d. h. der Ausbreitung der evangeliſchen Lehre entgegen zu treten. Bamberg und Würzburg war das ſeiner Thätigkeit angewieſene Feld.

Hier wucherte damals jenes Unweſen, herrſchten jene Schrecken, welche einen tiefen Schatten auf die Geſchichte des Jahrhunderts und beſonders unſeres Vaterlandes werfen. In Thüringen und Franken war das ſchwere Verbrechen der vermeintlichen Hexerei und das jedenfalls ſchlimmere ihrer Verfolgung epidemiſch geworden. Alle Kreiſe wurden davon berührt, Stadt und Land war erfüllt mit Hexen und Zauberern, die weltlichen und geiſtlichen Gerichte hatten vollauf zu thun, die Folter war ſtets beſetzt, die Zahl der Henker mußte verſtärkt werden. Auch der mildgeſinnte Friedrich von Spee ward dabei ſtark in Anſpruch genommen, er hatte die Schuldigen, die Unſchuldigen, zum Tode vorzubereiten. Von dem Umfang der Erſcheinung macht man ſich ſchwer eine Vorſtellung, aber unparteiiſche Zeugniſſe und authentiſche Berichte geben die Zahl der Opfer außerordentlich hoch an: nach Hauber, Bibliotheca magica S. 807, wird ein Verzeichniß von 158 ſolcher Unglücklichen von allen Ständen und von allen Altern aufgeſtellt, die allein in den zwei Jahren 1627 und 1628, alſo während Spee's Anweſenheit, hier in der einzigen Stadt Würzburg verbrannt wurden. Bis zum Jahr 1659, zufolge eines gedruckten und gleichfalls von Hauber mitgetheilten Berichtes, wurden zu Bamberg 600, zu Würzburg 900 Opfer dieſes Aberglaubens von den geiſtlichen Behörden in aller Form Rechtens zum Tode in den Flammen verurtheilt, wobei beſonders auffallend bleibt, daß die Strenge des Strafmaaßes weder auf die vermeintlichen Sünder noch auf die Richter den Erfolg des beabſichtigten Schreckens hatte: ſo ſehr hatten ſich die Gemüther verhärtet und fanatiſirt.

Nur der einzige Friedrich von Spee machte Erfahrungen und ward in ſeiner Seele von der Macht der Wahrheit ergriffen. Er hörte die letzten Bekenntniſſe der Unſchuldigen in großer Zahl, er konnte ſich nicht, wie die Richter, von ihrer Schuld überzeugen. Allein dieſe immer wachſende Ueberzeugung verſchloß er lange Zeit in ſeiner Seele, und äußerte ſie dann nur gegen vertraute Freunde. Es iſt uns die merkwürdige Aeußerung aufbehalten, welche er gegen einen derſelben that, gegen Johann Philipp von Schönborn, der damals Canonicus zu Würzburg war und ſpäter Churfürſt von Mainz wurde. Als dieſer ihn fragte, woher es komme, daß er frühzeitig graues Haar trage, antwortete Spee: das komme von den Hexen, die er zum Feuertode geleitet. Zur Erläuterung erzählte er, er habe ungeachtet der ſorgfältigſten Unterſuchungen und wiewohl er alle Vortheile ſeiner Stellung als Beichtiger gewiſſenhaft benutzt, dennoch bei keinem von allen, die er zum Scheiterhaufen begleitet, etwas gefunden, das Grund zur Anklage der Zauberei gegeben; nur in der erſten Verwirrung und dem Schmerz erliegend hätten ſie Geſtändniſſe gemacht, zuletzt aber immer Gott als Zeugen ihrer Unſchuld angerufen. Dies ſo erbarmungswürdige Schauſpiel, ſo oft wiederholt, hätte ihn tief erſchüttert und vor der Zeit grau machen müſſen.

Endlich trat er offen und ritterlich mit ſeiner Ueberzeugung hervor; ſie iſt um ſo höher zu achten, als er innerlich ſelbſt gewiß den Einfluß hölliſcher Geiſter nicht für unmöglich hielt, wie denn dieſer Glaube der ganzen Zeit eigen war und noch lange Zeit auch in proteſtantiſchen Ländern fortgedauert hat. Es galt hier alſo nicht eine oberflächliche Aufklärung, ſondern nur den Proteſt gegen offenbare Rechtsverletzung, nicht die Beſtreitung des Aberglaubens, ſondern nur die Abwehr des Fanatismus, alſo ein ganz anderer Standpunkt, als ihn ſpäter Thomaſius einnimmt. Siebzig Jahre vor des letzteren Schrift: „Ueber das Verbrechen der Zauberei“ ſchrieb Spee ſein Buch »Cautio criminalis«, in welchem er in 51 Abſchnitten, unter dem Titel dubia, die Bedenklichkeit der Gründe darlegt, aus welchen man ſo viele Opfer zum Tode geführt. Dieſe Schrift allein hätte den Mann berühmt machen müſſen, und ſein Verdienſt wird um ſo größer, wenn man die Eigenthümlichkeit ſeiner Lage in Anſchlag bringt. Sie hat ſegensreiche Früchte getragen.

Indeß ſehen wir doch Spee bald von Würzburg abberufen und von ſeinen hohen Obern auf einen anderen Poſten geſtellt, auch ſeiner neuen Miſſion unterzog er ſich mit vollem Eifer und hier konnte er ſicherer ſein, den Beifall des Ordens zu ernten. Er ward ins Hildesheimiſche geſchickt und ſollte hier das lutheriſch gewordene Städtchen Peina zum alten Glauben zurückführen. Dies gelang ihm in wenigen Monaten, aber nicht ohne Lebensgefahr, offenbar durch die innige Hingebung mit der er dem Glaubensbekenntniß, in dem er geboren war, anhing; es wird bei uns Andersglaubenden ſeinen Werth um nichts verdunkeln. Aber er blieb auch hier nicht lange; wir finden ihn wieder in Trier, zur Zeit, als dieſe Stadt von den Kaiſerlichen und Spaniern belagert ward. Er übte wieder mit Hingebung und Anſtrengung das Amt der Krankenpflege an Freund und Feind, und ward ſehr wahrſcheinlich ſelbſt ein Opfer dieſes Liebesdienſtes. Er ſtarb am 7. Auguſt 1635 im 44. Jahr ſeines Alters.

Ein Jahr vor ſeinem Tode hatte Spee das Buch in der Handſchrift beendigt, das ſeinen Namen in der Geſchichte deutſcher Poeſie unvergeßlich macht; es führt den ſonderbaren und doch ſehr bezeichnenden Titel „Trutznachtigall“. Dieſen Namen des Büchleins erläutert er ſelbſt in der Vorrede dahin, daß es trotz allen Nachtigallen ſüß und lieblich ſinge, womit er denn ſelbſt ein Bewußtſein von dem Weſen ſeines Geſanges gehabt zu haben ſcheint, der in der That wie eine Vogelſtimme in der freien Natur ertönt. Das Werk erſchien aber erſt vierzehn Jahre nach ſeinem Tode im Druck unter dem vollſtändigen Titel: „Trutz Nachtigall, oder geiſtlichs poetiſches Luſtwäldlein, desgleichen noch nie zuvor in deutſcher Sprach geſehen, Cöln 1649", in Duodezformat; ſpäter in mehreren Auflagen wiederholt. In dem genannten Jahr erſchien auch „Das güldene Tugendbuch"; es iſt dies ein in Proſa geſchriebenes treffliches Erbauungsbuch mit vielen eingelegten Liedern, ein Buch, das namentlich auch von Leibnitz geſchätzt wurde.

Wie ſchon bemerkt, iſt Spee ein völliger Fremdling unter den Dichtern des Zeitalters, ihm fehlt alles, was dieſe beſitzen, und er beſitzt wiederum, was ihnen abgeht. Es iſt eine aus dem Herzen kommende, klare Bruſtſtimme, ja ein Naturlaut, und ſo viel er überhaupt von Kunſt an ſich hat, das iſt eine andere Kunſt, ein vereinzelter Rückſtand eines vorübergegangenen Zeitalters. Er iſt die wilde Roſe unter all dem Flor der holländiſchen Blumenzwiebeln; er iſt eine Art von Eichendorff unter den Dichtern des ſiebzehnten Jahrhunderts, wie denn dieſer zufolge innerſter Sympathie auf Spee ein vorzügliches Gewicht legt. Man höre, wie er ſich über ihn äußert: „Bei Friedrich von Spee wird die pietiſtiſche Liebelei (der Autor hat zuvor von ſolcher geſprochen) zum wahrhaften Minnegeſang in deſſen tiefſter und ſchönſter Bedeutung. Kein Dichter hat wohl ſo innig wie Spee im güldenen Tugendbuch und in ſeiner Trutz-Nachtigall die verborgenen Stimmen der Natur belauſcht und verſtanden: wie die Stürme und Wälder und Bächlein emſig zu Gottes Lobe rauſchen, und die Vögel von ihm ſingen, und die geheimnißvolle Sommernacht von ihm träumt, als ob der Finger Gottes leiſe über die unſichtbaren Saiten der Schöpfung glitte."*) — Letzteres wohl mehr aus Eichendorffs Seele, als aus dem Geiſt eines Dichters des ſiebzehnten Jahrhunderts.

Da der Dichter, ſchon wegen ſeiner Sprache, nicht eben zu den zugänglichen gehört, ſo ſcheint angemeſſen, hier wenigſtens eins ſeiner Gedichte mitzutheilen.

---

*) Geſchichte der poetiſchen Literatur Deutſchlands I. S. 203.

Liebesgeſang zu Anfang des Sommers.

Der trübe Winter iſt vorbei,
Die Kranich wiederkehren,
Neu reget ſich der Vogelſchrei,
Die Neſter ſich vermehren.
Laub mit Gemach
Nun ſchleicht an Tag,
Die Blümlein ſich nun melden.
Wie Schlänglein krumm
Gehn lächelnd um,
Die Bächlein kühl in Wälden.

Die Brünnlein klar und Quellen rein
Viel hier, viel dort erſcheinen,
All ſilberweiße Töchterlein
Der hohen Berg und Steinen.
In großer Meng
Sie mit Gedräng
Wie Pfeil von Felſen ziehen;
Bald rauſchens her
Nicht ohn Geplärr
Und mit den Steinlein ſpielen.

Die Jägerin Diana ſtolz
Auch Wild und Waſſernymphen
Nun wieder friſch im grünen Holz
Gehn ſpielen, ſcherz- und ſchimpfen.
Die reine Sonn
Schmückt ihre Kron,
Den Köcher füllt mit Pfeilen;
Ihr beſten Roß
Läßt laufen los
Auf marmorglatten Meilen.

Mit ihr die kühlen Sommerwind
Als Jüngling ſtill von Sitten
In Luft zu ſpielen ſind geſinnt,
Auf Wolken leicht beritten.

Die Bäum und Näſt
Thun auch das beſt,
Bereichen ſich mit Schatten,
Da ſich verhalt
Das Wild im Wald
Wanns pflegt von Hitz ermatten.

Die Meng der Vöglein hören laſt
Ihr Schyr und Tyre Lyre;
Da ſauſet auch ſo mancher Naſt,
Sam er mit muſicire.
Die Zweiglein ſchwank
Zum Vogelſang
Sich auf, ſich nieder neigen,
Auch höret man
Im Grünen gahn
Spazieren Laut und Geigen.

Wo man nur ſchaut, faſt alle Welt
Zur Freuden ſich thut rüſten;
Zum Scherzen Alles iſt geſtellt,
Schwebt Alles faſt in Lüſten;
Nur ich allein,
Ich leide Pein,
Ohn End werd ich gequälet,
Seit ich mit dir
Und du mit mir,
O Jeſu, dich vermählet.

Nur ich, o Jeſu, bin allein
Mit ſtetem Leid umgeben,
Nur ich muß nur in Schmerzen ſein,
Weil nicht bei dir mag leben.
O ſtäte Klag,
O während Plag,
Wie lang bleib ich geſcheiden?
Von großem Weh,
Daß dich nicht ſeh,
Mir kommt ſo ſchweres Leiden.

Das Lied iſt noch länger, allein dies wird hinreichen, den Dichter zu kennzeichnen; wir haben hier ſeine beiden Haupttöne, die Natur und die fromme Hingebung, es zeigt ſich zugleich das Spielende und Innige, der unbefangene kindliche Laut und der ganze Abſtand der Sprache. Auf ſpätere Lieder dagegen ſcheint doch die neue Kunſt einigen Einfluß gewonnen zu haben. Bei dem Grundzug des Naiven kommen im Einzelnen kühne und gewagte Bilder vor, ſo bei dem Wechſelgeſang der Hirten von den Sonnenroſſen:

„Er weidet nun ſie roſenſatt.“ —

wer ſuchte hier eine Schönheit dieſer Art!

X.

Johann Georg Greflinger.

Endlich iſt hier ein Dichter einzuführen, der auf eigenthümliche Weiſe den Süden mit dem Norden, den Volksgeſang mit der Kunſtpoeſie verbindet und zugleich einen ganz neuen Ton hinzubringt. Wir haben bei ihm um ſo mehr zu verweilen, als der ſehr anziehende Dichter erſt ſeit kurzem gekannt iſt, wie denn ſeine Werke zu den Seltenheiten gehören. Die Müller'ſche Sammlung von Dichtern des ſiebzehnten Jahrhunderts mit ihren Fortſetzungen kennt dieſen Dichter noch nicht, obwohl ſie viel geringern und weniger charaktervollen ihre Aufmerkſamkeit zuwendet; auch Gervinus und Koberſtein bringen ſeinen Namen erſt in den neueſten Auflagen.

Johann Georg Greflinger ſchrieb zahlreiche Werke; was ihn für uns bedeutend macht, ſind ſeine Gedichte. Von ſeinem Leben wiſſen wir kaum etwas mehr als ſich aus gelegentlichen Aeußerungen in den Gedichten und Vorreden abnehmen läßt. Er ſtarb im Jahr 1667 zu Hamburg, dagegen fehlt ſein Geburtsjahr. Daß er ein Süddeutſcher ſein müſſe, geht ſchon aus manchen ſprachlichen Eigenheiten hervor, dann aber auch daraus, daß er ſich auf dem Titel einiger Werke nennt: „Seladon von der Donau". Eine Art von Zueignung in den weltlichen Liedern iſt unterzeichnet: „J. G. S. geboren in Regenſpurg." Aus einem dieſer Gedichte könnte man folgern, daß Greflingers Vater, ſo wie auch er ſelbſt, Landbeſitz gehabt und dieſen im Krieg verloren; ſicherer iſt, daß er allerdings durch den dreißigjährigen Krieg des Seinigen beraubt und aus ſeiner Heimat verſchlagen wurde. Die Faſſung ſeines Gedichtes auf den dreißigjährigen Krieg ergiebt, er müſſe Proteſtant geweſen oder geworden ſein. Wiederum liegt in mehreren Andeutungen, wie auch in ſeinem ſpäteren Beruf als Notar enthalten, daß er nach dem Verluſt des Seinigen ſtudirt habe, und zwar die Rechte, es läßt ſich nicht ſagen, wo. Der Ton der alten Studentenlieder klingt in vielen ſeiner Lieder an und offenbar war dieſer Durchgang für ihn von Bedeutung. Er ſagt einmal ſelbſt in einem Liede, daß er nicht eben viel gelernt, was ſich wohl auf ſeine Berufswiſſenſchaft bezieht; dagegen zeigt ſich vollſtändige Kenntniß des Franzöſiſchen und Lateiniſchen. Nach Vollendung ſeines Studiums ſtand ihm eine Laufbahn nicht ſogleich offen; wie es ſcheint, aus Mangel an Mitteln des Unterhalts war er genöthigt Kriegsdienſte zu nehmen. In der Vorrede zu ſeinem dramatiſirten Roman „Ferrando Dorinde“ leſen wir: „Vielleicht erlange ich durch den Degen, was ich durch die Feder und Küſſen niemals erwerben können.“ Dies ſchrieb er im Jahr 1644, und wir ſehen zugleich, daß er ſchon vor dieſer Zeit gedichtet. Wo er gedient, fehlt leider, doch finden wir in den Liedern der folgenden Zeit häufig Rhein und Main und deren Weine erwähnt, auch ſind mehrere ſeiner Schriften aus dieſer Zeit in Frankfurt am Main erſchienen. Dann plötzlich, im Jahr 1645, finden wir ihn in Preußen, und zwar in Danzig. Eben wie Opitz und Hoffmannswaldau ſuchte er hier Zuflucht vor dem Kriegsgetümmel, das Deutſchland beinahe in allen Theilen erſchütterte. In Danzig fand er leider Opitz, der hier 1639 geſtorben war, nicht mehr, doch lebten deſſen Einflüſſe noch fort, und hier eben ſcheint Greflinger ſich genauer mit den Grundſätzen der Opitziſchen Dichtung bekannt gemacht zu haben; auch im Ton klingen manche ſeiner Lieder auf das unverkennbarſte an Opitz an, während dann doch im Ganzen das Naturell des Dichters ein völlig anderes, ungleich friſcheres iſt. Er ließ in Danzig (1645) ein Büchlein „Teutſche Epigrammata“, ſo wie auch ein Lobgedicht auf die Stadt drucken. *)

In Danzig machte er die Bekanntſchaft einer jungen, ſchönen und gebildeten Dame, die, wie die Gedichte ergeben, zwar nicht eben reich, aber doch Tochter eines guten Hauſes war; die Eltern widerſtrebten der Heirat und es fehlte nicht an einem reichen Nebenbuhler. Es iſt dies die in ſeinen Gedichten unter dem Namen Flora oder auch Eliſabella gefeierte Geliebte; ihr wahrer Name war, wie man vermuthen darf, der auch in den Gedichten vorkommende Eliſa. Von Danzig aus beſuchte der Dichter noch einmal ſeine Heimat, und verließ ſie dann, um nicht wiederzukehren. Er ging zurück nach der baltiſchen Stadt, doch nicht gerades Wegs, ſondern er begab ſich zuvor nach einer weſtlicher gelegenen deutſchen Hafenſtadt, wahrſcheinlich Hamburg, und machte von hier aus die Reiſe zur See nach Danzig. Auf dieſer zweiten Reiſe dorthin dichtete er das ſchöne Lied:

Gute Nacht, ihr teutſchen Städte,
Gute Nacht, mein Vaterland!
Daß ich meinen Körper rette
Vor den Waffen, vor dem Brand,
Und vor andern deiner Plagen,
Kann ich dir kein andres ſagen.

Ob nun zwar der Vater-Erden,
Welches faſt natürlich ſcheint,
Schwerlich kann vergeſſen werden,
Und was ſonſt ein lieber Freund,
Iſt es mir doch eine Freude,
Daß ich einmal von dir ſcheide.

Brandſtatt, Blutfeld, Sitz der Straffen,
Aller Räuber Dummelplan,

---

*) Beides mir leider unbekannt, doch iſt wahrſcheinlich, daß es dieſelben Epigramme ſein mögen, welche am Schluß einer ſpäteren Sammlung „Roſen und Dörner“ u. ſ. w. ſich finden, wie denn überhaupt dieſe Sammlung mehreres Aeltere wiederholt.

Wehland, Zeughauß böſer Waffen,
Wohl, wer dich entfliehen kann!
Es iſt mir die höchſte Freude,
Daß ich einmal von dir ſcheide.

Sei gegrüßet, edles Preußen,
Sei gegrüßet, Balther Strand,
Wo das Zanken und das Beißen
Etwas minder iſt bekannt,
Wo die Recht- und Friedensherzen
Lieblich mit einander ſcherzen.

Wo ſich meine Seele findet,
Wo ſich meine Freude hält,
Wo mein Feuer, was mich bindet,
Wo mein höchſtes, meine Welt,
Wo mein All, mein Ich, mein Leben,
Der ich mehr als mir ergeben!

Fuge, Fuge, Wind von Weſten,
Laß die Segel ſchwanger gehn,
Deine Kraft dient uns am beſten;
Soll ich was zurücke ſtehn,
Geh voran, ſag meiner Floren,
Seladon ſei vor den Thoren!

In dem Gedicht ſcheint die Abſicht enthalten, in Danzig zu verbleiben, ſich dort niederzulaſſen, denn wozu ſonſt der Abſchied von Deutſchland auf immer? Aber in dieſer Stadt, welche bei aller Gaſtlichkeit ſich doch gegen Fremde abſchloß, wenn es deren Niederlaſſung galt, müſſen ſich ſeinem Fortkommen Schwierigkeiten entgegen geſtellt haben.

Später treffen wir den Dichter in Hamburg; er nannte ſich auf dem Titel einer hier erſchienenen Gedichtſammlung aus dieſer Zeit: „Gekrönten Poeten und Notarius publicus;“ ſeine juriſtiſche Laufbahn hatte ihn alſo doch zu einem Lebensziel geführt. In einem Liede preiſt er das Glück deſſen, der nicht durch Erbe, ſondern durch ſeiner Hände Fleiß ſich ein gutes Auskommen bereitet, wahrſcheinlich mit Beziehung auf ſeine eigene Lage. Er iſt jetzt auch verheiratet — wir fragen, ob mit jener gefeierten Eliſa, und wir fragen ferner, ob er Danzig jetzt zum zweiten Male eben nur beſuchte, um die Geliebte heimzuholen. Auch giebt er ein Lied: „Vor ſeine kleine Tochter.“ Da, wie man ſieht, in allen dieſen Punkten die Gedichte die Quelle ſind, ſo kann das Nähere für Greflingers Leben, ſo wie der Beweis für das Gebotene, erſt bei deren eingehender Betrachtung gegeben werden, und wir ſchließen hier die Nachrichten nur eben mit der kurzen Angabe: er ſtarb 1677 zu Hamburg. Wie alt er wurde läßt ſich nur annäherungsweiſe beſtimmen: als er im Jahr 1644 Kriegsdienſte nahm, dürfte er in der Mitte der zwanziger Jahre geweſen ſein, danach bei ſeinem Ableben am Ende der fünfziger. Bei ſeiner heiteren Gemütsart und großen Rüſtigkeit darf man ſein Leben ſicherlich im Ganzen ein glückliches nennen.

Die Bibliographie weiß von Greflingers Schriften eine lange Reihe anzuführen, und zwar über ſehr verſchiedene Gegenſtände, zum Theil ſolche, die weit abliegen von unſerer Aufgabe, z. B. über Gärtnerei und Conditorei, und es gab von ihm ein Complementir- und ein Tranchirbüchlein *). Auch redigirte er eine Zeit lang hamburgiſche Zeitungen und benutzte freie Zeit zu Ueberſetzungen, zum Theil wohl auch des Erwerbes wegen. Wenn dieſe Beſchäftigungen immer auch etwas beitragen zur Charakterzeichnung des Mannes, ſo beſitzen unſere Theilnahme doch nur die poetiſchen Werke, und von dieſen zunächſt die lyriſchen.

Im Jahr 1644 erſchien zu Frankfurt am Main eine Gedichtſammlung unter dem Titel „Seladons beſtändige Liebe“, Seladon nämlich iſt der Name, unter dem Greflinger ſich einführte, auch Celadon geſchrieben. Solche Namen hatten die Pegnitzſchäfer, denen er nicht unwahrſcheinlich angehören dürfte. Eine zweite Abtheilung des Buches hat die Ueberſchrift: „Seladons wankende

---

*) Mit Leberreimen; die beiden erſtern Ueberſetzung. Man ſehe hierüber und über noch andere Schriften Jöchers Gelehrten-Lexicon und Jördens Supplementband.

Liebe.“ Das nächſte poetiſche Werk ſind die 1645 zu Danzig erſchienenen „Teutſche Epigrammata“; darauf 1651 zu Frankfurt a. M., verlegt von Caspar Wächtern: „Celadons weltliche Lieder“; das Büchlein von 70 Seiten hat einen ſchönen in Kupfer geſtochenen Titel und zahlreiche dem Text eingedruckte Noten zu den Liedern. Eine ſpätere Liederſammlung führt den gereimten Titel: „Georg Greflingers, Gekrönten Poeten und Notarii P. Poetiſche Roſen und Dörner, Hülſen und Körner, Hamburg, gedruckt im Jahr 1655.“ Angehängt ſind Epigrammata und „ein Theil franzöſiſcher Sprichwörter, verteutſcht“.

Eine Grundeigenſchaft des Dichters iſt die Friſche und Munterkeit, welche er trotz ſeines umhergeworfenen Lebens, oder vielleicht eben darum, ſich in allen Lagen bewahrte; ſeine Lieder aber zeichnen ſich beſonders aus durch Sangbarkeit, wie denn auch viele derſelben mit Noten begleitet ſind, oder auf bekannte Melodien gedichtet. Beſonders die aus der frühern Zeit ſind heiter, voll Laune und Mutwillen, leicht hingeworfen; der Dichter giebt ſich überall in der liebenswürdigſten Offenheit, wir finden eine Unmittelbarkeit des lyriſchen Erguſſes, welche überhaupt und namentlich für jene Zeit in Erſtaunen ſetzt und alles, was die Zeitgenoſſen darin geleiſtet, weit hinter ſich läßt. Obwohl der Dichter ſich offenbar nach Opitz gebildet hat, herrſcht dabei doch die größte Freiheit der Bewegung in der neuen Form und ſo mancher Ton des Volksgeſanges klingt mit hinein.*) In dieſer Unbefangenheit läuft freilich auch eine gewiſſe Gröblichkeit mit unter; allein die durchgehende Friſche und Laune wiegt hier vieles auf, beſondere Feinheit aber iſt in der Periode überhaupt nicht zu ſuchen. So finden wir denn auch eine nicht eben beleidigende Lascivität, da ſie durch Schalkheit und ſelbſt durch Geiſt getragen wird. Eben von Seiten der Sangbarkeit und Volksmäßigkeit iſt Greflinger inmitten der Kunſtpoeſie ſehr zu ſchätzen, er verbürgt ſchon jetzt ihre

---

*) A. v. Arnims Wunderhorn gab zuerſt unter den Volksliedern, mit denen es in der That große Verwandtſchaft hat, Greflingers Ehſtandslied.

Rückkehr zu einer wahrhaft nationalen Poeſie. Bei der Leichtigkeit mit der er ſeine Verſe hinwirft, ſelbſt bei großer Künſtlichkeit, ſind ſeine Lieder meiſt ſehr lang und ſtrophenreich gerathen, was denn leider ein Hinderniß iſt, reichlicher daraus mitzutheilen. Doch muß Einiges hier ſtehen, um ſo mehr als die Werke Seltenheit ſind.

Ein Biſſen zum Trunk.

In der Melodey: Einsmals, als ich Luſt bekam.

Sa! du edler Rebenſaft,
Schaffeſt Leben, Luſt und Kraft,
Machſt die Beutel ledig;
Füllteſt du dieſelben ein,
Ach, wie mächtig wollt' ich ſein,
Reicher als Venedig.

Dann ich trinke trefflich gern,
Hab' auch allzeit Glück und Stern
Guten Wein zu kriegen:
Guter Wein wird gern geſucht,
Bringt dem Wirth auch gute Frucht,
Bleibt ihm nicht beliegen.

Wo der Wein im Glaſe ſpringt,
Wo der Wirth zu eſſen bringt,
Und die Wirthin danzet,
O da bin ich trefflich gern,
Ja, bis daß der Morgenſtern
Vor der Sonne glanzet.

Wirth und Wirthin, Glas und Wein,
Die nicht friſch noch fröhlich ſein,
Sondern ſauer ſchmecken,
Dienen nicht in meinen Sack,
Ja ich mag mit Hack und Back
Mich nicht gern beflecken.

Hab' ich Geld, ſo zahl' ich auch,
Hab' ich nicht, ſo iſt's mein Brauch,
Daß der Wirth muß borgen:

Will er nicht, ſo laß ich Pfand,
Oder geb' ihm meine Hand,
Daß er nicht ſoll ſorgen.

Es iſt auch ein ſchlechter Mann,
Der kein Stübgen borgen kann
Bis zum andern Morgen,
Laß es eine Woche ſein,
Länger laß ich insgemein
Mir von keinem borgen.

Borgen Sorgen, bald entricht,
Das erzörnt die Wirthin nicht,
Macht den Wirth zum Freunde,
Spart die Kreide, ſchont die Wand,
Macht viel Ehr' und wenig Schand',
Borgen machet Feinde.

Jeder thut, ſo viel er kann,
Zahl' ich nicht, ſo ſchreibt es an,
Oder laßt es malen,
Fällt kein Geld noch Haberſtroh,
Ei ſo will ich euch doch ſo
Wie die Mönchen zahlen.

Noch mehr tritt des Dichters Weſen in folgenden Liedern hervor. Aus den weltlichen Liedern (S. 160), mit beigegebener eigner Melodie:

An eine liebe Jungfrau.

Hier ſticht er auf einen.

Jungfrau, wollet ihr mich lieben,
Geld und Gut iſt nicht bei mir,
Edel wird mir nicht geſchrieben,
Auch iſt ſonſten keine Zier
An den Kleidern, die ich trage,
Weil ich nichts nach Hoffart frage.

Viel zu prahlen, viel zu lügen,
Viel zu buhlen weiß ich nicht,

Ich weiß mehr von Felder pflügen,
Wie man ſäet, wie man bricht.
Was mein Vater hat getrieben,
Iſt auch noch bei mir geblieben.

Ich kann nichts von Schlachten ſagen,
Aber wohl vom Helicon.
Mancher hat ein Huhn erſchlagen,
Schreiet von Occaſion.
Lützen liegt auf vieler Zungen,
Haben wenig da gerungen.

Was ich hab' iſt junges Leben,
Friſches Herze, freier Mut,
Sinne, die nach Ehren ſtreben,
Bin dabei ein ehrlichs Blut:
Was ich kann, kann Brod erwerben,
Läßt mich leichtlich nicht verderben.

Zwar die Wahrheit nicht zu ſparen,
Ich hab' etwas ſchlecht ſtudirt,
Weil mir niemals Mittel waren,
Mars hat all mein Hab entführt,
Und wer kann den Pierinnen
Sonder Geld was abgewinnen?

Ich hab' auch nicht viel geſehen,
Peru iſt mir unbekannt,
Ich kann auch kein Franſch verſtehen,
Weder das von Wäliſchland,
Ich kann auch nicht engliſch ſprechen,
Noch das Spaniſch radebrechen.

Hat es aber einen Nutzen,
Was man bei den Deutſchen ſieht,
So kann ich fürwahr was ſtutzen.
Zwar ich bin vielmehr bemüht
Eure Liebe zu erwerben,
Als ein großer Hans zu ſterben.

Wie ich bin, habt ihr erfahren,
Weiberſchönheit hab' ich nicht,
Friſch von Augen, ſchwarz von Haaren,
Braun in meinem Angeſicht,
Und dabei geſundes Leibes,
Dürftig eines jungen Weibes.

Wollet ihr nun meine werden,
Schlagt in dieſe Hand herein,
Ihr ſollt mir auf dieſer Erden
Meine liebſte Freude ſein.
Wollt ihr nicht, ſo laßt es bleiben,
So will ich mich ſonſt beweiben.

Aus der ſpätern Sammlung (Poetiſche Roſen und Dörner, Hülſen und Körner) entnehme ich ein dem vorigen verwandtes Gedicht:

Er iſt ſchlecht und recht.

Liebſte, meines Lebens Leben,
Denke nicht auf Geld und Pracht,
Der iſt keines mir gegeben,
Deren Lob bei mir verlacht.
Mir geliebt ein treuer Sinn,
Und was ich wol ſelber bin.

Mancher ſtehet auf der Gaſſen,
Scheinet ſeiden um und an,
Kann ſich trefflich hören laſſen,
Und iſt doch ein magrer Hahn.
Tauſend, tauſend muß es ſein,
Trifft es kaum mit hundert ein.

Ich bin nicht aus jenen Zechen,
Wo ſich das Geſinde findt,
Welche Männer im Verſprechen,
Und im Halten Kinder ſind,
Was mein Herze dir geſagt,
Hat dein Herze nie beklagt.

Trag ich dann nicht ſtolze Kleider,
Ei ſo mahnen mich auch nicht
Weder Schuſter, weder Schneider,
Wie es manchem oft geſchicht.
Hab' ich keinen Biberhut,
So iſt dies darunter gut.

Ich mag keine Worte geben,
Die in Schäfereien ſind,
Sageſtu: Komm her, mein Leben,
Sag' ich dir: Komm her, mein Kind.
Ich bin ſchlecht und recht und treu,
Hör, wer nun dein Freier ſei.

In einem Gedicht beſchreibt er ſeine Liebſte, recht anmuthig, aber auch recht ſchalkhaft, ſchon ſehr im Geſchmack Hoffmannswaldaus; dann aber als Kehrſeite und Satire auf dieſen Geſchmack finden wir in den weltlichen Liedern das nur kurze Gedicht „Auf die Ungeliebte"; die üblichen Prädicate werden in ganz luſtiger Weiſe vertauſcht:

Das Haar iſt rabenweiß, die Augen wie Rubin,
Der Mund iſt himmelblau u. ſ. w.

Aehnliches anderswo noch ausführlicher. Ueberhaupt fehlt es nicht an Stücken, welche ganz in den Ton der volksmäßigen Schelmenlieder einſchlagen, z. B.:

Hört, Grethe hat fünf Mark auf Renten,
Und hat darzu ein eichen Kiſt',
In der ein Rock, den ſie ließ wenden,
Ein Blaten und Kovents Kopf iſt,
Sie hat auch zwei paar Strümipf und Schuh
Und hat auch vierthalb Hemd' darzu.

Sie hat auch zehen Näſetücher,
Davon ſind aber neun entzwei,
Auch hat ſie drei gebundne Bücher,
In einem ſteht die Löffelei,

Im andern ſteht das A, B, C,
Das dritte handelt von der Eh.

Sie hat auch zwo Ziganer Decken,
Ein Unterbett und einen Pfühl,
In dem dreihundert Federn ſtecken,
Die braucht ſie, wenn ſie prahlen will.
Ich ſah auch ein ſchwarz Tuch dabei,
Mich dünkt, daß es ihr Laken ſei.

Dann:

Ich ſah auch einen Stuhl und Spiegel
Ein Nähpult, eine Feuergück',
Ein paar genutzte Gänſeflügel,
Und auch von einem Tiſch ein Stück,
Ein Leuchterchen, ein ganzes Licht,
Die Liechtputz aber ſah ich nicht.

Und doch will niemand ſich bequemen,
Wie lieb ſie überdies ſich ſtellt,
Sie vor ein liebes Weib zu nehmen:
Sagt, was euch doch zurücke hält,
Iſt ſie denn nicht ſehr keuſch und rein,
Wie dieſer Jahre Mägde ſein? u. ſ. w.

Sehr luſtig ſind auch ſeine Lieder gegen das Heirathen, doch kann er den Scherz nicht lange behalten, ſondern ſtellt dann in der Regel alsbald auch das Gegenſtück auf. Ich greife aus dem langen Gedichte nur ein paar Strophen heraus:

Ha, Ha! ſoll ich denn nicht lachen,
Daß das Volk ſo Hochzeit macht,
Ich, ich werde ſie nicht machen,
Dann ich hab' es wohl bedacht.
Eine nur alleine nehmen
Bringt viel hundert tauſend Grämen,
Heute die und morgen ſie,
Das bringt Luſt und keine Müh.

Wieviel Stiefel muß man haben,
Bis man eure Gunſt erlauft?
Und was darf man ſonſt für Gaben?
Bald wird dies, bald das gekauft.
Wenn man meint, nun ſei es eben,
Wird uns erſt der Korb gegeben.
Da beſteht man dann ſo gut,
Wie die Butter an der Glut. —

Bald iſt man zu melancholiſch,
Bald zu bäuriſch, bald zu ſtolz,
Bald zu wild, bald zu katholiſch,
Bald iſt man ein grobes Holz,
Bald zu dick und bald zu mager,
Bald zu lang und bald zu hager,
Bald zu groß und bald zu klein,
Und was ſonſt für Mängel ſein. —

Wann man eine hat beſieget,
Daß ſie unſer Herze wird,
Und das Ja am Vater lieget,
Gott, wie wird man da vexirt!
Da muß man zum Vater ſchicken,
Und ſich vor der Mutter bücken,
O ich weiß, wie mir's erging:
Freien iſt ein mühſam Ding. —

Ach, was muß man ihr nicht geben,
Wenn man hat das Ja gekriegt,
Gnade Gott, wo nichts zu heben,
Da wird keine Magd vergnügt,
Da begehrt ſie Hut und Hauben,
Mützen, Strümpfe, Schuh' und Schauben,
Thuſt du ihr gleich was ſie will,
Thuſt du ihr doch nie zu viel. —

Wenn es an die Hochzeit gehet,
Gott, was Müh kommt da zur Hand,

Daſs man ganz zerſchlagen ſtehet,
Da, da läuft man in den Sand.
O des Laufens umb die Kleider,
Krämer, Becker, Schuſter, Schneider,
Fleiſcher, Fiſcher, Silber, Zinn,
Umb die Wäſch- und Nätherin. —

Soll ich euch vom Hausrath ſagen,
Was die Tiſche, Bänk' und Stühl',
Und der ſchöne Himmelwagen,
Wann das Herzchen fahren will,
Was die Wiege, was die Ammen,
O hier kommt die Noth zuſammen!
Freie, wer da freien will,
Freien iſt für mich zu viel.

Ein anderes beginnt:

Schweiget mir vom Frauennehmen,
Es iſt lauter Ungemach,
Geld ausgeben, wiegen, grämen,
Einmal Juch und dreimal Ach!
Iſt ſie reich, ſo will ſie rechten,
Iſt ſie arm, wer ſchaffet Brod?
Iſt ſie jung, ſo will ſie fechten,
Iſt ſie alt, ſo iſts der Tod u. ſ. w.

Und doch, wie andre Tonarten hat unſer Dichter! Welchen Ernſt ſtellt er ſolcher Schalkheit gegenüber! Das folgende iſt in dem zierlich kühlen Ton Opitzens ein herzliches, ſein empfundenes Lied, aus der beſtändigen Liebe (wiederholt in den Roſen und Dörnern):

Nicht leichtlich kann ein Herze wanken,
Das treu und redlich iſt verliebt,
Es bleibt in den geſetzten Schranken,
Wie ſehr es auch die Zeit betrübt:
Wie weit ich dir entfernet bin,
So bleiben dir doch Herz und Sinn.

Hat einen etwas angekommen,
Das die verliebte Sinne kränkt,
So hat es mich wohl mitgenommen,
Die Flamme bleibt doch ungeſenkt,
Mein größtes Klagen aber iſt,
Daß du von mir ſo ferne biſt.

Den Staub von deinem Gang zu ſehen,
Erfreuete die Sinne mir,
Doch dreimal mehr mit dir zu gehen,
Mit dir, o meine liebſte Zier:
Wie ſollte mir denn immer ſein
In deinen weißen Aermelein!

Ich weiß es kaum recht auszuſprechen,
Wie lieblich mir die Träume ſind,
Wenn du dich meinſt an mir zu rächen,
Daß ſich mein Mund an deinem findt:
Iſt in den Träumen ſolche Luſt,
Wie nun, wann du es leiblich thuſt?

Auch leiblich wirſt du mich noch küſſen,
Es wird nicht immer Winter ſein,
Auch leiblich werd' ich dich genüſſen,
Auf Regen folget Sonnenſchein.
Geduld, daß du ſo theuer biſt,
Es ſchmecket gut, was theuer iſt!

Aus der unmittelbarſten Wahrheit des Erlebten und Empfundenen iſt das nächſte Lied:

Herzlicher Seufzer um ſeine Liebſte.

Keine Nacht kann ſich verziehen,
Auch kein Tag geht nicht dahin,
Da ich nicht auf meinen Knieen
Vor des Höchſten Augen bin,
Da auch nicht in naſſen Wangen
Meine Zunge ſolches giebt:
Gib, o Herr, was mein Verlangen,
Und was mir nach dir beliebt.

Gib mir doch die liebſte Seele,
Die ſich meiner gänzlich gleicht,
Und um die ich mich ſo quäle,
Bis mein Herz ihr' Hülf' erreicht.
Herr, du weißt es, wie ich liebe,
Daß ich gänzlich ohne Liſt
Sie, als meine werthe Riebe,*)
Mir zur Liebſten hab' erkieſt.

Weichet doch, ihr böſen Leute,
Die ihr uns ſo lange quält
Und auch du, geh auch beiſeite,
Die uns beide faſt entſeelt.
Wehre dem, der nicht beginnet,
Was der Ehren ähnlich iſt,
Ich bin ehrlich hier geſinnet,
Willſt du nicht, bleib wer du biſt.

Gott wird mir die Liebſte geben,
Keiner, der da ſterben muß.
Gott wird mich und ſie erheben,
Wehrt ihr gleich mit Hand und Fuß.
Gott wird uns der Noth entziehen,
Dem von beiden Tag und Nacht
Mit gebücktem Herz und Knieen
Unſer Mund wird aufgemacht.

Und nun wie jauchzend das Jubellied:

Liebe läßt ſich nicht bergen.

Warum ſoll ich es verſchweigen,
Daß mein Herze ſo verliebt?
Weil es böſe Mäuler giebt?
Seht, ihr Läſterer, die Feigen:
Eurethalben leg' ich mir
Wahrlich keinen Maulkorb für.

---

*) d. h. Rippe; So Lohenſtein in einer ſeiner Heroiden:
Gott ſchuf nur eine Ev' aus eines Adams Riebe.

Flora, du haſt mich gefangen,
Ich bin deiner ganz und gar,
Dein mit Gold gemengtes Haar,
Sternenaugen, Roſenwangen,
Nectarmündlein, Liljenkinn,
Haben mich mit Leib und Sinn.

Deine wunderſchöne Jugend,
Deine Sitten, Sitzen, Stehn,
Weinen, Lachen, Reden, Gehn,
Deine Frömmigkeit und Tugend,
Deine Zwillingsſchweſterlein
Nehmen all mein Leben ein.

Sie hat mich, ich ſie gefangen,
Zörne nun drumb, wer da will:
Es iſt weiter kein Verlangen
Nach dem Sünd' und Buhlenſpiel:
Unſre That iſt eine That,
Die von Gott den Anfang hat.

Die Wirklichkeit des Liebesverhältniſſes zeigt ſich am beſten in der 1644 zu Frankfurt am Main erſchienenen älteſten Sammlung: „Beſtändige Liebe“ und „Wankende Liebe“. Die Gedichte ſind hier meiſtens kurz und haben zum öftern denſelben Inhalt wie die ſpäteren längeren, ſo daß es ſcheint, als habe der Dichter dieſelben Motive ſpäterhin mit freierer Kunſt weiter ausgeführt. Und in der That finden wir in dieſen älteren Stücken nur noch mehr warmes und inniges Gefühl, noch mehr Ausdruck des Momentes. Man wird uns nicht zürnen, wenn wir aus dem vorliegenden Büchlein nicht kärglich ſpenden:

Flora hat ihn nie geküſſet.

Wie hoch mich Flora hält, wie herzlich ſie mich liebt,
Wie ſehr ſie ſich um mich ins vierte Jahr betrübt,
So hab' ich doch von ihr noch keinen Kuß gekriegt,
Weil ſolches an der Zucht, nicht an der Liebe liegt.

Floren Gunſt gilt ihm über Alles.

Wer fraget denn darnach, hört ſchon kein Gott nicht an,
Was meine Leier kann,
Die Götter acht' ich nicht, wo mich Eliſa hört,
So bin ich gnug geehrt.

Daß Eliſa der wahre Name der Geliebten ſei, ſagt er uns auch in einem anderen Gedicht ausdrücklich. Ferner:

Flora iſt ſein Vaterland.

Ihr ſaget mir, ich ſoll die Flora laſſen fahren,
Mich meinem Vaterland und einer andern ſparen,
Das iſt ein Ding von nicht, es iſt ſchon ſo bewandt,
Wo meine Flora wohnt, da iſt mein Vaterland.

Floren verderbtes Bildniß.

Du frageſt Flora mich, woher doch das Geſichte
Von deinem Bildniß mir ſo gänzlich kommt zunichte,
Mein Mund iſt ſchuld daran, weil er dich ſelbſt nicht hat —
Daß es nicht ärger wird, ſo ſei an Bildes Statt.

Gewiß ein höchſt feines, reizendes, darſtellungsvolles Gedicht! Und nun das Bild ſelbſt.

Auf ihr Bildniß.

Nicht anders, ebenſo iſt meiner Floren Zier!
Der ſchönen Floren Leib, als du ihn ſieheſt hier:
Die Haare ſtehen ſo, vor welchen Gold erbleichet,
So iſt die glatte Stirn, vor welcher Venus weichet,
Sind ihre Sternlein hier, ſo iſt der rothe Mund,
Das ſüße Purpurfleiſch, das mich ſo oft geſund
Und kränklich hat gemacht, ſo ſehen ihre Wangen,
Von Milch und rothem Wein, und ſo in güldnen Spangen
Der Alabaſterfels, ſo ſind die Schweſterlein,
Die angenehme Luſt, vor welcher ich nicht wein',
Wenn ſolche ſich erhebt. Sie iſt ſehr wohl gemachet,

Und fehlet anders nichts, als dieſes, wie ſie lachet
So lieblich, wie ſie ſingt ſo zierlich, wie ſie geht
So züchtig, wie ſie redt ſo freundlich, wie ſie ſteht
So ſchlank, ſonſt fehlet nichts. Ach, mahl' auch dieſes Maler,
So macheſt du ein Bild von etlich tauſend Thaler.

Die Schönheit, Friſche und Wärme wird hier keiner Empfehlung bedürfen. Ich fahre fort:

Ueber ihre ſchneeweiße Arme.

Eliſa, ſage mir, kann ich in deinen Armen,
Weil ſie, wie Schnee zu ſehn, im Winter auch erwarmen?

Flora brennet.

Ich brenne, wenn ich dir an deine Hände fühle,
Betaſt' ich meine Luſt, die ſchönen Schweſterlein,
Ich brenne, ja, dein Mund muß lauter Feuer ſein,
Ei Flora ſage mir, woran ich mich dann kühle.

Er ſiehet ſie ſpazieren gehn.

Ich ſtehe nicht umbſonſt dem Weſtenwind entgegen,
Dort gehet Flora weg, wer weiß, ob ſie durch ihn
Mir nichts von Seufzern ſchickt, der Treu verliebten Sinn —
Wo nicht, ſo hab' ich doch den Staub von ihren Wegen!

Warumb er Floren liebt.

Was mich an dich gebracht, iſt deiner Sitten Glanz,
Zucht, Zier und Freundlichkeit — hernach dein ſchöner Tanz.

Sie ging ihm ungefähr an der Seiten weg.

Die Flora gienge mir an meiner Seiten hin,
Ich fühlt' es, denn es ſchoß ein Pfeil durch meinen Sinn.

In ſolchen einfachen Stücken zeigt ſich dem Kenner wohl nicht zum mindeſten des Dichters urſprüngliche Begabung und ſeine ganze dichteriſche Natur. Im Folgenden wird man in der naiveſten Einfalt einen Minneſänger zu hören glauben, und wahrlich nicht den ſchwächſten.

Als Flora eingeſperrt gehalten wurde, mich nicht zu ſehen.

Ich leide,
Weil man meine Freude
Gefangen hält,
Ich liebe,
Daß ich mich betrübe,
Für aller Welt.
Man ſiehet mich für ungeſund,
Ich habe bleich,
Den Todten gleich,
Die Wangen und den Mund.

Als Gegenſtück ſeiner früher gegebenen Liebeserklärung kann dienen:

Flora redet zu ihm.

Dich bereichern kann ich nicht, ſondern als ein Ehweib lieben,
Auch iſt mir mein Angeſicht nicht mit Waſſern aufgerieben,
Meine Gier iſt kein Betrug, rein von außen, rein von innen:
Iſt dir ſolches nun genug, ſo magſt du mich lieb gewinnen.

Ein Gedicht, in dem man wohl mit Recht eigene Worte der Geliebten vermutet, falls ihr nicht noch mehr daran gehören ſollte. Bildung und ſelbſt dichteriſchen Sinn haben wir an dieſem Ort und in dieſer Zeit recht wohl anzunehmen.

Daß die Liebe Hinderniſſe fand, geht überall hervor, beſonders klagt der Dichter die Mutter an, in einem eigenen Gedicht mit der Ueberſchrift: „Genade Gott, wenn einer eine böſe S. Mutter hat"; auch erfahren wir in mehreren Stücken von einem alten und reichen Nebenbuler. Dennoch ſcheint die Liebe einen glücklichen Ausgang zu haben, ſo daß im Angeſicht der Lieder die obige Frage in günſtigem Sinn zu beantworten wäre. Jedenfalls iſt das angehängte Buch „Seladons wankende Liebe", das allerdings irre machen könnte, nicht auf Eliſa, ſondern auf eine andere Perſon zu beziehen. Dies ſagt ſchon die Ueberſchrift des erſten Liedes: „An ſeine vor der Zeit lieb geweſene“. Auch trägt dieſelbe hier den Namen Ramia, und in der „beſtändigen Liebe“ wird den früheren Geliebten, und unter ihnen Ramia, als Siegerin Eliſabella gegenübergeſtellt, ſo in dem Gedicht „die er geliebet“. Dann iſt noch bedeutſam das Lied: „Eine haben iſt ein Laben“, wo nämlich der Dichter jetzt zum erſten Mal ſeine ernſten Liebesgedanken ausſpricht. So trägt denn auch „die wankende Liebe“ durchgehends einen anderen Charakter; offenbar iſt das Buch aus früheren Jahren, die erotiſchen Stücke ſtehen hier mit Liedern zuſammen, welche augenſcheinlich der Studenten- und Kriegszeit des Dichters angehören. Letztere hat Greflinger in ſeine ſpäteren Sammlungen wieder aufgenommen, dieſe Liebeslieder aber nicht, worin denn eben die Beſtätigung unſerer Auffaſſung zu liegen ſcheint. Wenn aber in den ſpäteren Sammlungen andere Lieder vorkommen, welche über Untreue der Geliebten klagen und derſelben männlichen Unmut entgegen ſetzen, ſo iſt doch noch fraglich, ob ſie jener Ramia gelten, denn, wie wir ſogleich ſehen werden, lernte Greflinger dergleichen Motive mit freier Kunſt darſtellend behandeln.

Ich hebe ſchließlich aus der beſtändigen Liebe noch ein recht anſprechendes Gedicht hervor, das gleichfalls auf einen längeren Verkehr hindeutet.

An Floren.

Ach höre, meine Schöne, mich,
Der ich viel Jahre liebe dich,
Und weiß dich doch nicht zu bekommen,
Du höreſt einen, der dich liebt,
Der dir ſein ganzes Herze giebt,
Bis er von hier wird weggenommen.

Bin ich von dunklem Blute ſchon,
Und eines ſchlechten Mannes Sohn,
Bei dem kein Reichthumb anzutreffen,

So bin ich gleichwohl noch ſo viel,
Daß ich mit keinem tauſchen will,
Denn Blut und Reichthumb pflegt zu äffen.

Mein Reichthumb iſt mein treuer Sinn,
Und daß ich ohne Schalkheit bin,
Auch iſt mir ſonſt noch was verliehen,
Das iſt mir mehr als alles Gut,
Es iſt ein unbezäumter Muth,
Der nun in ſeinem beſten Blühen!

Zwar du biſt ſeine Meiſterin,
Weil ich dein treuer Diener bin,
Sonſt weiß ihn niemand zu bezwingen.
Der Höchſte gehet allem für,
Der geb' auch, Liebſte, dir und mir,
Was dir und mir mag Nutzen bringen.

Daß der Liebesroman mit Flora in Danzig ſpielt, geht wohl beſonders deutlich hervor aus dem Gedicht, deſſen Ueberſchrift lautet: „Als er auf der Weyxel in großen Sturm war, an ſeine Flora“. Er verabſchiedet ſich von ſeiner Geliebten, um in ſein Vaterland zu reiſen, in dem Gedicht „Abſchied von ſeiner Flora“ lauten die beiden Endſtrophen:

Verhoffe, daß ich bleibe
Von dir mit meinem Leibe
Nicht ganz ein volles Jahr,
Vergönnt mir Gott das Leben,
Ich will mich dir ergeben,
Eh als dein Hoffen war.

Indeſſen ſei geduldig,
Und mache dich nicht ſchuldig
An irgend einer That,
Die nie für Treu' zu nennen —
Wohl, laß die Pferde rennen
Zu meiner Vaterſtadt!

Er reiſt alſo nach Regensburg; aber er wird ſeiner Geliebten nicht untreu, dies ergiebt das ſchon oben mitgetheilte Gedicht, das in der „beſtändigen Liebe“ die Ueberſchrift hat „Ferne trennet treue Herzen nicht“: Nicht leichtlich kann ein Herze wanken u. ſ. w. Er muß auch wirklich nach Preußen zurückgekehrt ſein, denn jetzt wird uns erſt das oben gegebene Gedicht „Auf die Zurückreiſe“ ganz verſtändlich, er ſchifft von Weſten her nach Preußen hin, und hier iſt ſeine Geliebte:

Wo ſich meine Seele findet,
Wo ſich meine Freude hält,
Wo mein Feuer, das euch bindet,
Wo mein höchſtes, meine Welt,
Wo mein All, mein Ich, mein Leben,
Der ich mehr als mir ergeben.

Wir dürfen alſo wohl annehmen, daß der Dichter endlich auch, und zwar eben durch ſeine Ausdauer und Treue, ſowie durch die Treue der Geliebten, den Widerſtand der böſen Schwiegermutter beſiegt, mit der Geliebten glücklich in Hamburg gelebt habe, und daß ſeine Tochter, an die er in den „Roſen“ ein Gedicht richtet, auch Florens, oder, was daſſelbe iſt, Eliſens Tochter ſei.

Vielleicht iſt noch von beſonderem Intereſſe, zu ſehn, wie der Dichter ſpäter ſeine Gedichte überarbeitet. Sie gewinnen allerdings an Correctheit und Sauberkeit der Form und verlieren nur ſelten an Kraft und unmittelbarer Stimmung. Dem oben gegebenen „Herzlichen Seufzer an ſeine Liebſte“ entſpricht in der „Beſtändigen Liebe“ „Starke Hoffnung, Gott wird ſeiner Liebe pflegen“; hier aber leſen wir die zweite, dritte und vierte Strophe, wie folgt:

Schiffer, die mit Sturm umgeben
In der Wellen Tyranney,
Suchen Rettung zu dem Leben,
Hauen ihren Maſt entzwei,
Laſſen Maſt und Segel fliegen,

Geben ſich in Gottes Hand,
Schreien Herr Herr in den Zügen,
Hilf uns wieder an das Land.

Denn mit friſchem Leibe ſterben
Kommt den Menſchen ſauer an,
Es will keiner gern verderben,
Jeder wehrt ſich, wie er kann:
Ei wie ſoll dann meine Jugend
Solche Zagheit nehmen ein,
Denn, o Spiegel aller Tugend,
Liebſte nicht mehr Liebſte ſein?

Laß den alten Mann verzagen,
Dem es an der Macht gebricht,
Den der Tod ſchon halb erſchlagen,
Meine Jugend thut es nicht.
Stürmen mich gleich tauſend Feinde,
Muß der Maſt und Segel gehn,
Ei, ſo hab' ich Gott zum Freunde,
Der kann alle Noth beſtehn.

Man begreift bald, warum der Dichter dieſe Geſtalt nicht erhalten wollte und ſieht in allem Formellen den unverkennbaren Fortſchritt.

Wenn wir Greflinger, beſonders in den älteren Gedichten, oft ſehr glücklich den milden und ſchmuckloſen Ton Opitzens anſtimmen ſehen, ſo wetteifert er doch auch wieder mit Fleming in dem ſeinigen. Recht kennzeichnend dürfte hier folgendes Gedicht ſein (aus der beſtändigen Liebe):

Gruß an ſeine Flora.

Mein Zucker, ſei gegrüßt, und meine Bitterkeit,
Du meine ſüße Ruh und wüthend Herzeleid,
Du ſonnenklares Licht und meine Finſterniß,
Mein Leben, ſei gegrüßt, und meines Lebens Riß,
Mein ſüßer Lebensport, mein Irrweg immerdar,

O Freude ſei gegrüßt, du meine Furcht, Gefahr,
Ich grüße dich, mein All, mein Nichts, ich grüße dich
Und gebe, Liebſte; dir mit dieſem eigen mich.

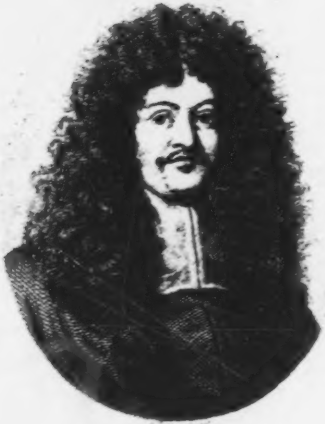
Das ſchwungvolle Gedicht klingt ſehr merkwürdig an ein Fragment des Sophokles an, von dem Greflinger ſchwerlich Kenntniß gehabt, er übertrifft hier aber manches Aehnliche bei Fleming — dem er ja überhaupt ſehr gefährlich wird, im Ernſt, wie im Spiel.

Wir haben hier noch weiter neue Richtungen des Dichters vorzuführen. Er bewegt ſich in den künſtlichſten und reichſten Reimformen, ja er weiß in ihnen leicht und anmuthig zu plaudern, in richtigem Gefühl, daß gerade für ſolche Dinge ſich das Reimſpiel am beſten eignet. Ich führe an: „Unterweiſung heimlich zu lieben an ſeine Eliſabella (ſchon in der beſtändigen Liebe; in den Roſen wiederholt):

Weil wir zerſtreut durch Neid und Zeit
Uns heimlich müſſen meinen,
Weil du für mir, und ich für dir
Ganz feindlich muß erſcheinen,
Weil mir dein Licht das Herze nicht,
So ferne wird benommen,
So lehrt die Pein uns liſtig ſein,
Bis unſer Heil gekommen.

Man ſchließt den Mund, doch nicht den Grund
Und Urſprung der Gedanken,
Ein treuer Sinn ſchlägt alles hin,
Weiß leichtlich nicht zu wanken.
Merk, meine Zier, wie ich vor dir
Forthin mich will geberden,
Wenn wir allein nicht können ſein,
Daß wir nicht ſträflich werden.

Du ſollſt auf mich, wie ich auf dich,
Die Augen laſſen ſchießen,
Als wann ich dich, als wann du mich
Nicht gerne möchteſt wiſſen.



CHR. VON HOFFMANNSWALDAU

Verlag von Friedrich Bruckmann in Stuttgart

Du ſollſt für mir, wie ich für dir,
Niemals ein Zeichen geben,
Als wenn du mir, als wenn ich dir
Zu Liebe ſollte leben.

Verhöhnt man mich, enthalte dich,
Kein Wort für mich zu ſprechen,
Entfärb' auch nicht dein Angeſicht
Und laſſe dir nicht brechen
Den treuen Sinn, denk oben hin,
Ja was ſie ſagen wollen,
Geh alles ein, das Ja und Nein,
Bis ſie es laſſen ſollen.

Schwatzt jemand dir viel Neues für
Von mehr als ſieben Damen,
Die ich nach dir verpflichte mir,
So ſollſt du ſie benamen,
So gut du weißt, die Schönſte heißt
Eliſa, die vor allen
Soll ſtehen mir mit Zucht und Zier,
Soll bleiben mein Gefallen.

Ein ſehr hübſches und zugleich ſehr kunſtreiches Lied iſt „Der Muſikfreund", allein ich ziehe vor hier ein reichreimendes Frühlingslied zu geben, ganz im Geſchmack der Nürnberger Sänger, und doch wie viel friſcher und geſchmackvoller! In der That, ein Ton der Minneſinger klingt hier durch, und wahrlich nicht abgeſchwächt:

Frühlingsluſt.

Der Blumenreiche Mai
Bringt tauſendfache Luſt herbei.
Die Vögel halten ihr Geſang,
Das Vieh geht ſeiner Weide Gang,
Es jauchzt das Weltgebäu,
Grimmig und Mildes, Vernünftig und Wildes,

Die Felder und Wälder
Alles ſamt ſich itzt
Von Lieb erhitzt.

Es ſieht das Sternenhaus
Saffiren, gold- und ſilbern aus,
Die Luft iſt nun von ſüßer Luſt,
Und blößet Floren Liljenbruſt,
Stillt Wind- und Wellenſtrauß:
Sehet im Klaren die ſchuppigen Schaaren,
Sie ſchwimmen und glimmen,
Die Liebe herrſchet auch
Des Meeres Bauch.

Der Schiffer geht zur See,
Fährt ſicher in die Wellenhöh,
Es ſchallen Strand und Wald ſehr viel
Von unſrer Schäfer Flötenſpiel,
Umb ihre Schaaf' im Klee.
Sehet, wie lauſen die Mägdlein zu Hauſen,
Sie glänzen mit Kränzen,
Und tanzen, als das Spiel
Der Schäfer will.

Es iſt in dieſer Zeit
Die weit' und breite Welt erfreut,
Und von dem Lieben angezündt,
Es lieben Flut, Glut, Erd' und Wind.
O Zeit von Fröhlichkeit,
Folge den Tagen von Plagen entſchlagen,
Sei fröhlich, werd' ehlich!
Sprengt uns der Winter an,
So iſt's gethan.

Man laſſe die Zeit,
Die Zeit voll Blüth' und Lieblichkeit,
Das iſt die Jugend, nicht vorbei.
Man wird wohl alt, nicht aber neu.
Wohl dem, der blühend freit!

Kommen die Jahre, ſo ſchimmeln die Haare,
Dem Greiſen vereiſen
Die Adern: alt iſt kalt!
Drum freiet bald!

Mehr als irgend ein anderes Gedicht führt dies den Beweis, daß Greflinger außer Opitzens Kunſt noch ein anderes Element in ſeinen Gliedern trage, und daß eben durch ihn die abgeriſſenen Fäden alter Volks- und ſelbſt alter Kunſtpoeſie ſich einigermaßen wieder aufknüpfen, ein Umſtand, worauf eben ſeine Bedeutung und unſere Theilnahme für ihn beruht. Faßt man die Künſtlichkeit und zugleich Leichtigkeit ins Auge, ſo iſt man verſucht, Greflinger den Rückert des Zeitalters zu nennen, allein das iſt nur Eine Seite, er hat zugleich mehr Anſchauliches und Darſtellendes, mehr Sangbares und Volksmäßiges, überhaupt mehr Bruſtton.

Dem Künſtlichen reiht ſich auch ein Kunſtſtück an, ein Gedicht ohne den Buchſtaben R; man wird demſelben an ſich einen Reiz zugeſtehen müſſen, und jedenfalls merkt man keinen Zwang. Es lautet:

An ſeine Liebſte umb einen Kuß.

Sonder R.

Dein Küſſen iſt ſo ſüß, mein Lieb,
Daß ich es leichtlich nicht kann miſſen.
So gib denn deine Lippen, gib,
Und laß uns, weil es ſein kann, küſſen.

Es iſt ja alle Luſt dahin,
Wenn uns die Jugend iſt entgangen,
So welken Mund und Muth und Sinn,
So falten ſich die glatten Wangen.

So laß uns nun ſo ungeküßt,
Mein Liecht, die Blüthe nicht entgehen,
Gott weiß es, ob du Abends biſt,
Was man dich dieſen Tag kann ſehen.

Gieb einen Kuß, weißt, was ich will,
Ich will dich tauſendmal beküſſen,
Iſt's nicht genug, noch eins ſo viel,
Und ſollt' ich Tag und Nacht mit ſchließen.

Du weißt, das Küſſen flecket nicht,
O ſollte dich ein Kuß beflecken,
So hätteſtu, mein helles Liecht,
Dein Antlitz längſten müſſen decken.

So gib nun deine Lippen, gib,
Und laß mich deinen Kuß nicht miſſen,
Mein Seelichen, mein Schatz, mein Lieb,
Komm laß uns, weil es ſein kann, küſſen!

Wichtiger als alles Andere iſt nun aber ein beſonderer Punkt in Greflingers lyriſcher Kunſt: er verläßt die Schranke der ſubjectiven Lyrik, und erhebt ſich *zur darſtellenden*, ſo daß er ſich der Balladenpoeſie ſchon um einen Schritt annähert. Ein großer Theil ſeiner Lieder iſt nicht in dem Namen des Verfaſſers, ſondern in dem anderer Perſonen gedichtet, er führt verſchiedene Charakter ein und läßt dieſe ſprechen, ſowohl ſcherzhaft als im Ernſt, ein Umſtand, der übrigens auch auf der Hut ſein heißt, alles und jedes auf den Dichter ſelbſt zu beziehen. Schon in den Liebesliedern führt er die Geliebte redend ein:

Weil mein Schatz iſt weggezogen
Durch die ungeſtüme Wind'
Und die großen Waſſerwogen,
Die dem Menſchen untreu ſind,
Darum iſt mein junges Leben
Aller Traurigkeit ergeben.

Kommt der Tag, ſo kommt mein Jammer,
Weil ich nicht ſein Antlitz ſeh',
Iſt es Nacht, ſchallt meine Kammer
Ueber meinem Ach und Weh.
Es kann ſich kein Windlein rühren,
So muß ich mein Klagen führen.

Jetzo, ſchrei' ich, wird er ſinken,
Jetzo wird ſein ſüßer Mund
Das geſalzne Waſſer trinken,
Jetzo fällt er auf den Grund.
Ach, wie werden die, die lieben,
Von der Forcht herumb getrieben!

Bald, ſo kommſt du mir in Träumen,
Bald kommt mir die Nordſee für,
Wie ſie pflegt vor Zorn zu ſchäumen,
Bald ſo ſegel' ich mit dir:
Was die Sinne wachend ſchaffen
Träumen ſie auch in dem Schlafen.

Daß ich nun nicht deiner Reiſen
Leibliche Gefährtin bin,
Sollt' ich auch durch Eis und Eiſen,
Donner Blitz und Hagel ziehn,
Deiner ſüßen Lippen Küſſen
Würde mir es wol verſüßen.

Zieh mit Glücke, komm bald wieder!
Bis du mir kommſt wieder ein,
Sollen meiner Augen Lieder
Nie von Weinen trucken ſein.
Ach, was ſoll mir Freude geben,
Nun ich ohne dich muß leben!

Wenn das Eingehen auf die Empfindung eines Andern ein hauptſächliches Kennzeichen dichteriſcher Kunſt und eine höhere Art dichteriſcher Production iſt, welche eben die Lyrik zum Epiſchen und Dramatiſchen hinüberführt, ſo beſteht unſer Dichter dieſe Probe auf das Beſte, ja er ragt hier in ſeiner Zeit hervor, denn eben dies iſt der Punkt, wo es ihrer Poeſie fehlt.

In einem anderen Gedicht führt er eine Nonne ein, welche über ihren Stand klagt, ganz artig; ernſter aber iſt das Gegenſtück, die Klage des Mädchens, das ihre Ehre verloren. Noch kühner „Die Manniſtiſche Jungfrau.“ Auch „Der Geſegnete“

gehört in die Reihe ſolcher Charakterbilder, ebenſo „Die arme Hoffarth“, und ſo wird in dem Gedicht „Der geldſüchtige Freier“ dieſer redend eingeführt. Aber auch wo der Dichter nicht geradezu eine andere Perſon ſprechen läßt, ſondern ſelbſt das Wort behält, begegnen wir nichtsdeſtominder der Charakterzeichnung, z. B. wo er einen Stutzer anredet:

Prange nicht zu ſehr mit dir,
Ziehe dich nicht allen für,
Halte doch die rechte Maaß,
Andre wiſſen auch noch was.

Trägſt du einen Biberhut,
Iſt drum das darunter gut?
Glänzt dein Haar wie Gold, ho, ho,
Eben ſo glänzt auch das Stroh!

Haſtu einen Band im Zopf,
Iſt drum bald Verſtand im Kopf?
Haſtu ein glatt Angeſicht,
Weibern mangelt ſolches nicht.

Der ſo viel von Tauſend ſpricht,
Hat gewiß kein' hundert nicht,
Dann ein rechter reicher Zund
Trägt ſein Gut nicht in dem Mund.

Haſt du gleich den Degen an,
Du biſt drum kein Kriegesmann:
Jungfern-, Mägd'- und Frauenſtreit
Iſt noch weit von Tapferkeit.

Du ſagſt viel von Ländern her,
Sagſt auch viel vom wilden Meer,
Haſtu auch was heimgebracht,
Das dich klug und rühmlich macht?

Mancher zieht ein Ferkel aus,
Und kommt dann ein Schwein nach Haus,
Wer fragt nach der neuen Welt,
Weil die alte noch wohl hält.

Der was Schönes ſehen will,
Sieht deſſelben hier ſo viel,
Als ihm in der neuen Welt
Nimmermehr wird vorgeſtellt.

Lieber, ſtell dein Prahlen ein,
Laß auch andre Leute ſein,
Hör', je völler als ein Faß,
Hör', je minder klinget das.

Und ſo erſtreckt ſich nun auch dies darſtellende und dramatiſche Element ſelbſt bis auf die Lieder, welche eben demſelben ihre große Lebendigkeit verdanken, z. B. das Wein- und Tanzlied. Wir kehren mit ihm zu dem zurück, wovon wir ausgingen.

Eine naſſe Compagny.

Laß uns gehen,
Laß uns ſehen,
Wo der beſte Wein,
Und wo auch Jungfern ſein!
Folgt, ich geh' euch führend für,
Wirthin, öffnet Thor und Thür,
Laßt die ganze lange Nacht
Mit Luſt ſein zugebracht.

Gebt den Gäſten
Was zum Beſten!
Iſt kein Schinken hier?
Geht, tragt uns tapfer für.
Schafft, ſo geht der Wein hinein,
Ihr ſollt wol bezahlet ſein,
Friſcht die Gläſer, macht ſie rein,
Laßt keinen Mangel ſein!

Sa zu ganzen!
Dann zum Danzen,
Holet meinen Schatz,
Den lieben Tummelplatz!

Oder ihr müßt ſelbſt allein
Unſer aller Dänzrin ſein;
Schafft zu wechſeln, ihr ſeid ſchwach,
Und gebt zu leichtlich nach.

Annen aber
Sticht der Haber,
Sie hält trefflich viel
Von Danz und Saitenſpiel.
Seht, wann man den Wolf benennt,
Kommt er ſelbſt daher gerennt:
Sa, ihr Herren, ſtreichet auf
Und bringt uns in den Lauf!

Sei gegrüßet,
Sei geküſſet,
Aller Schönheit Glanz!
Vor Eſſens wird kein Danz.
Bringt es dieſer Schönen zu,
Herz, es gilt auf du und du!
Sei mein liebes Schweſterlein,
Ich will dein Bruder ſein!

Braucht der Zeiten!
Stimmt die Saiten,
Streichet tapfer auf!
Hier Geld zum Fiedelkauf!
Sa! ſo fangen wir nun an,
Komm, mein Huhn, ich bin dein Hahn!
Holla, Wirthin, ſeid nicht fern,
Ihr danzet auch noch gern!

Welch ein Bild und welches Leben! Wir ſind in der dunſtigen Schenke und ſehen den Soldaten, der etwas will drauf gehen laſſen, der aber doch bei allem Mutwillen und Uebermut immer noch eine Schranke der Sittlichkeit hält, ja Gutmütigkeit und ſelbſt Adel der Geſinnung zeigt. Das Stück dürfte höchſt kennzeichnend für den Dichter ſein und ſein Verhältniß zur Zeit, namentlich auch wenn wir es vergleichen mit Opitzens nach Ronſard gemachtem Liede „Mich befällt doch faſt ein Grauen." Hier bei Greflinger iſt alles wilder und wir ſind mitten im dreißigjährigen Kriege, aber doch welche Friſche und Herzhaftigkeit, welches ſprühende Leben! Und dieſen Dichter nannte Wolfgang Menzel noch vor Kurzem „einen geiſtloſen Vielſchreiber" (Deutſche Dichtung II. S. 144. — Stuttgart 1859)!

Aber bei all dieſer Derbheit und Handfeſtigkeit iſt doch der Dichter, wie wir wiſſen, keineswegs ungefüge und roh, er iſt auch zarterer Auffaſſung und ſelbſt feiner Wendung fähig, z. B. in dem Gedicht: „An eine adelige Dame, bei Ueberreichung eines Apfels." Er ſpielt die Rolle des Paris und ſchließt mit den Zeilen:

Nehmt den Apfel, er iſt euer,
Ob er ſchon nicht gülden iſt,
Der ihn gibt, iſt euer treuer,
Ob ihr ihn ſchon nicht erkieſt.
Iſt es mir nicht freigelaſſen
Die zu lieben, die mich haſſen?

Es iſt noch zu erwähnen, daß Greflinger auch Gedichte bringt, welche der Form nach dialogiſch und dramatiſch ſind, indem ſie Wechſelrede enthalten, ferner daß er mit dramatiſcher Auffaſſung ſogar bis in die Thierwelt geht. Hieher gehört des „Haſen Klag" (Roſen und Dörner, Anhang). Es beginnt:

Es ſchrie einmal ein kleiner Haas
Sehr müd' und matt im grünen Gras:
Was hab ich immermehr gethan,
Daß ich nicht ruhig leben kann.

Jäger und Hund werden nun angeklagt, es ſchließt:

Was Luſt entſteht in ihrem Sinn,
Als ich dem Hund im Fliehen bin.
Hiß, hiß, iſt ihr Geſchrei und mir
Bricht recht der kalte Schweiß herfür.

Bin ich erjagt, ſo hab' ich Noth,
Reiß ich nicht aus, ſo bin ich todt,
Damit, ſo werd' ich kahl gemacht,
An Spieß, an Glut, an Tiſch gebracht,
Und bin ich da, ſo geht der Schnitt,
Da iſt kein Hund der kriegt was nit*)
Ach denket, lieben Leute, denkt,
Wie ſehr die Unſchuld wird gekränkt.

Das Stück gewinnt dadurch noch ein ganz beſonderes Intereſſe, daß es der Ausgangspunkt eines bekannten Volksliedes zu ſein ſcheint:

Geſtern Abend ging ich aus,
Ging wol in den Wald hinaus:
Saß ein Häslein hinterm Strauch,
Guck't mit ſeinen Aeuglein 'raus.
Liebes Häslein, was du ſagſt
Und ſo treulich zu mir klagſt.

Die dritte und vierte Strophe lautet:

Wenn ich dann geſchoſſen bin,
Trägt man mich zur Küchen hin,
Legt man mich auf's Küchenbrett,
Spickt den Buckel wohl mit Fett,
Steckt den Spieß von hinten ein,
Ei, wie kann ſo grob man ſein!

Wenn ich dann gebraten bin,
Trägt man mich zur Tafel hin,
Der Eine bricht mir's Bein entzwei,
Der Andre ſchneidt ſich ab ſein Theil,
Der Dritte nimmt ſich's Allerbeſt':
Laßt's euch ſchmecken, ihr werthen Gäſt!

---

*) Im vorliegenden Druck „mit", wie zum öftern das ſüddeutſche „nit" hier fälſchlich verkehrt worden.

Und der Schluß:

Wenn ich an mein Schickſal denk',
Thut es mich von Herzen kränk'.

Wir hätten hier alſo die volksmäßige und in der That ſehr launige Ausführung des Greflinger'ſchen Grundgedankens, und befinden uns in dem glücklichen Fall, den Urſprung und erſten Kern eines Volksliedes nachweiſen zu können. Es beweiſt zugleich, wie nahe Greflinger dieſem geſtanden.

Nun haben wir von unſerem Dichter in ſeinen verſchiedenen Sammlungen auch eine reiche Zahl epigrammatiſcher und ſpruchartiger Gedichte, welche neben Scherzhaftem auch viel Ernſtes enthalten und wiederum in hohem Grade den Beweis führen für des Dichters kernhafte Natur, ſeine Lebenskenntniß, ſeinen wahrhaft deutſchen Sinn und ſeinen nicht gemeinen Geiſt. Manches freilich erſcheint uns als umgebendes Geſtein, doch des Echten und Gediegenen iſt auch heute noch gar viel darin zu finden. Wir werden zum öftern an Logau, zuweilen ſelbſt an Scheffler erinnert und Greflinger hält den Vergleich mit dieſen ſehr wohl aus, ſo daß ſeine Sprüche allein ſchon ihn bedeutend machen müßten. Es bedarf der Beiſpiele, um dies Urtheil nicht als übertrieben erſcheinen zu laſſen. Ich greife zunächſt in den Anhang der weltlichen Lieder hinein und ſtreue hier das Folgende aus:

Damit du, wenn du ſtirbſt, bei Chriſto mögeſt leben,
So wirſt du, eh du ſtirbſt, zu ſterben früh anheben.

Der Unterthanen Sünd' iſt wider das Gebot,
Den König und auch Gott; des Königs wider Gott.

Wie ich Natur der Dinge Mutter bin,
Iſt die Vernunft derſelben Königin.

Wie die Würmer in dem Grab einen todten Leib verzehren,
Alſo nagt der gelbe Neid große Männer guter Ehren.

Gleich wie ein wenig Schnee gewälzt ein Häuflein wird,
Alſo auch eine Sünd' die andere gebiert.

Ich trutze dich, o Tod, dann Chriſtus iſt mein Leben,
Und Sterben mein Gewinn, was kannſt du Schadens geben?

Der eine Liebeskunſt will lehren, lehrt umſunſt,
Die Lieb' iſt der Natur ihr Werk und nit der Kunſt.

Der zu Hofe ſteigen will,
Muß auf manche Stufen wallen,
Aber da herab zu fallen
Iſt ihm eine faſt zu viel.

Herr, was ich gutes thue, Herr, das iſt alles dein,
Und was ich Böſes thue, Herr, das iſt alles mein.

Das Alte weicht dem Neuen, Rom gehet vor Athen:
Ich hoffe, daß der Teutſche noch ſoll vor beiden gehn.

Gib einem treuen Lehrer was er will,
Es will ein treuer Lehrer nie zu viel.

Der Wein, nach welchem ſich die lieben Engel ſehnen,
Sind der bereuenden zerknirſchten Herzen Thränen.

Der urtheilt, eh er hört, der ſcheinet ein Tyrann,
Gibt keinen Richter nicht, und iſt ein böſer Mann.

Du willſt, indem du Verſe ſchmiereſt,
Die du aus fremder Müh entführeſt,
Ein Dichter ſein — ich halte dich
Wie Aeglen, die bezahnet ſich.

Wann ein paar Narren diſputiren,
So melket einer einen Bock,
Der ander' fängt die Milch im Rock,
Und dieſes heißt die Zeit verlieren.

Es iſt kein Menſch ſo fromm, an dem nicht was zu tadeln,
Es iſt kein Menſch ſo bös, an dem nicht was zu adeln.

Es iſt kein Ding ſo leicht, es wird dir zu Beſchwerden,
Wann es ſehr ungern wird von dir verrichtet werden.

Wann man Guten Gutes thut,
Häuft man ſein gehäuftes Gut.

Ein Kriegsmann gilt allein in Krieg und Kriegeskummer,
Im Frieden gilt er das, was Oefen in dem Summer.

Betrübter Wittben Fluch und armer Waiſen Klagen
Sind Donnder, Waſſergüſſ' und gar gewiſſe Plagen.

Ich ſoll die Heimlichkeit, die du mir ſagſt, verhehlen,
Und warum kommſt du doch, mir ſolche zu erzählen?

So traurig, Junker Haß, was kratzt er in den Haaren?
Iſt einem Ehrlichen was Gutes widerfahren?

Du ſagſt, du hätteſt keine Witz in meiner Schrift geſehen,
Was ſagſt, ſoll ſolche klüger ſein, als du ſie kannſt verſtehen?

Wie wächſt dein Bart ſo dünn, was mag die Urſach ſein?
Der Naſen Größe nimmt ihm allen Sonnenſchein.

Dem Anhang der „Roſen und Dörner“ entnehmen wir noch:

Lügen.

Wann die Menſchen könnten fliegen,
Als ſie ſämtlich können lügen,
Niemand würde mehr nach Wagen
Oder dann nach Schiffen fragen.

Allerlei.

Kein Mann, der alſo trotzig lebt
Und ſeine Kraft der Welt erhebt,
Der nicht vor dem Gewiſſen bebt.

Verſprechen.

Es iſt ein edel Herz, das ſein Verſprechen hält,
Doch wer nicht allzeit hält, erſpart viel Gut und Geld,
Und ſchicket ſich dabei in dieſe höf'ſche Welt,
Die dir Entſchuldigung vor das Gewähren ſtellt.

Von dem Pöfel.

Der Pöfel iſt nicht anders als ein Kind,
Den man gar bald durch leichte Waar' gewinnt,
Und den ein Wort auf jeden Weg kann leiten;
Kommt aber Zwang, ſo wird er widerſtreiten.

Auf eine gute Hausmutter.

Es iſt ein Haus von gutem Stand,
In dem der Frauen treue Hand
Dies alles fleißig nimmt in Acht
Was durch den Mann wird eingebracht,
Die alles friedſam überſieht,
Das Hausgeſind zum Guten zieht,
Erleichtert ihres Mannes Laſt
Durch Wort und Liebe, wie es paßt:
Ein Haus ohn' eine ſolche Frau
Iſt als ein unbedeckter Bau.

Vaterland.

Ich weiß nicht, wie es kommt, daß eben dieſer Erden,
Da wir geboren ſind, nicht kann vergeſſen werden,
Ulyſſes, der die Welt ein ziemliches beſah,
Wünſcht endlich doch den Rauch von ſeinem Ithaka.
Sitzt ſchon ein Scyth in Rom, da alles herrlich pranget,
Er fühlet doch ein Herz, das ſeinen Schnee verlanget.

Am Schluß finden wir franzöſiſche Sprichwörter verteutſcht; gewiß iſt Greflinger ganz der Mann, um dem ſprichwörtlichen Inhalt die wahre volksmäßige Faſſung zu geben. Nicht wenige davon möchten ſich, wenn nicht in dieſer, ſo doch in einer davon bedingten Form erhalten haben. Gleiches gilt wohl auch von ſeinen eigenen, z. B.

Uebel gewonnen,
Uebel zerronnen.

Nun aber iſt es noch eine neue Seite, welche den Dichter uns ſehr anziehend macht und ihn gleichfalls bedeutend machen würde, wenn wir ihn hier nur irgend loben könnten. Er tritt uns nämlich auch als *epiſcher Dichter* entgegen, alſo eben in dem, woran es der Zeit ſo ſehr fehlt. Noch höher wird das Intereſſe geſteigert durch den Inhalt des Gedichtes. Mir liegt vor: „*Der Deutſchen dreißigjähriger Krieg, poetiſch er-*

zählet durch Celadon von der Donau. Gedruckt im Jahr 1657" ohne Angabe des Ortes. Eine Darſtellung des dreißigjährigen Krieges als epiſches Gedicht in zwölf Geſängen (Theilen), von einem Augenzeugen, von einem Dichter, wie wir Greflinger kennen lernten, das läßt in der That mehr erwarten, als der ſteiſe Hohberg leiſtete, als wir überhaupt von epiſchen Gedichten in dieſer Periode geſehen. Allein die erſte Seite, welche wir aufſchlagen und leſen, ſtimmt dieſe Erwartung erheblich herab, ja bis zur völligen Enttäuſchung. Es ſtehe hier nur der Eingang.

Der ungeheure Krieg, den Böhaimb hat empöret,
Der unſer deutſches Reich nechſt Böhaimb hat zerſtöret,
Alſo, daß es zuletzt ein Denkmal oder Schein
Des alten Landes war, ſoll meine Rede ſein.
Hilf mir, Calliope, du Göttin der Geſchichte,
Daß meine Rede ſich nach dem Verlaufe richte.
Vom Anfang weiß ich nicht, weil ich in ſolchem Jahr',
Als ſich der Krieg erhob, noch nicht geboren war.
Und darum ſag' es mir, wie iſt der Krieg entſtanden?

Hör: Als halb Bohaimb faſt, ein Reich in unſern Landen,
Dem Pabſte widrig fiel und von der Tyrannei,
Die das Gewiſſen zwung, begehrte frank und frei
Zu leben (dann es war den evangel'ſchen Ständen
In dieſem Königreich aus Kaiſer Rudolfs Händen
Ein Freiheitsbrief ertheilt, in der Religion
Und Freiheit frei zu ſein, den auch Matthiens Kron'
In ſeinen Würden ließ, noch gleichwol waren Leute,
Die allerhand Verdruß erregten, und zum Streite
Den Lärmen blaſeten, bald kam des Kaiſers Hand
Mit ernſtlichem Befehl die Kirche derer Stand
Und ihren Gottesdienſt daſelbſten abzuſtellen,
Bald folgte das Gebot den jenen, der hierin
Sich widrig ſehen ließ, gefangen einzuziehn;
Dies alles kam in's Werk Die Evangel'ſchen Stände
Beſchwerten ſich hierob und baten umb ein Ende

Von ſolcher Ueberlaſt. Je mehr des Bittens war,
Je mehr ihr Gottesdienſt bei der Roman'ſchen Schaar
In Schimpf und Laſt verfiel, daher ſie ſich zuſammen
In dem ſehr großen Prag verfügten (Blut und Flammen
Erſchienen dieſen Tag) die Kaiſerlichen Herrn
(Der Kaiſer ſelbſt war nun von Bohaimb etwas fern
Und in dem ſchönen Wien) zu bitten, die Beſchwerden
Zu lindern, eh es noch hiemit möcht' ärger werden.
Wie aber jeglich Theil bei ſeiner Meinung blieb
Und endlich auch der Zorn die Hand zur Rache trieb) —
Ach, ſiehe da, da kam die Zänkerei zum Streiten,
Worob man ihrer drei von Kaiſerlicher Seiten,
Als Grafen Slabata und Grafen Martiniz
Nechſt ihres innern Raths Verfaſſern den Fabriz
Aus hohen Fenſtern ſchmiß, weil dieſer drei Bedienen
Vor Sie zu päbſtlich war, da flog zugleich mit ihnen
Dies Feuer in die Welt. —

Die Anrede an die Muſe und deren Antwort mag artig erſcheinen, allein dieſe Antwort ſelbſt iſt von der Art, daß wir darin weder die Muſe, noch den Dichter ſprechen hören, ſondern nur den Notar. Man beachte den complicirten vielfach eingeſchachtelten Satzbau. Die ganze Rede der Muſe bis dahin, wo wir abbrechen, iſt ein einziger Satz: verwickelt und verworren wie das deutſche Reich, und im völligen Canzleiſtil. Man ſucht den Schluß der bei den Worten „dann es war — beginnenden Parentheſe und iſt nach langem Suchen erſtaunt, ihn erſt bei den Worten „zur Rache trieb“ zu finden, ſo daß denn alſo dem Vorderſatz: „Als halb Bohaimb u. ſ. w. der Nachſatz entſpricht, welcher anhebt bei den Worten: „Ach, ſiehe da, da kam —“ weßhalb wir denn dieſe auch glaubten auszeichnen zu müſſen. Und dieſe lange Parentheſe hat nun auch wieder mehrere untergeordnete Parentheſen. Der Dichter glaubte gewiß hier ein beſonderes Kunſtſtück vollbracht zu haben, hat uns aber nur ein ſeltenes Beiſpiel von dem damals herrſchenden Ungeſchmack gegeben, ſo wie von ſeiner Unfähigkeit ein epiſches

Gedicht zu ſchreiben. Statt der Poeſie erhalten wir die ſchlechteſte Proſa.

Aber vielleicht wird der Dichter wärmer, wo es wirklich etwas vom Kriege zu beſchreiben, poetiſch zu erzählen giebt. Wir machen noch einen Verſuch und ſchlagen auf, das Buch hat keine Seitenzahlen, im vierten Theil:

Nach dieſem fieng man an auch Fulda zu beſtreiten,
Das auch erobert wurd', und mußte ſolche Stadt
Ein trefflich großes Geld, das es verſprochen hatt',
Als Herzog Chriſtian um ſolche war gelegen,
Erlegen, dieſes war der Anfang von dem Segen
Des Caſſel-Heſſen-Kriegs. Auf, auf, und laß uns nach,
Zu ſehen, wie der Held Graf Tylli ſeine Rach'
Verübe. Seine Reiſ' iſt ſchnell, er will ſich rächen,
Sich oder ſeinen Feind darob an Kräften ſchwächen,
Es traf ihn aber ſelbſt. Er kam ſo bald nicht an
Und hielt bei Stendal Stand, der tapfre Schwedenmann
Fiel in der Nacht auf ihn und ſchlug ihm ſeine Reiter
Bei ſieben hundert Mann, hätt' ihn die Nacht noch weiter
Zu gehen nicht gehemt, er hätte dies allein
Ihm viel zu wenig noch zum Siege laſſen ſein,
Es hätten ihm noch mehr vom Feinde müſſen ſterben.
Mit dieſem zog er ſich nun wiederum nach Werben,
In ſeinen feſten Platz und hielt ſich da ganz ſtill.
Wie bös auf dieſen Schlag des großen Tylli Will
Und Herze ſich erwies, iſt ſchwerlich auszuſagen,
Nun wollt' er nichts als nur ſich mit dem König ſchlagen.
Er kam, und ſchickte doch vorher in's Königs Heer
Ein abgefäumtes Paar, die ſollten ſeiner Ehr'
Und Siege Schmiede ſein und das Geſchütz vernageln,
Damit der tapfre Goth' im Zorn nicht könnte hageln
Und ihm zum Schaden ſein. Das ausgeſchickte Paar
Kam an und ſagt' es aus, warum es kommen war,
Um einen größern Lohn vom König zu empfangen,
Als Tylli ſelbſt verhieß, da es war ausgegangen.

Da war die Liſt entdeckt. Der König ſäumte nicht
Und hielte das Geſchütz dem Feinde zugericht
Nach Kreuzart loszugehn. Das ganze Heer war rüſtig
Und hielte dennoch ſich wie ſchlafend. O wie liſtig,
Des Feindes ſeine Liſt zu ſchimpfen! Tylli kam
Und ſiel das Lager an. Als er kein Stück vernahm,
Gedacht' er ſeine Liſt, die wäre ſieghaft worden,
Und rückte baß darauf. Da gieng der Knall von Norden,
Da giengen alle Stück' um ihn erſchrecklich her,
Als wie der Hagel tobt und wie das wilde Meer,
Wann es der Nord erregt. Da ſlogen Pferd' und Reiter
In freier Luft herum. Da ſah der tapfre Streiter,
Graf Tylli, wie ſein Glück ſo ſchändlich ihn verließ
Und in die große Zahl der Unbeglückten ſtieß.
Bei dieſem Hauptgefecht hat Bernhard wohl erwieſen,
Der tapfre Weimarfürſt und Held, was er nach dieſen
Für Thaten würde thun, er kam aufs dritte Pferd,
Kam doch geſund davon, als langes Lebens werth.
Dies war der erſte Ritt und Dienſt, den er dem König
Aus Schweden hat erzeigt, der ihn denn auch nicht wenig
In Anſehn hat gebracht.

Hier brechen wir ab, denn im Folgenden wird es noch viel ſchlimmer. Man kann bewundern, wie der Verfaſſer, über den der Reim eine ſo große Gewalt hat, doch noch ſo gut und zuſammenhängend erzählt; aber er verfällt dafür auch der reinſten Proſa.

Vielleicht erſchöpfen wir den Charakter des Gedichtes, wenn wir aus dem ſiebenten Buch etwa noch das Folgende mittheilen:

Es war nun überall, wohin man mochte ſehen,
Belägern, Einnahm, Peſt, Raub, Brand und Hungers Noth,
Und blieb bald hier, bald dort ein tapfer Tauſend todt.
Bannier, vermerkende, daß er mit ſchlechten Dingen
Sich und ſein Volk nicht wohl zu rechte würde bringen,
Bedachte ſich zur Schlacht, ermahnte ſeine Schaar
Zum Fechten, und trieb weg, was ſchlecht am Herzen war.
Es gieng nach ſeinem Sinn, und mußten Ungarns Schaaren,

Ein viermal tauſend Mann, die auf dem Wege waren,
Zur großen Macht zu gehn, die erſten Todten ſein.
Gleich wie der Donnder ſich vom Anfang ſacht und klein
Bezeiget, endlich doch mit großem Knall und Krachen
Herausbricht und die Welt voll Schrecken pflegt zu machen:
Alſo geſchah auch hier. Es trafen beide Theil,
Obſchon von großer Macht, jedoch ſehr lange Weil
Nur ſchlecht ſcharmützelnde, zuſammen, bis die Sachſen
Mitſamt den Kaiſriſchen den Schweden baß gewachſen
Zu ſein, des Klitzings Heer, das man im Nahen ſah,
Von dar an ſich zu ziehn, verreiſten. Siehe da
Erhob ſich der Bannier. —

Die größte Macht, ſo heißt es, ſtellt ſich bei Wittſtock entgegen, da:

erhob er ſich dahin
Und gieng ihr unverhofft mit mehr als 80 Stücken
Und zwanzig tauſend Mann in ihren ſtarken Rücken.
That eine Schlacht auf ſie, und zwar mit ſolcher Macht
Daß er 6000 Mann und mehr hat umgebracht.

Man wundert ſich, daß der Dichter die Zahlen, die im Gedicht eine ſo große Rolle ſpielen, und hier im Folgenden ſo vielfach vorkommen, nicht durchgängig in Ziffern hat drucken laſſen: nichts konnte treffender den Standpunkt ſolcher Poeſie bezeichnen!

Niemand wird hier eine Bereicherung des Zeitalters in der epiſchen Gattung erkennen mögen. War im Liede dem Verfaſſer ſeine Unbefangenheit und Unſchuld zu ſtatten gekommen und machte ſich da eine gute Verbindung mit der neueren Kunſt, ſo tritt hier der offenſte Zwieſpalt ein, jene Sorgloſigkeit erſcheint als Blöße, die Natur als Kunſtloſigkeit und Uncultur, ſo daß bei größerer Anlage, die auch hier immer noch hie und da durchblickt, doch im Ganzen kein Fortſchritt über Hohberg ſichtbar wird und auch von Greflinger geſagt werden muß, nur die Unbekanntſchaft mit den Forderungen habe ihm den Mut zu ſeinem Unternehmen eingegeben. Beſonders unruhig und unförmlich wird ſein Vers und geſammter Vortrag noch dadurch, daß er nicht nur mit Opitz und ſeiner Schule die Hauptruhepunkte in den mittleren Abſchnitt verlegt, ſondern meiſtens auch zwiſchen die beiden Reime, nach Art der mittelhochdeutſchen kurzen Reimzeile. Hätte Greflinger ſich dieſer bedient, oder überhaupt einer Form, welche beſſer zu ſeiner naiven Art paßt, ſo würde er um vieles lesbarer ſein; allein gerade im Alexandriner kam der Widerſpruch zwiſchen Natur und Kunſt ſo grell zum Vorſchein — und machte der Kanzleiſtil ſich geltend!

Greflinger ſchrieb noch manches Andere, auf das näher einzugehen wir verzichten: zweier hochverliebt geweſener Perſonen erbärmliches Ende, u. ſ. w., eine Art Singſpiel, nicht eben gelungen. Bemerkenswerther iſt, daß wir ihm die erſte (metriſche) Ueberſetzung eines Stückes von Corneille verdanken: die ſinnreiche Comödie Cid, verdeutſcht, Hamburg 1650. Von hier ab beginnt denn auch die Kunſtart des franzöſiſchen Tragikers Spuren in deutſcher Poeſie zu zeigen; dem vollſtändigen Einfluß des franzöſiſchen Theaters auf das deutſche begegnen wir aber erſt in der folgenden Periode.

Aus der Vorrede hebe ich noch die Worte hervor: „Ich bin ein Deutſcher, das iſt, frei; habe die Freiheit, mich in meiner und anderen Sprachen zu üben, als der gelehrteſte, wenn ich nur ſchreibe, was ehrbar und keinem nachtheilig iſt. Ich bin bei den Verſen geblieben, gleich der Franzos und Niederländer, hab nicht mehr nicht weniger, mehr aber den Verſtand als die Worte.“

Bei der Wichtigkeit der erſten Ueberſetzung des franzöſiſchen Tragikers wird nicht unerwünſcht ſein eine kleine Probe zu ſehen. Wir geben ſie mit folgendem:

Actus IV.

Vierter Handlung Erſte Auskunft.

Chimene, Elvire.

Chimene.

Iſt ſolche Zeitung wol, Elvire, nachzuſagen?

Elvire.
Es wird durch alle Stadt von ihm herumgetragen.
Es ſchallt der Leute Stimm, die ihm willkommen ruft.
Und ſeine Heldenthat berühmt bis an die Luft.
Die Mohren mußten ihm ſich wie ein Schaum verziehen,
War ihre Landung ſchnell, noch ſchneller war ihr Fliehen.
Er ſtritt drei Uhren lang, da hat er, wie man ſchreit,
Den Sieg erlangt, und dann zween Könige zur Beut.
Man kunte ſeinen Grimm vor allen andern merken.

Chimene.
War dann Rodrig' allein von ſolchen Wunderwerken?

Elvire.
Durch ſeine Tapferkeit ward alles meiſt vollbracht,
Er hat den Königen die Kronen losgemacht.

Chimene.
Wer hat euch dieſe Mähr, Elvire, zugeweiſet?

Elvire.
Das Volk, das ſeinen Sieg mit vollem Munde preiſet,
Ihn ſeine Zuflucht nennt, der Freiheit Burg und Schutz.
Den Engel der es ſchützt, Held, Heiland, Mohrentrutz.

Letzteres im Original:

Du peuple, qui par-tout, fait sonner ses louanges,
Le nomme de sa joie et l'objet et l'auteur.
Son ange tutélaire et son libérateur.

Eine Verdeutſchung des Corneille hat überhaupt ihre große Schwierigkeit, welche hauptſächlich darin liegt, daß wir ſo abſtracten Ausdruck nicht in den Vers bringen können. Zu Greflingers Zeit und nach dem Charakter der Periode war dieſer Abſtand nur noch größer, man verlangte derbe Sinnlichkeit und drückte hinſichtlich des Adels ein Auge zu; allein gerade dieſer Adel und überhaupt das Wohlanſtändige und Gemeſſene des Ausdrucks macht den franzöſiſchen Dichter erſt genießbar. So hat man ſich denn nicht zu wundern, wenn in Greflingers Ueberſetzung ſich der Charakter des Originals gar ſehr verändert; wo dort feine Spitzen ſind, bekommen wir hier offene Schimpfreden; alles iſt vergröbert, z. B. in dem Streit Diegos mit dem Grafen (Act I., Scene 6):

Der Graf.

Was meinet ihr zu thun, ihr abgefleiſchte Knochen?

Im Original:

Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse?

Und kurz darauf:

Solch aufgeblaſen Maul verdienet ſolchen Schlag. —

Bei Corneille:

D'un insolent discours ce juste châtiment. —

Man ſieht, wie weit das Zeitalter des Opitz und Gryphius von dem Theater Ludwig XIV. entfernt war; erſt in der nächſten Periode ſuchten ſich die Deutſchen dem mehr anzunähern, ſie werden dann zwar um einiges abgemeſſener im Ausdruck, aber auch um eben ſo viel proſaiſcher und, was bei Gryphius noch nicht der Fall, die Perſonen treten mit ihren Vertrauten auf, um gegen dieſe ihre Gedanken zu äußern und ſich abfragen zu laſſen, was der Zuſchauer von Geſchichte wiſſen muß. Da man in Deutſchland noch kein Hoftheater hatte, ſo war Greflinger in dem Fall den Hofdichter zugleich ins Volksmäßige überſetzen zu müſſen, und oft ſogar in die Sprache der unteren Schichten.

Wir haben alſo in vieler Rückſicht einen bedeutenden und einflußreichen Dichter, von dem man ſagen darf, daß ihm jede Gattung gelungen ſei, die er angebaut, mit einziger Ausnahme der epiſchen, wo es aber der Zeit an aller Vorbereitung fehlte. Auch hier iſt er nicht ohne Gedanken, ohne Ernſt, ohne Auffaſſung, allein es fehlt gänzlich am Stil und dann bald auch an der Poeſie. Daß Greflinger bei der nächſtfolgenden Zeit und mit ihr dann auch weiter in Vergeſſenheit kam, hat wohl ſeine beſonderen Gründe; in dem eiferſüchtigen Wetteifer der deutſchen Stämme hatte er nirgend einen Anhalt, weder die Schleſier, noch die Sachſen und Niederſachſen zählten ihn zu den ihrigen, und den Baiern galt er als Proteſtant für einen Abtrünnigen. Er hatte weder in Süd-, noch in Norddeutſchland einen feſten Boden: und doch liegt gerade hierin ſeine Bedeutung, ſeine Leiſtung, überdies die Hoffnung für eine kommende allgemein deutſche Poeſie. In Greflinger hat ſich einzeln ſchon vollbracht, was maſſenhafter erſt nach mehr als einem Jahrhundert eintrat. Er ſteht den Norddeutſchen voran in ſeinem ſüddeutſchen Grundzuge, in ſeiner innerlich poetiſchen Natur, in ſeinem Zuſammenhange mit der Volksanſchauung und mit alter urſprünglich deutſcher Poeſie, mit der Volksdichtung; er ſteht wiederum allen Süddeutſchen voran durch die Cultur der proteſtantiſchen Kunſt, welche er eben ſeinem Aufenthalt in Norddeutſchland verdankt. Er iſt mithin ein weſentliches Moment der deutſchen Einigung und Einheit: wie konnte dies nur ſo lange verkannt werden! Ein Dichter, wie der unſere, hätte der Stolz eines Zeitalters ſein können, im Orient würde man ihn gefeiert haben, wie Hafis — in Deutſchland bedurfte er der Erweckung nach zwei Jahrhunderten!

Auf Greflingers Leberreime kommen wir noch beſonders zurück, und werden ihn auch da von einer vortheilhaften Seite kennen lernen.

XI.

Poetiſche Geſellſchaften.

Es iſt jetzt noch von den poetiſchen Geſellſchaften oder Dichtervereinen zu handeln, welche dieſer Zeit ſo eigenthümlich ſind und die Vermittelung zwiſchen den Dichtern und dem Publicum übernehmen.

Urſprünglich waren es Sprachgeſellſchaften, geſtiftet nach dem Muſter der Academia della Crusca zu Florenz. Crusca bedeutet: die Kleie, und dieſe vom Mehl abzuſondern, d. h. auf die Sprache angewandt, dieſelbe zu ſäubern von allen fremden und unlautern Beſtandtheilen, war die löbliche Aufgabe, welche allerdings ſehr wohl begründet iſt, wo es gilt, einen Volksdialect zur Schriftſprache zu erheben oder eindringende Fremdwörter fern zu halten. In Deutſchland traten beide Fälle ein, man ſcheint indeß zunächſt den letzteren ins Auge gefaßt zu haben.

Die älteſte und zugleich bedeutendſte ſolcher Geſellſchaften iſt in Deutſchland die fruchtbringende oder der gekrönte Palmenorden. Sie wurde zu Weimar im Jahr 1617 geſtiftet, am 24. Auguſt. Caspar von Teutleben gab dazu die erſte Anregung, als an der Herzoglichen Tafel das Geſpräch auf die italieniſchen Geſellſchaften kam. Unter den Gäſten befand ſich Ludwig Fürſt von Anhalt; dieſer faßte den Gedanken auf und brachte ihn ſogleich zur Ausführung. Ein Saal in dem Schloſſe zu Cöthen war dem Orden eingeräumt, der ſtets ſeinen Schutz an einem fürſtlichen Haupt finden ſollte. Später war der Sitz des Ordens zu Weimar, in dem Schloſſe Wilhelmsburg. Die Mitglieder hatten ihren Rang nach dem Alter der Aufnahme, im übrigen herrſchte unter ihnen vollkommene Gleichheit. Dieſe wurde, nach dem Muſter der italieniſchen Geſellſchaften, noch mehr geſichert durch beſondere Ordensnamen, weil dadurch alle ſonſtigen Titel und Rangverhältniſſe verſchwanden. Das Emblem des Ordens war der Palmbaum mit dem Sinnſpruch: Alles mit Nutzen. Den Zweck der Geſellſchaft drückten die Geſellſchafts-Satzungen mit folgendem aus: „Die Mutterſprache in ihrem gründlichen Weſen und rechten Verſtand, ohne Einmiſchung fremder ausländiſcher Flickwörter, ſowohl im Reden, Schreiben als Gedichten, auf's allerzier- und deutlichſte zu erhalten und auszuüben.“

Das war vor dem Beginn des dreißigjährigen Krieges; der Krieg machte eine Geſellſchaft mit ſolcher Aufgabe nur noch dringender. In der That, in welchem Lande und zu welcher Zeit wäre es nothwendiger geweſen, eine eigene Wurzelſprache gegen fremden Einfluß zu ſchützen, als damals in Deutſchland. Die Kriegesfurie ſchüttelte hier alle Völker durcheinander, Franzoſen, Italiener, Spanier, Ungarn, Kroaten, Schotten, und wer vermag ſie alle zu zählen. Alle ließen mit ihrer Sprache Spuren zurück, es bildete ſich ein Kauderwelſch, begünſtigt von der einbrechenden Barbarei und überdies durch die Ausländerei der höheren Stände. Hienach mag man das Zeitgemäße und die Nothwendigkeit des gekrönten Palmenordens ermeſſen und beurtheilen, wie viel wir ihm ſchuldig ſind. Welch ein Glück, daß er ſchon vor dem Ausbruch des Krieges beſtand, denn inmitten deſſelben hätte man ihn ſchwerlich ſtiften können.

Auch in den erneuerten Statuten wird „Beförderung der teutſchen Sprache“ als Hauptzweck hervorgehoben, und zwar, „daß man ſelbe in ihrem Verſtande, ohne Zuthun ausländiſcher Worte, rein erhalte, und ſich ſowohl der beſten Ausſprache im Reden, als der reinſten Art im Schreiben und Dichten befleißige.“

Von Glaubensunterſchieden ſollte eben ſo abgeſehen werden, als von Rangverhältniſſen. Was die letzteren anlangt, ſo war es eben nur angelegt auf eine Vereinigung von Adel und Gelehrſamkeit, wie denn beide in keinem Jahrhundert einander näher

Glanz gab, war, außer dem Streben des Adels nach Bildung, einmal ihre geringere Zahl und dann, daß ſie ſich vorzugsweiſe der lateiniſchen Sprache bedienten, wodurch ſie allein ſchon in eine höhere Region gerückt wurden, zumal da dieſe ihnen die Gelehrten des Auslandes nahe brachte und überdies auch noch die Sprache des diplomatiſchen Verkehrs war. Gerade aber die Ausbildung der einheimiſchen Literatur wurde ſpäter in Deutſchland ihrer geſellſchaftlichen Stellung nachtheilig, da in Deutſchland die vornehme Welt leider immer dem Fremden den Vorzug giebt. Was die Confeſſion betrifft, ſo ſcheint man ſchon damals auch eine Wirkung auf das katholiſche Deutſchland im Auge gehabt zu haben, der Religionshaß war noch nicht ſo groß, als er erſt wurde in Folge des Krieges, dem großentheils die Religion nur zum Deckmantel für Abſichten ganz anderer Art dienen mußte. So wurde denn das lutheriſche Bekenntniß, das von Anfang her, ſchon des Ortes wegen, das vorherrſchende war, immer mehr das ausſchließliche, ja in dem Grade ein Kennzeichen, daß auch vornehme proteſtantiſche Böhmen ſich anſchloſſen, um hier einen Halt zu finden.*) Die Mitglieder waren überwiegend Mittel- und Norddeutſche, ſelbſt Pommern, Holſteiner, ja Dänen.

Die äußere Erſcheinung und Ausſtattung war anſehnlich und nicht ohne Gepränge. Von Anfang her war vorgeſchrieben, es ſolle jeder Geſellſchafter ein in Gold gegoſſenes Geſellſchaftszeichen tragen, auf der Einen Seite mit dem Palmbaum, auf der andern „mit ſeinem ſelbſteigenen Gemähl, Namen und Worte, an einem ſittig- (papagaien-) grünen Bande.“ Dies gewann ſpäter noch viel größeren Zuſchnitt. Die Bildniſſe der Mitglieder zierten den Sitzungsſaal; die Herren prangten da mit ihren Emblemen auf grau Atlas, auf's Künſtlichſte geſtickt, und die Wappen auf ſittiggrünem Atlas, ſämmtlich in gleicher Größe. Der Geſchichtſchreiber der Geſellſchaft (Neumark) verſichert: „Solche unterſchiedene, nach der Ordnung zuſammengefügete Stücke machen die allerprächtigſten und zierlichſten Tapezereien, ſo in der ganzen Welt den Menſchen können für Augen kommen.“ Dies war im Schloß zu Cöthen; ſpäter geſchahen die Aufnahmen anweſender Mitglieder an der großherzoglichen Mittagstafel im Schloß Wilhelmsburg zu Weimar, mit beſtimmter Ceremonie: aus einem großen Pokal, genannt der Oelberger, mußte des Oberhaupts Geſundheit getrunken werden.

---

*) Man ſehe Barthold's Geſchichte der fruchtbringenden Geſellſchaft. Berlin 1848.

Die Mitglieder hatten beſondere Vereins-Namen, in der löblichen Abſicht, Titel und Stand zu umgehen und eine Gleichheit herzuſtellen. Die Namen waren meiſt ehrender Art für verdiente Mitglieder; Opitz hieß der Gekrönte, Gryphius der Unſterbliche; jüngere namenloſe begnügten ſich mit Bezeichnungen, welche Streben oder hoffnungsvolles Fortſchreiten ausdrückten, ſo „der Erwachſende“, „der Sproſſende“ (Neumark). Liebhaber dagegen, welche keine Anſprüche machten in der Literatur zu glänzen, bekamen Beinamen nach äußerlichen Eigenſchaften, wobei Laune und Scherz auch ihre Rolle ſpielten. So finden wir Mitglieder unter den Vereinsnamen: der Derbe, der Dicke, der Dünne, der Fette, der Gemäſtete, der Beregnete, der Bedüngete, und als Gegenſatz des Friſchen (Rohen) auch: der Gekochte. Außer ſolchen Namen erhielt jedes Mitglied noch ein ſymboliſches Kraut oder Gewächs und überdies eine Deviſe. Sie ſind uns ſämmtlich erhalten in des Sproſſenden (Georg Neumark) Gekröntem Palmenorden (Nürnberg ohne Jahr — 1668), und niemand wird ohne Intereſſe in dieſen Namen, Emblemen und Sprüchen blättern, denn es drückt ſich darin eben ſo viel Erfindung als Heiterkeit aus, und die bloßen Namen laſſen uns tiefere Blicke in das eigentliche lebendige Treiben der Geſellſchaft thun, als ihr Geſchichtſchreiber uns gegeben. Zunächſt zeigen die Namen und Symbole der erſten Stifter die unverkennbare Beziehung auf die Florentiniſche Geſellſchaft della Crusca, denn Teutleben heißt der Mehlreiche und führt als Emblem ein
~~geſtanden haben. Was den Gelehrten damals einen ſo viel höheren~~

Maaß Weizenmehl; der Herzog Ludwig hatte den Namen des Nehrenden angenommen, führte als Zeichen ein ausgebackenes Weizenbrod und den Spruch: Nichts beſſeres; Johann Ernſt der jüngere, Herzog zu Sachſen-Weimar: „das Korn, ſo aus einem Erdenkloß keimet", und den Spruch: „Gedrückt, doch nicht erſtickt." Es verſteht ſich, daß fürſtliche Perſonen ehrende Beinamen erhielten, die in zurückhaltender Allgemeinheit verblieben, ſo führte die Churfürſtlich Brandenburgiſche Durchlaucht den Namen: „der Untadliche", Joachim Ernſt, Herzog von Schleswig-Holſtein: „der Sichere", Auguſtus, Herzog zu Sachſen: „der Hundertfältige"; der zweite Schutzherr des Ordens nahm den Namen „des Schmackhaften" an, der dritte, „des Wohlgerathenen".

Dagegen gab es für die thätigen oder thätig ſein wollenden Mitglieder auch Bezeichnungen, welche mehr ſchalkiſcher Natur ſind, zuweilen entſchieden ſtrafender, ſo daß der Paragraph in den Statuten, welcher Freimüthigkeit empfiehlt und Empfindlichkeit verbannt, wirklich am Orte geweſen zu ſein ſcheint. Wir finden die Namen: „der Gefährliche", „der Quälende", „der Einſchläfernde", „der Immernüchterne", welche nicht ſchwer zu deuten ſind — ſcheint es doch, als ob die Mitglieder nicht gleich bei ihrem Eintritt den Namen empfangen hätten, oder erſt als Gäſte ſich mit Leiſtungen einzuführen pflegten, denn ſonſt würden ſich die offenbaren Bezüge theils auf Charakter der Production, theils auf Art des kritiſchen Urtheils nicht gut erklären laſſen. Der größere Theil der Mitglieder nahm keinen thätigen Antheil, was bei der großen Zahl auch an ſich unmöglich war, allein er konnte als urtheilend und ſtimmgebend immer noch eine Wirkung ausüben, und dies ſcheint eben hauptſächlich das Band geweſen zu ſein, das den Orden zuſammenhielt und in ſeinen Sitzungen eine gemeinſame Thätigkeit und Zuſammenwirkung bildete. Auf kritiſche Thätigkeit ſcheinen die Namen zu gehen: der Scharfe, der Sänftigende, der Scharfbeißende, der Säuerliche, der Aetzende, der Lindernde, der Erleichternde, der Steuernde, der Stopfende, der Mildernde, der Bitterſüße, der Umbringende; auf ſchnelles Urtheilen oder Zurückhalten: der Schnelle, der Verſchwiegene, der Offene, der Putzende. Aber auch genug Namen finden ſich, welche die Art, wie dergleichen Urtheile verſchiedentlich aufgenommen wurden, uns vergegenwärtigen; dahin rechne ich: der Kitzliche, der Unempfindliche, der Leidende, der Mürbe, der Niedergetretene. Viele Bezeichnungen ſind entnommen von Vorzügen oder Mängeln vorgelegter Productionen: der Beluſtigende, der Fröhliche, der Kühne, der Weitläuftige, der Ausholende, der Kurze, der Blendende, der Erwärmende, der Erkühlende, der Leimende, der Klebende, der Liebäugelnde, der Verliebte. Auch Fleiß der Arbeit und des Beſuchs zeigen ſich in den Benennungen: der Arbeitſame, der Häufige, der Kommende, der Bringende.

Als der Orden ſich im Jahr 1680 auflöste, hatte er in ſeinem Verlauf mehr als 800 Mitglieder gezählt, derunter faſt alle norddeutſchen Fürſten und beinahe alle namhaften deutſchen Poeten und Schriftſteller. In ſeiner höchſten Blüthe ſtand er zwiſchen den Jahren 1640 und 62, wo der geſammte ſächſiſche Adel und viele regierende Fürſten ſich zu ihm bekannten. Nach der im Jahr 1662 abgefaßten Ueberſicht waren Geſellſchafter: „Ein König (von Polen, Auguſt der Starke, Churfürſt von Sachſen), drei Churfürſten, neun und vierzig Herzoge, vier Markgrafen, zehn Landgrafen, acht Pfalzgrafen, neunzehn Fürſten, ſechzig Grafen, fünf und dreißig Freiherrn und ſechshundert Edelleute, Gelehrte und andere Vornehme bürgerlichen Standes.“ Die ſächſiſchen Fürſten traten der Reihe nach zuerſt bei, demnächſt der Herzog von Liegnitz und Brieg 1622, von den entfernteren finden wir am früheſten, 1625, den Herzog Joachim Ernſt zu Schleswig-Holſtein, was bezeichnend iſt für den frühen und lebhaften Antheil, den man in dieſem Landestheil an deutſcher Literatur nahm und der hier auch nachhaltig verblieben iſt. Der große Churfürſt von Brandenburg ließ ſich 1643, alſo drei Jahre nach ſeinem Regierungsantritt, in den Orden aufnehmen. Es fehlt nicht an Umſtänden, welche andeuten, daß in der bewegten Zeit im Schooß der Geſellſchaft mancherlei diplomatiſche Verhandlungen gepflogen worden, für welche er eine ſehr einfache Verhüllung darbot.

Vor allem ſcheint es angemeſſen, zu bemerken, welche von den namhaften Dichtern des Zeitraums dem Verein angehörten und zu welcher Zeit ſie eintraten. Der erſte namhafte Schriftſteller, dem wir begegnen, iſt Tobias Hübner, eingetreten im Jahre 1619, mit dem Namen des Nutzbaren; darauf 1620 Dietrich von dem Werder, der Vielgekörnte, mit dem aufgeborſtenen Granatapfel und der nicht ſogleich klaren Beiſchrift: Abkühlend ſtärket. Der Granatapfel hat offenbare Beziehung auf ſeine Ueberſetzungen italieniſcher Dichter, des Taſſo und Arioſt, welche er mit Beibehaltung der Reimſtellung, in Alexandrinern, freilich in etwas rauhem Deutſch, doch nicht ohne Auffaſſung des Originals, gab, eine für damalige Zeit ſehr ſchätzbare und in der That auch geſchätzte Arbeit. Er war ein näherer Freund Opitzens. Opitz ſelbſt trat im Jahr 1629 ein, alſo zu einer Zeit, wo ſein Verdienſt ſchon weithin anerkannt war. Man hat dieſe Aufnahme verſpätet gefunden, und allerdings liegt der Gedanke nah, da die Geſellſchaft ſchon in den erſten Bemühungen Opitzens einen kräftigen Bundesgenoſſen erkennen mußte. Barthold hat die Erklärung in gewiſſen Verleumdungen zu finden geſucht, in dem zum Theil erotiſchen Inhalt der Opitziſchen Lieder und wohl auch in einer ihm ſchuldgegebenen Unſittlichkeit ſeines Privatlebens; näher liegt wohl der Gedanke an den ſchleſiſchen Provinzialismus. Da die Geſellſchaft zunächſt nur auf Sprachreinigkeit gerichtet war, und hier Luthers Bibel, ſo wie die ſächſiſche Mundart zum Maßſtab nahm, ſo mußte Opitz, der den Schleſier zu verleugnen nicht Willens war, ihnen nicht ſogleich als der Ihrige erſcheinen. Allein die Verbindung ſtellte ſich her, und man ſuchte das Verſäumte gutzumachen, ſo wie man zur Erkenntniß kam. Die Geſellſchaft hat Opitz eben ſo viel und mehr geleiſtet, als er ihr, denn ſie bildete ihm jetzt ein ſicheres Publicum und gab ſeinem Einfluß Beſtand, indem ſie ſich offen und treu ausdauernd zu ſeinen Grundſätzen bekannte. Sie legte ihm den Ehrennamen des Gekrönten bei, gab ihm als Kraut den Lorbeerbaum mit breiten Blättern und die Beiſchrift: mit dieſen.

Wiederum gab Opitz der Geſellſchaft erſt auf dem Gebiet des Metriſchen und Proſodiſchen die Grundſätze, deren ſie bedurfte und die ihr bisher gefehlt hatten. Im Beſitz derſelben ließ ſie ſich nun die Ausbreitung aller Dichter, die ſeiner Art folgten, angelegen ſein und ſtieß Alles ab, was damit nicht im Einklange war oder zu ſein ſchien. Hoffmann und Lohenſtein waren nicht Mitglieder; freilich auch nicht Fleming, der zu früh verſtarb, vor der Herausgabe ſeiner Gedichte und, was ſchwerer zu erklären iſt, Paul Gerhardt, wahrſcheinlich weil es ihm fern lag, ſich darum zu bemühen. Auguſt Buchner wurde erſt 1641 aufgenommen, alſo nach Opitzens Tode; ſcheint es doch, als ob man jenen durch dieſen zu erſetzen meinte, ähnlich, wie es in einem Sonnet von Fleming angedeutet iſt. Man gab ihm den Ehrennamen: der Genoſſene, aus der Jagdſprache zu erklären. Ein Jahr darauf wurde Harsdörfer, aus Nürnberg, Mitglied: er erhielt den Namen „der Spielende" wegen ſeiner Geſprächsſpiele; man ſchätzte an ihm beſonders ſeine Bemühung um deutſche Sprache. Riſt, der im Jahr 1647 Aufnahme fand, erhielt mit Anſpielung auf ſeinen Namen den Vereinsnamen: der Rüſtige, 1651 aber nach Erſcheinen ſeiner Reiſebeſchreibung wurde Olearius Mitglied; erhielt den Namen: der Vielbemühete, als Kraut die moskovitiſche Pomeranze, und die Beiſchrift: In der Fremde. Logau trat im Jahr 1648 zugleich mit ſeinem fürſtlichen Herrn ein, trug wegen ſeiner Epigramme den Namen: der Verkleinernde, davon und erhielt als Gewächs das Milzkraut. In demſelben Jahr trat auch Philipp von Zeſen als der Wohlſetzende dem Orden bei. Ganz beſonders feierte man den Gryphius, eben wohl, weil er den Opitziſchen Grundſätzen völlig ergeben zu ſein ſchien: man nannte ihn den Unſterblichen und gab ihm die Beiſchrift: Wegen verborgener Kraft. Seine Aufnahme erfolgte im Jahr 1662. Von beſonderer Wichtigkeit iſt noch Schottels Aufnahme, welche im Jahr 1642 erfolgte. Der Orden adoptirte nun ganz die Grundſätze, welche in deſſen „ausführlicher Arbeit von der teutſchen Hauptſprache“ niedergelegt waren und er hat gewiß nicht wenig beigetragen, dieſem Buch Geltung zu verſchaffen. Allein dadurch war auch die eigene Thätigkeit des Ordens bald überflüſſig geworden, man hatte nun, je mehr das neue Buch Geſetzeskraft gewann, allen Spielraum der Bewegung verloren; eine fertige Literatur hatte ſich unvermerkt eingeſtellt, dieſe erhielt Anſehen und ließ bald keine andere Autorität gelten. Auch ſcheint die übergroße Zahl vornehmer Mitglieder dem Orden ſchädlich geworden zu ſein und ihn von ſeiner urſprünglichen Abſicht entfernt zu haben. Wir ſehen mit dem Tode ſeines erſten Oberhauptes, des Nehrenden, und mit der Ueberſiedelung nach Weimar unter dem Vorſitze des Schmackhaften eine große Aenderung eintreten. Die Zuſammenkünfte wurden ſeltener, alles lief je mehr und mehr auf prahleriſche Ceremonie und leeres Gepränge hinaus. Die Förderung war aus dem Geſicht geſchwunden, man ſah und ſuchte darin nur Gelegenheit zu prunkendem Hofhalt — im Grunde ein ſehr natürlicher Verlauf. Man kann ſich indeß dar[illegible] tröſten, daß die Geſellſchaft bereits das Ihre geleiſtet.

So hatte denn die fruchtbringende Geſellſchaft ihren Namen erfüllt und ihrem Zweck gewiß in höherem Grade entſprochen, als die Gründer hoffen konnten. Sie hatte nicht bloß wirklich auf Reinigung und Ausbildung der Sprache hingewirkt, Forſchung veranlaßt, ſondern auch dem Aufkommen einer neuen Literatur weſentlich genützt, denn ſie hatte die Dichter freundſchaftlich zuſammengehalten, war je mehr und mehr ſelbſt ein productiver Verein geworden und hatte das Auge des Publicums auf die Literatur hingelenkt, ja recht eigentlich ein Publicum geſchaffen. Man bedenke nur, daß faſt alle Standesperſonen, die regierenden Fürſten an der Spitze, ſich hier zuſammenfanden: es war eine ſo wohlorganiſirte und ſo maſſenhafte Huldigung der vaterländiſchen Literatur dargebracht, wie man ſie weder vor- noch nachher wieder geſehen, eine Bemühung, welche denn auch eine ganze Literatur nach ſich gezogen. In einer Zeit, wo es keine Tagespreſſe und keine literariſchen Journale gab, waren Verbindungen ſolcher Art beſonders an der Stelle und in der That von unberechenbarem Werth: wurden doch die höheren Stände mit einem gewiſſen Zwang zur Theilnahme an der vaterländiſchen Literatur herangezogen — während ſie durch eine Art von Standesvorurtheil ſich entweder zur ausländiſchen wenden oder in vornehmer Gleichgiltigkeit verharren.

Daß die Geſellſchaft ſich übrigens gerade in dieſer Gegend des Vaterlandes bildete, war nicht zufällig, es war der nächſte Schauplatz der Kirchenreformation. Luthers Bibelüberſetzung fußte im Weſentlichen auf der Sprechweiſe dieſer ſächſiſchen und thüringiſchen Lande und in den Stiftern lebte das Bewußtſein, daß, ſo wie in Italien von Florenz, ſo in Deutſchland nur von hier aus eine Reinigung und Ausbildung der Sprache ausgehen könne. Gewiß hat die Geſellſchaft auch auf die Schleſier zurückgewirkt. Wenn Opitzens Sprache im Weſentlichen auf Luther beruht, ſo hatte er, gleich wie ſeine Nachfolger, an der fruchtbringenden Geſellſchaft eine beſtändige Controlle. Dagegen dürfte es vielleicht nicht zufällig ſein, daß der von ihr ausgeſchloſſene Lohenſtein erſt in Reim und Orthographie ſo ſtark und ſchroff die Eigenheiten der ſchleſiſchen Mundart hervorkehrt und zur Geltung bringen will.

Noch ein Jahrhundert nach ſeiner Auflöſung hat der gekrönte Palmenorden Früchte getragen, denn es ſteht kaum zu bezweifeln, daß bei der Aufnahme, welche ſpäter die deutſche Poeſie zu Weimar gefunden, alte Erinnerungen mitgewirkt haben. Von dieſer Wirkung mochte freilich der Hofmeiſter von Teutleben keine Ahnung gehabt haben, als er im Jahr 1617 am 24. Auguſt an der Herzoglichen Tafel ſeinen „hochvernünftigen Vorſchlag“ gethan. Wie geringer Mittel bedarf es doch in Deutſchland, um Großes hervorzurufen; die Fürſten müſſen freilich die Literatur um ihrer ſelbſt willen ſuchen, nicht aber von ihr nur einen Schmuck ihrer Umgebung verlangen, denn in dieſem Sinne werden ſie ſtets nach verbrauchten Notabilitäten greifen oder dem Geſchmack der Menge folgen, und mehr hemmen als fördern, mehr beſtimmt werden als beſtimmen.

Sechs und zwanzig Jahre lang war dieſe Geſellſchaft die einzige geweſen, allein bald nach dem Tode Opitzens, als deſſen Ruhm aufs höchſte ſtieg, mehrte ſich ihre Zahl und die Orte, wo die neuen Vereine ſich gründen, bezeichnen uns deutlich, wo eigentlich das damalige poetiſche Publicum zu ſuchen ſei.

Zunächſt wurde zu Hamburg die Teutſchgeſinnte Genoſſenſchaft oder Roſengeſellſchaft, 1643 am 1. Mai oder Roſenmonat, durch Philipp von Zeſen, Dietrich Petersſohn und Hans Chriſtoph von Liebenau geſtiftet. Ihre Mitglieder verſtärkten ſich ſo ſehr, daß ſie ſpäter in beſondere Zünfte getheilt wurde, die Hauptzunft führte den Namen der Rautenzunft, die andern hießen Roſen-, Lilien- und Nägeleinzunft. Auch Frauen konnten in den Orden aufgenommen werden, der etwa ein halbes Jahrhundert beſtanden hat.

Wie groß in dieſen Gegenden die Theilnahme an der deutſchen Literatur war, zeigt ſich beſonders dadurch, daß zur Zeit, als die ebengenannte Geſellſchaft noch in voller Blüte beſtand, Riſt nahe daneben auf holſteiniſchem Grunde im Jahr 1660 den Sirenenorden an der Elbe ſtiftete, der aber nur ſieben Jahre beſtand, denn er hörte mit Riſts Tode auf, d. h. er fiel, als er den Mittelpunkt verloren hatte, mit dem größeren Nachbar zuſammen. Ihrer inneren Einrichtung nach waren dieſe Geſellſchaften der fruchtbringenden ſo viel als möglich nachgebildet, der Antheil an neuen Erſcheinungen der Literatur und neue Production war nun das Vorwiegende; alles was in ihrer Nähe auf Glanz und Bildung Anſpruch machte, ſchloß ſich ihnen an. Sehr wahrſcheinlich hat es an der Seeküſte hinauf noch mehrere ſolcher Vereine im kleineren Maaßſtabe gegeben, von denen keine Kunde ſich erhalten hat, oder ſie wurden erſetzt durch engere freundſchaftliche Vereine, wie dies z. B. mit Alberti's Kürbshütte in Königsberg der Fall iſt. Hier mochten der literariſchen Elemente nicht ſo viele ſein, daß ſich ein beſonderer Verein gründen ließ; waren doch auch die namhaften Poeten Mitglieder der fruchtbringenden und anderer Geſellſchaften. Aber auch der mehr freundſchaftliche

Verein, deſſen Mittelpunkt Robertin war, geſtaltete ſich im Charakter der Zeit und eignete ſich manches von den Formen der Muſtergeſellſchaft an. Die Theilnehmer hatten Namen: Robertin Berinto, Simon Dach Chasmindo und Sichamond, Adersbach Barchedas — ſämmtlich anagramatiſch — ferner Alberti Damon, Faber Sarnis, Caldenbach Seladon u. ſ. w.

Weiter nach Süden war es hauptſächlich Nürnberg, die Hauptſtadt des ehemaligen Meiſtergeſanges, welche einen Verſuch machte, im Sinne der Zeit auch eine poetiſche Geſellſchaft zu gründen. Es geſchah dies durch den Patrizier Harsdörfer, kurze Zeit, nachdem er Mitglied der fruchtbringenden Geſellſchaft geworden. Er ſtiftete im Jahr 1644 den gekrönten Pegneſiſchen Blumenorden, ſo genannt nach dem Flüßchen, welches die freie Reichsſtadt bewäſſert. Der Orden ſieht ſich ſelbſt als eine Abzweigung jener älteren Geſellſchaft an und hat auch ſehr ähnliche Satzungen; an beſonderen Vereinsnamen fehlte es nicht, doch meiden dieſe alle perſönliche Anſpielung und waren meiſtens griechiſche Schäfernamen, welche in ſolcher Menge nicht leicht mochten zu beſchaffen ſein. Offenbar wünſchte man den alten Glanz, welchen der Meiſtergeſang dieſer Stadt gegeben, wieder zeitgemäß aufzufriſchen, und ſo war es denn hier von Hauſe aus mehr auf poetiſche Production abgeſehen. Das Spielende und Formelle des Meiſtergeſangs übte noch eine gewiſſe Nachwirkung und, dem entſprechend, wandte man ſich weiterhin willig dem neueren italieniſchen Geſchmack zu, und wurde nur noch ſpielender. Der Einfluß des Ordens blieb, verglichen mit der fruchtbringenden Geſellſchaft, nur gering. Wenn ſeine Mitglieder mehr den bürgerlichen Kreiſen angehörten, ſo hatte gerade dieſes ſein Gutes, weil er hier noch am erſten den Mutterorden ergänzen und dem literariſchen Intereſſe ein neues Feld erwerben konnte. Wir haben eine Geſchichte dieſes Ordens von Amarantes (Johann Herdegen), ausführlicher als wir ſie wünſchen.

Wir gedenken noch der zu Straßburg von Jeſaias Rumpler von Löwenhalt geſtifteten „aufrichtigen Tannengeſellſchaft“, müſſen aber darauf verzichten, den ganzen Umfang aller Sprach- und Dichtergeſellſchaften zu umfaſſen, denn als einmal die Sache Mode war, glaubte jeder größere oder auch kleinere Ort ſeine eigene Geſellſchaft haben zu müſſen, ſo daß auch das beſondere Werkchen von Otto Schulz hier ſchwerlich erſchöpfend iſt. Traten dieſe Geſellſchaften nicht immer in die Oeffentlichkeit hinaus, ſo thaten ſie doch ſicherlich das Ihrige, den namhaften Dichtern einen ſo großen Leſerkreis zu bereiten, wie dies die zahlreichen im Druck erſchienenen Gedichtſammlungen und noch mehr die oft wiederholten Auflagen der Stimmführer bekunden.

XII.

Abweichende Richtungen.

Wie die Geſellſchaften viel dazu beitrugen, Opitzens „neue Kunſt“, ſo nennt ſie Fleming, in Deutſchland zu verbreiten und ſomit einer allgemeinen deutſchen Poeſie Eingang zu verſchaffen, ſo nährten ſie doch wieder einen gewiſſen Local-Patriotismus und erzeugten abweichende Richtungen, letzteres nicht in jeder Hinſicht ein Schade.

Wir ſehen um den Beginn der vierziger Jahre eine Wettbeſtrebung unter den verſchiedenen deutſchen Landen und Volksſtämmen eintreten, wohl zunächſt dadurch veranlaßt, daß die Schleſier ſich ihres Vortritts bewußt wurden und die wiedererwachte Poeſie als eine ſchleſiſche zu bezeichnen ſuchten.

Schon mit Opitzens Tode tritt dies ein, denn wenn man ihm ſelbſt ſich auch gebeugt hatte, wenn ihn alle willig als ihren Lehrer anerkannten, ſo änderte ſich dies Verhältniß ganz, als die Schleſier ſeine älteſten Schüler ſein wollten. Jetzt begann man jenem großen Meiſter eine andere Autorität gegenüber zu ſtellen; beſonders geſchah dies in Sächſiſchen Landen, in denen, nächſt Schleſien, die allgemeinſte poetiſche Regſamkeit war. Man konnte freilich den großen Geſetzgeber der Poeſie und die hervorragende poetiſche Größe nicht in Einer Perſon aufſtellen; allein man that es mit zweien: der Mann der Theorie war Auguſt Buchner, und der Poet Fleming.

Buchner war Opitzens Freund geweſen und alles fehlt daran, daß er jemals ſelbſt gegen Opitz Oppoſition gemacht; in einer lateiniſchen Elegie ſpricht er ſich in ungemeſſenem Lobe über Opitzens Verdienſte aus. Ebenſo hatte Fleming ſich gern als einen Jünger des großen Schleſiers, des Lehrers der neuen Kunſt, bekannt und legt großes Gewicht auf:

Den Ruhm der Poeſie, die Schleſiens Smaragd
Zum allererſten hat in Hochdeutſch aufgebracht.

Als er aber in der nagaiſchen Tartarei die Nachricht von dem Tode ſeines Meiſters erfuhr, dichtete er ein Sonett mit dem Schlußvers:

Iſt Buchner nur nicht todt, ſo lebet Opitz noch.

Er glaubte alſo durch dieſen jenen erſetzen zu können. Hinſichtlich der ſchöpferiſchen Leiſtung möchte man hier zwar eine ſtarke Ueberſchätzung annehmen, denn wenig iſt übrig geblieben, was ein ſolches Urtheil rechtfertigen könnte. Allein es ſcheint viel von Buchner untergegangen zu ſein, denn er ließ es an einer Sammlung ſeiner Gedichte fehlen. Aber ſchon Gottſched, der dies bedauert (von den berühmteſten Meißniſchen Dichtern; im zweiten Bande des Neuen Bücherſaals), hebt hervor: — „Er iſt von allen guten Dichtern ſeiner Zeit gelobet und bewundert worden“. Jedenfalls ließ ſich Buchners theoretiſcher Einfluß feſthalten. Buchner, geboren zu Dresden 1591, war Profeſſor der Poeſie und Beredtſamkeit an der hauptſächlich von Theologen ungemein ſtark beſuchten Univerſität Wittenberg, und in der That hatte er eine ausgedehnte Wirkung auf die ſtudirenden Jünglinge, die er zu praktiſchen Uebungen in lateiniſcher und deutſcher Poeſie anleitete. Auch ſchrieb er einen „kurzen Wegweiſer zur deutſchen Dichtkunſt“ und „eine Anleitung zur deutſchen Poeterey“, beides nicht viel umfangreicher als die Opitziſche Prosodia Germanica, und eben darum einer größern Verbreitung fähig. Man gewöhnte ſich bald in allem Theoretiſchen nicht nur durch ihn Opitz zu erſetzen, ſondern wohl gar, beſonders in den ſächſiſchen Landen, dieſen über jenen zu vergeſſen. Schon begegnet bei ſächſiſchen Schriftſtellern die Aeußerung, daß Buchner es ſei, welcher „der deutſchen Poeſie zuerſt die rechte Art gegeben.“

Er gieng wenigſtens darauf aus ihr eine andere Geſtalt zu geben als Opitz, ſei es nun bewußt oder unbewußt. Er war mehr Philolog als jener, ſtand dem Studium des Alterthums näher, erkannte den Genius der eigenen Sprache weniger. So gering auf den erſten Blick die Abweichungen von Opitz auch ſcheinen, ſo ſind ſie doch tiefgreifend und nachhaltig in ihrer Wirkung. Er wollte mehr eine meſſende, quantitirende Behandlung der deutſchen Proſodie, er ſpricht von Längen und Kürzen, während Opitz nur Hohen und Tiefen gelten ließ, und danach nur Jamben und Trochäen kannte. Nach Buchners Princip konnte man nun auch Dacylen und Anapäſten bilden, oder vielmehr, um dies zu können, hatte man das Princip verändert. Die Jüngerſchaft griff nun dieſe Neuerung mit großem Eifer auf, legte darauf ein beſonderes Gewicht, wie denn Buchner ihr hauptſächlich es dankt, daß er als ſelbſtändige Autorität dem Opitz gegenüber geſtellt werden konnte. Allerdings hat die Neuerung das Verdienſt die Kluft zwiſchen Kunſt- und Volkspoeſie zu vermindern, andrerſeits hat ſie in der weiteren Folge, nach mehr als einem Jahrhundert, das Gute gehabt, daß ſich hier die Verſuche der feineren Nachbildung antiker Maaße anſchließen konnten; allein, wenn Opitz offenbar das Richtigere beſaß, entſtand durch dieſe abweichende Auffaſſung zunächſt eine Unſicherheit in der poetiſchen Praxis, welche bis auf den heutigen Tag noch nicht beſeitigt iſt, ſo daß der Gegenſtand noch ſeiner beſonderen Erörterung bedarf.*)

Was nun die productive Größe anlangt, mit welcher die Sachſen den leergewordenen Thron auszufüllen gedachten, ſo nehmen ſie dafür den ihnen angehörenden Fleming, der ohnedies ſchon auf Buchners Theorien eingegangen und ſich unvermerkt von Opitz entfernt hatte, ſowohl in Form als Ton. Das Schickſal wollte, daß er ſchon ein Jahr nach Opitz ſtarb, alſo der ihm auf dieſer Seite eingeräumten Würde nicht froh wurde. Bei ſeinem längeren Leben hätte leicht die Autorität Opitzens noch mehr leiden können und das würde in mancher Rückſicht ſehr zu beklagen geweſen ſein. Als nun die Eiferſucht zwiſchen den Schleſiern und Sachſen immer ſtärker hervortrat, ſuchten die erſteren beſonders Gryphius zu heben, ſo wie denn das abſichtliche Verſchweigen oder Herabdrücken Flemings von Seiten der Schleſier das dargeſtellte Verhältniß außer Zweifel ſetzt. Sächſiſcher Seits ſtellte man den Schleſiern eine gleich lange Reihe von „Meißniſchen" Dichtern gegenüber, an deren Spitze aber den zu Hartenſtein geborenen Fleming. Außer ihm und Buchner rechnete man dahin noch Johann Georg Schoch, der 1660 einen poetiſchen Luſt- und Blumengarten herausgab, enthaltend hundert Schäfer-, Hirten-, Liebes- und Tugendlieder. Sodann David Schirmer, Bibliothekar zu Dresden, deſſen Singende Roſen und Poetiſche Rautengepüſche (1663) geſchätzt wurden; ferner Michael Schirmer aus Leipzig, Conrector am Gymnaſium zu Berlin, welcher Virgils Aeneis verdeutſchte; darauf Caſpar Ziegler, gleichfalls aus Leipzig, der als Profeſſor der Rechte zu Wittenberg ſtarb und den Ruhm hatte, die erſten deutſchen Madrigale gemacht zu haben — übrigens nicht zu verwechſeln mit dem Lauſitzer Anshelm von Ziegler, dem Verfaſſer eines ſeiner Zeit berühmten Romans. Man zählte dahin auch Johann Chriſtoph Wenzel, Director des Zittauiſchen Gymnaſiums, der mehrere Bände Gedichte herausgab, darunter den Cedern- und Cypreſſenwald und das Altenburgiſche Roſengebüſch; es iſt Munterkeit darin, aber auch die Ueberladenheit und Geſchmackloſigkeit der Zeit. Als Meißniſcher Dichter wird ferner Johann Burkard Mencke genannt, von deſſen Gedichten (unter dem Namen Philander von der Linde) ſein Gönner Gottſched nichts weiter zu rühmen wußte als feinen Geſchmack und gute Kenntniß der Alten und Ausländer. Mehr Wärme ließ ſich an den Gedichten von Siegmund Corvinus entdecken, einem geborenen Leipziger, der ſich unter dem Namen Amaranthus verſuchte in „galanten, verliebten, vermiſchten, ſcherzhaften und ſatiriſchen Gedichten" (Frankfurt a. O. 1720). Auf ſolche Weiſe glaubte man nun eine der ſchleſiſchen gleichſtehende Meißniſche Poeſie zu beſitzen, die freilich bei näherer Betrachtung aller wahren Selbſtändigkeit entbehrte und wenig mehr als formelle und ſprachliche Vorzüge aufweiſen konnte. Allein das Lob, das Luther einmal der Meißniſchen Rede ertheilt hatte, ſollte nicht verloren gehen und an der ſchleſiſchen Mundart, welche ſo ſtark auf Opitz, noch mehr auf Lohenſtein u. a. eingefloſſen war, erkannte man unverzeihliche Unarten. Und wirklich führte man dieſe Anſicht und dieſen Faden ununterbrochen fort bis auf die nächſten Jahrhunderte, zunächſt auf die in Leipzig glänzenden Sterne. Es ſetzte ſich die ſchon von Philipp von Zeſen ausgeſprochene, doch in voller Kraft erſt bei Adelung hervortretende Meinung feſt, daß die Meißniſchen Lande der wahre Grund und Boden deutſcher Rede ſeien, eine Meinung, welche für die nachfolgende Literatur von Einfluß geweſen iſt.

---

*) Dieſelbe iſt zum Theil gegeben in meiner Schrift: „Deutſche Ueberſetzerkunſt. Hannover 1859.“

Ebenſo ſtrebte man in Nürnberg danach, eine von Opitz unabhängige Stellung in der Poeſie zu gewinnen. Man hatte hier noch die alten Erinnerungen des einſt ſo ruhmreichen Meiſtergeſanges und, wenn dieſer der neuen Kunſt gegenüber ſich nicht behaupten konnte, ſo ſuchte man ihn in neuerem Sinne aufzufriſchen, oder der neuen Kunſtübung eine ſolche Wendung zu geben, daß man die alten Gewöhnungen nicht völlig aufgab. Wenn in der alten Reichsſtadt zu Hans Sachſens Zeit der Meiſtergeſang in dem Maaß und Umfang geblüht hatte, daß man damals 256 Meiſter zählte, eine Zahl welche wohl nur dadurch möglich war, daß es ſich um Formen handelte, ſo lagen hier gleichſam noch die Saamen und Wurzeln ſo ſehr in dem Boden, daß jede neue Saat reichlich mit dem Alten durchwachſen aufkeimen mußte. Dies geſchah in der That, als im Jahr 1644 Johann Klai und Philipp Harsdörfer den löblichen Hirten- und Blumenorden ſtifteten, denn wenn die neue Kunſtübung hier auch reichlich genug aufblühte, ſo hatte man doch nur die Regeln geändert, an die Stelle der meiſterſängerlichen Silbenzählung das Maaß geſetzt, den geiſtlichen

Inhalt mit weltlichem vertauſcht, im Grunde aber blieb man eben ſo äußerlich und ſpielend, als es die ſingenden Handwerker geweſen waren. Die hüpfenden Metra der Sachſen fanden beſonderen Beifall, man hatte wohl noch Erinnerungen an Aehnliches, das von der Melodie getragen wurde und glaubte nun es damit den Schleſiern, insbeſondere den Opitziſchen Dichtern, zuvorthun zu können.

Von Klai finden wir z. B. die folgenden Verſe:

An einen Springbrunnen.

Hellglänzendes Silber, mit welchem ſich gatten
Der äſtigen Lieder weitſtreifende Schatten,
Deine ſanftkühlend geruhige Luſt
Iſt jedem bewußt.

Es lispeln und wispeln die ſchlüpfrigen Brunnen,
Von ihnen iſt dieſe Begrünung gerunnen,
Sie ſchauern, betrauern und fürchten bereit
Die ſchneyichte Zeit — u. ſ. w.

Und von **Harsdörfer**:

Flüchtige Vögel grüßet der Morgen!
Wecket der Menſchen tägliche Sorgen!
Singet und klinget dem Höchſten ein Lied,
Welcher uns ſchenket Segen und Fried!
Danket dem Herren, lobet ihn alle;
Stimmet mit gleich erhobenem Schalle!
Echo der Thäler gegen euch halle!

Wenn nun Harsdörfer die Scherzi geniali des Venetianers Loredano überſetzte, ſo iſt zu erwägen, daß zwiſchen Nürnberg und Venedig alte Handelsverbindungen beſtanden und daß dieſer ſpielende Schäfergeſchmack ſich beſonders zur italieniſchen Manier hinneigte.

Ein beſonderes Schauſtück aus der Pegnitzſchäferei hat uns Gottſched aufbewahrt:

Ihr Matten voll Schatten, begraſete Waſen,
Ihr närbigt und färbigt geblümete Raſen,
Ihr buntlichen Sternen,
Ihr Felderlaternen,
Hört wieder die Lieder von Schäferſchalmeyen.

Ihr trägen Goldbächlein, ihr hellen Glasquellen,
Ihr ſchwellende Wellen, ihr Silberfluthzellen,
Ihr Pegnitznajaden
In ſumpfigten Pfaden,
Nehmt dieſes, nehmt hieſig erneurende Lieder.

Man erging ſich in den wunderlichſten Zuſammenſetzungen: „Der Hirten feldſchlürfendes Klingen“ — „Die bundlich und rundlich gewundenen Samen“ — „Ihr wollichte wollenbehärete Heerden“ — „Ihr Böcke, bebärtet mit zottichten Bärten, ihr Klettergeſüchte, ihr Märzengezüchte“. Manchmal auch traf man es etwas beſſer und ſpielte ſinnvoller: „Es grunet und grünet die Zierde der Auen“ — „Der ſchleifenden Pfeifen luſtſchlürfendes Tönen“ — letzteres von Brentano nachgeahmt. Spielereien aller Art wurden verſucht; wenn man in den Zeiten der ausartenden griechiſchen Poeſie darauf verfiel, Verſe von verſchiedener Länge ſo zu gruppiren, daß ſie die Form von Gegenſtänden, z. B. ein Ei, eine Syrinx u. ſ. w. abbildeten, ſo ſtellten die Pegnitzſchäfer in ſolcher Weiſe durch Reime die Schäferflöte, aber auch nicht minder einen Röhrbrunnen, Bäume und dergleichen dar, es fehlen nur noch die Schafe und Böcke, ſo wie die eigenen Bildniſſe der Herren. Harsdörfer ſelbſt verſuchte ſich ſchon am höchſten, er ſtellte in ſinnigen Reimen die Form der beiden Spitzen des Parnaſſus dar. Sollte die Neugier des Leſers ſehr groß ſein, ſo wird er ſie am leichteſten befriedigen können durch Wilhelm Müllers Vorrede zum 9. Band ſeiner Bibliothek deutſcher Dichter, wo dieſe Abbildung des Parnaſſus gegeben iſt, die eben ſo wenig maleriſch als poetiſch ſein möchte.

Solche Ausſchweifungen mußten die ernſte Kunſt nicht wenig bedrohen, ſie ſtehen in offenbarem Widerſpruch mit allem, was Opitz erſtrebte, konnten aber die von ihm in Gang gebrachte Kunſtübung doch nicht ernſtlich gefährden, weil es ihnen eben an jedem Element des Fortſchritts fehlt. Was etwa der Einzelne an Talent beſitzen mochte, mußte verſchwinden in der ſchiefen Stellung des geſammten Beginnens.

Dagegen wurde bald die Opitziſche Kunſt von ihrer eigenen Heimath aus bedroht, in einer viel gefährlicheren Weiſe, nicht ſowohl in Beziehung auf die Form, als vielmehr auf den Inhalt. Einflüſſe von außen, und zwar dieſelben, welche ſich ſchon in Nürnberg gezeigt, wurden mächtig; eine allgemeine Geſchmacksänderung trat ein.

Viertes Buch.

Der Mariniſche Geſchmack.

I.

Der Mariniſche Geſchmack.

Wenn das Opitziſche Zeitalter der deutſchen Poeſie in unmittelbarem Zuſammenhange ſteht mit Beſtrebungen, die nach einander in den verſchiedenen europäiſchen Ländern hervortraten, und dieſe geſammte Bewegung von dem Geiſt der alten klaſſiſchen Literaturen bewirkt und geleitet wurde, ſo fehlte es bald nicht an einem Einfluß, der die jungen Literaturen nach entgegengeſetzter Seite hinzog und dieſe wiederum mit Verfall bedrohte. Auf demſelben Wege, auf welchem die befruchtende Welle gekommen war, kam nun auch die zerſtörende; von Italien ging ſie aus.

Das Gegentheil des Klaſſiſchen iſt das Barocke; ganz Aehnliches, als die bildenden Künſte zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts erfahren hatten, ſollte gegen ſein Ende auch über die Poeſie kommen. Man erinnert ſich der krauſen und ſchwülſtigen Formen, mit denen Bernini die Architectur verderbte, worin die Franzoſen nach ihm das Höchſte leiſteten. Ein gröberer Geſchmack fühlt ſich nur allzu bald gelangweilt durch klaſſiſche Simplicität, die Prachtliebe eines ausſchweifenden Jahrhunderts will in allen Dingen Verſchwendung zeigen und gerade das Ueberflüſſige und Sinnloſe iſt da oft willkommener, als ſtrenge, keuſche Schönheit und enges Anſchließen an die Forderungen der Conſtruction. Man floh die gerade Linie als den Tod der Kunſt, das Geſchweifte, Gebauſchte, Gebrochene, kurz der Schnörkel griff überall Platz. So war es in der Baukunſt, in aller Verzierung, bald in der geſammten bildenden Kunſt, und nicht viel anders auch in der Poeſie. Man ſucht hier das Ueppige, das Geſchmückte, das Farbenreiche; man ſchweift aus in Bild und Anſpielung, man prahlt mit Geiſt und Witz; je unempfänglicher, je verwöhnter der Leſer, um ſo ſtärker muß der Reiz, der Wechſel, die Ueberraſchung, um ſo kühner der Ausdruck, um ſo entlegener der Metapher ſein. Es hätte vieler Charakterſtärke bedurft, wenn in einer Zeit, wo die ganze Kunſt ſich dem Prunkenden und Prächtigen hingab, die Poeſie in ſtiller ungeſchmückter Würde ſollte verblieben ſein.

Die Sache hat aber zugleich auch noch eine andere Seite. Die poetiſche Production war einmal angeregt, allein dieſe Bewegung fand keinen vorhandenen poetiſchen Stoff, wenigſtens keinen ſolchen, der den Dichter erwärmt und gefaßt, der von innen heraus die ganze Form beherrſcht hätte. Wo nun dies Treibende und Beſtimmende fehlt, wo man den Stoff nur mühſam ſucht und nur durch Zuſetzung aus ihm etwas macht, da muß die würzende Zuthat den nährenden Gehalt überwiegen, die Kunſt ſich in äußerlichen Schmuck verlieren. Man fürchtet das Kunſtloſe und fällt in Verkünſtelung. Der Mangel an innerem Leben, die Flucht vor der Leere reißt unaufhaltſam auf Abwege, wo man an Stelle der Geſtalt nur noch den Putz hat; doch kann man auch dieſen durch Geiſt eine Zeit lang erträglich, ja ſogar blendend machen, und zur Nachahmung reizend.

Dazu kommt, daß der Uebergang nicht plötzlich geſchah, und daß er durch klaſſiſche Muſter ſchien vertheidigt werden zu können. So wie die römiſche Baukunſt im Vergleich zur griechiſchen barock heißen kann und muß, ſo verdienen auch ſchon die römiſchen Dichter der Auguſteiſchen Zeit dieſen Beinamen, ſobald wir ſie vergleichen mit den alten Griechen. Virgil iſt rhetoriſch gegen Homer, er iſt geſchmückt, um nicht mehr zu ſagen. Was ihm abgeht an innerer Wärme des Gemütes, an forttreibender Kraft der Erzählung, an Fluß und Ernſt des epiſchen Stils, das muß er erſetzen durch gewählten und reichen Ausdruck, durch Gegenſätze, Blumen- und Bilderſchmuck aller Art, im beſten Fall durch

Feinheit des maleriſchen Colorits. Viel weiter auf dieſem Wege gingen Lucan, Seneca, Claudian. Von ſolchen Muſtern aus brauchte man nun in der gezeigten Richtung nur wenige Schritte weiter zu thun, und man kam dahin, wohin die italieniſchen Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts gelangten, eine Bahn, auf welcher der eben ſo unmäßige als unverdiente Beifall ſie immer weiter fortzog. Sie ernteten auf dem Felde der langen Weile, die ein nicht hinreichend gebildeter Geſchmack an der Schlichtheit des Klaſſiſchen empfand und zugleich auch derjenigen, welche beſſere Urtheiler und Genießende über die allzu kalte und farbloſe Nachbildung jener großen Muſter anwandelte. Nur ſo eben war Chiabrera in der Nachbildung der Antike ſo weit gegangen, daß er den Italienern reimloſe Verſe bot, welche durch ihren bloßen Rhythmus wirken ſollten, als auch Marino erſtand, der an Kunſt und Zierlichkeit alles zu überbieten ſtrebte und bald jenen Geſchmack in Umlauf ſetzte, der nach ihm den Namen erhalten hat.

Giambattiſta Marino, ſpäter in den Adelſtand erhoben unter dem Namen Marini, war Neapolitaner von Geburt, ſeinem Studium nach Juriſt, daher auch Scharfſinn und Rhetorik durchaus in ſeinen Verſen vorherrſchend blieben, im übrigen ein Mann von Geiſt und Triebkraft, von einem verworrenen Wiſſen und einem abenteuerlichen Leben. Er ging ſelbſt, einer Einladung folgend, nach Paris und ſteckte hier das Publicum und die Dichter an; ſeine Manier verbreitete ſich in Spanien, wo zu ihrem Empfang alles vorbereitet war, ſie ging überdies nach England, nach Holland, nach Deutſchland, und ließ überall die größten Geiſter nicht unberührt.

Marini ſchrieb viel und faſt in allen Gattungen; ſeine beiden berühmteſten Werke ſind ſehr verſchieden im Gegenſtand, denn das eine iſt Adonis, Adone, und das andere der Bethlehemitiſche Kindermord, la strage delle innocenti, der Behandlung nach aber beide gleich. Johann Ulrich König, der freilich in den entgegengeſetzten Fehler verfiel, bezeichnet uns in ſeiner Unterſuchung vom guten Geſchmack (in ſeiner

Ausgabe der Canitziſchen Gedichte) den Mariniſchen Ungeſchmack; es ſei „ganz Welſchland von dem übeln Geſchmack aus der Schule des Marino als mit einer Peſt angeſteckt und der italieniſche Parnaß mit ſchwülſtigen Metaphoren, falſchen Gedanken, gezwungenen Künſteleien, lächerlichen Spitzfindigkeiten, läppiſchen Wort- und Buchſtabenſpielen, ſeltſamem Miſchmaſch, aufgeblaſenen Vorſtellungen, hyperboliſchen Ausdrückungen, zweideutigen Gegenſätzen, ſchülerhaften Beſchreibungen, weitgeſuchten Allegorien, ſchulfuchſigen Erfindungen, uneigentlichen Redensarten, übel angebrachter Beleſenheit, mythologiſchen Grillen und hundert anderen kindiſchen und geſchminkten Auszierungen, als mit ſo viel allgemeinen Landplagen heimgeſucht worden, deſſen die Gelehrteſten und Klügſten des Landes ſich itzo ſchämen und in ihren Büchern darüber ſelbſt häufige Klage führen.“ Dies Gift ſei dann mit den Mariniſchen Schriften auch nach Deutſchland gekommen.

Man ſieht in welchen heiligen Eifer der Mann geräth, und wie dabei doch ſeine Beredtſamkeit ſelbſt einen Ton deſſen annimmt, was er verwirft. Es wäre leicht, den unechten Schmuck der Mariniſchen Schreibart, ihr Flittergold und das Geſchminkte und Parfümirte — Biſam und Ambra ſpielen darin eine Hauptrolle — noch weiter zu charakteriſiren; Beiſpiele aber anzuführen iſt ſchwer, da das Uebel nicht ſowohl in einzelnen Stellen als im Ganzen liegt. Gottſched, der den Marini beſonders von Seiten des Unwahrſcheinlichen tadelt, hat in ſeiner kritiſchen Dichtkunſt den Anfang des Bethlehemitiſchen Kindesmordes analyſirt, der, wenn das genügen kann, hier ſtehen möge, wiewohl er noch lange nicht das Schlimmſte iſt.

Satan wird geſchildert, wie folgt: Er liegt im Abgrunde ohne Grund, an einer ſcheußlichen Kette von hundert in einander geſchlungenen Schlangen. Sein Kleid und Thron iſt ein unauslöſchliches Feuer. Sein vormals leuchtender Mantel iſt nunmehr aus Flammen und Finſterniß gewebet. Sieben Hörner hat er auf dem Haupt, ſämmtlich umwunden von Hydern, welche die Edelſteine ſeiner Krone ausmachen. In ſeinen Augen flammt ein rothes und trübes Licht, ſeine Blicke gleichen den Cometen und Blitzen. Geſtank und Finſterniß dampft aus ſeiner Naſe, ſein Hauch iſt dem Wetterſtrahl, ſein Seufzer dem Donner gleich. Damit und durch ſeine Blicke zündet er den Holzſtoß an, welcher unverbrennlich iſt und doch alles verzehrt. Seine von Geifer und Roſt angefreſſenen Zähne klappern und machen Geräuſch mit ihrem Knirſchen, ſein Schwanz ſchlägt in der Glut auf die Schuppen ſeiner ſtählernen Gliedmaßen. Drei Furien umſtehen ihn, um ihn ewig auf die Folterbank zu ſpannen, mit ihren Natterſtreichen ihn unaufhörlich zu geißeln. Ihre Haare ſind hagere Schlangen — ſein Scepter iſt von Stahl und kurz; er iſt ſo entſetzlich, daß er vor ſich ſelbſt, wie vor ſeinem Reiche, einen Abſcheu hat.

Hier einige Strophen des Originals zur Probe:

Sotto gli abissi in mezzo al cor del mondo
Nel punto universal de l'universo,
Dentro la bolgia del piu cupo fondo
Stassi l'antico spirito perverso,
Con mordaci ritorte un groppo immondo
Lo stringe di cento aspidi a traverso,
Di tal legami in sempiterno il cinse
Il gran Campion, che' n Paradiso il vinse

Giudice di tormento, e Re di pianto,
D' inestinguibil foco ha trono e vesta,
Vesta, gia ricco e luminoso manto,
Hor di fiamme e di tenebre contesta:
Porta (el sol questa è del suo regno il vanto)
Di sette corna alta corona in testa
Fan d' ogn' intorno al suo diadema regio,
Hidre verdi e Ceraati horribil fregio.

Ne gli occhi, ove mestitia alberga e morte,
Luce fiammeggia torbida e vermiglia,
Gli sguardi obliqui e le pupille torte
Sembran Comete e lampadi le ciglia,

E da le nari e da le labre smorte
Caligine et fetor vomita e figlia,
Iracondi, superbi e desperati
Tuoni i gemiti son, folgori i fiati.

Dies mag genügen, um die geſchmackloſe Ueberladenheit, die froſtige Uebertriebenheit zu bezeichnen; bewundern muß man indeß bei ſo langem Athem des Gedichts und ſo unabläſſiger Vergeudung aller höchſten Potenzen doch die ſtete Unerſchöpflichkeit und wohl auch den Beiſatz von gerade ſo viel Geiſt, daß es eben nicht ganz unerträglich wird, und von ſo viel Sinnlichkeit, daß auch der Abgeſpannte ſich gereizt fühlt. Alles ſtrotzt von Gegenſätzen, Pointen und Wortſpielen, für welche die Italiener jener Zeit einen beſonderen Namen erfanden; ſie nannten ſie concetti. Dazu die eleganteſte Verſifikation und in der That ein feines Gehör für den melodiſchen Fluß der Sprache — man nannte Marini mit gefälligem Wortſpiel la Marina Sirena. Hierin nun dem Vielbewunderten nachzukommen, war das eifrigſte Beſtreben faſt aller ſeiner Zeitgenoſſen, bis dann, durch das Unweſen rege gemacht, ſich in ſeinem Vaterlande zuerſt kritiſche Stimmen als Verfechter des edlen klaſſiſchen Geſchmacks gegen ihn vernehmen ließen — der Marcheſe d'Orſi, der Cardinal Pallavicini, Fontanini, Gravina, und beſonders ſtark Muratori.*) Aus ihren Urtheilen und Darſtellungen iſt denn eben Königs Charakteriſtik nur zuſammengetragen.

Aber während das Unweſen in ſeinem Vaterlande ſchon nachdrücklich und erfolgreich bekämpft wurde, ſetzte es ſeinen Weg durch die Länder Europa's ruhig fort. Es lag in der That auch ſo tief in den allgemeinen Cultur- und Geſellſchaftsverhältniſſen begründet, wie die Allongen-Perrücken und Reifröcke, es gehört mit dieſen zu Einer Erſcheinung und würde mit ihnen den Weg um die Welt gemacht haben, falls Dichter ſo allgemein begehrt wären wie Schneider.

---

*) So, z. B. drückt ſich Fontanini aus in ſeiner eloquenza Italiana: — onde per questo il secolo prossimamente caduto, in materia della eloquenza e di lingua Italiana ha mostrato una facia totalmente diversa dell' altro precedente, degno d' eterna lode; essendo la medesima lingua andata declinando col suo stilo concettoso, o piutosto iperbolico e gigantesco.

Marini ſteht in Italien nicht vereinzelt da, doch bleiben ſeine Nachahmer in weitem Abſtande, ebenſo wie die des Bernini in der bildenden Kunſt, weil nur durch Geiſt und Phantaſie ein ſolches Uebermaaß des Ungeſchmacks beſtehen konnte. Nur Einer, einer etwas ſpäteren Zeit angehörig, iſt neben ihm zu nennen: er hat gleichfalls großen Einfluß auf deutſche Dichter gehabt. Dies iſt der Venetianer Loredano. Loredano iſt noch verſchieden von Marini, und er iſt in der That ſchlimmer: er iſt kälter, unpoetiſcher, nicht ſowohl ſchwülſtig, als verdrechſelt. Der Schwulſt hat immer noch Pathos, von welchem er herkommt, allein Loredano's Schnörkel gehen aus der kälteſten Reflexion hervor, der Ungeſchmack iſt froſtig, das Gebiet der Poeſie iſt hier weit verloren.

Um dem Leſer einen Begriff von der Art des damals hochgefeierten und jetzt kaum dem Namen nach gekannten*) Dichters zu geben, theile ich, nach Gottſcheds Ueberſetzung, ein Stück aus ſeinem Leben Adams mit, es wird hinreichen, eben ſo ſehr das proſaiſch Nüchterne, als das Geſuchte, Verdrehte dieſes Dichters anſchaulich zu machen, zumal da es in der ungebundenen Rede nur noch ſchlagender hervortritt.

„Die Erde, die Gott zur Schöpfung des Menſchen nahm, war roth. Ich glaube nicht, daß ſie dieſe Farbe von Natur gehabt, ſondern daß ſie ſelbige aus Ehrerbietung gegen ihren Gott angenommen habe. Ja, dem Menſchen zur Schande that ſie es, der, weit ärger als die unbeſeelten Dinge, in den Uebertretungen nicht einmal ſchamroth wird, die er täglich begeht." —

„Gott ſchuf den Adam nach der Sonne, nach dem Mond und nach allen anderen Dingen, denn hätte er ſelbige nach dem Menſchen geſchaffen, ſo hätte dieſer vielleicht gedacht, daß er an der

---

*) In Siſmondi's trefflichem Werk gar nicht mehr genannt.

Schöpfung derſelben Theil hätte. Gott wußte nämlich, daß der Ehrgeiz das fünfte Element des Menſchen ſein würde.“ —

„Gott ſchuf den Menſchen im Damaſcener Felde, und nicht im Paradieſe, damit ihm die Thiere deſto beſſer Gehorſam leiſten möchten: weil man gemeiniglich denen nicht gerne gehorchet, deren Urſprung man weiß. Wie würden ſie ſich ſonſt vor dem Menſchen gedehmüthigt haben, der aus dem allerſchlechteſten Kothe entſtanden war.“ —

„Gott ließ Adam nicht da bleiben, wo er erſchaffen war, aus Furcht, er möchte die Erde anbeten, daraus er gemacht worden, weil es der Menſchlichkeit eigen iſt, dasjenige zu verehren, was er für ein Werkzeug ſeines Glückes hält; oder auch, damit der Menſch nicht undankbarer Weiſe die Erde mit Füßen treten ſollte, die doch mit zu ſeiner Bildung etwas beigetragen.“

Dies überſetzte Gottſched nach der ſechszehnten Auflage, welche im Jahr 1660 erſchienen war, und gewiß waren die Auflagen damals größer, als die unſerer heutigen Mode-Dichter; aber Loredano's Ruhm drang auch ins Ausland, ſein Geſchmack wurde auch hier herrſchend. In Deutſchland wurde er mehrfach überſetzt; er correſpondirte mit Hoffmannswaldau u. A. Bemerkenswerth erſcheint noch, daß er in Deutſchland früher gekannt zu ſein ſcheint als Marini, dem er erſt den Weg bahnte; ſchon die Nürnberger ſtanden unter ſeinem Einfluß. Was iſt nun zu erwarten, wo eine aufblühende, noch der Selbſtändigkeit entbehrende Literatur bewunderte Vorbilder von ſolcher Art fand!

II.

Einfluß auf Deutſchland.

Der geſchilderte Ungeſchmack kam auch nach Deutſchland; er kam hieher zuletzt, aber er ließ hier gerade die tiefſten Spuren, namentlich ungleich tiefere als in Frankreich. Das Weſen des Franzoſen iſt nüchtern und verſtändig, er iſt ein natürlicher Feind des Uebertriebenen, mehr ein Freund des Zierlichen als des Erhabenen, mithin auch ungleich weniger den Gefahren ausgeſetzt, in welche ein allzuheftiges oder falſches Streben nach Erhabenheit ſtürzt; endlich iſt er dem Einfluß fremder Nationalität weit mehr verſchloſſen. Von alledem das Gegentheil in Deutſchland. Macht ein allgemeines Wohlwollen und eine tiefe Gerechtigkeitsliebe den Deutſchen geneigt zur Anerkennung fremden Verdienſtes, ſo hatte der dreißigjährige Krieg, der auf deutſchem Boden alle Völker Europas durch einander ſchüttelte, den weltbürgerlichen Sinn der Deutſchen, wo nicht geweckt, ſo doch befeſtigt, und ohnedies zog von Alters her ein eigener Zug die Deutſchen nach Italien. Vor allen wohnt ihnen ein Streben nach Hohem und Tiefem bei, und in einer Zeit, wo das Verlangen eine eigene Literatur zu begründen nur eben aufs lebhafteſte rege geworden, konnte es um ſo leichter kommen, daß man für die wahre Erhabenheit die falſche nahm, zumal wenn ſie ſo glänzend und unter dem Beifallsruf der Welt dargeboten wurde. Leider erfolgte dieſe Einwirkung faſt unmittelbar auf Opitzens Reformation, ſo daß dieſer bei einem längeren Leben ſie noch vollſtändig hätte erleben können. Sein früher Tod, als der hauptſächlichen Autorität, war hier beſonders verhängnißvoll, wenn man nicht ſagen will, daß die Deutſchen jene Krankheit, als zur Entwickelung erforderlich, beſtehen mußten. Sie haben ſie recht tüchtig beſtanden, und nicht ohne Narben.

Die ſogenannte zweite ſchleſiſche Schule verfiel dem vom Süden hereinbrechenden Ungeſchmack. Es iſt kaum vonnöthen, hier Hoffmannswaldau und Lohenſtein zu nennen; ihre Namen ſind allbekannt, und dieſe Namen ſind in der Geſchichte deutſcher Literatur unmittelbar verbunden mit dem Begriff des Schwulſtes. Namentlich in dem Letztern der Genannten erreichte das Uebel ſeine höchſte Höhe, ſein Weſen ſchließt ſich darin ab. Man mag dieſen Dichter aufſchlagen, wo man will, und man wird auf Stellen treffen, die als Muſter hohlen Prunkes gelten können; ja er ſcheint ſelbſt ſein Vorbild hinter ſich zurückzulaſſen, hauptſächlich darum, weil ihm alle diejenigen Eigenſchaften fehlen, die als Gegengewicht dienen können und wieder verſöhnend eintreten. Während z. B. ein trefflicher Geſchichtſchreiber der italieniſchen Poeſie, Sismondi, von Marini ſagen konnte, daß er bei allen ſeinen Fehlern noch heutigestags lesbar ſei, wird man ſchwerlich das Gleiche von Lohenſtein behaupten wollen.

Um ſo mehr bedarf es hier einiger Proben. Gottſched führt als Beiſpiel „ſeiner falſchen verblümten Schreibart“ und als Muſter „der durch einander gewirrten Metaphoren“ die Verſe an:

Wohin hat ſich der Geiſt der Menſchen nicht geſchwungen,
Die kleine Welt reicht hin, wie weit die große gränzt,
Denn iſt der ſpröde Leib gleich nur von Thon entſprungen,
So ſieht man doch, daß Gott aus dieſen Schlacken glänzt,
Daß jetzt was Himmliſches beſeele das Gehirne,
Der Urſprung ſei von Gott, das Weſen vom Geſtirne.

Die Sonne der Vernunft, das Auge des Gemüthes
Macht uns zu Herrn der Welt, zu Meiſtern der Natur,
Der Panther dämpft für ſie das Schäumen des Geblütes,

Sie nimmt der Schlang' ihr Gift durch einen kräftigen Schwur,
Sie lehrt uns Drachen kirrn und auf den Löwen reiten,
Die Adler übereiln, die Crocodilln beſtreiten.

Ich finde nicht, daß Gottſched für ſeine Abſicht hier beſonders glücklich gewählt hat, denn wir ſehen hier höchſtens die pointirten Antitheſen und Wortſpiele, jene concetti, die Menagerie der Thiere dagegen tritt hier in eigener Perſon auf und hat nichts Metaphoriſches oder Verblümtes; im Uebrigen aber gehört die Stelle zum Beſten das Lohenſtein geſchrieben und könnte viel eher zu ſeinen Gunſten ſprechen. Allein ſolcher Stellen ſind nicht viele, während man in der That nach Lohenſteins ſchlimmen Eigenheiten nirgend weit zu ſuchen braucht. Zu Anfange ſeines Trauerſpiels Cleopatra ſpricht Antonius unter andern:

Was Lepidus und ich
Beſaßen, hat er ſchon; und gleichwohl müht er ſich
Zu ſpannen in ſein Joch das Land, das ihr betretet.
Der Nilus hat noch nie die Tiber angebetet,
Egypten auch nicht Rom. Er nehme 's Drittel hin;
Wenn nur mein Heyrath-Gutt mir bleibet zum Gewinn.
Allein wer will den Wurm aus dem Geſpinnſte bringen,
Der in der Wolle ſteckt? Wer will den Tiger zwingen,
Durch Gütte, der bereit in den zerfleiſchten Darm
Die Klauen eingeſenkt? Ha, heißerhitzter Arm!
Der dem gefällten Wild' auch Höl' und Neſt zerſtöret!
Der, wenn der Stamm zermalmt, die Wurzeln auch verſehret,
Der, wenn der Löwe Raub und Nägel eingebüßt,
Der Löwin auch die Bruſt und ihre Jungen frißt!
Jedoch, wie wenn der Maſt ſchon auf den Klippen ſpringet,
Wenn ſchon das blaue Salz ſich in die Ritze bringet,
Wenn der erzörnte Nord den morſchen Kahn zerſchleift,
Der Boßmann für das Schiff ein ſchmales Brett ergreift,
Für 's Rudern braucht den Arm, zum Anker Bein und Füße,
Die Hofnung zum Kompaß; ſo muß die ſauren Biße
Des ſcheiternden Gelücks, den Schiffbruch ſeiner Macht

Auf dieſe Zeit Anton ſein auszuſtehn bedacht.
Das Glücke kitzelt' uns zwar etwas für drey Tagen,
Als Cäſars Reuterey beim Rennplatz ward geſchlagen,
Und über Hals und Kopf ins Läger mußte fliehen — u. ſ. w.

Hier enthält jede Zeile, jeder Satz eine neue Metapher, ein Bild und Gleichniß iſt über das andere gehäuft und gethürmt, die Phantaſie wird unabläſſig durch die ganze Natur, und ſtets auf und ab, vom Thier zur Pflanze, vom Himmel zur Erde, vom Lande zum Meer gehetzt, ſo daß eine Parodie das nicht würde überbieten können, was hier als ernſte Kunſt gegeben wird. Nur noch ein Beiſpiel ſtehe hier aus den „Thränen der Mutter Gottes am Kreuze des Herrn“, welche alſo beginnen:

Ihr milden Thränen fließt, du Angſtſchweis meiner Seele,
Du bittrer Herzensſchaum, du trüber Wehmuths-Jäſcht!
Ergeuß dich fort für fort aus meiner Augen-Höle,
Bis mir mein Lebens-Licht dein kalter Strom ausleſcht.
Ihr milden Thränen rinnt, bis daß mir Seel und Sinnen
In einen Trauer-Bach, in einen Strom zerrinnen!
Benetze dieſen Stock des dürr und todten Baumes
An dem der Lebensbaum häng't ſchmertzlich angepflöckt.
Vermenge ſeinen Fluß des blutt'gen Purperſchaumes,
Mit Perlen, die in ſich der Augen Muſchel heckt!
Wo Himmels-Roſen ſoll'n aus ſeinem Blutt' aufſchißen,
So muß der Glaubens-Geiſt mit Thränen es begißen.
Gott, Heiland, Herr und Sohn und Opfer für die Sünde,
Laß dieſes Kreutzes Holtz mir mein Altar auch ſein!
Den matten Geiſt, den ich in Andacht dir entzünde,
Schleuß zwiſchen deiner Bruſt erblaſten Himmel ein!
Des Kreutzes Wurtzeln ſoll'n in meinen Zehren ſchwimmen,
Die Seufzer aber ſich zu ſeinen Aeſten klimmen.
Den Weihrauch, den ich dir zum Rauchwerk angezündet,
Iſt mein von Jammer kalt, von Liebe warmes Herz.
Mein Glaube, der ſich hier auf dieſen Anker gründet,
Vergißt der Frauen-Angſt, verlernt den Mutter-Schmertz.
Denn ſtünde nicht mein Troſt auf deiner Allmacht Füßen,

So hette Seel und Leib bey mir längſt ſcheutern müſſen.
Mein Haupt iſt ohne Witz, die Glieder ohne Leben,
Die Sinnen ohne Krafft, die Adern ohne Blutt,
Ich fühle Furcht und Angſt umb mein Gemütte ſchweben,
Aus Furcht bin ich voll Eis, aus Angſt bin ich voll Glutt.
Der Jammer hätte längſt den Lebens-Brunn verzehret,
Wenn nicht die Hoffnungs-Milch mich hätte noch ernehret.

Dazu iſt an Koſtbarkeiten, die in der Poeſie am wenigſten theuer ſind, nicht im geringſten geſpart, Gold und Seide, Amethyſt und Diamant blitzen überall, jede Seite ſtrotzt von Helfenbein und Marmelſtein, Jaspis und Porphyr, Ebenholz und Ceder, alles duftet von Biſam, Ambra und Moſchus; aber er würzt ſeine Reime auch ebenſo mit — Geifer, Geſtank und Schlimmerem.

Mit ſolchen Eigenſchaften machte Daniel Caſpar von Lohenſtein ein großes Aufſehen in ſeiner Zeit, er entſprach eben der in den höheren Ständen verbreiteten Prunkſucht. Daß es ihm an Nachahmern nicht gefehlt haben werde, läßt ſich denken, denn dieſe Manier war leicht und äußerlich. Poeten, welche kaum trocken Brod hatten, warfen um ſich mit allen Pretioſen der Erde, und ſuchten es ihren Meiſtern noch vorzuthun.

Aber in der Geſchichte der Literatur muß nicht ſowohl der Ausgang als vielmehr der Beginn des Fehlers unſere Aufmerkſamkeit gewinnen. Lohenſtein iſt der Höhepunkt, aber nicht die Quelle des Fehlers; er iſt ſchon die Ausartung einer Manier. Als eigentlicher Mittelpunkt wird uns von den Zeitgenoſſen Chriſtian Hoffmann von Hoffmannswaldau bezeichnet, ein vornehmer Mann, den ſeine Aemter beſchäftigten und der nicht eigentlich Beruf von der Poeſie machte.

Auffallend iſt, daß man in neuerer Zeit dieſen Hoffmannswaldau ganz von Lohenſtein abzuſcheiden ſich bemüht, und beſtrebt iſt, die falſche Richtung nur auf jenen zu beſchränken. Allein dies ſtreitet eben ſo ſehr mit der Wahrheit, als mit der natürlichen Aufgabe des Geſchichtſchreibers. Eine nähere Anſicht der Lohenſtein'ſchen Werke zeigt überall deſſen unmittelbaren Zuſammenhang mit Hoffmannswaldau, er äußert ſich darüber in ſeiner Grabſchrift auf denſelben und in ſeinem Schreiben an den Herrn Balthaſar von Logau, den Sohn des Dichters, in ſehr beſtimmten Worten. In dieſer Epiſtel ſpricht er aus, es habe ihm die Oder mehr Wohlthat erzeuget, als der Bober, er danke mehr als Opitz dem Gryphius und Hoffmannswaldau; er nimmt ſich zwar des Opitz an gegen die, welche boshaft ſein Grab geſchwärzt, er preiſt ihn, aber nur als einen Anfang und als einen Schleſier, der Gipfel der ſchleſiſchen Poeſie ſei aber bei jenen zu ſuchen, welche den Boberſchwan ganz in den Hintergrund geſtellt. Er leert alle ſeine Vorrathskammern aus, um das Lob jener Beiden auf's Höchſte zu treiben. Die Worte ſind ebenſo bezeichnend für den Stil Lohenſtein's als für den Urſprung ſeiner Kunſt und den ganz veränderten Geiſt der Zeit. Die an den Sohn gerichteten Worte lauten:

Vergnüge du nun mich,
Und gönne mir ſodann, daß ich in deine Fichte
Zu deines Vaters Preiß mein letztes Lobgedichte
Dem Opitz ſchreiben darf. Wo denk' ich aber hin,
Erinner' ich mich nicht, wie viel ich ſchuldig bin
Der Oder, die mich mehr hat als die Loh' geſäuget?
Die mir mehr Wohlthat als der Bober hat erzeuget?
Iſt aber mir allein ſo fremd und unbekannt
Des Hauptſtroms hoher Ruhm, was um den Oderſtrand
Für Schwanen ſind geweſt, und daß ſo große Flüſſe
Ein großer Rieſengeiſt für Bächen regen müſſe?
Iſt mir ſo bald entfalln, was ich Herrn Gryphen ſchrieb,
Der über Sophoklen die Trauerſpiele trieb?
Soll der, der unſer Schwan, dem Hof und Wälder gaben
Den Namen und den Preiß, nicht ein Gedächtniß haben?
Soll dieſer große Mann nicht an der Fichte ſtehn?
Ich weiß zwar, daß ſein Lob in Erzt iſt zu erhöhn,
Sein Bild in Helfenbein und in Porphyr zu ſchneiden,
Daß ſeine Reime ſind zu hülln in Gold und Seiden;
Ein Sohn Olympiens ſollt ihr Verwahrer ſein,
Und ſie zur Ilias Homerens ſchlüſſen ein

In des Darius Schraan. Wir ſollten in Cypreſſen,
In Cedern, die kein Wurm, auch Fäule nicht kann freſſen,
In Amianthenſtein, den keine Glutt verzehrt,*)
— — — — — — — — — — — —
Den erſten Lorbeerkranz in Deutſchland zu erlangen.
Er hat mit ſolchem Ruhm dies Hauptwerk angefangen,
Daß Keiner nach der Zeit ihm iſt geflogen für,
Als Hoffmannswaldau's Geiſt, der Oder höchſte Zier,
Der deutſche Pindarus, dem Keiner nach wird kommen,
Wer nicht ein Adler iſt. Was Opitz fürgenommen,
Hat dieſer ausgemacht. Der helle Boberfluß,
Der ohne dies ſein Gold der Oder zinſen muß,
Nimmt ſeinen Lorbeerkranz von dem beperlten Haare
Und reicht der Fürſtin ihn — u. ſ. w.

Zuletzt meldet der Dichter, es ſolle jener Fichtenbaum vom Fuße bis zum Haupt vertraute Namen führen und oben wird man leſen: Herr Hoffmannswaldau ſei Apollo ſelbſt geweſen.

In der That ſpiegelt ſich in dieſen Worten zugleich das Urtheil des ganzen Zeitalters, das über Gryphius und Hofmannswaldau bereits den Opitz vergeſſen hatte; Lohenſtein ſelbſt lobt ihn nur ſehr bedingt, nur ſehr kühl, und faſt nur um Logau's willen; er war ihm als Poet zu nüchtern und ſchmucklos, ihm, deſſen ganzes Streben nur dahin ging, Hofmannswaldau gleich zu kommen, wo nicht ihn zu übertreffen.

Wenn dagegen Chriſtian Gryphius, der in ſeiner Lobſchrift auf Hofmannswaldau den Lohenſtein noch zu überbieten ſtrebt, ſeinen Helden noch über Guarini, Marini und Loredano ſtellt, ſo giebt er eben dadurch deutlich zu erkennen, mit wem Hofmannswaldau am liebſten verglichen ſein möchte. Die recht merkwürdigen Verſe, in denen Budorgis, d. h. die Stadt Breslau, ſpricht, klingen ſo:

---

*) Hier fehlt in meiner Ausgabe (von 1680) eine Zeile.

— Ich konnte mit dem Kern der Wiſſenſchaften prangen,
Und Frembde ließen mir den ſchönen Siegeskranz.
Der Guarini ſchwieg vor meines Pindus Singen,
Mein Schäfer ſchmückte ſich mit unſrer Landestracht,
Marin vermochte ſich nicht gegen uns zu ſchwingen,
Wie höhniſch er vorhin ein deutſches Lied verlacht!
Erhub Venedig gleich des Loredano Sinnen,
Erlangte Gratian vom Tagus ein Altar,
Mein Phöbus zeigte ſchon den deutſchen Pierinnen,
Was mehr als Gratian und Loredano war.

Wahrſcheinlich haben dieſe Lobverſe und beſonders die darin gerühmte Landestracht den gutmütigen Franz Horn, von dem am Ende die ganze Sache ausgeht, auf die falſche Fährte gebracht und ihn veranlaßt, dem Hofmannswaldau eine größere Selbſtändigkeit zu geben, als ihm gebührt. Er beſtreitet (Poeſie und Beredtſamkeit der Deutſchen II. 40), daß Hoffmann den Marini nachgeahmt habe; allein es handelt ſich hier gar nicht um Nachahmung, am allerwenigſten um ſclaviſche, ſondern nur um den Einfluß eines fremden Geſchmackes — und dieſer wird nicht wegzuleugnen ſein. Verſteckt ſich der Kritiker dahinter, daß Neukirch's Sammlung der Hofmannswaldau'ſchen Gedichte auch Werke von anderen Verfaſſern enthalte, ſo trifft auch das nicht, denn der Herausgeber hat möglichſt durch die vorgeſetzten Anfangsbuchſtaben, welche übrigens damals jedermann zu deuten wußte, das geiſtige Eigenthum gewiſſenhaft geſchieden. Dagegen halte ich für völlig ausſchlaggebend und abſchließend, was Neukirch in ſeiner auch ſonſt ſehr beachtenswerthen Vorrede ſagt: „Herr von Hoffmannswaldau, welcher ein Schüler des Opitzes geweſen, hat ihm doch ganz einen andern Weg, als Opitz und Gryphius, erwählet, indem er ſich ſehr an die Italiener gehalten, und die liebliche Schreibart, welche jetzt in Schleſien herrſchet, am erſten eingeführet.“ Ferner: „Seine Grabſchriften ſind voller Geiſt, die Liebesbriefe, außer etlichen harten Metaphoren, die er von den Welſchen behalten, nicht zu verbeſſern —.“

Dieſe Liebesbriefe ſind nun aber Hoffmanns Hauptwerk und dasjenige, worauf ſein Ruhm ſich am meiſten gründete. Wo wir dieſelben aufſchlagen, begegnen wir beſtändigen Vergleichungen der Schönheit mit Schnee und Alabaſter, Tauben und Schwänen, alles trieft, bald von Salböl, bald von Honig, bald von Wermuth, duftet bald von Weihrauch, bald von Amber, und Diamanten und Edelſteine aller Art ſind nicht geſchont. Es gibt Gedichte von Hoffmannswaldau, in denen jede Zeile ein neues Bild bringt und keine ohne eine Koſtbarkeit, ohne ein Schönpfläſterchen dahingeht.

Wie alſo könnte man zweifeln, daß hier die geſchilderte Manier in allen weſentlichen Punkten herrſche, wenn ſie auch noch nicht den höchſten Grad erreicht hat. In der That iſt es dieſelbe, welche wir bei Lohenſtein fanden, und ihr Zuſammenhang mit den Italienern leuchtet durch ſich ſelbſt ein. Nun erfahren wir aber auch zum Ueberfluß, daß der Venetianiſche Dichter Loredano, der Nachfolger des Marini, mit Hoffmannswaldau in Briefwechſel geſtanden; dies meldet uns Jöcher in ſeinem Gelehrten-Lexicon unter Loredano, unzweifelhaft war es ihm aus guter Quelle zugeführt. Und ſo paßt denn auch ein Epigramm Wernike's, mit dem er dieſe poetiſche Verirrung ſtraft, eben ſo ſehr auf Hoffmannswaldau, als Lohenſtein. Unter der Ueberſchrift „Neupoetiſcher Unſinn“ leſen wir:

Artemon hat gelernt an mehr als einem Ort,
Ein unverſtändlich Nichts durch aufgeblaſ'ne Wort'
In wohlgezählte Reim' ohn' allen Zwang zu bringen,
In jedem Abſchnitt hört man klingen:
Schnee, Marmor, Alabaſt, Musk, Biſam und Zibeth,
Sammt, Purpur, Seid und Gold, Stern, Sonn' und Morgenröth',
Die ſich im Unverſtand verſchanzen
Und in geſchloſſ'ner Reihe tanzen.
Zwar leſ' ich ſelten ſie vom Anfang bis ans Ende,
Doch klopf' ich lachend in die Hände

Und denk', es ſind nicht ſchlechte Sachen,
Aus Schelln ein Glockenſpiel zu machen.

In einem andern Epigramm unter der Ueberſchrift „an unſere Poeten“ ſagt derſelbe Wernike, wenn jemand ſeine Phyllis beſingen wolle:

So zeigt ſich gleich ein Marmorbild,
Ihr Aug' iſt von Achat, die Lippen ſind Rubinen,
Die Adern aus Saphir gemacht,
Und eure Buhlſchaft würd', weil ihr ſie preiſt, verlacht.
Die Welſchen ſind zwar auch nicht klug,
Weil ſie in einem weiten Flug
Mit einer Göttin ſtets bis an die Sterne fliegen —
u. ſ. w.

Freilich waren ſeine Zeitgenoſſen, mit ſehr wenigen Ausnahmen, von dieſem Geſchmack ergriffen, ihre Gedichte ſind der Manier nach einander völlig gleich, als ob ſie von Einer Hand wären, nur überragten Hoffmann und Lohenſtein an Phantaſie und Geiſt die übrigen; wenn man aber unter dieſen beiden einen Unterſchied finden will, ſo iſt es der, daß ſie ſich etwa zu einander verhalten, wie die beiden Gedichte des Marini, der Adonis und der Kindermord. Hoffmann für ſeine ſcherzende Liebespoeſie hielt ſich mehr an jenen, Lohenſtein für ſeine Trauerſpiele und Grabreden mehr an dieſen. Wer übrigens die Genoſſen bei einander finden und im Vollen genießen will, dem ſei hier nur empfohlen Neukirchs Sammlung: Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutſchen auserleſener und bisher ungedruckter Gedichte ſieben Theile (eng gedruckt), 1725—27. Die Anfangsbuchſtaben der Verfaſſer bezeichnen uns eine große Zahl von Dichtern, deren Namen verloren und verklungen ſind.

III.

Beginn des Mariniſchen Geſchmackes in der deutſchen Poeſie.

Wir haben den Charakter des den Deutſchen von Italien her aufgepfropften Geſchmackes und ſeinen Gipfelpunkt kennen gelernt; es fragt ſich nun, wie weit er ſich erſtreckt, welche Breite er erlangt, wie er eingetreten und wie er ſich verloren.

Die nächſtfolgende Zeit hielt Hoffmannswaldau für den Urheber, namentlich thaten es alle diejenigen die davon günſtig urtheilten. Sie thaten es ſchon darum, weil Hoffmann der bedeutendſte in dieſer Richtung war und ſie ihm dieſen Ruhm am meiſten gönnten. Ein ſpäteres Geſchlecht urtheilte gerade umgekehrt, denn ihm war derſelbe Dichter wegen mancher Leichtfertigkeiten ſo verhaßt, daß ſie keinen lieber als ihn zum Urheber deſſen machen wollten, was nunmehr als ein greller Ungeſchmack erſchien. Der Geſchichtſchreiber der Literatur muß ſich freilich fernhalten von ſolchen Beweggründen, er hat nur die ſtrenge Wahrheit zu ermitteln, ohne dieſe würde er auch nie Zuſammenhang und Verſtändniß der Entwickelung gewinnen können.

Es iſt zuvörderſt darauf aufmerkſam zu machen, wie die Sache in Italien ſelbſt ſteht. Hier iſt Marini keineswegs der Erfinder der nach ihm ſo genannten Manier, ſondern ſie hat ſich ganz allmählig durch leiſere Uebergänge aus der klaſſiſchen Simplicität herausgebildet. Guarini, der in ſeinem pastor fido noch dem Aminto des Taſſo die Hand reicht, hat ſchon die ſpielenden Gegenſätze und Wortſpiele, es kommt in dem eben genannten Schäferſpiel, das mit ſeiner Zierlichkeit und Wärme ſeine Zeit hinriß, ſchon manches vor, was ganz zum stilo concettoso gehört und des Marini werth geweſen wäre. Wie ein Ballet-Tänzer mit Entrechats, ſo tritt Guarinis Mirtillo mit Wortſpielen auf die Bühne; und ſehr bezeichnend für dieſen Standpunkt iſt das lange fortgeſetzte Echo. Demgemäß nennt denn auch Muratori den Marini: „wo nicht den Vater, ſo doch wenigſtens den Beförderer des falſchen Geſchmackes — se non padre, al meno promotore. Neben jenem gingen Loredano und viele andere in der eröffneten Bahn fort, ſo daß die Italiener von einer Mariniſchen Schule ſprechen: Scuola Marinesca, und ſich des Ausdrucks marinescare, mariniſiren, bedienen.

Nun hatten die deutſchen Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts ihr Auge beſtändig rundum auf das Ausland gerichtet, Guarini und alle Dichter dieſer Art waren ihnen der Reihe nach bekannt, — eine Einwirkung konnte nicht ausbleiben. Wenn Hoffmann den pastor fido überſetzte, ſo geſchah es nicht, um die Deutſchen damit bekannt zu machen, ſondern um dies in hohem Ruf ſtehende Werk der deutſchen Literatur anzueignen. Schon vor ihm hatte Harsdörfer einzelnes von dem Venetianer Loredano überſetzt und von dieſem ein höfliches Schreiben erhalten, worin der Autor ſogar freundlichſt äußerte, er wolle Deutſch lernen, was die nahe ſtehenden Dichterkreiſe völlig berauſchte, denn daß Marini ſich über die deutſchen Dichterbeſtrebungen geringſchätzig geäußert, konnten ſie nicht verſchmerzen und ließen es lange Zeit verſchiedentlich durchklingen. Vielleicht iſt gerade Loredanos gewiß ſehr leicht hingeſagte Höflichkeit den Deutſchen beſonders verderblich geworden, denn ſie zog ſie nun immer tiefer in den neumodiſchen Geſchmack hinein, und, einmal darauf eingehend, mußten ſie bis zur Höhe, und drüber hinaus, gelangen.

Man leſe die Lyriker, welche Hoffmannswaldau vorauf gehen, den genannten Harsdörfer, Schirmer, Schwieger u. A., und man wird hier ſchon ſtarke Spuren von italieniſcher Rhetorik antreffen; an ihrem Willen fehlt es ſchon hier nicht, ſie ſind nur noch zurück in der Ausübung, ſie beſitzen noch nicht die volle Virtuoſität im Ungeſchmack.

Ja ich gehe noch einen bedeutenden Schritt weiter, auch Andreas Gryphius kann ich von der Manier, um die es ſich handelt, nicht frei ſprechen. Er hatte Italien geſehen, er war namentlich in den Jahren 1645 und 46 in Venedig geweſen, dem Aufenthaltsort des Loredano: wie hätte er von dem Geſchmack des Landes, von dem, was bereits die Bewunderung der Welt beſaß, unberührt bleiben ſollen! War er doch ein Deutſcher! Und was ſagen uns ſeine Gedichte ſelbſt? Wir müſſen auf dieſe unter einem neuen und wichtigen Geſichtspunkt noch einmal zurückkehren; ich will noch ein paar Stücke hieher ſetzen, die überdies nicht die geringſten ſind an Gehalt und poetiſcher Kraft.

Zuerſt einige Sonnette.

Auf das Feſt des Todes Jeſu Chriſti.

O Schmerz! das Leben ſtirbt! O Wunder! Gott muß leiden!
Der alles trägt, fällt hin; die Ehre wird veracht;
Der alles deckt, iſt nackt; der Tröſter iſt verſchmacht;
Der Lufft und Wälder ſchuff, muß Lufft und Wälder meiden.

Er hat die Luſt zur Pein, er muß am Holz abſcheiden.
Der Glanz der Herrlichkeit verſchwindt in herber Nacht,
Der Segen wird ein Fluch, die unerſchöpfte Macht
Hat keine Kräfte mehr! Den König aller Heiden

Erwürgt der Knechte Schaar. Was Bosheit hat verſchuldt,
Zahlt Unſchuld willig aus, wie emſig iſt Gedult
Uns Gottes große Gunſt aufs neue vorzubringen.

O härter als ein Stein, den nicht die Treu bewegt,
Wenn Sonn' und Tag verſchwärzt, wenn ſich der Erdkreiß regt,
Wenn Todten ſelbſt erſtehn, und harte Felß' aufſpringen.

Auf das Feſt des auferſtehenden Erlöſers.

Wo iſt der Höllen Raub? Wo ſind des Todes Pfeile?
Wo iſt der Sünden Macht? Wo iſt der Schlangen Zahn?
Wo iſt des Höchſten Zorn? Wo iſt der Höllen Kahn?
Verjagt! erlegt! entzwey! Wo ſind die ſtarken Seile

Mit den die Sünde band? Iſt in ſo kurzer Weile
Des Teuffels Reich zerſtört? Ja! ſchaut die Siegesfahn,
Der Löw' und Lamb, der Knecht und König, hats gethan:
O Leben! Heil! Triumph! auf, auf, mein Herz und eile!

Dort lieget meine Schuld, hier iſt das Löſegeld,
Dort iſt das leere Grab, hier iſt der ſtarke Held,
Dort jedem Petro rufft! O der du haſt durchdrungen

Grab, Siegel, Hut und Stein: welz' ab die große Laſt
Von's Herzens Thür, bind auf das Schweißtuch, das mich faßt,
Damit ich ſehe, wie der Tod im Sieg verſchlungen.

Auf den Sonntag des Richters der Todten und Lebendigen.

Der Prinz der Ewigkeit, der Rächer aller Sachen
Hegt Urtheil. — Reißt entzwei, Felß, Erde, Berg und Meer!
Ihr Klüfte, Thal und See, gebt eure Todten her!
Ihr Todten, kommt an's Licht! Kommt aus der Höllen Rachen,

Ihr Feinde Gottes, kommt, kommt vor, ihr alten Drachen,
Und hört den letzten Spruch, der euch ſo herb und ſchwer,
Den Frommen lieblich fällt! O Ewigkeit, verzehr'
Die, ſo die Donnerſtimm' des Höchſten an wird krachen!

Der Hauſen theilet ſich, der große Tag entdeckt,
Was uns verborgen war, was man ſo tief verſteckt,
Ich ſeh' hier als verdammt, die ich für heilig ſchätzte.

Hier ſcheidet Freund und Freund auf ewig, Weib und Mann,
Den ſtößt der Richter hin und jenen nimmt er an;
Wer einſt verſchmachtet, lacht; der weint, der ſich ergötzte.

Auf den Sonntag des wiedererſcheinenden Richters.

Schaut, ſchaut, ihr Völker, ſchaut die ſchweren Wunderzeichen,
Das große Firmament, der Himmel Kraft zerbricht,

Die Monden ſtehn in Blut, es ſchwindt der Sterne Licht,
Man ſieht die klare Sonn' in hellem Tag' erbleichen.

Die aufgeſchwellte See will über Berge reichen —
Wer hört der Winde Grimm, der Lüfte Raſen nicht?
Ein jeder Menſch verſchmacht und weiß nicht was er ſpricht
Vor großer Herzensangſt. Die rauhen Felſen weichen,

Auch zittert Berg und Thal. O Herr der Herrlichkeit,
Der du in Feur die Welt zu richten dich bereit,
Hilf, daß ich ja mein Herz mit Sünden nicht beſchwere.

Weck auf, Herr, wenn mich Sorg' und Sicherheit einwiegt,
Daß, wenn dein harter Zorn der Erden Bau bekriegt,
Mich nicht der Donnerſtral des letzten Tags verzehre!

Das jüngſte Gericht.

Auf, Todten, auf! Die Welt erkracht im letzten Brande,
Der Sternen Heer vergeht, der Mond iſt dunkelroth,
Die Sonn' ohn' allen Schein. Auf, ihr, die Grab und Koth,
Auf, ihr, die Erd' und See und Hölle hielt zum Pfande!

Ihr, die ihr lebt, hervor! Der Herr, der einſt in Schande
Sich richten ließ, erſcheint; vor ihm läuft Flamm' und Noth,
Bei ihm ſteht Majeſtät, nach ihm folgt Blitz und Tod,
Um ihn mehr Cherubim, als Sand an Pontus Strande!

Wie lieblich ſpricht er an die ſeine Recht' erkoren!
Wie ſchrecklich donnert er auf dieſe, die verloren!
Unwideruflich Wort! Kommt Freunde, Feinde flieht!

Der Himmel ſchleußt ſich auf. O Gott, welch fröhlich Scheiden!
Die Erde reißt entzwei. Welch Weh, welch ſchrecklich Leiden!
Weh, weh dem, der verdammt! Wohl dem der Jeſu ſieht.

Einen Dichter von ſo grandioſem Pathos noch weiter in andern, eben ſo ernſten Gattungen zu beobachten, wird gewiß von Intereſſe ſein. Sein langes Gedicht „Kirchhofsgedanken" enthält noch vieles, das für unſere Zwecke dienlich wäre, wir heben hier nur weniges heraus, das aber vielleicht nicht das Bedeutendſte und Gewichtvollſte iſt.

– Da werd' ich euch, die ich jetzt ſchau',
Und doch nicht weiß zu unterſcheiden,
Wie ich voll feſter Hoffnung trau,
Sehn ganz verteuft in Freud' und Leiden,
In Freuden, die kein Sinn erſinnt,
In Leid, das niemand kann ermeſſen,
In Luſt, die aller Angſt vergeſſen,
In Leid, das nimmer nicht zerrinnt:

In Freuden, den die Welt zu klein,
In Leid, ob dem die Höll' erſchüttert,
In Luſt, dem Schiffbruch aller Pein,
In Leid, das ſtäte Furcht verbittert,
In Luſt die alles Ach ertränkt,
In Leid, das ganz kein Hoffen kennet,
In Wonne, die kein Sorgen trennet,
In Leid, das ewig brennt und kränkt.

Man wird hier das Rhetoriſche und Geſchmückte, die gehäuften Gegenſätze, die ſpielenden Wiederholungen nicht verkennen, obwohl ihnen ein reicher Inhalt unterliegt und eine ernſte Stimmung das Ganze beherrſcht. Iſt man aber einmal aufmerkſam geworden auf dieſe Eigenſchaft des Dichters, ſo wird man ſie auch in ſeinen Trauerſpielen wiederfinden, welche der aufgethürmten Worte, der ſich überbietenden Ausdrücke und der häufigen und kühnen Vergleiche ſogar noch mehr darbieten. Denkt man nun zurück an ſeinen zweijährigen Aufenthalt in Italien, daß er der Republik Venedig ſein Olivetum dedicirte und es in feierlicher Audienz überreichte, daß er ſehr wahrſcheinlich hier die Bekanntſchaft des Loredano machte, der dort im Jahr 1606 geboren war und mit dem ſpäter noch Hoffmannswaldau in Briefwechſel geſtanden, ſo möchte es ſchwer ſein, Gryphius von italieniſchem Einfluß freimachen zu wollen, wenn gleich auch noch andere Einflüſſe auf ihn in derſelben Richtung einwirkten — unter ihnen Cauſſini, Seneca und Aeſchylus, wie bereits dargeſtellt worden.

Aber auch hier dürfen wir nicht ſtehen bleiben. Ich ſetze einige Sonnette Paul Flemings her und überlaſſe dem Urtheil des Leſers, ob man darin mehr von der klaſſiſchen Simplicität des Opitz oder von dem ſchon prunkvollen Stil des Andreas Gryphius erkennen will. Aus den Sonnetten von geiſtlichen Sachen nehme ich gleich die erſten Stücke:

An meinen Erlöſer.

Erhöre meine Noth, du aller Noth Erhörer,
Hilf — Helfer aller Welt, hilf mir auch, der ich mir
Selbſelbſt nicht helfen kann: ich ſuche Troſt bei dir.
Herr, du haſt Rath und That. Dich preiſen deine Lehrer,

Wie du es denn auch biſt, für einen Glaubensmehrer.
Ich bin deſſelben leer. Hier ſteh' ich, ich ſteh' hier,
Erfülle mich mit dir und deines Geiſtes Zier.
Er iſt es, er dein Geiſt, der rechte Glaubensmehrer.

Arzt, ich bin krank nach dir. Du Brunnen Iſrael,
Dein kräftigs Waſſer löſcht den Durſt der kranken Seel',
Auch dein Blut, Oſterlamm, hat meine Thür erröthet,

Die zu dem Herzen geht. Ich ſteiffe mich auf dich,
Du mein Hort, du mein Fleiß. Belebe, Leben, mich,
Dein Tod hat meinen Tod, des Todes Tod, getödtet.

Auf das Nachtmahl des Herrn.

Das hohe Wundermahl, da ſelbſt der Wirth wird geſſen,
Diß Brot, der Wein; nicht ſo: der Leib, diß Blut,
Das ſo viel an geſunden Kranken thut,
Das Todte Lebender für Tod zum Leben eſſen;

Das neue Teſtament, der letzte Wille deſſen,
Der menſchlich ſtarb, nun göttlich lebt, und Hut
Für dieſe hält, ſo heißen Gottes Gut;
Und was? wie kann ein Menſch die Göttlichkeit ermeſſen.

Hinweg, Vernunft, du kluge Thörin du,
Weg, weiſer Wahn, halt Ohr und Augen zu,
Die ungelehrten ſind hier die gelehrten Köpfe.

Pfand meines Heils, ich komme mit Begier
Zu deiner Koſt und nehme ſie zu mir,
Daß mein Tod in dir ſterb' und ich dein Leben ſchöpfe.

Alſo hat Gott die Welt geliebet.

Iſt's möglich, daß der Haß auch kann geliebet ſein:
Ja, Liebe, ſonſt war nichts, an dem du könnteſt weiſen,
Wie ſtark dein Feuer ſei, als an dem kalten Eiſen
Der ausgeſtählten Welt. Du höchſter Sonnenſchein,

Wirfſt deiner Stralen Glut in unſer Eis herein,
Machſt Tag aus unſrer Nacht. Und was noch mehr zu preiſen,
Du wirſt des Armuths Schatz, des Hungers ſüße Speiſen,
Liebſt Himmel für die Welt. O Pein der Höllenpein!

O Todesgift und Tod! O wahrer Freund der Feinde,
O Meiſter, der du auch dein Werk dir machſt zum Freunde,
Wirſt deiner Diener Knecht, wirſt deiner Tochter Kind.

Was thu' ich, daß ich doch den Abgrund will ergründen!
Ich weiß ſo wenig mich in dieſes Thun zu finden,
So viel du höher biſt, als alle Menſchen ſind.

Obwohl ſchon in älteren lateiniſchen Kirchenliedern, namentlich in der Region des Myſtiſchen, ähnliche Antitheſen vorkommen, ſo dürfte man ſie doch kaum wieder in ſolcher Fülle und Höhe antreffen; um wie viel mehr muß dergleichen in der Nähe von Opitz befremden.

Andere junge Dichter in jener Zeit gingen noch weiter. Ganz unverkennbar leidet an Schwulſt der von Leſſing ans Licht gezogene Andreas Scultetus, Leſſing ſelbſt iſt genöthigt dies einzugeſtehen, der Titel allein ſchon giebt es deutlich zu erkennen: „Oeſterliche Triumphpoſaune.“ Aber dies Gedicht wurde zu Breslau ſchon im Jahr 1642 gedruckt, andere Gedichte des jung geſtorbenen Verfaſſers ſind noch früher, und Hoffmannswaldaus Poeſien erſchienen zuerſt im Jahr 1673 im Druck, nachdem ſie einige Zeit vorher zum Theil handſchriftlich verbreitet worden; Lohenſteins Gedichte dagegen ſind erſt in den achtziger Jahren ins Publicum gekommen. Dieſe Triumphpoſaune nun macht uns recht eigentlich den Uebergang von Fleming und Gryphius zu Hoffmannswaldau und Lohenſtein, man leſe nur das Gedicht und achte auf die gehäuften und geſuchten Antitheſen, auf die Uebertreibungen, auf die zuſammengeſtopften Bilder, auf alles Koſtbare: z. B.

Was aber ſind die Tage?
Wann ich ſie allzumal auf Eine Stelle trage,
Ob ihrer tauſend noch, auch drüber, möchten ſein,
So überwiegt ſie doch dies Oſterfeſt allein,
Das allen Völkern hilft; da unſrer Seelen Leben
Den Tod getödtet hat; da Pluto ſich ergeben
Der Prinz der Finſterniß; da ſich die Luft erfreut,
Und durch das Weltrevier die Bothſchaft ausgeſtreut,
Der Held aus Iſai ſei wieder auferſtanden,
Er führe den Cocyt, die Bande ſelbſt in Banden. —

Und gleich darauf:

Der alles Ungemach
In Ungemach geſtürzt.

Dazu Hyperbeln, die es mit Marini und Lohenſtein zuſammen aufnehmen:

Das Tageslicht erſchrickt,
Wie bald es ſeinen Gott beim Pontius erblickt;
Wie ihn Herodes ſchlägt; wie aller Juden Zungen
Mit Creutzigungsgeſchrei auf ſeinen Hals gedrungen;
Wie ihn der Henkersknecht mit ſcharfen Ruthen ſchlägt
Und ſeinen ganzen Leib als einen Acker eegt,
Wo unſer Leben wächſt; wie ihn die wilden Rotten
Mit Dornen einer Kron' und Purpurmantel ſpotten;
Wie Jeſus in der Luft die Armen weit gereckt,
Und ſich, die ganze Welt zu faſſen, ausgeſtreckt;
Wie ſeine Mutter kocht, die zwiſchen Furcht und Zagen
Ihr aufgeſchwelltes Leib mit Kummer kann ertragen,
Die tauſend Tode ſtirbt, und tauſend Tode lebt;
Ihr Herze pocht und ſchwürt, ihr rechtes Herze webt

In dieſem, welches ſtirbt; die Thränen fließen dichte;
Kein Tropfen Menſchenblut erregt ſich im Geſichte,
Als welcher obenher von Gottes Wunden fällt —
Und ihren Mutterleib nach Donnersart verſpällt.
Die kann der Phöbus nicht mit ihrem Sohne ſchauen,
Er blutet und verſchwarzt, verſtellt der Himmel Auen,
Und hüllt ſich in ſich ein. Er zittert, welkt und bricht;
Der allen Licht ertheilt, hat weder Kraft noch Licht,
Und trauret, daß an ihm kein Flecken mehr zu finden,
Der zu verdunkeln ſei.

Nur noch Eine Stelle, und man wird die nahe Verwandtſchaft mit Lohenſtein zugeſtehen müſſen. Das eigentliche Prachtſtück iſt die Beſchreibung, wie die Welt den Siegesherzog, d. i. Chriſtus, aufnimmt. Erde und Himmel, alle Geſtirne und die ganze Mythologie bilden einen wunderlichen Triumphzug; zuletzt wird der Triumphator beſchrieben, unter Anderem in Verſen, wie folgt:

Jedoch beſtirne dich, du blaues Silberdach,
Beperle deinen Sand, du Sonnen-Schlafgemach;
Beweſte, Juno, dich, beblumet euch, ihr Auen,
Laßt euren Ueberfluß in allen Gütern ſchauen:
Noch wird euch an Geſtalt, der heute triumphirt,
Weit überlegen ſein. Das Haupt iſt balſamirt
Mit Tropfen früher Luft; die gelben Locken fliegen
Vor welcher Schwenken ſich die leichten Winde biegen;
Die Augen flammen Gunſt, die Wangen feuren ganz
Und ſämen, wie Rubin und Chryſolithen, Glanz;
Die Bruſt, der andre Leib ſind Alabaſterfarben,
Die Striemen leuchten durch, wie viel gepreßte Narben,
So viel Geſtirne ſtehn: er brennet ganz und gar
Durchſichtig, himmelrein, ermuntert, ſonnenklar.
Die Blöße ziert ihn aus. Der Glanz beſteht zum
Kleide,
Doch trägt er gleich ſowohl ein köſtliches Geſchmeide,
Der Unſchuld weißen Rock u. ſ. w.

Dies iſt nahebei, was die Franzoſen der Zeit Phöbus und Gallimatias nannten; unſere Verwunderung über das Gedicht muß aber um ſo größer ſein, wenn wir erwägen, daß es nur drei Jahre nach Opitzens Tode erſchien: hiedurch rückt dieſem ſelbſt der Lohenſtein'ſche Geſchmack offenbar um Vieles näher.

So fragen wir denn nunmehr auch: Wie verhielt Opitz ſich zu dieſem Geſchmack? Allerdings wurde auch er ſchon davon berührt. Er ſelbſt konnte die Einfachheit, welche ihm eigen iſt, und die in ſeinen meiſten Werken herrſcht nach dem Vorbilde der altklaſſiſchen Autoren, doch nicht überall bewahren, und es zeigt ſich, daß er, zwiſchen zwei Einflüſſen in der Mitte, bald ſich mehr nach der einen, bald mehr nach der anderen Seite neigt. Er konnte namentlich jene klaſſiſche Einfachheit da nicht bewahren, wo er glaubte einen höheren Ton anſtimmen zu müſſen, zuweilen aber auch da, wo der Gegenſtand zu wenig darbot. Zu der erſtern Art iſt das Lobgedicht auf die Majeſtät von Polen zu rechnen, welches an die Spitze der weltlichen Poemata geſtellt iſt, und dieſe Stelle inſofern auch vollkommen verdient, als es Verſe enthält, die nach Inhalt und Form zu dem Vortrefflichſten gehören, was Opitz überhaupt gedichtet. Da ſie nun für unſeren Zweck in hohem Grade bezeichnend ſind, kann ich mir nicht verſagen, eine etwas längere Stelle hieher zu ſetzen. Er ſpricht vom Türkenkriege.

— Was war doch ihr Gewinn,
Der ſtolzen Nation, des Volkes ohn Gewiſſen?
Man ſahe ſie ja wol Smolensko hart umbſchließen,
Doch du umſchleußeſt ſie, und bringſt den Feind ſo weit,
Daß er, wie ſchwer es fällt, für Sieg Genade ſchreit.
Er kreucht zum Kreuze hin, giebt auch was ſein iſt wider,
Legt ſeine Hoffart dir mit Wehr und Waffen nider,
Und lernt gehorſam ſein. Er hat daſelbſt bekannt,
Du hätteſt ſeinen Hals und Ehr in deiner Hand:
Doch du, o König, haſt im Herzen noch mehr Güte:
Erſt zwingeſt Du den Feind und jetzund dein Gemüte,
Führſt ſelbſt dich im Triumph. Ihr Leben ſteht bei dir,
Das giebſt du ihnen hin, und nimmſt allein darfür

Das Lob der Gütigkeit. O eine werthe Tugend,
Doch derer nur ein Zweig, die dich von erſter Jugend,
Von Wiegen an geziert. Zwar Gott, das Reich, dein Stand
Und Würde haben dir das Scepter zugewandt,
Dein edles Haupt gekrönt, dich hoch geſetzt auf Erden,
Du wilt durch Niedrigkeit doch gleichwohl höher werden.
Wer dich im Kriege ſieht, der legt die Waffen bei,
Wer dich im Frieden ſchaut, iſt aller Furchten frei,
Behält die Lieb' allein, läßt Scheu und Schrecken ſchwinden,
Spricht einen König an und pfleget mehr zu finden
Als einen Vater ſelbſt: hierdurch haſt du gemacht,
Daß nichts ſo ſehr für dich als Treu der Leute wacht,
Die deine Demuth ſehn. Das Stehen der Trabanten,
Die Warnung für Gefahr, die Aufacht der Bekannten,
Gewehr und Waffen, Herr, die ſind für ein Gemach,
Da ein Tyranne ſitzt, nur oftermals zu ſchwach.
Der kann nicht ſicher ſein, für dem nichts ſicher bleibet,
Der Blut zur Loſung hat, Blut redet und Blut ſchreibet,
Und ſäuft es in den Hals, es förchtet die er kränkt,
Traut auch dem Degen nicht, der ihm zur Seite hängt,
Und haßt und wird gehaßt. Gunſt will nicht ſein getrieben,
Ein Herr, der Liebe ſucht, der muß zum erſten lieben,
Ohn dies iſt jenes nie u. ſ. w.

Man muß dem Ernſt dieſer Worte, dem Gewicht der Gedanken und der Sprache ſeine Achtung zollen, dabei wird man nicht verkennen, daß hier ſchon der Beginn einer rhetoriſchen Ausartung ſei, die ſonſt unſerem Dichter ſo fern liegt, der Gegenſätze ſind mehr, als der gute Stil verträgt und Ausdrücke, wie: „Führſt ſelbſt dich im Triumph“, ſind ſchon als Schwulſt zu bezeichnen, ja ſtehen an der gefährlichen Grenze, welche das Erhabene vom Lächerlichen ſcheidet. Daß hier das Uebertriebene und der Bombaſt, welchen wir bei Fleming und noch mehr bei Gryphius fanden, ſich anknüpft und anlehnt, muß wohl zugeſtanden werden, und ſo ließen ſich auch ſchon von Opitz Beiſpiele zu weit getriebener Spielerei im Einzelnen aufbringen.

Endlich darf hier nicht unerwähnt bleiben, was vielleicht am meiſten überraſchen kann, daß ſich in den Jugendarbeiten Opitzens — wir haben dieſer von Bodmer veröffentlichten Stücke ſchon früher bei Betrachtung des Proſodiſchen gedacht — ſich gar mancherlei von eben ſolchen Dingen findet, wie Hoffmannswaldau und Lohenſtein ſie aufgebracht haben ſollen. In dem Gedicht auf Nuttarti Hochzeit:

O Pein, o ſüße Pein, o Leiden ohne Freuden,
O Feuer ohne Brand, o Freuden ohne Leiden, —

Ferner:

So würd' mein' Seel in ihr, ihr Seel in meine kommen,
So würde mir mein Schmerz durch ihren Schmerz benommen,
So würde mir die Pfort des Lebens aufgemacht,
So wär mir die Nacht Tag, ſo wär mir der Tag Nacht,
So würd ich freudiglich mit lebendem Tod ſterben,
So würd' ich in der Welt den Himmel noch erwerben.

Rechnet man nun überdies noch die Ueppigkeit dieſer Hochzeitlieder hinzu, welche ſich nur in Opitzens von ihm ſelbſt veröffentlichten Stücken nicht findet, ſo wird man wohl zugeſtehen müſſen, daß beides, die geſuchten Gegenſätze und die Ueppigkeit, im allgemeinen Geiſt der Zeit liege, und daß Opitz *nur durch ſeine klaſſiſche Bildung* ſich davon ferngehalten. Die Deutſchen bekamen den klaſſiſchen Geſchmack und den barocken Ungeſchmack faſt gleichzeitig, und das mußte in der Literatur des Zeitalters mancherlei Verwirrung anrichten — die in der Literaturgeſchichte noch fortdauert.

Könnte noch irgend ein Zweifel bleiben, ſo iſt ein Gedicht von *Rodolph Weckherlin* entſcheidend, um ſo mehr als Zinkgref es in dem Anhang ſeiner Ausgabe des Opitz mittheilt, es alſo vor dem Jahr 1624, d. h. vor Opitz, gedichtet iſt, wie dies auch die Form ſogleich zu erkennen giebt.

Ueber den frühen Tod 10. Oct. Fräulin Anna Auguſta Markgräffin zu Baden.

Dein Leben, deſſen end uns plaget,
War wie ein Tag ſchön und nit lang,
Ein Stern vor deß morgens auffgang,
Die Röhtin werent weil es taget,
Ein Seufftz aus einer Edeln Bruſt,
Ein Klag aus lieb nicht auß unluſt,
Ein Nebel, den die Sonn verjaget.

Ein Staub, der mit dem Windt entſtehet,
Ein Thaw in deß Sommers anbruch,
Ein Lufft mit lieblichem Geruch,
Ein Schnee, der Frühlings zeit abgehet,
Ein Blum die friſch ud welk zugleich,
Ein Regenbog von Farben reich,
Ein Zweig, welchen der Windt umbwehet.

Ein Schawr in Sommerzeit vergoſſen,
Ein Eyß in heißem Sonnenſchein,
Ein Glas alſo brüchig als rein,
Ein Waſſer uber Nacht verfloſſen,
Ein Blitz zumahl geſchwindt und hell,
Ein Strahl ſchießend herab gar ſchnell,
Ein Gelächter mit Leid beſchloſſen.

Ein Stimm die lieblich dahin ſähret,
Ein Widerhall der ſtimm in eyl,
Ein Zeitvertreiben mit kurtzweil,
Ein Traum der mit dem Schlaff aufhöret,
Ein Flug des Vogels mit Begir,
Ein Schatt, wann die Sonn ſticht herfür,
Ein Rauch, welchen der Wind zerſtöret.

Alſo dein Leben (ſchnell verflogen)
Hat ſich nicht anderſt dann ein Tag,
Stern, Morgenröth, Seufftz, Nebel, Klag,

Staub, Schawr, Lufft, Schnee, Blum, Regenbogen,
Strahl, Gelächter, Stimm, Widerhall,
Zeit, Traum, Flug, Schatt und Rauch verzogen.

Bewundert man hier auch die Phantaſie und zeigt ſich in der Fülle zugleich manches Schöne, ſo ſtellt der Ungeſchmack ſich doch dicht daneben, und dieſer Ungeſchmack ſteht außer Zweifel in Verbindung mit dem Mariniſchen, er tritt hier aber um ſo ſtärker hervor, als die rhetoriſche Spielerei ſo ſtark abſticht gegen den Ernſt des Inhalts. Alſo nicht erſt nach Opitz traten dieſe Einflüſſe ein, ſondern ſie waren ſchon neben ihm und vor ihm da, er ſelbſt brachte ihnen ein Opfer, wenn auch nur ein geringes.

Was folgt nun daraus? Daß die Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts und unter ihnen gerade die talentvollſten nicht in der Hauptrichtung von Opitz fortgingen, nicht ſein Streben nach Einfachheit und Reinheit des Stils fortſetzten, ſondern vielmehr an die andere Seite ſeiner Kunſt anknüpfend, und überhaupt dem Zeitgeiſt nachgebend immer ſtärkeren Farbenauftrags ſich bedienten, immer geſchmückter und geſchminkter wurden und ganz allmälig auf dieſem Wege eben dahin kamen, wo ſich der bewunderte Ungeſchmack der Italiener befand.

Man hat ſich über dieſe Erſcheinung auch gar nicht zu wundern, denn das ganze Zeitalter drängte dahin, alle Literaturen gaben nach, ſelbſt die lateiniſche. Sarbievius, der damals in Schleſien ſicherlich geleſen wurde, ſteht nicht weit entfernt von Mariniſchem Geſchmack, und auch er hat etwas von deſſen ſirenenhafter Natur.*)

Ein Zwiegeſpräch zwiſchen der Mutter Gottes und dem Chriſtkinde lautet, wie folgt:

---

*) Ueberhaupt laſſen die ſtreitenden Geſchmacksrichtungen ſich auffaſſen als Gegenſatz des griechiſchen und römiſchen Elements, der proteſtantiſchen und katholiſchen Anſchauung, womit aber nicht geſagt ſein ſoll, daß alle, die der einen oder andern ſich hingaben, ſich deſſen bewußt waren. Bei vielen wirkten zum Theil ganz andere Motive.

Puer.

Virgo, sidereis purior ignibus
Auro fulgidior, lucidior vitro,
Rubro gratior ostro,
Alba candidior rosa.

Virgo.

Jesu, purpureo clarior Hespero,
Luna splendidior, sole serenior,
Vernis gratior arvis,
Hiberna nive purior et cet.

Der Rohheit des Geſchmacks ſagte dieſer Prunk offenbar zu, es ließ ſich damit die Leerheit des Inhaltes am beſten verkleiden, man erlangte damit Ruhm in Nähe und Ferne. Nun vergeſſe man auch nicht, daß die damalige ſchleſiſche Poeſie (und noch die heutige) ihre Baſis in dem Gelegenheitsgedicht hat; Hochzeiten und Begräbniſſe, nicht bloß von hohen Häuptern, mußten ihr Carmen haben. Dafür nun bildete ſich ein beſonderer Stil aus, und bei der Neigung der Zeit zog dieſer beſtändig zum Prunkenden hin, denn ſonſt hätte es nicht für feſtlich und feierlich gegolten. Auf ſolchem Wege mußte denn die ſchleſiſche Poeterei unaufhaltſam auf ein Aeußerſtes hindrängen; in der höchſtmöglichen Uebertreibung lag dann aber die beſte und alleinige Heilung.

Man hat, wie das von den Zeitgenoſſen ausgeht, die Schule Hoffmannswaldau's und Lohenſteins bald im lobenden, bald im tadelnden Sinn von der Opitzens zu trennen geſucht, in beider Art hier eine möglichſt ſcharfe Grenze angenommen; wie wir auf unſerem Standpunkt eine ſolche nicht zugeſtehen, iſt es nun auch beſſer, dieſe Theilung überhaupt zu vermeiden. Was von der Unterſcheidung zweier ſchleſiſcher Schulen zu halten ſei, und man hat ihnen ſogar noch eine dritte anfügen wollen, darüber werden wir weiterhin noch Gelegenheit finden, uns beſtimmter auszuſprechen.

IV.

Chriſtian Hoffmann von Hoffmannswaldau.

Wenn wir Opitzens poetiſche Wirkſamkeit vom Jahr 1620 ab datiren dürfen, ſo währte dieſelbe etwa 20 Jahre lang, nämlich bis an ſeinen Tod im Jahr 1639. Die Dichter, welche ſich ihm zunächſt anreihen, wo nicht unmittelbar aus ihm hervorgehen, nehmen mit ihrer Production etwa ein Menſchenalter, d. h. einen Raum von dreißig Jahren und darüber ein: man darf ſagen, es ſei in dieſer Zeit alles zum Vorſchein gekommen, was der von Opitz gepflanzte Keim in ſich ſchloß. Allein man darf ſich über den Inhalt dieſes Keimes nicht täuſchen, ihn nicht überſchätzen. Er hat ſeine beſtimmten Grenzen, wie wir denn im Lauf der Darſtellung ſie ſchon verſchiedentlich berühren mußten. Opitz und ſeiner Zeit waren alle Verbindungen mit der alten Volkspoeſie, mit dem Dichten und Leben des Volkes verloren gegangen und auch die gelehrte Bildung war nicht von der Art, daß ſie poetiſchen Stoff hätte zuführen können. In der Geſchichte ging das Studium nicht genug ins Einzelne; man war ganz unkundig, wo hier das eigentlich Poetiſche zu finden ſei; waren doch ſogar die nächſtfolgenden Perioden in gleichem Fall. Opitz hatte im Grunde ſeiner Zeit nur zweierlei gegeben: Intereſſe für Poeſie und poetiſche Formen, aber es fehlte das Dritte und Hauptſächliche: ein fortfließender Born poetiſchen Inhalts. Die Folge davon war ein Mißverhältniß zwiſchen Bedürfniß und Befriedigung, und dies wurde um ſo größer, als nach und nach nun auch die höheren Stände in Deutſchland ſich um deutſche Poeſie zu kümmern anfingen, als ſelbſt Adliche als Dichter auftraten. Dieſe Umſtände nun wurden ausſchlaggebend für den Charakter der nächſtfolgenden Periode, welche man mit dem Namen der zweiten ſchleſiſchen Schule bezeichnet hat.

Die poetiſche Kunſt der Deutſchen im 17. Jahrhundert hat ihren Zuſammenhang mit der Reformation der Kirche auf keinem Schritte verleugnen können, und ſo war von dieſem Zuſammenhange aus auch eine Richtung auf das Religiöſe und überhaupt Ernſte geblieben, das Sittſame, das Schickliche behielt durchaus die Oberhand, ja man empfand im Grunde gar keine Verſuchung zum Leichtfertigen. Dies änderte ſich nun im zweiten Geſchlecht und eben dahin zog der Antheil der höheren Stände, bei denen Wohlleben und franzöſiſche Sitte mit allen Folgen für ſinnliche Reizbarkeit, ja geradezu eine laxere Moral ſchon Wurzel geſchlagen hatte. So kam es denn, daß man diejenige Richtung, welche die Vorgänger allein übrig gelaſſen zu haben ſchienen, mit großem Eifer einſchlug, eine Richtung, für die es weiter keiner Ueberlieferungen noch auch großer Studien bedurfte, denn die Elemente ſinnlichen Reizes liegen immer neu und fertig in der menſchlichen Natur da, ſo wie ſie auch beſtändig das Leben entgegen bringt, beſonders in einer Zeit, wo die ſtrengere Sitte zu weichen beginnt. Wer nun dem erſt neuerdings für literariſches Intereſſe gewonnenen Kreiſe das brachte, wohin ſeine Ausſchweifungen ihn ohnedies zogen, der wird offenbar der Poet deſſelben geweſen ſein; blieb dies Verlangen ungeſtillt, hielten die deutſchen Dichter noch ferner feſt an dem Ernſt und der Strenge der Vorfahren, ſo lief man Gefahr, daß die vornehme Welt ſich von der jungen deutſchen Literatur wieder abwendete, wieder nach franzöſiſchen und italieniſchen Dichtern griff, die ohnedies, ſchon als fremde. größeren Namen hatten, Leuten von Stande beſſer imponirten und ihnen die Eindrücke wach erhielten, welche ſie auf den damals faſt unerläßlichen Reiſen empfangen hatten. Schon um der bloßen Vornehmheit willen nimmt man das Ausländiſche beſtändig zum Maaßſtab; die Geringſchätzung des Eigenen und die Ueberſchätzung des Fremden, der Hauptfehler der Deutſchen, liegt hauptſächlich in den höheren Kreiſen und macht ſich überall da geltend, wo dieſe herablaſſend der eigenen Literatur Antheil ſchenken. Wollte nun der deutſche Dichter ſich ſeinen ausländiſchen Nebenbuhlern gegenüber nur behaupten, ſo blieb ihm nichts übrig, als ſich auch dem Geſchmack derſelben zu bequemen, ihnen auf ein ſchlüpfriges Gebiet zu folgen; hätte er es nicht gethan, ſo wäre wahrſcheinlich der Antheil der höheren Stände an deutſcher Poeſie ſchon viel früher erkaltet und Opitzens Anregung vielleicht eine vorübergehende oder auf die niederen Kreiſe beſchränkte geweſen. Auf der anderen Seite war ein Zugeſtändniß an das Verlangen des Zeitalters und der feinen Welt nicht ohne große Gefahr für die deutſche Dichtung, ſie lief nämlich Gefahr, auf dieſer Bahn immer weiter fortgeriſſen zu werden, da das Derbſte und Schamloſeſte, erſt im Stillen verbreitet, die meiſten Leſer fand und bald auch öffentlich das höchſte Lob davon trug.

Dies ſind allgemeine Betrachtungen, welche nothwendig vorausgeſchickt werden mußten, wenn es ſich in einer geſchichtlichen Darſtellung um eine Auffaſſung Hoffmanns von Hoffmannswaldau handelt.

Dieſer einſt ſo gefeierte und jetzt nur noch in den Literaturgeſchichten lebende Dichter wurde zu Breslau, woſelbſt ſein Vater kaiſerlicher Kammerrath war, am 25. December 1618 geboren, alſo zu einer Zeit, wo Opitz bereits mit Schriften auftrat. Er ſoll ſchon in früher Jugend gute Anlagen gezeigt haben, und ſein Vater ließ ſich des Sohnes Bildung angelegen ſein. Er ſchickte ihn nach Danzig, um dort, fern von den Kriegsunruhen, das Gymnaſium zu beſuchen, vielleicht aber mochte der Jüngling dieſen Ort auch darum wünſchen, weil ſich hier Opitz aufhielt, deſſen Ruhm bereits Schleſien erfüllte und der als der wahre Meiſter aller deutſchen Poeten galt. In Danzig finden wir den Studirenden nun auch in Opitzens Nähe, der ſeinem Anbeter Aufmerkſamkeit ſchenkt und ihn aufmuntert. Hoffmann ſelbſt meldet in der Vorrede zu den deutſchen Ueberſetzungen, daß er zu Danzig bei Opitz „täglich aus- und eingegangen“. Auf dem Gymnaſium, welches academiſche Fakultäten hatte, wird er die Rechte ſtudirt haben, außerdem aber mußte damals ein Edelmann, der weltmänniſche Bildung beſitzen wollte, in klaſſiſchen Autoren beleſen ſein, und in Danzig konnte man damals den klaſſiſchen Studien ganz in der Art obliegen, wie ſie in Holland betrieben wurden. Als beſonderer Lehrer unſeres Hoffmann in der klaſſiſchen Dichtkunſt wird uns Mochinger genannt, der, aus einem adligen Tyroler Geſchlecht abſtammend, 1603 zu Danzig geboren, Paſtor daſelbſt und Profeſſor eloquentiae am Gymnaſium war, und als Verfaſſer mehrerer rhetoriſcher Anweiſungen genannt wird. Lohenſtein in ſeiner Grabrede läßt Hoffmannswaldau bei Mochinger, den er den preußiſchen Plato nennt, auch Weltweisheit und Staatswiſſenſchaft ſtudiren, und meldet, daß er „gleichſam ſpielend“ hier die Welſche, Franzöſiſche und Niederteutſche Sprache begriffen habe. Von Danzig begab ſich Hoffmannswaldau, um ſeine Studien an der Quelle fortzuſetzen, nach Leiden, woſelbſt er den Gerhard Voſſius, den Salmaſius und den lateiniſchen Dichter Barläus hörte. Die zahlreichen Gedichte des letzteren theilen ſich in zwei Klaſſen, die Heroica und die Elegiae, beides ſind der Mehrzahl nach Gelegenheitsgedichte, jene in Hexametern, dieſe in Diſtichen. Uns intereſſiren hier beſonders die letzteren, da ſie möglicherweiſe einen Einfluß auf Hoffmann gehabt haben könnten. Die feinere Ausbildung des Diſtichons führte beſonders auf das nähere Studium des Ovid hin, deſſen Stil ſich denn auch ſogleich als das vorſchwebende Muſter des Barläus zeigt; er ſtrebt nach eben jener Leichtigkeit und hat beſonders die reichliche Einflechtung mythiſcher Geſchichten, ſo wie häufige Anſpielung auf heroiſche Fabeln von dem Römer angenommen, ſonſt aber bleibt er ernſt und fern von aller eigentlichen Leichtfertigkeit. Wir dürfen nun wohl kaum zweifeln, daß auch ſein Schüler ſich vielfach mit Ovid beſchäftigt habe;

hätten wir keine ſonſtige Andeutung, ſo müßten wir dies aus dem Charakter und Inhalt, ſo wie auch ſchon aus den Ueberſchriften ſeiner Gedichte ſchließen. Nach Vollendung dieſer ſeiner Studien ſetzte der junge Edelmann ſeine Reiſen noch weiter fort, in der Art, wie es üblich war, nach England, nach Frankreich, nach Italien. In Paris machte er die Bekanntſchaft von Grotius, de Thou, Petavius, den Puteanen u. A.; in Rom ging er mit Naudeus und Holſtein um und widmete ſich der italieniſchen Literatur. Er begab ſich darauf nach Wien, machte hier Bekanntſchaft in hohen Kreiſen und ſtand ſoeben im Begriff mit dem kaiſerlichen Geſandten von Greifenklau nach Conſtantinopel zu gehen, als ſein Vater, der damit nicht einverſtanden war, ihn durch Verheirathung an Breslau feſſelte und ihm durch ſeinen Einfluß hier eine Rathsherrnſtelle, ſelbſt vor dem geſetzlichen Alter, verſchaffte.

Hoffmann ließ ſich ſein Amt angelegen ſein, und erwarb ſich durch Dienſteifer die Achtung, ſo wie durch Gefälligkeit und Freundlichkeit die Zuneigung Aller, ein Umſtand, der auf die Schätzung und Verbreitung ſeiner poetiſchen Werke nicht ohne Einfluß ſcheint geweſen zu ſein. Geſchäfte in Angelegenheiten der Stadt führten ihn mehrmals nach Wien und ihre Erledigung zu beiderſeitiger Zufriedenheit verſchafften ihm den Titel eines kaiſerlichen Rathes, ſo wie die Stelle eines Präſes im Rathscollegium der Stadt Breslau. Endlich wurde er Director des Burglehns Nußlau. Er ſtarb plötzlich am 18. April 1679, 61 Jahr alt, von jedermann betrauert, von den poetiſchen Jüngern in den Himmel und mindeſtens auf den Olymp erhoben. Lohenſteins Lobrede zeichnet ſich unter der Menge feiernder Gedichte ganz beſonders aus als nicht zu überbieten an hochtrabendem Wortſchwall und kraſſem Ungeſchmack. Vor derſelben findet man das wohlgelungene Bildniß Hoffmanns, in der mächtigen Allongeperrücke, von J. Sandrart geſtochen; die ſpäteren Ausgaben der Gedichte geben das Bildniß nach dieſer bereits abgenutzten und ſchlecht aufgeſtochenen Platte.

Hoffmann trat zuerſt auf mit einer Ueberſetzung von Guarini's Pastor fido, dieſem faſt in alle europäiſchen Sprachen überſetzten

Gedicht, deſſen Original, damals unerhört, in ſechs Jahren zehn Auflagen erlebte, ſie waren überdies auch ſtärker als die unſerer neueſten Goldſchnittpoeten. Der vollſtändige Titel der Ueberſetzung von Hoffmanswaldau lautet in der erſten Ausgabe von 1673: „Des ſinnreichen Ritters Baptistae Guarini Pastor fido, oder Trauer- und Luſtſpiel, der getreue Schäfer genannt, auf vielfältiges Anſinnen guter Freunde in zerſtreuten Reimen verfaßt.“ Der letztere Zuſatz läßt, ſo ſcheint es, einen Blick in die Zeit thun. Wenn jemand, der von Fach Gelehrter war, und die Poeſie zu ſeinem Gewerbe machen wollte, bei ſeinem Auftreten große Beſcheidenheit zur Schau tragen und weitläuftige Entſchuldigungen vorbringen mußte, ſo ſcheint es andererſeits einem jungen Manne von Stande damals nicht recht zuſtändig geweſen zu ſein, ſich unter die Poeten zu miſchen, geſchweige denn ſich mit ſeinem Werk auf den Büchermarkt zu begeben. Etwas ſpäter überſetzte Asmann Freiherr von Abſchatz eben dieſen Pastor fido — etwas leichter und flüſſiger — und von dieſer Ueberſetzung, welche äußerſt ſelten geworden, wiſſen wir, daß ſie mit Kupfern, nur in hundert Exemplaren abgezogen und verſchenkt worden, was denn wohl eine gleiche Urſache gehabt haben mag; auch die ſchlechte Verbreitung von Logau's Schriften mochte eben darin zum Theil ihren Grund finden.

Dazu kommt, daß Schriftſteller und Poeten von Beruf ihren ausgebreiteten Briefwechſel unter den Genoſſen hatten, während die Vornehmen wohl nur mit Ausländern correſpondirten. So wiſſen wir denn auch, daß Hoffmanns Gedichte zunächſt in der Abſchrift verbreitet wurden, und daß der Dichter, welcher wenig Anſpruch macht für einen Poeten zu gelten, erſt ſpät und als die Gedichte bereits eine weite Verbreitung gefunden hatten, ſich zum Druck und zur Veröffentlichung entſchloß. 1673, alſo im fünfundfünfzigſten Jahre ſeines Alters, ſechs Jahre vor ſeinem Tode, während Opitz und Gryphius in jungen Jahren mit gedruckten Werken auftraten.

Schon der Titel der Ausgabe von 1673 beweist, daß der Verfaſſer dieſelbe nicht als von ſich ausgehend betrachtet wiſſen wollte, denn er lautet: Herrn Chriſtian von Hoffmannswaldau Sinnreiche Heldenbriefe und andere herrliche Gedichte; die „mit Bewilligung des Autors“ veranſtaltete Ausgabe von 1679 dagegen läßt den Namen fort und gibt nur die Anfangsbuchſtaben: C. H. V. H. deutſche Ueberſetzungen und Gedichte. Alle dieſe bei Lebzeiten des Verfaſſers erſchienenen Gedichte enthalten diejenigen Stücke nicht, welche demſelben hauptſächlich den Vorwurf der Unzüchtigkeit zugezogen; ebenſo fehlen ſie in der nach ſeinem Tode 1784 bei Fellgiebel erſchienenen Sammlung, ſie ſind erſt auch nur mit dem Anfangsbuchſtaben in der von Neukirch beſorgten Sammlung (1734 und ſpäter), einer der älteſten Chreſtomathien, zerſtreut und auch nur mit den Anfangsbuchſtaben gegeben. Uebrigens enthält die Sammlung nicht die ſämmtlichen Werke Hoffmannswaldau's, ſondern meiſtens nur die nachgelaſſenen und bei ſeinen Lebzeiten nicht gedruckten. Ob, wie behauptet wird, hier dem Hoffmannswaldau auch manches untergelegt worden, wäre möglich und iſt ſogar wahrſcheinlich.

Man ſieht deutlich aus der Sache ſelbſt und aus den Vorreden, daß die Sammlung in 7 Bänden von dem Leipziger Buchhändler ausging, der hauptſächlich auf die Unzüchtigkeit ſpeculirte und das von ihm ſelbſt erworbene und geſammelte Manuſcript dem Herausgeber übergab. Dieſer ſagt ausdrücklich, daß er an der Sammlung keinen Antheil habe und ſich nicht für die Echtheit der Hoffmanniſchen Stücke überall verbürgen wolle; angefochten wurde ſie von einem Freund Hoffmannswaldau's in Thorn.

Da Neukirch über Schreibfehler und Lücken klagt, die er hätte verbeſſern und ergänzen müſſen, ſo geht daraus wiederum hervor, daß nicht ein geordnetes auf geradem Wege zum Druck gelangtes Manuſcript vorlag, ſondern daß man vereinzelte fliegende Blätter, die ſich von Hand zu Hand durch Abſchriften verbreitet hatten, zuſammengebracht, wobei denn ſehr bald manches Schlüpfrige den Namen Hoffmanns annehmen mochte, da es im Intereſſe des Verlegers lag, es gerade unter dieſem zu geben. Es war ohnedies viel Namenloſes und wenn dies eine gewiſſe Höhe ſeiner

Art erreichte, lag es nahe, es auf Hoffmanns Namen zu taufen und hierin hat ſelbſt Neukirch einiges gethan. Er ſagt: „Sollten etwan die Lieder verſehen ſein und etliche, ſo ich dem Herrn von Hoffmannswaldau gegeben, einem andern zuſtehen, ſo wird ſich hoffentlich dieſes Namens Niemand zu ſchämen, dieſer große Mann aber auch keinen Schimpf davon haben, weiln ich ihm keine zugeeignet, welche nicht den ſeinigen in allem gleich geſchienen.“ Dabei ſuchte Neukirch in der Ausgabe von 1734 die „Allzufreien Gedanken“, welche die Ausgabe von 1695 enthalten habe, fernzuhalten — uns freilich noch immer allzufrei.*)

Wie nun dieſe Gedichte eine andere Art der Verbreitung hatten, ſo waren ſie auch auf ein ganz anderes Publicum berechnet, das ſie in der That auf dieſem Wege am leichteſten finden konnten. Erſt von den höheren Kreiſen kamen ſie nach und nach in die niederen und in die gewöhnliche Region der Literatur, wo denn ihr Geſchmack zum herrſchenden wurde.

Es iſt ſchon oben gezeigt worden, daß Hoffmannswaldau nach wie vor für den eigentlichen Träger und Verbreiter des Mariniſchen Geſchmacks in Deutſchland gelten müſſe, wenn dieſer Geſchmack auch nicht ſo neu war, wie ſeine ungemeſſenen Verehrer es uns verſichern wollen. Mit dieſer Geſchmacksrichtung nun iſt aber das Weſen unſeres Dichters noch keineswegs erſchöpft und wir haben noch die Aufgabe übrig, ihm zu ſeiner hiſtoriſchen Würdigung zu verhelfen, während die ihm zunächſt folgenden

---

*) Um ſo ſträflicher, wenn man neuerdings Stücke, die Neukirch ausdrücklich als namenlos bezeichnet, dem Hoffmann in die Schuhe ſchiebt. Ein Sonett, das offenbar Parodie iſt, hat man als das beſonders kennzeichnend ausgeben wollen. Es beginnt:

Amanda, liebſtes Kind, du Bruſtlatz kalter Herzen,
Der Liebe Feuerzeug, Goldſchachtel edler Zier,
Der Seufzer Blaſebalg, des Trauerns Löſchpapier,
Sandbüchſe meiner Pein und Baumöl meiner Schmerzen. —

Es bringt im folgenden Schmutziges ohne Witz und ſchließt:

Lichtputze meiner Noth und Flederwiſch der Sorgen.

Zeiten ihn nur vergöttert und darauf verdammt haben — das letztere hat ſich bis heute noch in den Geſchichtsbüchern deutſcher Literatur fortgeerbt.

Eben jene Dinge, mit denen Hoffmann zu ſeiner Zeit ſo unbegrenzten Beifall fand, wurden bei einer ſpäteren ihm als untilgbare Flecken angerechnet, ſo ſehr, daß man ihn aller Vorzüge baar erklärte. Man warf ihm zweierlei vor, Schwulſt und Unſittlichkeit — Vorwürfe, welche näher ins Auge zu faſſen ſind. Wir wenden uns dem ſchwerſten Vorwurf zuerſt zu. Sehr viel anders ſtellt ſich die Sache ſchon durch den einzigen Umſtand, daß dieſe Gedichte urſprünglich gar nicht für die Veröffentlichung durch den Druck geſchrieben waren, alſo nicht für jeden Leſer, ſondern nur für ſolche, bei denen Verletzung des Schaamgefühls nicht ſo ſehr zu beſorgen ſtand, die vielmehr durch Ausländer längſt an ſolche und ſchlimmere Lectüre gewöhnt waren und der deutſchen Muſe ihre Züchtigkeit nur für Prüderie auslegten. Betrachtet man nun die angeklagten Gedichte ſelbſt, die ohnedies nicht alle Hoffmann zu gehören ſcheinen, ſo läßt ſich freilich nicht verkennen, daß ſie oft recht ſchlimm ſind, voll maſſiver Zweideutigkeiten und oft ganz unumwunden im Ausdruck, allein eben ſo ſehr muß man auch einräumen, daß ſie mehr derb als verführeriſch ſind, wie dies von den viel verſchämter ſich gehabenden Stücken einer ſpätern Periode in ungleich höherem Grade gilt — es fehlt ihnen der Reiz des Halbverhüllten, das gefährliche Verſchämtthun und das anſtändige Gewand. Dabei aber ſind ſie doch keineswegs platt, ſondern im Gegentheil meiſtens mit einer guten Zuthat von Laune, Witz und ſelbſt Geiſt ausgeſtattet. Sie ſind eben eine Koſt für Männer und zwar für Männer der damaligen Zeit, welche durch die Hochzeitgedichte und deren ſtets ſich wiederholende Pointe ſchon viel vertragen konnten. Vor allen Dingen iſt nicht zu überſehen, daß wir hier eine eigenthümliche Zuſammenwirkung haben von im Volk wurzelnder derber Naivetät und andererſeits der Leichtfertigkeit der höhern Stände. Hienach wäre denn wohl ein ganz anderer Maaßſtab anzulegen, als der hausbackenen und gemeinen Moral, oder gar der altjüngferlichen Zimperlichkeit, wie jene von Jördens und dieſe von Franz Horn vertreten wird. Zu allen Zeiten, wo wahrhafte Mannheit einen Ausdruck in der Literatur gefunden, hat dieſe, wenigſtens in Momenten und Stimmungen, das Vorrecht in Anſpruch genommen, ſich auch in derberem Wort und dreiſter Anſchauung zu bewegen, und in manchem Sinn ſind Zeiten eher zu beneiden, welche, mit ſtärkeren Nerven begabt, das Natürliche mit dem Auge und Gefühl des Mannes, und nicht des Eunuchen, anſehen — eine Backfiſchliteratur, wie heutigestags, gab es damals überhaupt noch nicht, und am wenigſten wollte Hoffmann hier ſeine Lorbeeren ſammeln. Wir brauchen nicht an manches verwegene Kraftwort zu erinnern, mit welchem auch der hohe und tiefe Shakeſpeare ſeine Werke zu würzen nicht verſchmäht hat; daß aber Hoffmann lediglich aufgegangen wäre in Grobheit, iſt nicht begründet, während man ihn vom Lüſternen, auf feinſinnlichen Reiz und Kitzel Berechneten freiſprechen kann. Nichts liegt ihm ſo fern, als Sittſamkeit zu erheucheln und durch ſcheinbare Verſchleierung ſich da Eingang zu verſchaffen, wo er allerdings hätte verletzen und verderben können. Beiſpiele für das Geſagte ließen ſich reichlich beibringen und würden gewiß auch für manchen heutigen Leſer noch eben ſo anziehend ſein; man erlaſſe ſie uns.

Dabei vergeſſe man nicht, daß die Zeiten ihre eigenen Maaßſtäbe in ſich tragen und daß, ſo wenig man einem Geſetz rückwirkende Kraft geben darf, eben ſo wenig auch die Forderungen eines verfeinerten und vielleicht überfeinerten Zeitalters unmittelbar auf frühere Jahrhunderte übertragen werden dürfen — oder glaubt man, daß unſere Gourmands an dem ihre volle Rechnung finden würden, woran unſere Altvordern ſich nach Herzensluſt labten? Sind doch ſelbſt in der Kleidung die Maaßſtäbe des Schicklichen gar ſehr dem Modegeſchmack unterworfen! Vor allen laſſe man auf hiſtoriſchem Standpunkt ſolche Betrachtungen zur vollen Geltung kommen, womit wir dieſen Abſchnitt einleiten zu müſſen glaubten.

Was nun den Vorwurf des Schwulſtes anlangt, ſo trifft dieſer meiſtens völlig vorbei. So ſehr wir auch Hoffmann als Hauptinhaber des Mariniſchen Geſchmackes mußten beſtehen laſſen, ſo können wir ihm doch nimmermehr eigentlichen Schwulſt zueignen, denn dieſer iſt falſches Pathos, Hoffmann aber iſt in den vorliegenden Stücken gar kein pathetiſcher Dichter. Allerdings kommen bei ihm, wie kaum bei einem andern, gehäufte Bilder, kommt Ueberladung mit allerlei Schnörkeln vor, allein alles dies gewinnt in ſeiner leichten und ſpielenden Schreibart, die Ovid zum Vorbild genommen und ihn noch zu überbieten ſtrebt, einen ganz andern Charakter. Es läßt ſich gar nicht leugnen, daß ſelbſt dieſe Häufung und Verſchwendung an ihrer Stelle einen ſehr guten und gefälligen Eindruck macht: auch die Pracht und ſelbſt der Prunk hat in der Poeſie eine Berechtigung und erſt wenn er an falſchem Ort oder gar zu durchgängig auftritt, wird er Ungeſchmack und Manier. Hoffmanns Zeitalter war der Bewunderung voll eben über die Fülle ſeiner Bilder, die er beſtändig aus einem unerſchöpflichen Füllhorn leicht und lachend zu ſtreuen ſchien. Man leſe den Dichter unbefangen und ſei ſo gerecht anzuerkennen, daß, was ſeiner Zeit in ſo hohem Grade imponirte, in der That nicht bloß die Zahl der Gleichniſſe iſt, die meiſtens gleich zu halben und ganzen Dutzenden ſich ergießen, ſondern vor allen zugleich die Leichtigkeit und Anmut, mit der ſie hervorquellen. Nur hierin liegt die Wirkung; kämen ſie ſchwer und mühſam heraus, ſo würde eine in klaſſiſchen Studien erzogene Zeit, eine Zeit, die an den milden Fluß Opitziſcher Verſe gewöhnt war, ihnen nimmer einen ſo maaßloſen Beifall gezollt haben; was aber den Geſchmack anlangt, ſo war man darin zu jener Zeit allgemein nachſichtiger.

Ich bediene mich der Ausgabe von 1679, als der vollſtändigſten der bei Lebzeiten des Verfaſſers erſchienenen. Außer den Ueberſetzungen, welche ſich nicht beſonders rühmen laſſen, enthält der Band Begräbnißgedichte, Oden, und beſonders die Heroiden, deren Werth und Intereſſe durch eben dieſe Folge ausgedrückt iſt. In den Begräbnißgedichten finden wir den allgemeinen Stil der

Opitziſchen Schule, allein mit ungleich mehr Gegenſätzen und geſuchten Pointen, eben jenen Concetti der Italiener. Eines dieſer Stücke, die Betrachtung über die Vergänglichkeit, zeigt die Höhe der zuſammengeklaubten und zuſammengewürfelten Bilder, eine lange Reihe von Verſen hindurch enthält jede Zeile ein Bild und dann wieder beinahe durch ebenſo viel Verſe jede Zeile deren ſogar zwei, nämlich in jeder Vershälfte des Alexandriners, z. B.

Ein Künſtler, der uns mehr von Gott als Golde ſcheidet,
Ein rechter Widergott, ein falſches Sinnenziel,
Ein Spiegel ohne Grund, ein Saal von ſchlechtem Lichte,
Ein weißgetünchtes Grab, ein ſtets verkappt Geſichte,
Ein Kerker, wo man lacht, ein goldnes Würgeband,
Ein Eiß, worauf man fällt, ein Wohnhaus voller Schrecken,
Ein Apfel voll Gewürm, ein Zeug voll tauſend Flecken,
Ein goldner Diſtelſtrauch, ein ſchöner Trübeſand —

Das Durcheinander kann nicht größer ſein, ſcheint dabei aber ganz weſentlich, denn wenn es hier auf den Eindruck der Pracht und Verſchwendung abgeſehen iſt, wie in allen ſonſtigen Schnörkeln der Zeit, ſo wird durch Unordnung und Planloſigkeit dieſer um ſo mehr erreicht. Beſonders hieher gehört ein Gedicht das den Titel führt: „Entwurf der Liebe“; es bietet einen anziehenden Vergleich mit dem bekannten Fragment des Sophokles dar, und lautet:

Die Lieb' iſt Unvernunft, die mit Vernunft vermengt,
Ein fried-geſellter Haß, Betrug vermiſcht mit Glauben,
Ein hoffnungsvolle Furcht,*) ein Schiffbruch, deſſen Rauben
Uns dennoch ſüße dünkt, ein Stein, der uns bedrängt,
Ein angenehm Charybd und ein geſundes Kranken,
Ein Hunger, der ſich muß mit ſeiner Sattheit zanken,
Ein vollgezechter Durſt und trunkne Nüchternheit,
Ein ſchönes Freudenſpiel, das garſtig Unglück endet,

---

*) In der mir vorliegenden Ausgabe von 1734 II. S. 348 ſteht „Frucht“, offenbar Druckfehler.

Ein Port, der uns verſchlingt, wenn man ſchon angeländet,
Ein ſüßer Uebelſtand und üble Süßigkeit,
Ein bittrer Honigſaft, der von Geruch beliebet,
Und der uns im Geſchmack Gift, Peſt und Galle giebet,
Ein Wetter, das man wünſcht und eine lichte Nacht,
Ein dick verfinſtert Licht, ein abgeſtorbnes Leben
Und ein belebter Tod, ein Fehler, der vergeben,
Doch nicht vergeſſen wird. Ein Schandfleck, der mit Pracht
Und Schminke ſich beſtreicht. Ein tugendhaftes Laſter
Und ſchnöder Miſſethat gelindes Arzneypflaſter,
Ein unbeſtändig Spiel und ein beſtändig Trug,
Ein' ausgekräfte*) Kraft, ein ganz beweglich Feſtes,
Ein allgemeiner Schluß, den Narrheit nennt ſein beſtes,
Ein Rath, der Urtheil ſpricht ganz ohne Recht und Fug,
Ein Wohlſtand, der betrübt, ein Glück, das nicht erſcheinet,
Ein Luſthaus, da die Seel' den freien Stand beweinet.

Gewiß eine Schilderung, der ſich Geiſt und Kraft nicht abſprechen läßt, wohl aber Geſchmack und wahre künſtleriſche Abmeſſung, Gliederung und Steigerung, wie dies namentlich der Vergleich mit Sophokles ergiebt. Ein ähnliches, aber ſchwaches Stück von Hoffmannswaldau, falls es echt iſt, haben wir „auf die Bitterkeit der Liebe," II. S. 71.

Um aber den Dichter ſeinem wahren Weſen nach kennen zu lernen, bedarf es einer Stelle aus ſeiner „Lobrede auf das liebwertheſte Frauenzimmer." Er will nur einen Theil der Herrlichkeit berühren, mit der die Natur daſſelbe geziert und wirft ſich mit beſonderer Begeiſterung auf —

Die ſchönen Marmorballen,
Auf welchen Amor ihm ein Luſtſchloß hat gebaut,
Die durch das Athemſpiel ſich heben und auch fallen,
Auf die der Sonnen Gold wohlriechend Ambra thaut.
Sie ſind ein Paradies, in welchem Aepfel reifen,

---

*) Ausgekräftete.

Nach deren ſüßer Koſt jedweder Adam lechzt,
Zwei Felſen, um die ſtets des Zephyrs Winde pfeifen,
Ein Garten ſchöner Tracht, wo die Vergnügung wächst;
Ein überirdiſch Bild, dem alle opfern müſſen,
Ein ausgeputzt Altar, vor dem die Welt ſich beugt;
Ein kryſtalliner Quell, aus welchem Ströme fließen,
Davon die Süßigkeit den Nektar überſteigt.
Sie ſind zwei Schweſtern, die in Einem Bette ſchlafen,
Davon die Eine doch die andre keinmal drückt;
Zwei Kammern, welche voll von blanken Liebeswaffen,
Aus denen Cypripor die goldnen Pfeile ſchickt.
Sie ſind ein zäher Leim, woran die Sinnen kleben;
Ein Feuer, welches macht die kältſten Herzen warm;
Ein Bezoar, der auch Entſeelten giebt das Leben;
Ein ſolcher Schatz, vor dem der Reichthum ſelbſt iſt arm.
Ein kräftig's Himmelsbrod, das die Verliebten ſchmecken;
Ein Alabaſterhaus, das mit Rubinen prahlt;
Ein ſüßer Honigſeim, den matte Seelen lecken;
Ein Himmel, wo das Heer der Liebesſterne ſtrahlt;
Ein ſcharf geſchliffen Schwert, das tiefe Wunden hauet,
Ein Roſenſtrauch, der auch im Winter Roſen bringt;
Ein Meer, worauf man der Sirenen Kräfte ſchauet,
Von denen das Geſäng bis in die Seele dringt.
Sie ſind ein Schneegebirg, in welchem Funken glimmen,
Daran der härtſte Stahl wie weiches Wachs zerfleußt;
Ein waſſerreicher Teich, darinnen Fiſche ſchwimmen,
Daran ſich ſattſam ein verliebter Magen ſpeiſt.
Sie ſind der Jugend Luſt und aller Kurzweil Zunder,
Ein Kranz, in welchem man die Keuſchheitsblume ſieht;
Sie kürzen Langezeit, und ſtiften eitel Wunder,
Weil beides, Glut und Schnee, auf ihrem Throne blüht.
Sie ſind ein Blaſebalg, ein Feuer aufzufachen,
Das durch kein Mittel nicht kann werden ausgelöſcht.
Zwei Beete, wo Rubin und Marmel Hochzeit machen,
Wo ſüße Mandelmilch der Roſen Scharlach wäſcht.
Ein werthes Heiligthum, das keuſche Lippen küſſen,
Vor dem ſich Herz und Knie in tiefſter Demuth neigt;

Ein Meer, aus dem ſich Luſt und Lieblichkeit ergießen;
Ein Bergwerk, deſſen Grund zwei Demantſteine zeigt*) u. ſ. w.

Wenn nun derſelbe Dichter auch geiſtliche Gedichte verfaßt hat, ſo wird man ſchwerlich viel erwarten. Allein es iſt hier vor allem ſogleich hervorzuheben, daß er nicht, wie ſo oft, in ſpäteren Jahren und nach dem Sprüchwort zum Beten zurückgekehrt ſei, ſondern daß dieſe religiöſen Stücke vielmehr ſeiner früheren Zeit angehören, da ſeine Phantaſie noch nicht ſo befleckt war. In der That hat erſt der Beifall, den ſeine Ausgelaſſenheiten fanden, ihn auf der gefährlichen Bahn immer weiter verlockt von dem Ziel aller wahren Kunſt. So kommt es denn, daß wir ſagen dürfen: die geiſtlichen Oden ſind werthvoll und würden vielleicht unbefangener beurtheilt werden, wenn ſie den Namen eines anderen Verfaſſers trügen. Der allgemeine Beruf der Zeit für das Kirchenlied findet ſich auch hier wieder, die Stücke nähern ſich dem Ton nach den beſten und ächteſten Chorälen, in andern wieder zeigt ſich zugleich, doch nicht eben ſtörend, der eigene Stil des Dichters und ſein Streben nach Bilderſchmuck. Nicht wenige ſind wahrhaft inbrünſtig und voll Zerknirſchung, für unſere Zeit freilich nur noch einzelne Strophen recht genießbar, indem andere wieder durch Geſchmackloſigkeit und unedeln Ausdruck verunſtaltet ſind. Wie ſchön z. B. folgende Strophen:

Doch kann ein Kind erlangen
Des Vaters alte Gunſt,
So komm' auch ich gegangen
Und hoffe nicht umſonſt.
Ich laſſe meine Thränen
Mit reichen Strömen aus,
Ich weiß, du kennſt mein Sehnen,
Und nimmſt mich in dein Haus.

---

*) Man vergleiche hier Gervinus' Anmerkung. (264) III, S. 435. (Dritte Auflage.) — Ob übrigens nicht Interpolationen?

Vergiß der alten Sünden,
Laß einen neuen Sinn
Bei dir Genade finden,
Wirf alte Schulden hin,
Ich will nun reiner leben
Und dienen dir allein,
Dir etwas Opfer geben,
Die Zeit ſoll Zeuge ſein.

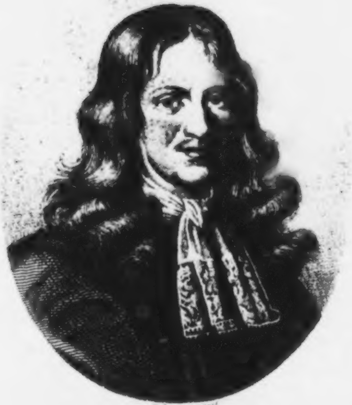
Namentlich hat er eine Reihe recht ſchöner Abendlieder, von denen das letzte ſchließt:

Brenn' in meinem ſchwarzen Herzen
In der Nacht die weißen Kerzen,
Bau itzund ein Hauptaltar,
Wo bei Tage Sodom war,
Laß Mund, Auge, Hand und Ohren
Dir zu Knechten ſein erkohren,
Laß das Götzenbild der Welt
In der Nacht ſein umgefällt.

Wann der Morgenröthe Wangen
Mit den friſchen Roſen prangen,
So bewege Geiſt und Muth,
Daß er gute Dienſte thut,
Laß der Sonne hohen Wagen
Mir den alten Schlaf verjagen,
Und des Lebens Grund und Schein
Reiner als die Sonne ſein.

Allein den erſten Rang nimmt hier das zerknirſchungsvolle Lied am Schluß ſeines Lebens ein, von dem ausgewählte Strophen alſo lauten:

Die Augen ſchloß ich traurig zu,
Die Hände decken meine Stirne,
Ich war entblößt von Luſt und Ruh',
Der Schmerz durchwühlte mein Gehirne.



[illegible] gest.

C. LOHENSTEIN.

Verlag von Friedrich Brockhaus in Leipzig.

Bald wacht' ich auf, bald ſchlief ich ein,
Bald wollt' ich todt und Aſche ſein,
Bald wünſcht' ich, weit von hier zu leben;
Und daß ja Nichts ſei unbekannt,
So hat die Thorheit meiner Hand
Papier und Feder übergeben.

Auf, auf, mein Sinn! und du, mein Fuß!
Ich kann nicht länger hier verziehen;
Mein Warten bringet mir Verdruß;
Ich wünſche von der Welt zu fliehen.
Ich mag nicht Scepter, mag nicht Gold;
Man ſei mir feind, man ſei mir hold,
Es ſoll mich beides gleich erquicken.
Die Liebe, ſo uns närriſch macht
Und uns bezwingt mit dicker Nacht,
Soll mir den Compaß nicht verrücken.

Ich lache wenn ich überhin
Mein dummes Leben überlege
Und das, worauf ich kommen bin,
In den Gedanken recht erwäge;
Mir zittern beides, Mark und Bein,
Die Stirne wird wie Eis und Stein,
Es will Geblüt und Geiſt erſtarren. —
Genug geirrt, genug geklagt!
Den Irrthum hat die Zeit verjagt;
Ich will nicht länger hier verharren.

Und daß die Feder nicht zu viel
Von meinem böſen Leben ſage,
So habe ſie hiermit ihr Ziel;
Ich will nicht, daß ſie ferner klage.
Mit dieſem geht mein Wallen an,
Wohl jedem, der da bleiben kann!
Mein Wohlſein ſuch' ich im Verderben.
Ihr guten Freunde, gute Nacht!
Der Wunſch ſei euch von mir vermacht:
Mein Leben mag mein Feind ererben!

Die Heroiden oder Helden-Briefe leitet der Verfaſſer mit einer beſonderen Vorrede ein, in welcher er vor ſeiner ernſtgeſtimmten Zeit den erotiſchen Inhalt zu entſchuldigen ſucht. Von beſonderem Intereſſe dürften die Worte ſein: „Daß ich auf verliebte Sachen in meiner Poeſie gerathen bin, iſt nicht zu verwundern; ich weiß gar wohl, daß Gedichte in allerhand Bewegungen des Gemüthes und von allerhand Arten geſchrieben werden können, doch ſcheinet es, daß die Poeſie überall Fremdling und in dem Lande der Liebe allein zu Hauſe iſt, und ſaget ein gelehrter Ausländer nicht ungereimt, daß man der Poeſie mit Entziehung der Liebesſachen die Herzwurzel verſteche und hergegen der Liebe durch Entziehung der Poeſie den lieblichſten Blumengarten verſchließen würde“ —. Daß es einer ſolchen Aeußerung damals bedurfte, iſt gewiß in hohem Grade bezeichnend und nicht ohne Einfluß auf die Stellung, ſo wie nicht ohne Belang für die Beurtheilung der Hoffmannswaldau'ſchen Poeſie. Die an der Hand der Reformation aufgewachſene neue Kunſt hatte ſich ſo ſehr vom Weltlichen abgekehrt, daß die deutſche Poeſie, die wenige Jahrhunderte zuvor den ſo reichen Minnegeſang entwickelt, jetzt das Feld der Liebesſachen erſt vom Auslande her wiedergewinnen mußte, natürlich mit ausländiſchem Beigeſchmack. Opitzens Liebesgedichte halten ſich in höchſter Allgemeinheit, Fleming greift manchmal einzelne Situationen aus dem Leben auf, die jedoch nur zu ſehr einzeln bleiben; für einen vornehmen Mann würde es nun doppelt anſtößig geweſen ſein, wenn er ſeine Liebesverhältniſſe zumal zu Perſonen von Stande irgend wie hätte veröffentlichen wollen. So blieb alſo nichts übrig, als fremde Situationen zu wählen und ſich an hiſtoriſche Perſonen zu wenden, und die Heroide ſchien die am meiſten erlaubte Art des Liebesgedichtes. Wir müſſen es dem Verfaſſer hoch anrechnen, daß er nicht ins Mythiſche zurückging, ſondern wirkliche hiſtoriſche Perſonen wählte, namentlich deutſche, wie er dies ausdrücklich in der Vorrede ſagt; hier aber erwuchs, bei der großen Empfindlichkeit der Zeit gegen alles Oeffentliche, ſogleich wieder die Furcht hochgeſtellten Perſonen und regierenden

Häuſern zu nahe zu treten, ſo daß der Verfaſſer es vorzog, die Namen entweder zu verſchweigen, mit „Ungenandt“ ſich zu begnügen, oder geradezu Pſeudonyme einzuführen. Die wahren Perſonen ſind oft ſo ſtark verkappt, daß man ſie nur ſchwer errathen kann und daß es dankenswerth erſcheint, wenn der Magiſter Neumeiſter, der, beiläufig geſagt, dieſe Heldenbriefe omni Iliade majores nennt, in ſeinen Specimen Dissertationis historico-criticae de poetis Germanicis (Witeberg. 1706) uns die gemeinten hiſtoriſchen Perſonen bezeichnet hat. Hienach wäre Segerich und Roſemunde Karl V. und Barbara von Blomberg, Tugenand und Zuchtheimine Ferdinand Herzog von Oeſtreich, Sohn Ferdinands I., und Philippine Welſerin, Ungenandt und Agnes Bernin, Herzog Albert III. und Agnes Bernauerin, Holdenreich und Adelinde Ludwig der Springer von Thüringen und Adelheit von Stade und Soltwedel, Friedenheim und Sittenore Pfalzgraf Friedrich II. und Eleonora, Karls V. Schweſter u. ſ. w.

Die Wahl dieſer Stoffe iſt gewiß zu loben, doch war der Dichter bei ſeiner Behandlung von ſeinen Muſtern, dem Ovid und den Italienern, doch in ſo hohem Grade abhängig und überhaupt ſo wenig fähig, charaktervolle Eigenthümlichkeiten ſeiner Helden anzubringen und zur poetiſchen Geltung zu erheben, daß der Unterſchied nicht eben ſehr groß iſt, wenn Achill an Briſeis oder ein deutſcher Kaiſer an ſeine Kaiſerin ſchreibt; nur das ganz Allgemeine der gegebenen Situation iſt feſtgehalten und ausgebeutet. Es war ein Verſuch in einer neuen Kunſtart und zugleich auf einem ganz neuen Felde, ein neuer Stil mußte erworben werden. Dies hat Hoffmann beſonders gefühlt und mit Bewußtſein iſt ſein Beſtreben darauf gerichtet geweſen. Er ſelbſt ſagt, daß er ſich von ſeinen Vorbildern manche neue und leichtere Art der Uebergänge habe aneignen müſſen. Auf dieſer Seite iſt ſein Verdienſt am wenigſten zu beſtreiten, allein dafür hat man kein Auge haben wollen. Ueberhaupt hat Sprache und Ausdruck an Leichtigkeit und Beweglichkeit ungemein gewonnen, es iſt hier etwas errungen, das allen Späteren zu ſtatten gekommen. So leichten

Wurf der Verſe, ein ſolches Ausſtrömen hat niemand vor Hoffmann in deutſcher Sprache gehabt. Am meiſten fehlt es dabei auf Seiten des Geſchmacks und der feinen Durchführung des Tones. Auf dieſer Seite muß man nachſichtig ſein: das neue Gebiet verlangte freilich in ſich ſelbſt Grazie und vollendete Durchbildung mehr als irgend ein anderes: dafür aber konnte an dieſer Stelle der deutſchen Literatur noch nicht die Zeit gekommen ſein.

Uebrigens ſind die Heldenbriefe, welche verſchiedenen Jahren angehören mögen, an Werth nichts weniger als gleich, die früheren ſchwächer, namentlich ſofern ſie eine mehr dilettantiſche Sorgloſigkeit, mehr Ungleichheit des Tones und Stils darbieten. Man findet nahe bei einander zart und keuſch gewählten Ausdruck und wieder auffallend rohen. Die ſpäteren Stücke, namentlich einige von Neukirch gegebene Briefe, haben ungleich mehr Form und Ton, aber freilich auch eine ausgebildetere Manier. Hier finden ſich denn auch von ſonſtigen erotiſchen Stücken die verwegenſten und zügelloſeſten, die aber gerade auch in ihrer Art zu den markigſten und geiſtreichſten gehören, während in den Briefen genug des Matten und Steifen unterläuft. Es iſt hier immer noch viel Canzleiſtil der Liebe und von der eigentlichen Sprache des Herzens und der Phantaſie des erglühten Gemütes noch wenig zu ſpüren.

Wo Hoffmann am beſten iſt, hat er nahe Verwandtſchaft mit Günther, auf den bekanntlich auch Goethe einen Werth legte; hätte man damals Hoffmannswaldau in ſeinen beſſern Stücken genauer gekannt, ſo würde ſehr wahrſcheinlich Günther nicht als ein ſo iſolirtes Phänomen der Zeit erſchienen ſein.

Im Ganzen genommen, darf nicht außer Acht fallen, daß Hoffmanns Leichtfertigkeit nicht bloß mit Leichtigkeit des Ausdrucks, ſondern auch mit einer gewiſſen Feinheit der Wendung verbunden iſt, ſo daß von der größeren Vornehmheit ſeines Lebens hier allerdings der deutſchen Poeſie etwas zu gut gekommen iſt: dies wurde allſeitig gefühlt und trug viel bei zu ſeiner Schätzung.

Sehr zu bedauern iſt, daß der Dichter ein größeres Werk ernſterer Gattung, das ihn längere Zeit beſchäftigt, uns nicht hat erhalten wollen. Es war dies ein epiſches Gedicht „vom deutſchen Kriege;“ er klagt, daß es ihm dabei an Aufmunterung gefehlt habe, doch hat die Unterdrückung, er ſoll es verbrannt haben, auch wohl noch andere Urſachen: theils mochte es ihm ſelbſt ungenügend erſcheinen, theils konnte er wohl nicht umhin Parteifragen zu berühren, die ihm in ſeiner amtlichen Stellung leicht unbequem wurden. Der Vergleich mit Greflingers freilich ſehr mißlungenem Werk müßte anziehend ſein, nicht minder aber auch würde ſich auf dieſem näher liegenden Felde erſt Hoffmanns Verhältniß zu Lohenſtein herausſtellen. Konnte er in ſeinen leichteren Gattungen ſich von dem fern halten, was man im engeren Sinne Schwulſt nennt, ſo entſteht die Frage, ob dies auch der Fall geweſen ſein würde bei einem Gegenſtand, der Pathos verlangt. Die Form war wohl ohne Zweifel der Alexandriner.

V.

Daniel Caspar von Lohenſtein.

Lohenſtein kann in unſerer Galerie der Dichter des 17. Jahrhunderts nicht fehlen, nicht ſowohl wegen ſeines Werthes und weil er den Höhepunkten irgend gleich wäre, ſondern vielmehr, weil er als ein gewiſſer Endpunkt und Abſchluß eine beſondere Betrachtung verdient. Es iſt ſchon erwähnt worden, daß man ſich viel Mühe gegeben, ihn von ſeinen Vorgängern zu iſoliren, ihm allein die geſammten Fehler der Zeit aufzubürden und ihn ſo zum Träger aller Sünden der Zeit zu machen, ſo daß er ſeit mehr als einem Jahrhundert recht eigentlich nur dieſem Umſtande die Erhaltung ſeines Namens dankt; eine Auffaſſung, die aber weit von einer hiſtoriſchen entfernt bleibt.

Daniel Caspar von Lohenſtein wurde am 25. Januar 1635 zu Nimptſch, einer Weichbildſtadt im ſchleſiſchen Fürſtenthums Brieg, mitten in den Kriegsunruhen, geboren. Sein Vater, Hans Caspar, war Rathmann und kaiſerlicher Einnehmer zu Nimptſch. Nachdem der Sohn die Schule ſeiner Geburtsſtadt beſucht, kam er nach Breslau auf das dortige Marien-Magdalenen-Gymnaſium, das er ſchon im 16. Jahre verließ, um ſich auf Akademien zu begeben. Er ſtudirte die Rechte und Humaniora zu Leipzig, dann zu Leiden und Utrecht. Als er zur See über Hamburg nach ſeiner Vaterſtadt zurückkehren wollte, überfiel ihn an der frieſiſchen Küſte ein Sturm: 13 Schiffe gingen vor ſeinen Augen zu Grunde, nur das ſeinige erreichte ungefährdet den Hafen. Er war nach der Rückkehr in ſeine Vaterſtadt noch ferner Willens, die Länder zu beſuchen, die ein deutſcher Cavalier ſeiner Zeit geſehen haben mußte, um für voll zu gelten, nämlich Italien und Frankreich, allein die im Oeſterreichiſchen wüthende Peſt veranlaßte ihn zur Umkehr und bald feſſelte ihn ſeine Verheirathung, welche ihm 1657 die drei Rittergüter Kittlau, Reiſau und Roſchkovitz zubrachte, für immer an ſein Vaterland. Er erhielt darauf im Jahr 1666 die Würde eines Fürſtlich Würtemberg-Oelsniſchen Regierungs-Rathes und wurde zum Kaiſerlichen Rath und erſten Syndicus der Stadt Breslau ernannt; die Poeſie war damals kein Hinderniß. In dieſer Stellung ſtarb er am 28. April 1683 am Schlagfluß in dem Alter von nur 48 Jahren. — Das wohlgelungene Portrait Lohenſteins, Knieſtück in ſitzender Stellung, findet man vor der Ausgabe des Arminius von 1731, Theil I.

Der Hang zur Poeſie zeigte ſich bei ihm früh, doch iſt daraus in dieſer Zeit nicht mehr auf entſchiedene Begabung zu ſchließen, denn die Dichtkunſt war nunmehr unter den höheren Ständen Schleſiens ſchon Modeſache geworden. Er erwarb ſich auch frühzeitig große Beleſenheit, verſtand die drei alten Sprachen, Latein, Griechiſch, Hebräiſch, und daneben drei neuere: Franzöſiſch, Italieniſch, Spaniſch. Mehr oder weniger war er mit dieſen Literaturen bekannt, namentlich mit den beiden letztern und in den gelehrten Anmerkungen, mit denen er ſeine Trauerſpiele ausſtattete, treibt er wahren Unfug mit Citaten und gelehrtem Kram aller Art, ſo daß behauptet worden, er habe eben nur darum dunkle Anſpielungen in ſeinen Text gebracht, um ſie nachher gelehrt commentiren zu können. Man wird indeſſen dieſe Verhältniſſe milder beurtheilen, wenn man erwägt, daß auch Andreas Gryphius durch die Macht der Verhältniſſe je mehr und mehr aus dem Leben verdrängt und in die Gelehrſamkeit hinübergetrieben wurde. Lohenſtein trat nun aber in Gryphius' Fußſtapfen, wie er dies ſelbſt in der Vorrede ſeines erſten Stückes, des

Ibrahim Baſſa, ſagt: „Was in deutſcher Sprache dieſe Art zu ſchreiben anlangt, wird man leicht abnehmen, daß ich mir in einem und andern einen vortrefflichen Landsmann zum Wegweiſer zu haben nicht geſchämet, der hierin die Bahn gebrochen und deſſen unterſchiedene Trauerſpiele mir nicht allein unter die Hände, ſondern auch auf den Schauplatz gekommen.“ Die Stücke Lohenſteins, wie man hieraus allein ſchon ſchließen möchte, und wie auch ſonſt verſichert wird, wurden nicht mehr von Schauſpielern, ſondern nur noch von Schülern geſpielt, ihm fehlte alſo die eigentliche Probe, das Correctiv, ja geradezu das Lebenselement des Drama's, eine beſtehende Bühne, und ſchon darum bedarf es für ihn ganz anderer Maaßſtäbe. Wenn Gryphius nicht mit Corneille, geſchweige denn mit Shakeſpeare, den Vergleich aushalten kann, weil es ihm an einer ſolchen Bühne fehlte, ſo gilt dies von Lohenſtein noch in viel höherem Maaß. Er würde, auch wenn die Zeit unter dem Einfluß der umgebenden Literaturen nicht ſo beſtimmt auf das Oratoriſche und den Redepomp hingedrängt hätte, ſchon durch dieſen Umſtand allein dem Abweg nicht haben entgehen können. Dabei freilich fehlte es dem Dichter an wahrhaft geſtaltender Kraft, an Liebe und Luſt, Perſonen nach dem Leben zu zeichnen, endlich an Vermögen, aus der Fülle eigenen Lebens ſie lebendig und lebenskräftig hinzuſtellen. Und doch iſt in ſeinen Tragödien noch etwas mehr als Schwulſt und Unſinn, wie das die nächſtfolgende nüchterne und bilderſcheue Literaturperiode ſo hundert- und tauſendfältig wiederholt hat. Lohenſtein ſchrieb außer ſeinen Poeſieen auch Proſa, namentlich einen weitläufigen Roman Arminius; dieſen, dem man am früheſten vergeſſen hatte, iſt zuerſt eine gerechtere Beurtheilung zu Theil geworden, als er zufällig einem unbefangenen, den Leidenſchaften der poetiſchen Schulen entfernt ſtehenden Manne in die Hand fiel. Das iſt Moſes Mendelsſohn. Er ſchreibt in den Briefen, die neueſte Literatur betreffend (Th. 21, S. 139): „Ich geſtehe es, daß er alle dieſe Fehler hat, die ihm unſere Kunſtrichter zuſchreiben, und ſie fallen ſo ſehr in die Augen, daß es ein ſehr geringes

Verdienſt iſt, ſie entdeckt zu haben. Hingegen hat ſein proſaiſcher Stil mitunter gute Eigenſchaften, die man bei mehreren Tadlern ſeiner Schriften vergebens ſucht. Ich finde da und dort in ſeinem Arminius einen hiſtoriſchen Stil, den ſich manche unſerer Hiſtoriker zum Muſter machen könnten. Gedrungene Kürze, runde Perioden, kernhafte Ausdrücke und eine Beredtſamkeit, die an's Erhabene grenzt, wird man in dieſem Roman öfter finden, als man glauben ſollte. Ich bin erſtaunt, als ich mit dem gewöhnlichen Vorurtheile" u. ſ. w. *) Dies Urtheil wird um ſo weniger befremden, wenn man ſich erinnern will, daß ſchon Gryphius eine große Vorliebe einerſeits für Aeſchylus und anderſeits für Tacitus hat; wie ſollte nun aber ein Schriftſteller, der in ſeinen proſaiſchen Schriften ſolche Vorzüge und ſolches Streben zeigt, in ſeinen poetiſchen Werken davon gänzlich entblößt ſein, zumal da die hiſtoriſche Tragödie in der Behandlung immer noch viel mit der Hiſtorie gemein behält. In der That wird man auch in Lohenſteins Dramen „da und dort" dieſen Vorzügen begegnen, namentlich in den Stichomythien, und in noch kürzer durchſchnittenen Reden — ſie allein können freilich ein vollkommenes Drama nicht machen, denn der Mangel an guter Organiſation, an Leben und Charakter iſt durch nichts anderes zu vergüten, am wenigſten durch mehr oratoriſche Vorzüge.

Es werde zum Ueberfluß hier nur noch bemerkt, daß die Poeſie Hallers, d. i. des Mannes, der zuerſt nach einer längeren leeren Zwiſchenzeit der deutſchen Poeſie neue Wege bereitete, ſich an Lohenſtein angeknüpft und entzündet hat. Lohenſtein hat mit

---

*) So iſt auch neuerdings anerkannt worden, daß ſich in Lohenſteins Arminius eine patriotiſche Tendenz mit Kraft ausſpricht, die in Erwägung der Zeitverhältniſſe doppelt anerkennenswerth erſcheint. Man kann hinzufügen, daß das Buch, auf deſſen Titel zu leſen: „dem Vaterlande zu Liebe, dem deutſchen Adel aber zu Ehren" dem letzteren ſtarke Lehren gibt und an mehreren Stellen, z. B. I. S. 306, empfiehlt, Bürgerliche zu höheren Stellen zuzulaſſen, weil das im Intereſſe des gemeinen Weſens liege, da die Adeligen nicht immer die Begabteſten ſeien. Einmal ſpricht er ſich ſogar für das Wahlreich aus.

Gryphius und ſogar Opitz immer noch das Streben nach Gedankenreichthum gemein und ſelbſt der Ungeſchmack, das Ueberwürzte, iſt mehr werth, als das ganz Nüchterne, das Geſchmackloſe beſſer, als das Geſchmackfreie. Man vergleiche damit Leſſings Vorliebe für Scultetus, der, wo möglich, noch weit überladener und verſchnörkelter iſt, als der vielgeſcholtene Lohenſtein.

Wir haben von Lohenſtein Tragödien und lyriſche Gedichte, von denen jene das höhere Intereſſe in Anſpruch nehmen. Das erſte Trauerſpiel, mit welchem Lohenſtein auftrat, iſt Ibrahim Baſſa, jetzt zur Seltenheit geworden, da er es ſpäter nicht anerkannte und nicht in die Sammlung ſeiner Werke aufnahm. Es folgte Agrippina, Breslau 1665; dann Epicharis — es iſt im Weſentlichen die Geſchichte der Verſchwörung des Piſo gegen Nero und der Tod des Seneca, ebendaſelbſt im ſelben Jahr; Kleopatra 1671, Sophonisbe 1680; außerdem Ibrahim Sultan 1673, letzteres ein Gelegenheitsſtück bei der Vermälung des Kaiſers Leopold und der Erzherzogin Felicitas, ohne Zweifel wohl aufgeführt. In dem Prolog des Stückes tritt der thraciſche Bosporus auf, um den Türken den Untergang und dem Hauſe Oeſterreich Heil zu weiſſagen. Der Inhalt des Stückes paßt freilich im Uebrigen ſehr wenig zu der feierlichen Gelegenheit, denn die Tochter des Mufti wird von dem Sultan entehrt und gibt ſich darüber, gleich Lucretia, den Tod. Das Stück hat mehr als 30 Perſonen.

Agrippina iſt die Mutter des Nero; verletzend iſt darin beſonders, daß die Mutter den Sohn in den unumwundenſten Ausdrücken zur Wolluſt auffordert. Cleopatra leidet vornehmlich an übel angebrachter Gelehrſamkeit; das Stück hat gegen 40 ſprechende Perſonen und außerdem Chöre und große Maſſen von ſtummen Perſonen. Der Tod der Cleopatra mag noch zum beſten gehören, was Lohenſtein für die Bühne gedichtet hat, es iſt wenigſtens eine gewiſſe Bewegung und theatraliſche Anſchauung darin. Allein man findet nie ein paar gute Zeilen, ohne daß ihnen ſogleich dreimal ſo viel ſchlechte folgten. Ich ſuche Einiges von den erſtern hervor. Aus der dritten Abhandlung im Tempel der Iſis, Anfang der zweiten Scen

Cleopatra.

Auf, Auf! Cleopatra, ermuntre Witz und Sinn!
Auf ſegel' in die See mit ſchwarzen Flaggen hin!
Willkommen edle Schaar, ihr Schweſtern unſres Glückes,
Kommt, würdigt noch einmal mich eures letzten Blickes;
Kommt, drückt mir ſterbenden die ſtarren Augen zu!
Weint ihr? mißgönnt mir nicht die ſüße Todtenruh!

Setzt mir nicht ferner zu mit den unfruchtbaren Thränen,
Helft mir vielmehr den Weg in dieſen Garten bähnen,
Da ich mein Leben kann der Nachwelt pfropfen ein.
Knüpft in mein krauſes Haar die Diamantenſtein',
Bekränzt mein himmliſch Haupt mit Roſen und Narciſſen,
Laßt meinen nackten Hals die Muſcheltöchter küſſen,
Den Armen legt Smaragd, den Achſeln Purpur an,
Daß ich dem Bräutigam ja nicht mißfallen kann.

Beliſama.

Wem will Kleopatra ſich ſterbend noch vermälen?

Cleopatra.

Dem Tode, den wir nun viel freudiger erwählen,
Als da ich dem Anton und Cäſarn ward vertraut.

Cleopatra.

Serapis höret mich. Iſt kein ſchwarz Lamm nicht dar?
Stracks, Iras, ſchlacht' es ab, das Blutt ſpritz auf's Altar,
Waſch' es mit Waſſer ab, das Ibis hat getrübet,
Wirf Wermuth in die Glutt, die Iſis ſo ſehr liebet,
Erfriſche ſie mit Oel. Verſöhnt die Geiſter mir,
Auch die mir feind geweſt. Wohlan, iſt alles hier?
So komm, o ſüßer Tod, o liebſtes Wohlgefallen!
Kommt und erkwicket mich, vergiftete Kryſtallen!
Ich küſſe Gift und Glas!

Charmium.
Was thut ſie, Königin?
Cleopatra.
Was das Verhängniß heißt.
Iras.
Wo denkt ſie, Göttin, hin?
Cleopatra.
Nur in die Ewigkeit.
Beliſama.
Soll die ein Giftglas ſchenken?
Cleopatra.
Dies nimmt zu rechter Zeit den Preiß den Perlen-Tränken.
Salambo.
Gift rührt vom Typhon her.
Cleopatra.
Auch Typhons Trank iſt gutt,
Wenn er die Seel' auflöſt, wie des Saturnus Glutt.
Siba.
Ach! weh uns, wo wir ſie ſo ſchnöde ſterben laſſen.
Cleopatra.
Verflucht ſei die, die uns will wehren zu erblaſſen.
Babia.
Reißt ihr das Giftglas aus, die Angſt hat ſie verrückt.
Cleopatra.
Zähmt euch, Verwegene!
Charmium.
Verſchmerzet, was Gott ſchickt.
Iras.
Ach, ſie beſinne ſich.
Cleopatra.
Umſonſt, ihr wehrt vergebens.
Charmium.
Ach Gott, was ſehen wir?

Cleopatra.
O Nectar unſres Lebens!
O Balſam unſrer Seel! O Zuckerſüßes Gift!
Wohl dieſem, der durch dich ſo trüber Noth entſchifft!
Der in dein Todtenbild ſein einigs Heil vermummet!
Wohl dieſem!

Charmium.
Sie erblaßt.

Iras.
Durchlauchſte!

Charmium.
Sie verſtummet.

Sida.
Sie röchelt.

Charmium.
Sie erſtirbt.

Iras.
Seht, wie das Herze klopft!

Babia.
Reißt ihr die Kleider auf!

Beliſama.
Der Adern Kwell verſtopft
Sich leider!

Charmium.
Sie iſt hin! Die Augen ſind gebrochen!

Iras.
Man fühlt die Seele noch im engen Herzen kochen.

Salambo.
Die Bruſt iſt noch nicht kalt, bringt Eſſig, Nardenwein!

Charmium.
Weckt, Thör'chte, Todten auf!

Iras.
O jammerreiche Pein!
Iſt Geiſt und Athem hin?

Charmium.
Sie iſt, ſie iſt verblichen.

Sida.
Die himmelhohe Seel' iſt aus der Welt entwichen!

Iras.
Ich bebe voller Furcht, der Angſtſchweiß bricht mir aus!

Beliſama.
Beſtürztes Vaterland! In Grund geſtürztes Haus!

Man ſieht, daß Lohenſtein ſich wenigſtens bis in die Nähe des Dramatiſchen erhebt und daß es ihm hie und da an überraſchenden und wirkſamen Wendungen nicht fehlt, daß alſo ſeine Zeitgenoſſen doch einigen wahren Grund hatten, ihn ſo hoch zu feiern und ſich auf der Höhe des Parnaſſus zu wähnen. Aber freilich, wir haben hier ſehr ausgeſucht und ſorgfältig fortgelaſſen. Als Antonius den Tod der Kleopatra erfährt, bricht er in lange Reden aus, in denen man wenig mehr wird erkennen können, als auf Stelzen gehende Phraſen und geſuchte Metaphern.

Beſonderen Fleiß hat der Dichter auf die Scene gewendet, wo er die Geiſter der Erſchlagenen dem ſchlafenden Antonius erſcheinen läßt, nur ſind der Geiſter zu viele. Von guter Wirkung würden die allerdings ſchönen Worte ſein, welche der Geiſt des Antigonus ſpricht; ſie zeichnen ſich auch ſchon durch ihre Kürze aus:

Erſchrecklicher Palaſt, da ſo viel Geiſter irren,
Da ſo viel Zimmer nichts als Todtengrüfte ſein,
Was für Geſpenſte ſpiel'n ſich durch die Pfoſten ein?
Was hör' ich um den Leib für güld'ne Ketten ſchwirren?
Die Häupter krönet Gold, die Füße tragen Stahl,
Und ihr entblößter Hals ein bluttig Wundenmahl —

Wenn nun dieſe Worte, die mehr in den Mund des Dichters gehören, ſchon im Munde des erſcheinenden Geiſtes ſelbſt befremden, ſo gilt das in anderer Art noch mehr von den Reden der übrigen, die durchaus nicht geiſterhaft ſprechen, ſondern auch ſchwerlaſtende Phraſen von ſich ſchleudern. Reich und erfinderiſch zeigt ſich der Dichter in der Zuſammenſtellung all der Martern, welche der Geiſt des Jamblichus dem Schlafenden anwünſcht, allein das Erhabene berührt hier ſchon ein wenig das Lächerliche.

Ueberhaupt bewegt ſich Lohenſtein nur noch mehr als Gryphius in der traurigen Verwechſelung des Gräßlichen und Grauſamen mit dem Tragiſchen. Keines ſeiner Stücke iſt in Worten und Handlungen von dieſem Fehler frei, wer ihn aber im Vollen ſehen will, leſe des Dichters Trauerſpiel Epicharis, wo alle Martern, Foltern, Grauſamkeiten und Todesarten ſich häufen und man die Abwechſelung hat von Köpfen und Würgen, Erdolchen und Vergiften, zugleich mit Blenden, Adernöffnen und Zungenausreißen. Natürlich geht die Wirkung ſelbſt darüber verloren.

Von Lohenſteins Trauerſpielen verdient beſonders Sophonisbe unſere Aufmerkſamkeit. Der Dichter hat darauf den meiſten Fleiß verwendet und es ſpricht ſich darin ſein Charakter am deutlichſten aus. Schlechthin loben läßt es ſich freilich nicht und am meiſten ſpringen die Fehler in's Auge, wenn man Lohenſteins eigner Inhaltsangabe und Analyſe folgt. Man ſieht, daß im Weſentlichen Gryphius ſein Vorbild iſt, von den Muſtern der Ausländer, namentlich von der klaſſiſchen Tragödie der Franzoſen, kommt er noch weiter ab, als dieſer. Mit Gryphius theilt er die allegoriſchen Chöre oder Reyen, ferner die Vorliebe für Geiſtererſcheinungen, auch häuft er in der Compoſition ſehr viel Stoff und Thathandlungen zuſammen, doch giebt er die Einheit der Oerter auf, iſt in ſeinen Erfindungen ſehr zum Romanhaften und Abenteuerlichen geneigt und macht von Motiven Gebrauch, die ſich ſehr wenig für die Tragödie eignen. Es ſpielen hier insbeſondere Verkleidungen eine große Rolle: Sophonisbe legt im erſten Act, um ſich zu retten und das Aeußerſte zu wagen, Helm und Harniſch eines Kriegers an, und läßt den Vermina Weiberkleider anziehen, um ſtatt ihrer der Mondgöttin zu opfern; Vermina verkleidet ſich im zweiten Act noch einmal; dann hier im zweiten Act verkleidet ſich Sophonisbe als römiſchen Kriegsknecht, um in das Gefängniß ihres Gemals Syphar zu ſchleichen; dieſen, der ſich eben tödten will, hindert ſie daran, wechſelt wieder mit ihm die Kleider und läßt ihn in den ihrigen entſchlüpfen. Syphar verkleidet ſich nachher nochmals, ſo daß Sophonisbe, als ſie die römiſchen Gefangenen ermorden will, plötzlich in einem derſelben ihren früheren Gemal erkennt.

Der Gang des Stückes iſt in aller Kürze folgender. Der erſte Act ſpielt im Lagerzelt des den Römern verbündeten Königs Maſiniſſa, welcher die Hauptſtadt Numidiens, Cyrtha, belagert. Er hat den König Numidiens, Syphar, gefangen, und weiſt dieſen in Ketten den Abgeſandten ſeiner Gemalin, der Königin Sophonisbe, drohend, er werde, falls die Stadt ſich nicht ſofort ergebe, ihn enthaupten laſſen. Syphax ermahnt die Seinigen zur Standhaftigkeit. Hiempſal bleibt als Geißel zurück; Maſiniſſa erzählt ihm die Greuel unter der Herrſchaft des Syphax und ſucht ihn dadurch zur Uebergabe zu bewegen. Die Scene wechſelt; ſie ſtellt nunmehr einen Tempel in der Stadt Cyrtha dar. Sophonisbe beklagt knieend den Verluſt einer Schlacht, ihr Stiefſohn Vermina erſcheint und erzählt, daß man den König vermiſſe, dann kommen Himilco und Micipſa mit der Nachricht, daß der König gefangen ſei und ihm der Tod drohe. Sophonisbe ſchwankt, ob ſie ſich tödten, ob die Stadt übergeben ſolle; ſie will das Aeußerſte wagen und läßt ſich wappnen, Vermina legt ihre Frauenkleider an, um der Mondgöttin opfern zu können. Jetzt läßt Sophonisbe ihre Söhne Adherbal und Hierba looſen, welcher von Beiden geopfert werden ſolle. Das Loos trifft den letztern, die Mutter legt den Sohn in die glühenden Arme des Abgottes. Syphar, der durch Beſtechung der Wache entflohen, kommt dazu, rettet ſeinen Sohn. Statt ſeiner läßt er zwei Römer opfern. Darauf müſſen die Söhne ihm am Altar ewigen Haß den Römern ſchwören. Der Chorgeſang, Reyen, beſchließt den Act. Die Zwietracht wirft ihren goldenen Apfel, welcher von der Seele der Sophonisbe (Aehnliches bei Gryphius) der Rache als Ueberwinderin zuerkannt wird.

Im zweiten Act, Lohenſtein ſagt: in der andern Abhandlung, tritt der blutige Himilco ein und berichtet dem Königspaar, daß Hiempſal durch Verrath die Stadt dem Feinde geöffnet, darauf Micipſa, daß der Feind ſchon in die Burg eindringe; Syphax aber heißt den Vermina ſich römiſch verkleiden und räth allen die Flucht. Maſiniſſa dringt nun in die Burg, nimmt den Syphax abermals gefangen. Sophonisbe mit ihren Söhnen fällt dem Maſiniſſa zu Füßen und bittet nur, ſie nicht den Römern zu übergeben. Maſiniſſa verliebt ſich ſofort in die Königin und beſchließt, ihren Gemal Syphax im Kerker ermorden zu laſſen. Die Scene wechſelt; wir ſind im Kerker des Syphax. Die verkleidete Sophonisbe tritt ein, als eben Syphax ſich ermorden will; ſie entreißt ihm das Meſſer, wechſelt mit ihm die Kleider und heißt ihn fliehen, ſich ſelbſt legt ſie ſeine Feſſeln an. Maſiniſſa kommt in den Kerker, um Syphax hier eigenhändig zu tödten; als er dem vermeintlichen Syphax die Bruſt öffnet, um den Dolch hineinzuſtoßen, zeigt Sophonisbe ihm ihre Weiberbruſt; er verliebt ſich nur noch mehr, und ſie, welche ſich eben für ihren Gemal geopfert, heirathet nun den, der jenen morden wollte, ohne viel Bedenken, nach Lohenſteins Angabe des Inhalts der dritten Abhandlung: „er offenbaret ihr ſeine heftige Liebe, worauf ſie *beide den Schluß machen, einander alſobald zu ehelichen*.“ Sie werden auch wirklich vermält, aber Laelius will im dritten Act dem Maſiniſſa wieder ſeine Gattin entreißen. Hier im dritten Act nach Lohenſteins eigener Angabe: „Als Bogudes ſich weigert, auf Befehl des Laelius die drei gefangenen Mohren zu opfern, erbeut ſich dies ſelbſt Sophonisbe zu thun. Als ſie aber einem die Bruſt öffnet, ihn *aufzuſchneiden*, wird ſie gewahr, daß dieſer Gefangene der *verkleidete* Syphax ſei, darüber ſie für Schrecken das Meſſer fallen läſſet, welches Syphax aufhebet und damit Sophonisben wegen ihrer Untreue erſtechen will.“ Maſiniſſa kommt und hindert es; Sophonisbe bringt dieſen aber durch Reden in ſolche Verzweiflung, daß er ſich ſelbſt zu ermorden gedenkt. Nichtsdeſtoweniger entſchließt er ſich, nachdem Scipio ihm wegen ſeiner leichtſinnigen Heirath harte Vorwürfe gemacht, im vierten Act, „Sophonisbe fahren zu laſſen.“ Er ſchickt ihr Gift. Im fünften Act erſcheint der Geiſt der Dido, ſchilt Sophonisbe, verkündigt Unglück den Nachkommen Maſiniſſas, wobei ein groß Stück Geſchichte bis auf Kaiſer Leopold gegeben wird. Die Heldin iſt dadurch ſo erſchreckt, daß ſie mit ihren Kindern im Tempel der Sonne ſich verbrennen will. Sie theilen dieſe Anſicht nicht; Sophonisbe nun nimmt das ihr geſandte Gift, und — „beklagt allein, daß ſie zum andernmal ſo thöricht geheirathet habe.“ Der Schlußchor feiert das Haus Oeſterreich; ſchon im Schlußreyen des dritten Actes hatte Hercules den Ehrenplatz an den Geiſt Kaiſer Leopolds abgetreten.

Dieſer Abriß wird keinen vortheilhaften Begriff von Lohenſteins tragiſcher Kunſt geben können; von Oekonomie und Steigerung iſt keine Rede, aber auch kaum von innerem Zuſammenhang, eben ſo wenig von Charakteren; aber groß iſt der Wechſel gewaltiger Situationen. Dies tritt um ſo mehr hervor, je mehr man das Stück mit der Sophonisbe des Triſſino vergleicht, bekanntlich der erſten regelmäßigen Tragödie nach dem Vorbilde der Griechen. In dem italieniſchen Stück (eine treffliche Zergliederung findet ſich bei Sismondi) iſt alles einfach und natürlich in einer Reihe ausgiebiger, wahrhaft dramatiſcher Scenen.

Die Ausführung läßt nicht Vollendeteres erwarten; vielmehr ſcheinen die Mängel der Compoſition ſelbſt nur Folge einer fehlerhaften Richtung dieſer Ausführung. Die Unfähigkeit der Geſtaltung und Ausbildung zieht eben jenen ungeheuren Verbrauch der Motive nach ſich, und da muß in der Verlegenheit mit allem vorlieb genommen werden, was ſich darbietet. Aus vielen der gegebenen Situationen hätte nun eine Künſtlerhand immer noch Poetiſches und Dramatiſches gewinnen können, allein bei Lohenſtein behalten Antitheſen und froſtige Spielereien die Oberhand, und laſſen nirgend eine Sprache der Empfindung aufkommen. In den beweglichſten Momenten fühlen wir uns kalt überſtürzt. Als Sophonisbe vor ihrem Tode von ihren Kindern Abſchied nimmt und Andenken austheilt, ſagt ſie bei Gelegenheit der Ohrringe:

Mein itzt zerdrümmert Stand bringt dir den Urſprung bei,
Warum ein löchricht Ohr des Adels Merkmal ſei.

Alles geht auf in Rhetorik und das Verdienſt iſt hauptſächlich zu ſuchen in einem Reichthum von Bildern und Worten. Dieſe Richtung entſcheidet denn auch über die Compoſition, denn der Verfaſſer ſucht hauptſächlich ſolche Situationen auf, welche ihm Gelegenheit geben, ſein Füllhorn auszuſchütten, das überdies noch mit vielfacher Gelehrſamkeit reichlich verſehen iſt.

Als eine verhältnißmäßig gelungene Stelle iſt die Liebeserklärung des Maſiniſſa zu bezeichnen:

Sophonisbe.
Verfinſter deinen Glanz nicht in ſo düſtrer Höhle,
Die erſten Regungen in einer zarten Seele
Sind keine Wolken nicht, nur leichter Hegerauch,
Den Sonn' und Witz bald tilgt. Und er, mein Fürſt, wird auch,
Eh' als es Mittag wird, mit klärern Augen ſehen.

Maſiniſſa.
Nein, meine Flammen wird Vernunft und Zeit aufwehen,
Ich habe dieſer Glutt zwar anfangs widerſtrebt,
Doch ich floh wie ein Reh, in dem der Pfeil ſchon klebt.
Ich wollte mit Gewalt die Augen von dir kehren,
Doch ich empfand: daß ſie von Art der Adler wären,
Du ihr ſchön Sonnenrad. Ja hätte meine Pein
Mir Ruh und Schlaff vergönnt, würd' es ein Traum zu ſein
Mich dünken, aber ach! Ich brenn' und werde brennen!
Das Epheu läßt ſich nicht ganz von der Staude trennen,
Ich nicht beſeelt von dir! Ja, außer dir bin ich
Todt. Denn ich habe ja kein ander Herz als dich!
Mein Abgott Sophinisb', ich falle dir zu Fuße,
Ach kühle meinen Brand mit einem feuchten Kuſſe.
Geuß in mein ſiedend Herz zwei Tropfen reiner Gunſt.
Wie wird mir? Himmel hilf! Kreucht durch ſo heiße Brunſt,

Das Eis des Todes uns und Ohnmacht in das Herze?
Mein Lebenswachs zerrinnt, weil meine Liebeskerze
Mit allzu großer Glutt das Adernöl greift an.
Ach, daß ich nicht die Seel' in dich verwandeln kann.

Sophonisbe.

Mein Fürſt, mein Augentroſt, zwar meine Seele ſchwimmet
In dieſen Flammen auch, wovon dein Herze glimmet,
Der Himmel aber ſpricht uns dieſen Brand nicht gutt,
Entzeucht den Ampeln 's Oel, geußt Waſſer auf die Glutt.

Allein nach kurzem ergiebt ſie ſich mit den Worten:

Ich darf, mein Schutzgott, dir nun nicht mehr widerſprechen,
Die Flamme läßt in mir ſich länger nicht verhehln,
Laß einen heißen Kuß den todten Mund beſeeln,
Denn Küſſen iſt der Kern, die Seele ja der Liebe.
Jetzt folgt nach Thränen Luſt und Sonnenſchein aufs Trübe.
Ich bin aus mir entzückt, erſäuft von Glück und Luſt,
Ich opfere mein Herz und widme meine Bruſt
Zum Tempel.

Maſiniſſa.

Himmel hilf, will ſie in Ohnmacht fallen?

Sophonisbe.

Laß Labſal ſaugen mich aus deinen Mundkorallen!

Im dritten Act findet die Trauung ſtatt „in Gegenwart des königlichen Frauenzimmers und zwölf nackter Cupidinum“. —

Demnächſt mag eine der gelungenſten Stellen die Wechſelrede zwiſchen Laelius und Maſiniſſa im dritten Act ſein, ſowie die daran geſchloſſene Darſtellung der Verdienſte des phöniziſchen Volksſtammes.

Maſiniſſa.

Was reißt für einen Punct mein Heirathsſchluß entzwei?

Laelius.

Jedweden: daß er ihm legt unſre Feindin bei.

Maſiniſſa.

Die iſt nicht Feindin mehr, die Maſiniſſa nimmet.

Laelius.
Sie iſt zum Siegsgepräng' uns Römern ſchon beſtimmet.

Maſiniſſa.
Soll Sophonisbe nicht des Siegers Beute ſein?

Laelius.
Du nimmſt Numidien mit Röm'ſchen Armen ein.

Maſiniſſa.
Die Hauptſtadt Cyrtha fällt durch Maſiniſſens Degen.

Laelius.
Muß Scipio nicht vor den Asdrubal erlegen?

Maſiniſſa.
Durch dieſen Arm gerieth ſein Lager in den Brand.

Laelius.
Das Haupt war Scipio, du ſeine bloße Hand.

Maſiniſſa.
Wo kämpfte Scipio als Syphax ward gefangen?

Laelius.
Soll Laelius kein Theil an dieſer Beut' empfangen?

Maſiniſſa.
Du ſchreibſt jetzt alles auch des Heeres Haupte bei.

Laelius.
Meinſt du, daß Laelius dein Knecht geweſen ſei?

Maſiniſſa.
Meinſt du, daß Maſſiniſſ' auch wie ein Sklave diene?

Laelius.
Mich wundert, daß er ſich ſo viel auf Rom erkühne.

Maſiniſſa.
Auf Rom, dem ich das Thor in Africa ſchloß auf.

Laelius.
Welch Riegel hat gehemmt der Röm'ſchen Waffen Lauf?

Maſiniſſa.
Der Mohren Siege fahrn ſelbſt auf dem Sonnenwagen.

Cälius.

So könnt ihr mehr als Rom von Sieg und Thaten ſagen?

Maſiniſſa.

Wir ſind Phönizier, Tſor unſer Vaterland,
Vom großen Chna erzeugt, durch Süd und Oſt bekannt.
Wie weit der Schatten reicht, der Erdkreis Sternen ſchauet,
Hat unſer Maſt gefahrn, und unſre Hand gebauet.
Wir gaben die Geſetz' und Baukunſt aller Welt,
Wir haben auch gelehrt, wie man das Kriegsvolk ſtellt,
Wie man die Hand zur Zung' und 's Auge macht zu Ohren,
Durch die erfundne Schrift; die Weisheit iſt geboren
Bei uns und nach Athen und Memphis überbracht,
Die erſten Schiffe ſind von unſrer Art gemacht,
Die Rechenkunſt entſprang aus unſerem Gehirne,
Wir ſegelten zuerſt nach Leitung der Geſtirne.
Die Säulen Hercules, wo er geruhet hat,
Warn in der Erde Ring ins große Meer ein Pfad,
Bis in das rothe Meer umb Africa zu ſchiffen,
Wir ſuchten Thule auf, des Hanno Schiffe lieſen
Bis in der Sonnen Bett' in eine neue Welt,
Die Kaccabe noch itzt für ein Geheimnüß hält,
Und endlich ihr und uns für einen Freiheitshafen,
Wenns Ammon ja verhängt: daß Rom die Welt zu Sklaven
Und unſer Land, aus dem Rom allen Weizen kriegt,
Zur Wüſten machen ſoll. Jedoch der Würfel liegt
Zum Spiel noch auf dem Tiſch, und unſre Köcher ſtecken
Voll Pfeile, die die Luft, wie Wolken überdecken,
Womit Numidien nicht wird die Römer fehln,
Wenn Fürſten man ſchreibt für, wem ſie ſich ſolln vermäln.

Der von Livius und Plutarch zugeführte Stoff iſt für viele neuere Tragiker einladend geweſen. Der Sophonisbe des Italieners Triſſino ward ſchon gedacht, ſie iſt die erſte, und zugleich das erſte regelmäßige Stück; in Frankreich iſt der Stoff, eben weil er ſich zu einer regelmäßigen Tragödie vorzüglich zu eignen ſchien, dreimal behandelt worden, von **Mairet**, von **Peter Corneille**, darauf recht mittelmäßig von Voltaire; in demſelben Sinne hat ihn in England Thomſon bearbeitet; das Stück iſt zweimal ins Deutſche überſetzt worden, das erſtemal mit einer Vorrede von Leſſing. Ob Nathanael Lee's Sophonisba or Hannibals Overthrow eben dieſer Stoff ſei, vermag ich nicht zu ſagen; eben ſo wenig ob Lohenſtein etwas von früheren oder gleichzeitigen Bearbeitungen gekannt. Als man neuerdings in Deutſchland das Bedürfniß fühlte, in der Tragödie ſich der Regelmäßigkeit der Alten mehr anzunähern und nach bequemen Stoffen ſich umſah, iſt auch wieder eine Sophonisbe erſchienen, welche wenigſtens den Vergleich mit den Vorgängern nicht durchaus zu fürchten hat.*)

Aehnlich, nur ſchwächer, ſind die andern Stücke Lohenſteins; man darf an die Compoſition niemals die wirklichen Maaßſtäbe anlegen, noch auf das eigentlich Tragiſche rechnen. Der Dichter, welcher ſich auf den wahren tragiſchen Effekt nicht verſteht, ſucht das Grauſe und Schauderhafte, wie denn ſeine italieniſchen Vorbilder eben auch nur dieſes ſtatt des Tragiſchen nahmen, wobei das Widrige und geradezu Unſchöne nicht geſcheut wurde. Dem Lohenſtein gilt ſogar die Folter als tragiſches Motiv; die Zeit, welche ſie noch beſaß, konnte freilich darin mehr ertragen. Neben dem Scheußlichen werden ſinnliche Reizmittel eben ſo ſtark angewendet — das alles aber nicht für die Handlung, ſondern nur für die Deklamation verbraucht. Hat man hier den Standpunkt des Dichters und ſeine Schranke einmal zugegeben, ſo darf man ihn als wirklich an einzelnen Stellen deklamatoriſch effektvoll loben, ſowohl in Erzählungen als Monologen, beſonders aber auch in dem kurzdurſchnittenen Dialog, wo die Antworten zuweilen etwas Schnelltreffendes und Einſchlagendes haben. Fehlt es dem Dichter gänzlich an dem, was die Griechen Ethos nannten, d. h. inneres Gemüths- und Seelenleben, ſo hat er, wo er am glücklichſten iſt, doch zuweilen den Gegenſatz: Pathos. Man entſinne ſich, was wir als eigentliche Aufgabe der ganzen Opitziſchen Schule erkannten, als das Ziel, das dem Begründer derſelben vorſchwebte, nämlich

---

*) Von Hermann Herſch, 1859.

Declamation in der beſten Bedeutung des Wortes, ſo wird man in dieſem Sinne Lohenſtein immer noch als einen Jünger Opitzens anerkennen müſſen, der hinausführte, was jener begann. Allerdings fehlt ihm viel zu einem wahren Tragiker, allein eben dies fehlt nicht nur dem Gryphius, ſondern der ganzen Schule und iſt ein in Opitz ſelbſt tief und weſentlich begründeter Mangel. Bei dem völligen Bruch mit der Volkspoeſie, bei der gelehrten Richtung und der Trennung von der ewig fließenden Quelle des Lebens konnten freilich keine Werke erwachſen, welche ſich der ſpaniſchen oder engliſchen Literatur, dem Calderon oder Shakeſpeare gegenüberſtellen ließen.

Und doch hat Lohenſtein, was vielleicht bisher nicht genug in's Auge gefaßt worden, ſich beiden um einen bedeutenden Schritt angenähert, indem er ſich losmacht von den drei Einheiten und namentlich die am meiſten einengende Einheit des Ortes aufgiebt. Wir haben bei ihm nicht nur in verſchiedenen Acten einen anderen Schauplatz, ſondern auch nicht ſeltenen Scenenwechſel mitten im Act; die Fülle des Stoffes und die Abenteuerlichkeit ſeiner Erfindungen ſprengte die läſtige Feſſel. Hier alſo geht Lohenſtein über Gryphius hinaus, der zwar auch kein unmittelbarer Nachahmer der Franzoſen iſt, aber doch durch Scaliger und mehr noch durch den von jenen abhängigen Vondel in ſolche Schranke gerathen war, obgleich auch er ſchon von Shakespeare leiſe berührt wurde. Hier nun hätte ſich eine dramatiſche Kunſt entwickeln können, welche mehr und mehr dem ſpaniſchen und engliſchen Drama ähnlich geworden wäre, dem Calderon und Shakeſpeare. Um jenem ſich zu nähern fehlte es freilich dem Lohenſtein an Feinheit, um dieſem an Tiefe, an Leben, an wahrem dichteriſchen Talent. Aber er fand auch keine Nachfolger. Die folgende Zeit kam ganz in die Botmäßigkeit der Franzoſen, die jetzt erſt in Deutſchland herrſchend wurden; kein Wunder, da Spanien und England ſich ihnen zuvor unterworfen hatten!

Wir kommen jetzt noch einmal auf Lohenſteins Fehler zurück, um ſie mehr von hiſtoriſchem Standpunkt aus ins Auge zu faſſen.

Bombaſt und Unvernunft, das ſind die Dornen mit denen die nächſtfolgende Zeit den Dichter ſo reichlich gekrönt hat. Lohenſtein kann falſches Pathos haben, da er ſo eifrig nach Pathos ſtrebt, er muß es ſogar haben, er muß auf eine falſche Bahn gerathen, da ihm die wahre verſchloſſen iſt. Jenen Bilderreichthum, den wir bei Hoffmannswaldau in einer leichteren Gattung fanden, hat er in der ernſteſten; er verdeckt ſich ſelbſt damit den Mangel an wahrem tragiſchen Inhalt, an innerem Leben. Man kann auch bei ihm längere Stellen auffinden, wo jeder Vers ein anderes Bild bringt, von Süd und Nord, von Oſt und Weſt, von Himmel und Erde, aus Natur und Kunſt in wilder Unordnung. Am auffallendſten iſt die Vorliebe für „indianiſche Specereyen“, Biſam und Ambra, Zibeth, Muskat u. ſ. w. Selbſt Zucker wird häufig und zu den edelſten poetiſchen Bildern gebraucht, was heutigestags, da er ſo gemein und wohlfeil geworden und überdies aus einheimiſchen Rüben gewonnen wird, wohl nicht mehr möglich iſt. Dieſer Umſtand legt die Betrachtung nahe, daß das reiche Würzen auch der Poeſie damaliger Zeit mit allen möglichen oſt- und weſtindiſchen Gewürzen in beſtimmtem Zuſammenhange ſteht mit der veränderten Lebensweiſe der Zeit, welche eben erſt durch die perſianiſche Reiſe mit Caffee, Thee, und von Amerika her mit Tabak bekannt geworden war, und der durch holländiſchen Handel die Gewürze Oſtindiens zum erſtenmal ſo reichlich zufloſſen, daß ſie die deutſche Küche überſchwemmten. Die bloßen Namen hatten damals noch den Reiz der Neuheit, ſie waren unverbraucht, ja edel, während „der Zucker deiner Liebe“ und „der Muskat deiner Lippen“ jetzt nur noch etwas unauslöſchlich Lächerliches mit ſich führt. Dies Lächerliche wurde, zumal durch die wohlfeile Nachtreterei und Uebertreibung der Lohenſteinianer, ſchon der nächſten Generation fühlbar — die eben danach den Lohenſtein beurtheilt, gewiß im Grunde ungerecht, denn im Ohr ſeiner Zeitgenoſſen klangen dieſe Dinge viel anders.

Was nun die dem Lohenſtein vorgerückte Unvernunft anlangt, ſo trifft auch dies nur zur Hälfte und andrerſeits ſpiegelt ſich auch darin die Natur ſeiner Kritiker ſelbſt. Der Nüchternheit, welche gemeine Verſtandesdeutlichkeit ſucht, erſcheint jedes nicht ganz verbrauchte Bild als ein unerhörtes Wagniß: man mache ſich klar, daß die Gottſchede und Gottſchedianer auch an einem viel größeren Dichter daſſelbe würden getadelt haben. Im Grunde beruht die Anſicht auch auf der Verſchiedenheit nationaler Charaktere, des Sächſiſchen und Schleſiſchen, des Franzöſiſchen und Italieniſchen, wovon im nächſten Abſchnitt noch ausführlicher wird zu handeln ſein.

Spätere Kritiker haben dem Lohenſtein beſonders *Geſchmackloſigkeit* vorgeworfen. Auch damit hat es ſeine Richtigkeit, falſch aber iſt, dem Einzelnen aufzubürden, was der Zeit gehört; man iſt zugleich ungerecht gegen jenen und beurtheilt dieſe ſchief. Geſchmack im Einzelnen und Ganzen haben wir bei der geſammten Periode nicht zu ſuchen, kein Dichter des Zeitraums iſt frei von Verſtößen gegen den Geſchmack, welcher bei uns der geltende geworden, eben darum auch keiner noch völlig genießbar. Am unverkennbarſten zeigt ſich dies bei den Kirchenliedern, von denen oft die ſchönſten, um heutigestags mit Andacht geſungen zu werden, einer nachbeſſernden Hand bedurft haben (leider iſt ihnen oft eine ſehr ungeſchickte zu Theil geworden). Die Naivetät der Zeit bewegt ſich in Anſchauungen und Ausdrücken, welche gegenwärtig nicht mit gleichem Sinne hingenommen werden können. Nächſt dieſer Naivetät des Zeitalters ſind es beſonders zwei Umſtände, welche hier in Betracht kommen. Die Sprache hatte ſich noch nicht hinreichend geſetzt und abgeſchieden, die Literatur war zu neu und jung, als daß im Ausdruck ſich überall das Proſaiſche und Poetiſche, das Gemeine und Edle hätte beſtimmt ſondern können. Keiner von den Dichtern der Zeit befand ſich hier auf dem Standpunkt des Taſſo; während die Academie della Crusca ſich beſonders die Sichtung der Sprache in der bezeichneten Art angelegen ſein ließ, hatte die fruchtbringende Geſellſchaft genug mit der bloßen Sprachreinigkeit und der Abwehr des Ausländiſchen zu thun; doch hat Sachſen in der folgenden Epoche, wenn auch mehr durch Einzelne, der Sprache und Literatur dieſen Dienſt geleiſtet.

Es iſt wahr, die Geſchmackloſigkeit, die Miſchung des Edeln und Unedeln, ſcheint im Wachſen begriffen, es fällt dies bei Hoffmannswaldau und Lohenſtein weit mehr auf, als bei Opitz und Gryphius — daran ſcheint nun aber das wachſende Beſtreben nach Prägnanz des Ausdrucks, nach ſinnlich Bezeichnendem, Schuld zu ſein, es tritt alſo der Fehler in unmittelbarem Zuſammenhange mit einer überwiegenden Tugend auf, was wohl nicht außer Acht zu laſſen. Je mehr die Dichter der folgenden Zeit in ihrer Ausdrucksweiſe allgemeiner und ausweichender wurden, um ſo leichter hatten ſie dieſen negativen Geſchmack — aber die Schleſier haben auf dieſer Seite einen ſchwerer ins Gewicht fallenden poſitiven Vorzug.

Daß übrigens Lohenſtein überall den Schleſier herauskehrt, zeigt ſich ſchon in ſeiner Orthographie, welche vollſtändig der ſchleſiſchen Ausſprache folgt und damit jetzt großen Anſtoß erregt.

In vielem Anderen hat Lohenſtein einen mehr dilettantiſchen Standpunkt inne; er trieb die Poeſie als Liebhaberei, nicht als Künſtler von Fach und Beruf, wie Opitz und Gryphius. In der Vorrede zu den Blumen ſagt er: bei ſeinen wichtigern Geſchäften habe er die Poeſie nur „als erleichternden Zeitvertreib, nicht als beſchwerliche Bemühung“ getrieben.

Ueber Lohenſteins lyriſche Gedichte können wir hier kurz ſein. Als Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts und als Schleſier brachte er auch ſeinen Tribut an Hochzeits-, Begräbniß- und überhaupt Gelegenheitsgedichten. Dann ſchrieb er auch ſechs Heroiden, welche die Fehler, aber nicht zugleich die Vorzüge der Hoffmannswaldau'ſchen an ſich tragen; es zeigt ſich hier ganz beſonders die Verſchiedenheit des Naturells beider Dichter. Bei Hoffmann iſt Leichtfertigkeit und Ueppigkeit bei weitem mehr Natur, Lohenſtein, der an Amtsmiene und Gelehrſamkeit ſo viel ſchwerer zu tragen hat und mehr eine rein rhetoriſche Natur iſt, wie ſpäter Müllner, will nichts weniger anſtehen als die geſuchte Ueppigkeit; ſeine Ausgelaſſenheiten, denen es an Blut und Feuer fehlt, ſind in ihrer Kälte nur noch beleidigender, ſo wie auch ſeine geiſtlichen Gedichte bei weitem weniger Wärme zeigen als die Hoffmann'ſchen.

Dagegen können wir eine andere Bemerkung hier nicht zurückhalten, und dieſe trifft ſchwerer. Man kann auch im Ueberladenen noch einen gewiſſen Geſchmack, man kann auch im Ungeſchmack immer noch Geiſt zeigen; jenes ließe ſich von Marini, dies zuweilen von Shakeſpeare ſagen, allein keines von beiden paßt recht auf Lohenſtein, im Gegentheil, ſein Bilderſchmuck iſt ſteif und trocken, macht nicht den Eindruck der Fülle, ſondern nur des Erborgten, und daß ſeine Schnörkel geiſtreich wären, wird ſich nur in den ſeltenſten Fällen ſagen laſſen. Seine Spiele ſind leider Spiele eines Pedanten.

Kaum anders als von Lohenſteins Dramen läßt ſich von ſeinen lyriſchen Gedichten urtheilen, auch hier erſcheint die Proſa nur im Schmuck gemachter Blumen, und die Muſe, welche den Dichter begeiſtert, trägt den Reifrock. Dennoch ſcheint der ernſte, fromme, biedere und tüchtige Sinn des Dichters ſelbſt durch den falſchen Schmuck noch hindurch, es zeigt ſich zuweilen in dem Herbeiholen der Bilder doch Phantaſie und ausnahmsweiſe begegnet ſogar ein gewiſſer Anflug des Poetiſchen — wie könnte er bei ſo langem Muſendienſt auch ganz ausbleiben!

Lohenſtein ordnete ſeine lyriſchen Gedichte, wie folgt: Unter dem Namen Blumen: 1) die Himmelſchlüſſel, oder geiſtliche Gedichte; 2) die Roſen, oder Liebes- und Hochzeitgedichte, unter ihnen auch die ſechs Heroiden; 3) Hyacinthen, oder Begräbniß- und andere Gedichte, darunter das ſchon früher erwähnte an Balthaſar Friedrich von Logau, das von literariſchem Intereſſe iſt. Es zeigt in ſeiner ganzen Behandlung und Ausführung, daß der Abſtand des Dichters von Opitz keineswegs ſo groß iſt, als man ihn hat machen wollen.

Um doch eines der beſſeren Gedichte mitzutheilen, wähle ich die

Umſchrift eines Sarges.

Irdiſches und ſterblich Volk, lebend-todte Erdengäſte,
Ihr Verwürflinge des Himmels, ihr Geſpenſter dieſer Welt,
Denen nichts als falſche Waare, nichts als Rauch und Wind gefällt,

Thoren, klettert und beſteigt die bequalmten Ehrenäſte,
Setzt euch Säulen von Porphyr, mauert euch aus Gold Paläſte,
Feſtigt Tempel euch aus Marmor, der der Zeit die Wage hält,
Rafft zu euch mit geiſt'gen Klauen den verdammten Klumpen Geld,
Macht euch euer ſtolzes Lob durch gelehrte Schriften feſte:
Aber wißt, wenn das Verhängniß euer Lebensgarn reißt ab,
Schwindet Wiſſenſchaft und Kunſt, Schätze, Reichthum, Ehr' und Titel,
Und ihr nehmet nichts mit euch als den nackten Sterbekittel,
Wo ihr euch noch aus dem allem noch erſchwitzet Sarg und Grab!
Tauſend, tauſend ſind geweſt, die mich nicht erlangt noch haben,
Die die Lüfte, die die Glutt, die der blaue Schaum begraben.

Die Heroiden, ganz nach Art der Hoffmannswaldauiſchen, gewinnen unſere Aufmerkſamkeit mehr durch ihre Titel, als durch die Ausführung; wir finden Briefe folgender hiſtoriſchen Perſonen: Peter der Grauſame, König in Caſtilien an Johanna Caſtria, des Diego Haro Wittib; König Peter an ſeine Gemalin Blanca von Bourbon; Blanca an ihren Gemal, König Petern; König Philipp an die Fürſtin von Eboli; Eboli an König Philippen; darauf: „Rede der ſich um die böſen Lüſte zu fliehen mit einem glühenden Brande tödtenden Maria Coronelia“ (hier iſt Lohenſtein ganz auf ſeinem Felde); ferner: „Siegeskranz der auf dem Schauplatze der Liebe ſtreitenden Röthe“ und manches Andere.

Außer den von ihm geſammelten Werken finden wir noch lyriſche Gedichte in der von Neukirch beſorgten Sammlung „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutſchen auserleſene und bisher ungedruckte Gedichte.“ Die von dem vorſichtigen Herausgeber mit D. C. v. L. bezeichneten Stücke könnten nur auf Lohenſtein gedeutet werden und dafür ſpricht auch ihr Inhalt, denn ſie haben die Tugenden und Fehler des Dichters, und zwar in einem Grade, wie er von keinem Zeitgenoſſen erreicht wird. Beſonders zeichnet ſich ein längeres Gedicht „Venus“ aus (I, 238, Ausg. v. 1734). Der Poet ſchüttet hier, unaufhörlich ſich ſelbſt überbietend, ſein ganzes Füllhorn von Worten und Bildern aus, ſo daß wir dies Stück als ein Aeußerſtes betrachten dürfen. Hyperbeln der ſtärkſten Art miſchen ſich mit Ausdrücken und Auffaſſungen der kälteſten Proſa und ſind ebenſo oft lächerlich, als auch groß und erhaben, und man hat häufig Anlaß, die Fülle des Ausdrucks und die Kühnheit der Sprachbehandlung zu bewundern, keine Gelegenheit zu rhetoriſchen Ergüſſen in nicht endenden Antitheſen bleibt unbenutzt. Die Muſik wird charakteriſirt (S. 262), unter andern, als —

Das ſüße Spiel der Saiten,
Die Sorgentödterin, der Sporn der Fröhlichkeiten,
Die linde Zauberei, die einen hurtig macht,
Der faul und ſchläfrig iſt, die einen, welcher wacht,
In tiefen Schlaf verſenkt, die Thränen kann zum Lachen,
Die Traurigkeit zur Luſt, den Schmerz zum Scherze machen,
Den Zorn in Sanftmuth kehrn, die Flucht in Tapferkeit,
Die Krankheit in Geduld, die lange, lange Zeit
In einen Augenblick, die Herrſcherin der Sinnen,
Die ſterbende beſeelt, das wilde Mißbeginnen
Der grimmen Tiger zähmt, dem Panther Herz und Muth,
Das Gift den Schlangen nimmt, der Seele Mark und Blut
Mit Flammen ſtecket an, den Monden und die Flüſſe
Kann heißen ſtille ſtehn, der tiefen Eichen Füße,
Den Felſen Ohren giebt, des Abgrunds Trauergeiſt
Aus dem Gemüthe jagt und einen Heilweg weiſt
Ans Tageslicht der Welt aus der beſchwärzten Höllen;
Die edle Freudenkunſt, die Wetter, Wind und Wellen
Durch ſanften Hall beherrſcht, der Harfen heller Klang — u. ſ. w.

Es iſt lohnend, auch dieſe Stelle mit dem Fragment des Sophokles zu vergleichen, in dem er die Allgewalt der Aphrodite ſchildert (Dindorf 678); welch ein Abſtand, und doch, mit wie wenigem hätte auch Lohenſteins Ungeſchmack zu etwas Geſchmackvollem und Poetiſchem werden können! Aber der Dichter übertrifft ſich ſelbſt durch den Monolog des Verliebten (S. 271):

Er ſchätzet für ſein Leben
Den Geiſt in ihrer Schooß mit Schmerzen aufzugeben.
Die Angſt hält er für Troſt, ihr Abſein für den Tod,

Ihr Anblick iſt ſein Trank, ihr Kuß ſein Himmelbrod,
Denn wenn ihm Hitz' und Angſt Vernunft und Sinne ſtopfen,
Preßt jene kalten Schweiß und dieſe Thränentropfen
Den kranken Augen aus, bis dieſe, die er liebt,
Ihm endlich dieſes noch zu ſeufzen Kräfte gibt:
Ich brenne; brenn' ich? nein! ich hätte dieſe Brände
Mit Thränen, die ich hier vergieße ſonder Ende
Fürlängſt ſchon ausgelöſcht. Iſt's Marter, das ich fühl'?
Ach, wie kann's Marter ſein, was ich ſtets leiden will.
Iſt's eine Luſt? ja wohl! Kann eine Luſt verletzen?
Nein, nein, noch dies, noch das. So iſt dies Thun zu ſchätzen
Für eitle Phantaſie und Thorheit? Nein, ach nein!
Ich haſſe ja mein Weh, wie kann es Thorheit ſein?
Iſt's Liebe? Liebe wird ſich ſelber ja nicht haſſen
Iſt's Haß? Haß wird uns wohl nicht ſo vereinigt laſſen.
Iſt's Hitze? freurt mich doch. Iſt's Kälte? Mir iſt heiß.
Ich weiß nicht, was ich will, ich will nicht, was ich weiß!
Ich bin nach Krankheit krank, und will doch nicht erkranken u. ſ. w.

Wahrlich ein Froſtigeres und Geſchmackloſeres iſt undenkbar — und wohl nur durch die Bewunderung, welche ſolchen Schnörkeln gezollt wurde, konnte ein denkender Menſch ſo weit ſich von Wahrheit und Vernunft verirren. Man muß hiemit den Ausgang des Uebels, die in ſolcher Richtung gelungenſten Strophen des Marini im bethlehemitiſchen Kindermord vergleichen: dort iſt Ueberladung, Ueberfärbung, Pomp und Schwulſt ſtets noch durch den Wohllaut des Verſes und durch den ſchönen Wechſel der ſymmetriſchen Gruppirung getragen und mit Reiz bekleidet, während hier das unglückſelige Zuſammentreffen mit dem franzöſiſchen Alexandriner alles verſchlimmert, ſeine kurzen Einſchnitte, ſein einförmiger Gegenſatz macht die Antitheſen unleidlich — das beſtändige Ueberlaufen mit nachhinkenden Vershälften aber alles lahm und unruhig. Was man ſich hiebei auch nicht verhehlen kann, iſt die Eilfertigkeit und Lockerheit der Arbeit, welche beſtändig dem Reim nachgibt, und von deſſen Neckerei bald in's Hohe, bald in's Niedrige geführt wird, ſo daß hier großentheils die Quelle des

Uebels zu ſuchen iſt. In dem Gedicht auf den Tod des Gryphius z. B. heißt es ſehr ſchön in einem Verſe und entſetzlich im andern:

> Muß ſein gelehrtes Haupt voll Geiſt, voll Blut, voll Himmel,
> Jetzt Speis- und Saamhaus ſein für Fäule, Würmer, Schimmel?

Wenn man ſich die Mühe gäbe, in dem hochgehäuften Trödel Lohenſteiniſcher Phraſen zu ſuchen, ſo würde man im Einzelnen auch manches aufbringen können, das, an rechter Stelle gebraucht, eines großen Dichters würdig wäre, allein es kann dies keine beſſere Meinung erwecken; die Farben auf der Palette machen es ja nicht, ſondern ihre Verwendung im Bilde.

Auch der proſaiſche Arminius hat in ſeinen vier ſtarken Quartbänden hie und da eingeſprengte Poeſie, nicht von anderer Art, als wir ſie bereits kennen. König Meſerdates von Armenien iſt entſetzt worden, flieht über das tauriſche Gebirg und wird hier Prieſter der Natur, er verflucht nunmehr Thron und Hof und preiſt ſein idylliſches Leben als das goldene Zeitalter, ſein Land als das Paradies, wobei die Reime und Bilder offenbar ein wenig mit der Beſinnung des Dichters davongehen. Von der vierten Strophe ab:

> Hier herrſchet die Natur, die wenig nur verlanget,
> Die läßt die Wurzel nicht des Böſen wurzeln ein.
> Kein Bergwerk iſt, das ſo wie Pomeranzen pranget,
> Woran die Früchte Gold, die Blüten Perlen ſein,
> Ja eingebalſamt Gold, das Ambra von ſich hauchet,
> Und Perlen, die man recht zur Herzensſtärkung brauchet.
>
> Die güldnen Berge ſind kein Merkmal güldner Länder,
> Wo Gold in Flüſſen ſchwimmt, da rinnt auch Ueppigkeit,
> Dies Erzt heckt aus den Geiz, der Geiz gebiert Verſchwenden:
> Wo man das Gold nicht kennt, da iſt die güldne Zeit,
> Und da die eiſerne, wo man ſchärft Stahl zu Degen.
> Und nicht das Eiſen ſchmelzt zu Pflugſcharrn und zu Egen.

Wiewohl der Acker trägt hier Weizen und Getreide,
Wo gleich kein Pflug ſtreicht hin, die Ege nicht fährt ein,
Der Baum, der anderwärts bringt Wolle, giebt hier Seide,
Die Kiefer köſtlich Oel, der Schleedorn ſüßen Wein,
Der Zucker wächſt auf Schilf, die Buche trägt Muscaten,
Die Mandel Dattelkern, der Apfelbaum Granaten.

Die Ameis ſammlet hier zuſammen Weihrauchkörner,
Die Holderſtaude trieft von Balſam und Jasmin,
Die Diſteln ſtehn voll Lilg' und Roſen ohne Dörner,
Und auf Wachholdern ſieht man Nelk' und Zimmet blühn,
Die Mäuſe nähr'n Zibet, der Moſch ſchmilzt von den Ziegen,
Der Hirſch zeugt Bezoar, den Honig machen Fliegen —

und in ſolchem Ton noch einige zwanzig Strophen fort; aber man begreift dennoch, es ſei dies nicht die Art von Poeſie, in welcher der Clown bei Shakeſpeare ſich anheiſchig machte, noch acht Jahre fortzudichten, Schlafens- und Eſſenszeit nur ausgenommen. Es mußte hier nothwendig eine Erſchöpfung eintreten und eine Gegenſtrebung.

VI.

Die Nachahmer.

In einem früheren Abſchnitt iſt bereits der Grenzen des Gebietes gedacht worden, welches der Strom des italieniſchen Ungeſchmacks der Zeit nach in deutſcher Poeſie einnimmt; es iſt jetzt noch beſonders der Breite und Tiefe dieſes Stroms zu gedenken. Und zwar iſt hier nicht bloß auf den Schwulſt Rückſicht zu nehmen, ſondern zugleich auf die Ueppigkeit und Unzüchtigkeit, welche ſich ſeit Hoffmannswaldau damit untrennbar vereinigt hatte. Die ſtärkſte Nachfolge fand überhaupt Hoffmannswaldau, und ganz beſonders in den leichtfertigen Gattungen, in den „galanten Gedichten" und „verliebten Arien". Ganz ſchätzbar um das reiche Streben der Zeit auf dieſem Gebiet zu überſehen iſt uns die in anderer Beziehung tadelnswerthe Sammlung, welche den Titel führt „des Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutſchen auserleſene und bisher ungedruckte Gedichte, Verlegt's Michael Blochberger," Leipzig 1695 und 1734. In ihren ſieben Bänden, von denen Neukirch die erſten beſorgte, haben wir einen gewaltigen Vorrath von dem, was die Zeit auf dieſem bedenklichen Gebiet geleiſtet und geſündigt hat. Außer Hoffmannswaldau's handſchriftlich verbreiteten, früher abſichtlich vom Verfaſſer nicht der Oeffentlichkeit übergebenen Stücken, finden wir alles Aehnliche von Lohenſtein, auch ſchon von Beſſer, dann aber von vielen ungenannten, oder nur mit Anfangsbuchſtaben bezeichneten Verfaſſern, deren Namen ſich nicht immer ermitteln laſſen, die aber ſämmtlich als Nachahmer Hoffmannswaldau's in den ſo beliebten Gattungen gelten dürfen. Falls man annehmen will, daß die gelungenſten Stücke, namentlich bei zweifelhaften Verfaſſern, unmittelbar auf Hoffmann übertragen worden, ſo bleiben doch auch noch genug der fremden übrig, welche ſich ihm annähern; die große Mehrzahl freilich bringt nur Mattes und Werthloſes zu Markt und hier führt der Herausgeber den Reigen. Er ſelbſt findet für nöthig ſich wegen der Aufnahme ſeiner Gedichte zu entſchuldigen, nur weil Dichter, die man zur Beiſteuer aufgefordert, mit derſelben zurückgeblieben, ſei er in die Nothwendigkeit verſetzt worden: „der Herr Verleger brauchte noch einige Bogen; derwegen muß man es mir zu gute halten, daß ich ſie mit meinen Einfällen dießmahl beſudelt.“

Leicht könnte ſein, daß Hoffmann gerade in dem, was ihm ſo ſehr zum Vorwurf gereicht, von anderen noch weit übertroffen wird; allein er hatte einmal die Bahn zu derjenigen Dichtung geöffnet, welche man am kürzeſten und beſten als die ſchaamloſe bezeichnet. Die Ablegung der Schaam kann hier nur noch gemildert werden durch die Wärme der Darſtellung und die Eleganz der Form, und in der That muß man beides mehreren von Hoffmanns Nacheiferern zuſprechen. Wir finden namentlich eine große Verſchiedenheit lyriſcher Formen, die oft mit ſehr anerkennenswerther Freiheit und Anmut gehandhabt werden, mitunter Verbindungen von Reimen und Zeilen, die ſogar an die Lieder des ſchwäbiſchen Zeitalters erinnern; aber an die Stelle der Schalkheit, welche dort herrſcht, tritt hier doch immer ſehr bald das Ueppige und ſelbſt Unſaubere.

Eine große Rolle ſpielen nun auch die Gelegenheitsgedichte und unter ihnen beſonders die Hochzeitsgedichte und die Begräbnißcarmina. Uns ſind jene von beſonderer Bedeutung, denn ſie bilden einen Uebergang vom Leben zu der verliebten Kunſtpoeſie. Ein Carmen zur Hochzeit war nunmehr, beſonders in Schleſien, eben ſo unerläßlich geworden als ein Blumenſtrauß, und man liebte grelle Farben. Die Bewegung der Phantaſie auf dieſem engen und überdies noch gefahrvollen Gebiet brachte eigenthümliche Erſcheinungen hervor, eine Erfindung und Kunſt der Zweideutigkeit, die kaum ihres gleichen haben dürfte. Schon Opitz und Fleming waren vorangegangen, der letztere namentlich hatte ebenſo verwegene als geiſtreiche Spiele geboten; die Bahn zu einem Wettlauf war eröffnet. Hoffmann und ſeine Nachfolger zeigten ſich darauf als Helden und hier iſt großentheils die Schule für das, was ſie ſelbſtſtändig leiſteten in ihren galanten und verliebten Gedichten. In ſolchem Zuſammenhange muß denn auch die Beurtheilung um vieles milder ausfallen, weil der Ausgelaſſenheit der Kunſt doch ein volksmäßig Uebliches entſprach, wobei Schuld und Unſchuld eigenthümlich in einander überſpielten. So wenig Werke dieſer Art uns noch behagen können, ſo würden doch jedenfalls die heutigen Maaßſtäbe zu ſtrenge ſein.

Die Begräbnißgedichte geben ein nöthiges Gegengewicht; ihrer Natur nach ſind ſie nicht nur ernſt, ſondern ſpielen auch in das religiöſe Gebiet hinüber. Wird hier etwas geleiſtet, ſo nähert ſich's dem geiſtlichen Lied an und ſchöpft von dorther; doch ſind irgend welche Leiſtungen hier die ſeltenſte Ausnahme, weil das Perſönliche und Individuelle nur hindernd eintritt und zur Spießbürgerlichkeit führt, während es dort im Heiteren Beſtimmtheit und Charakter giebt.

Es iſt bekannt, daß Goethe den Gelegenheitsgedichten das Wort geredet, Spätere haben ſogar behauptet, jedes gute Gedicht müſſe Gelegenheitsgedicht ſein, woran in der That ein Wahres. Der Werth des Gelegenheitsgedichtes iſt nun aber beſonders groß in einer Zeit, welche Gefahr läuft, ſich ins Allgemeine und Abſtracte zu verlieren, und das war augenſcheinlich gerade der Fall mit der von Opitz erneuerten Dichtkunſt. So iſt denn hier der ſtarke Anbau des Gelegenheitsgedichtes auch von unverkennbar guten Folgen begleitet geweſen, indem es eben lehrte aus der Quelle ſchöpfen, indem es der unmittelbaren Wirklichkeit nahe brachte. Davon zeigt ſich nun auch die Wirkung, namentlich auf erotiſchem Felde. Vergleicht man hier Hoffmannswaldau und ſeine Jünger mit Opitz und den ihm zunächſt ſtehenden, höchſtens Fleming ausgenommen, ſo iſt ſchon aus den Ueberſchriften der Gedichte die Mannigfaltigkeit und Beſtimmtheit dem Leben ſelbſt abgelauſchter Situationen erfreulich wahrzunehmen, wobei allerdings Naives, und auch wohl Geſchmackloſes, unterläuft: „Auf die Studentenmädchen in B.;" „Das wie ein Schlafrock gemachte Brauthemde;" „Geſpräche von zwei verliebten Zwerginnen gehalten, als beide von ihren Galans verlaſſen werden;" „Auf eine Schlittenfahrt;" „Er iſt ein unglücklicher Wecker;" „Er ſchaut Lesbien durch ein Loch zu;" „Sie nimmt ihm ihr Bildniß weg;" „An Liſanetens alamodiſche Bänderköpfe;" „Als Albanie ihn mit einem Schneeball geworfen;" „Seine Geliebte wollte ins Kloſter gehen;" „Sie hat ſich mit einem Meſſer verſehret;" „Er ſahe ſie wider die Gewohnheit bei noch ganz frühem Morgen" u. ſ. w.

Und nun die Geſänge auf hohe fürſtliche Perſonen, deren Ableben, Beilager, Geburt, Einzug, Sieg u. ſ. w. — ſicherlich findet ſich bei der maſſenhaften Werkthätigkeit auf dieſen Gebieten viel Beſtelltes, auch wohl ſolches, wobei es auf fürſtliche Munificenz abgeſehen war; ganz indeß ſind auch dieſe Uebungen nicht zu verwerfen, auch ſie noch haben ihr Gutes, hätten es freilich noch viel mehr haben können. Sie brachten nämlich die Poeſie wieder in die Nähe der Geſchichte, um ſo mehr, je höher hinauf ſie ſich richteten; ſie weiſen auf eine Quelle poetiſchen Stoffes hin, deren Mangel eben der allgemeine Charakter der Poeſie des Jahrhunderts iſt.

Auch das Sinngedicht wurde reichlich angebaut, wir finden manchen munteren Einfall in guter und gedrungener Form. Aehnliches gilt von 96 Räthſeln im zweiten Bande. Es fehlt nicht an Ueberſetzungen und freien Nachbildungen fremder Originale, die inſofern für uns noch von beſonderem Intereſſe ſind, als wir dabei die Vorbilder der Zeit, meiſtens italieniſche, kennen lernen, nämlich außer Marini und Loredano: Michiele, Menagio, Gaspare

Murtola, Ceſare Orſino, Marcantonio Virteani, Aleſſandro Gatti, Andreini u. A. Ganz vereinzelt daneben auch ſchon Boileau.

Wie man Hoffmannswaldau und Lohenſtein in ihren geſchmacklos gehäuften Bildern nachgeahmt habe, zeigt ſich am beſten in einem Gedicht Benjamin Neukirchs, der Grabſchrift, welche er der ſpröden Florette geſetzt wiſſen will:

Hier lieget Pech und Stroh, das keine Flammen fieng,
Ein ſchweflicht Weſen, das kein Feuer nicht entbrannte,
Ein zundervoller Leib, der keine Glut erkannte,
Ein Glanz, der in der Luft, wie trüber Rauch, vergieng,
Ein Brunn, der ſeine Quell in feſte Mauern ſchloß,
Ein Balſam, den wir nur von weitem angerochen,
Ein ſüßer Citronat, den keine Fauſt gebrochen,
Ein Arzt, der ſeine Kraft auf kalte Tücher goß,
Ein bunter Blumenplatz, den jeder nur beſchaut,
Ein Feld, das weder Pflug noch Schare durchgeſchnitten,
Ein wohlgeziertes Pferd, das keinen Sporn erlitten
Und wie Bucephalus dem Schatten kaum getraut,
Ein Himmel, der nur Schmerz und keinen Troſt gebar,
Ein ambervoller Kram, der keinem feil geweſen,
Und will man alles hier aus Einer Zeile leſen:
Hier liegt ein todter Menſch, die keine Menſchin war u. ſ. w.

Man bewundert die Fülle der Bilder und Worte und iſt zugleich verwundert, daß es überhaupt ein Ende nimmt. Aber Neukirch ſelbſt erkannte alsbald den Ungeſchmack.

Die geſchilderte Art des Dichtens ging nun allmälig weit über Schleſien hinaus, nach Brandenburg, nach Sachſen, ja ſchon nach Hamburg, überhaupt an die Küſten der Nord- und Oſtſee; doch war hier mehr ernſter Sinn, und es fand mehr der Schwulſt des Lohenſtein als die Leichtfertigkeit Hoffmanns ihre Anhänger. Auch verläuft ſich hier die Nachahmung mehr bis in die nächſte Periode, wo im Herzen Deutſchlands ſchon ein anderer Geſchmack an die Reihe gekommen war.

VII.

Andreas Scultetus.

Es iſt noch übrig von einem Dichter zu handeln, der, nach der Zeit ſeines Lebens, in frühere Jahre und in nächſte Nähe von Opitz gehören würde, den wir indeß abſichtlich bis hieher aufbehalten haben, weil er erſt im Vergleich mit Lohenſtein und deſſen Geſchmack ſeine Bedeutung erhält. Ueberdies bedarf es für ihn einer beſonderen Erörterung, denn unſere Anſicht über denſelben weicht einigermaßen von der bisherigen ab. Es iſt der von uns ſchon früher berührte Andreas Scultetus, derſelbe, für den Leſſing eine ſo große Vorliebe beſaß — der alſo ſchon darum nicht in der Maſſe des Chorus verſchwinden darf.

Leſſing erklärte, in ihm den wahren Ton des Opitz zu finden, wo dieſer am meiſten Opitz iſt; er ſtellte zwar nicht in Abrede, daß er an Schwulſt leide, aber, ſagt er, ich fand doch weit mehr wahres Erhabene als Schwulſt. Hauptſächlich urtheilte er nur nach Einem Gedicht des wahrſcheinlich ſehr jung verſtorbenen Dichters, der öſterlichen Triumphpoſaune; er entdeckte dies zu Wittenberg im Jahr 1749 unter einem Haufen werthloſer Hochzeitsgedichte, auf zwei vollen Bogen in Quart gedruckt, und fand daran ein ſo großes Wohlgefallen, daß er ſpäter ſagt, er könne es aus dem Gedächtniß herſtellen, falls das einzige ihm bekannte Exemplar verloren ginge. Im Jahr 1771 gab er es nebſt ein paar andern Gedichten des Verfaſſers, die ihm bekannt geworden, zu Braunſchweig heraus, in Zachariä's auserleſenen Stücken aus den beſten Dichtern, mit zwei einleitenden Briefen an den Herausgeber (im achten Band der Leſſing'ſchen Werke, Lachm. Ausg.). Sehen wir zu, was den großen Kritiker ſo ſehr für den verſchollenen Dichter des 17. Jahrhunderts einnahm. Er ſchreibt: „Gleich der Anfang überraſchte mich außerordentlich: und was mich damals überraſchte, gefällt mir noch immer:

Laß, Zebaoth, in mir das kalte Herze brennen:
Dich, Herr, kann ohne dich kein Muttermenſch erkennen.
Du pfropfeſt in die Bruſt der Sinne Wunderkraft,
Die uns zu Menſchen macht: du pflanzeſt Wiſſenſchaft,
Die uns in Götter kehrt. Ich nähre ſchlechte Gaben,
Doch mein Vermögen iſt Vermögen wollen haben.
Trägt meine Sinngeburth nur keinen Spott davon,
So ſchätz' ich mich berühmt. Des Welterleuchters Thron —
— — — — ſein glanzumzirktes Licht
Verſchmäht den Mittelpunkt, ihn auszuwirken, nicht,
Zeucht Waſſer auch empor: ſo brechen ſchlechte Leute
Zu Zeiten auch heraus. Wohl gut, ſo höre heute
See, Himmel, Erd' und Luft, was immer hören kann,
Das höre mich geneigt, mich Oſterſängern an."

Leſſing führt noch Anderes zu Gunſten ſeines Schützlings an, Stellen, welche eine gewiſſe Stärke und Eigenheiten erkennen laſſen, indeſſen doch ſehr künſtlich und geſucht erſcheinen, oft Mangel an Geſchmack verrathen und den Beweis für das Vorhandenſein wahrer Poeſie nicht vollſtändig führen. Es kann zweifelhaft erſcheinen, ob nicht Leſſing in ſeiner Liebenswürdigkeit hier zu günſtig geurtheilt habe und ob nicht eben der Gegenſatz zu der Nüchternheit und Alltäglichkeit der Sprache, welche ſeine Zeitgenoſſen nach franzöſiſchem Vorbild erſtrebten, ihm ſelbſt das Schwülſtige noch in vortheilhaftem Licht gezeigt habe, während ſeine eigene Natur an den feinzugeſpitzten Antitheſen und verſtandesmäßigen Schnörkeln Gefallen fand, ohne die Abweſenheit des wahrhaft Poetiſchen allzuſehr zu vermiſſen. Indeſſen läßt ſelbſt im Ungeſchmack ſich eine Nachdrücklichkeit des Gedankens und der Phantaſie nicht verleugnen; und, was Leſſing nicht hervorhebt, ich finde Poeſie, wenn es vom Gekreuzigten heißt:

Wie Jeſus in der Luft die Arme weit gereckt,
Und ſich die ganze Welt zu faſſen ausgeſtreckt —

Vieles Andere dagegen, das Leſſings Beifall erwarb, zeigt doch wohl nur mühſam Erkünſteltes, z. B. wenn es heißt:

Des Rindes lange Mühen,
Die Aecker, hegen Streit, wer meiſtens könne blühen,
Den Feſttag zu begehn. Der Cypern Blume bloß,
Als welcher Mutter ihm das zarte Haupt verſchloß,
Beſaget halb und halb ſich ſchaamroth zu verſtecken,
Und anderwärts zur Gunſt den Zierrath aufzudecken.

Der Kritiker erklärt: „Die Roſe, die ſich lieber verſtecken möchte, weil ihre Mutter die Dornhecke, das heilige zarte Haupt zerritzet,“ allein dieſer Sinn wird nicht ſogleich gefunden, da ohnedies der Dorn wohl nur kaum die Mutter der Roſe genannt werden kann. Auch im folgenden will die Beſchreibung des Geſanges der Nachtigall uns nicht ſo gelungen erſcheinen, und wenn Leſſing ſie als ſchön preiſen konnte, ſo beweist das leider nur, wie wenig Poeſie zu ſeiner Zeit vorhanden war:

Als jedermann erſcheint, ſo ſchickt die Nachtigall,
Das Orgelwerk, ſo lebt, den tauſendfachen Schall
In Deliens Loſier. Hier ſauſen hundert Zinken,
Hier wird das Meiſterwerk zu ſteigen und zu ſinken
Auf einmal angewandt. Der Vogelpöbel ſummt,
Auf ihren Mund ergrimmt: Das meiſte Theil verſtummt,
Die Lerche bittet bloß ihr Tiretireliren
Der Fugenkünſtlerin hernach zu practiziren,
Und ſchweifet trotziglich bis an der Wolken Port
In allerhand Manier mit lauten Kreiſen fort,
In Augen iſt ſie nicht, nur immer in den Ohren,
Den Vorzug giebt ſie zwar, die Ehre nicht verloren. —

eine Stelle, welche für Leſſing noch anziehender wurde durch die Anwendung, die ſein Freund Kleiſt auf ſeine Mittheilung davon machte.

Es war dies nicht das einzige Gedicht, das der treffliche Mann von Scultetus kannte; er theilt noch ein umfangreicheres mit, unter dem Titel: „Blutſchwitzender und todesringender Jeſus,“ und ſein Urtheil über daſſelbe lautet: „Dieſes Gedicht iſt gleichfalls bei Baumann zu Breslau auf zwei Bogen in Quart gedruckt, aber ohne Jahrzahl. Es iſt von weit geringerem Werthe als das vorhergehende: ich vermuthe, daß es daher auch eine frühere Geburt des jungen Dichters geweſen. Es hat ungleich mehr Schülerhaftes; und dem ohngeachtet manche ſehr glückliche Zeile, und manches ſehr maleriſche Bild.“ Leſſing konnte außerdem noch vier Gelegenheitsgedichte mittheilen, von denen das letzte auf den Geburtstag des Profeſſor Colerus offenbar das bedeutendſte iſt. Es trug in dem alten Druck die Jahreszahl 1642, und der Herausgeber bemerkt: „als nach welchem Jahr mir weiter nichts von dem Dichter vorgekommen.“

Leſſings Wort und die Art ſeiner Einführung mußte ſogleich die Theilnahme für Andreas Scultetus gewinnen, und ſeine ſchleſiſchen Landsleute verſäumten nicht eifrige Nachforſchungen über den bisher ganz unbekannten Dichter anzuſtellen. Sein Wiedererwecker hatte die Freude, ſchon im Jahr 1774 ein größeres und in mancher Rückſicht anziehendes Gedicht zu Tage gefördert zu ſehen. In dem genannten Jahr erſchien zu Breslau: „M. Johann Gottlieb Jachmanns Nachleſe zu den von Herrn Leſſing aufgefundenen Gedichten des Andreas Scultetus.“ Den Inhalt bildet: „Friedens Lob- und Krieges Leid-Geſang, 1641;“ demnächſt vom ſelben Jahr ein Gelegenheits-Gedicht „An Herrn Johann von Pein,“ ein zweites „An eben denſelben;“ dann „An Herrn Johann Scultetnm, Herzogl. Liegnitziſchen Cammer-Secretär, bei Verheirathung ſeiner beiden Töchter, 1641.“ Angehängt ſind lateiniſche Gelegenheitsſtücke mit der Jahrszahl 1631 bis 41.

Neun Jahre ſpäter erſchien: „Zweite Nachleſe zu den von

Herrn Leſſing und Jachmann aufgefundenen Gedichten des Andreas Scultetus von Bunzlau aus Schleſien, dem Staube der Vergeſſenheit entriſſen von Hieronymus Scholz, Diaconus u. ſ. w. Breslau 1783." Das Büchlein enthält lateiniſche und deutſche Gelegenheitsſtücke, unter letzteren ein größeres Hochzeitsgedicht vom Jahr 1641. Es hat drei und zwanzig Strophen, von denen die beſte hier zur Probe ſtehen mag:

Wem Weib und Freunde recht bewußt,
Dem mangelt nimmer keine Luſt,
Er mag ſich ſicherlich verlaſſen,
Komt noch ein gutes Buch dazu,
So ſitzt er hier in Himmels-Ruh,
Und darf auf kein Betrübnis paſſen.

Endlich iſt noch von H. Hoffmann in den Findlingen (Weimariſches Jahrbuch III. S. 224) ein Gedicht von unſerem Scultetus gegeben, der ſich hier einfach mit ſeinem deutſchen Namen Andreas Schultz unterzeichnet. Es iſt vom Jahr 1640 und führt den Titel „Herrn Hennelii Namens-Gedächtniß," in Alexandrinern. Ueberdies werden noch Stücke nachgewieſen in „Kloſe, Neue literariſche Unterhaltungen, Breslau 1774, April."

Mit dieſem Zuwachs an Werken des Dichters iſt aber ſein Name nicht geſtiegen, die neuern Kritiker legen auf ihn keinen ſonderlichen Werth, Wilhelm Müller gönnte ihm nur einen geringen Raum und giebt zu verſtehen, daß Leſſing ihn ſtark überſchätzt habe. Wenn ich nun nicht ganz dieſer Meinung bin, ſo halte ich doch dafür, daß des Scultetus Sache noch einmal vor den Richter zu bringen ſei, eben ſchon in Folge des neuen Stoffes zu ſeiner Beurtheilung.

Gewiß irrte Leſſing darin nicht, daß hier eine ſehr intereſſante Erſcheinung vorliegt, und ſie iſt es nicht nur an ſich, ſondern noch mehr in ihrem Verhältniß zu Opitz und Lohenſtein und in ihrer Stellung zwiſchen beiden. Trotz des Schwulſtes erkannte Leſſing Kraft und Geiſt, und es trat ſogleich die Frage hervor, was aus dem ſo früh verſtorbenen Dichter hätte werden können. Auf die Richtung ſeiner Entwickelung ſcheint es hauptſächlich anzukommen.

Hier iſt zunächſt das Wenige zuſammenzuſtellen, das wir von ſeinem Leben wiſſen. Andreas Schultz, denn das iſt ſein wahrer Name,*) war der Sohn eines Schuſters zu Bunzlau, nicht Breslau, er unterſchreibt ſich ſtets Boleslaviensis, und das ſagt auch die auf Leſſings Betrieb aufgeſuchte Matrikel des Breslauer Eliſabeth-Gymnaſiums. Das Geburtsjahr fehlt, läßt ſich aber annähernd ſchließen aus der Zeit ſeines Gymnaſialbeſuchs. Ich ſetze hieher, was Jachmann ermitteln konnte: „Er iſt zu Bunzlau geboren, in der zarteſten Kindheit von ſeiner Mutter verwaiſt, und von ſeinem Vater, und einer vielleicht nicht allzugünſtigen Stiefmutter erzogen worden. Als hernach die Peſt in ſeiner Vaterſtadt wütete, ſcheint er ſich zu Breslau bei dem damaligen Senior der Magdaleniſchen Hauptkirche, Nic. Polius, und nach deſſen im Jahr 1632 erfolgten Tode, vielleicht beſonders aus dem Grunde, weil ſein leiblicher Vater kurz zuvor auch verſchieden war, eine Zeit lang zu Liegnitz bei dem Cammerſecretär Joh. Scultetus, welcher ſeines Vaters Bruder, oder wenigſtens ſein Vetter, war, aufgehalten zu haben, wie denn auch der bekannte ſchleſiſche Dichter Andreas Tſcherning ſein naher Anverwandter war. Hernach begab er ſich noch einmal nach Breslau, und wurde daſelbſt den Studirenden auf der Eliſabethaniſchen Schule im Jahre 1639 einverleibt; und in dieſer Zeit hat er faſt alle Proben ſeiner dichteriſchen Geſchicklichkeit aufgeſetzt. Die Leſſingiſche Vermutung, daß dieſer wackere Jüngling kurz hernach im Anfange ſeiner akademiſchen Bemühungen allzu frühzeitig müſſe aus der Welt gegangen ſein, iſt beinahe außer allem Zweifel.“ Wir fügen hinzu, daß, da der Dichter ſich durch ſeine Herkunft ſchwerlich gefördert ſah, er die Schule wohl etwas ſpäter als in dem gewöhnlichen Alter beſucht haben werde, er mochte alſo im Jahr 1639 mehr als zwanzig Jahre alt ſein, und danach würden wir ſeine Geburt etwa bis auf 1615 zu ſetzen haben. Damit ſtimmt, daß ſich von ihm ſchon ein lateiniſches Gedicht mit der Jahreszahl 1631 findet: eine Elegie in nuptias Sanftlebio-Hermannianas bei Jachmann S. 45. Seine meiſten und beſten Gedichte ſind aus dem Jahre 1641, nur Eines von 1642; da er ſehr productiv war und kein ſpäteres Gedicht ſich nachweiſen läßt, ſo iſt anzunehmen, daß er eben in dieſem Jahr ſeinen Tod gefunden, alſo etwa 26 Jahre alt, vielleicht durch eine anſteckende Krankheit, wie ſie in dieſen Jahren Deutſchland und beſonders Schleſien wiederholt heimſuchte.

---

*) So heißt es auch in einem Sonett von anderer Hand, das dem Friedenslob angehängt iſt: „Dieß ſingeſt du, mein Schultz“.

Wie Jachmann richtig angiebt, fällt die Zeit ſeines Dichtens hauptſächlich in den Breslauer Aufenthalt und drängt ſich hier in ſeine beiden letzten Lebensjahre zuſammen, wir haben es alſo nur mit einer ſehr kurzen Entwickelung zu thun. Gleichwohl ſtehen ſeine Werke keineswegs auf derſelben Stufe und ſogleich erſcheint die öſterliche Triumphpoſaune als das Aeußerſte einer ausgebildeten Manier, wie dieſelbe ſich nicht auf den erſten Wurf erreichen läßt. In der That zeigt ſich, ſelbſt wenn wir mit Recht annehmen, der junge Dichter ſei beſonders durch Opitzens ſpätere Werke angeregt worden, von hier aus ein Fortſchritt zu jenem Endpunkt hin. Opitzens Streben nach gedankenvoller Gedrungenheit, nach Pracht und Nachdruck der Sprache, nicht ohne rhetoriſche Beimiſchung, ging auf ihn über, und mit jugendlicher Kraft hub er dort an, wo jener endete. Allein bei noch mangelhafter klaſſiſcher Bildung, dazu bei wenig Geſchmack, zum Theil wohl auch Folge ſeiner niederen Herkunft, und dem allgemeinen Zuge folgend, der bereits in der Luft lag, kam er, ſelbſt ohne die italieniſchen Vorbilder zu kennen, doch auf eben dieſe Bahn und that es an Schwulſt ihnen gleich und zuvor.

Wenn Leſſing das zweite Stück, den blutſchwitzenden und todesringenden Jeſus für ein früheres Werk hielt, ſo hat das allerdings etwas für ſich, nur müßte man es alsdann, aus inneren Gründen, gleichfalls für früher halten als den Friedens Lob- und Krieges Leid-Geſang. In dieſen drei Stücken läge alſo der Weg verzeichnet, den die Bildung des Dichters genommen hat, wobei ſich der öſterlichen Triumphpoſaune zunächſt noch das Lobgedicht auf Colerus anſchließt, das die Jahreszahl 42 trägt. Wir betrachten zunächſt das Friedens- und Kriegsgedicht; gleich der Eingang iſt mittheilenswerth:

O Fried', ich werde dich in ein Getichte bringen
Und unter Grimm und Schwerd von deiner Anmuth ſingen,
Weil ich dergleichen Werk, auff das ich bin bedacht,
Zu nehmen vor die Hand bey Ruh nicht habe Macht.
Ein ſchlauer Ackers-Man, der lange zwiſchen Regen
Und ungeſtümer Lufft zu Hauſe hat gelegen,
Sich Tag für Tag geſehnt nach Himmelß Güttigkeit,
Macht endlich doch ſich auß, es regnet oder ſchneyt,
Setzt ſeine Pflugſterz' ein, weil ſolches nicht zu wenden,
Und geht der rauhe Wind im Feld' an allen Enden,
So bleibt Er dennoch ſelbs an Sinnen unverſtört.

Ingleichen, ob der Krieg die ganze Welt bethört,
So laß' ich gleichwol mich nicht in ſein Netze kirren,
Und ſpreche daß nicht recht, daran viel Häupter irren,
Was die ſonſt kluge Schaar mit Unverſtande thut.
Wer' Jedermann verkert, thät ich doch lieber gut
Verlaſſen und allein, als daß Ich mit dem Hauffen
Der Böſen ſollte blind in das Verterben laufen.
Wil dieſer unſer Sinn den meiſten ſchon nicht ein,
So werden etliche doch meiner Meinung ſein:
Von welchen Einer bloß mir wird ein mehres gelten,
Als wenn der Andern ſich viel Tauſend bei mich ſtellten.

Kommt her, ihr Friedſamen, hört meiner Leier Thon,
Das alte Friedenßbild. Gönnt mir der Helicon
Nicht Blumen in ein Lied, ſo wird das Friedenßleben,
Der Gütter Marckplatz, mir zum Ueberfluſſe geben,
Was Lieder zierlich macht. Ich bin noch kein Poet,
Kein guter Verſeſchmied, noch Schreiber, der beſteht:
Doch, weil mein Anſchlag iſt, den Frieden vorzutragen,
Kann mir der Phoebus nicht den Lorbeerzweig verſagen.

Wohlan, mein blöder Geiſt, gebrauche dieſes Pfand,
Daß Weisheit wirken ſoll, erwecke den Verſtand,
Wie feſt Er in dir ſchläfft, beſliegle die Gedanken,
Und ſchwinge dich getroſt von matter Seelen Schranken
Zum Himmel auſſer dir. Wo willſt du nun hinauß,
Daß du zum Friede kommſt? wo helt er Sitz und Hauß?*)

Dieſer Eingang macht Verſprechungen, welche freilich das Nächſtfolgende nicht erfüllt, denn da zeigt ſich Unbeholfenheit und übelangebrachtes Schulwiſſen; aber bald kommen bedeutendere Stellen und ſolches, das Opitzens nicht unwürdig wäre:

Der Erden weite Schos kan alle Sachen faſſen,
Allein der Eintracht wird kein Ort nicht frey gelaſſen:
Sie lebt in ſteter Flucht. Manch' auserleſ'ne Stadt,
Die ein Geſetz', ein Haupt und eine Mauer hat,
Hegt doch nicht einen Sinn. Faſt unter allen Dächern
Schlägt trüber Zanck und Neid mit viel-verhaſten Rächern
Sein ſchwarzes Lager auf. Verriegelt Thür und Thor,
Ihr tummen Sterblichen, baut wol beſonnen vor,
Wacht, ſchwetzt, ertheilet Rath, und was ihr weiter treibet,
Damit ihr vor Gewalt der Feinde**) ſicher bleibet:
O Thorheit! alles das, was Freunde feindlich macht,
Was Städt' und Länder ſtürtzt, bleibt von Euch unbewacht.
Doch wird die meiſte Schuld dem Pöbel beygeleget,
Der ſich, als Jener meint, ſelbs wie das Meer beweget.
Iſt das, ſo fahr Er hin. Begiebt ſich jemand fort
An eines Königs Hoff, alß einen ſtillen Port,

---

*) Jachmann hat, noch mehr als Leſſing, die Schreibweiſe und ſelbſt die grammatiſche Form verändert; ich halte für rathſam, genau den alten Druck, welcher mir vorliegt, wiederzugeben; das ß im Genitiv findet ſich auch bei Tſcherning.

**) Der alte Druck giebt „Freunde“, und im Folgenden: „Was Freunde freundlich macht“, den offenbaren Druckfehler hat im letzteren Fall eine alte Handſchrift in dem v. Meuſebach'ſchen Exemplar corrigirt. Aus ſolchen und anderen höchſt ſinnſtörenden Fehlern, ſowie auch aus der Ungleichheit der Orthographie, möchte man ſchließen, daß nicht der Dichter ſelbſt den Druck beſorgt habe, und daß er auch wohl nicht nach ſeiner Handſchrift gemacht ſei.

Den lacht nicht wenig an daß freundliche Begrüſſen,
Der glatten Wörter Dienſt, verbundner Hände Küſſen,
Und, was vor falſcher Glantz noch über dieſes blüht,
Der ſchwache Sinnen fängt; biß daß er endlich ſieht,
Wie, was die Leute hier von auſſen thun und ſagen,
Mit dieſem übel ſtimt, was ſie im Herzen tragen:
Und anders nicht erſchrickt, als irgend einer pflegt,
Den die begrünte Pracht der Erden hat bewegt,
Daß er ſich unbeſorgt zu ruhen außgeſtrecket,
Wenn eine Schlange komt, den blawen Rücken recket,
Und ſchwillt vor Zorn und Gifft. ‘So geht es dem, der baut
Auf euſerlichen Schein: und dem auch, welcher traut,
Der Sitz des Friedens ſei bei Kunſt-erfahrnen Leuten.
Zwar kein Geſchütze wird gebraucht in ihrem Streiten,
Die Feder ſetzen ſie im Geiſt verbittert an,
Die mehr als tauſend Spieß' und Kugeln ſchaden kann.
O freilich, freilich mehr! Wer durch ſie muß verderben,
Der ſtirbt in Ewigkeit, und kann doch nicht erſterben.
Fällt ſonſt ein Kriegesmann durch ſtrenge Waffen-macht.
Deß Tod hebt eilend an, wird eilend auch volbracht.
Von Klugen in der Welt, von ſolchen Kunſtgemüttern
Rührt alles Blutbad her. Sie, eben Sie verbittern
Durch Sinnen, Mund und Hand der frommen Fürſten Geiſt.

Nach einigem minder Gelungenen erhebt und erwärmt der Dichter ſich je mehr und mehr; ich glaube ein Dankenswerthes zu thun, wenn ich ihn noch ferner in einer längern Stelle reden laſſe.

Verträgt ein großer Herr deß Andern ſeine Schuld,
Der ihm beſchwägert iſt, mit Langmut und Gedult:
Weßwegen ſoll dann dehm, der mit ihm gleichen Nahmen
Und gleiches Stammrecht hat von Gott und Davidß Samen,
Nicht was verziehen ſein? Deß lachet ein Soldat,
Der kein Gewiſſen nicht in dem Gewiſſen hat.
Er ſchläget alles todt, beraubet ſeiner Sinnen,
Und, wann er Menſchen-ſafft ſieht hauffenweiſe rinnen,
Wächſt ihm der ſtoltze Muth: Wie, wann es Purpur merckt,
Das rauhe Tigerthier ergrimmt wird und geſtärckt.

O Kühnheit! zeuch inß Land der ungezähmten Scythen,
Und lerne, waß dir fehlt, von Wilden zahme Sitten.
Ein Tropfen oder drei aus einem Becher Blut,
Verknöpft und machet ſie einander alſo gut,
Daß Einer unverzagt ſich vor deß Andern Leben,
Wann das die Nothdurft heiſcht, nicht ſcheut in Tod zu geben:
Dich bringet deſſen Blut, der alle Seelig macht,
Das in der Taufe dir iſt worden beigebracht,
Und in dem Abendmahl gereicht wird zu genieſſen,
Zu keiner Freundſchaft nicht. Noch willſt Du von ihm wiſſen:
Bald läſtert ihn dein Mund, bald rufet er ihn an.
Wie gütig iſt der Herr, der ſolches dulden kann!
Der nicht im Eifer ſtraft, wann ſchon auf beiden Seiten,
Gleich als er wider ſich ſelbſt ſollte können ſtreiten,
Sein Kreutz in Fahnen wird verwegen aufgeweiſt!
Der nicht mit Donnerß-Kraft die Spötter niederſchmeißt
Und von der Welt vertilgt! Vor dieſem hat diß Zeichen
Den Muhamed erſchreckt, mit ſeiner Macht zu weichen
Von einer ſchlechten Zahl der armen Chriſtenheit.

Folgt Ewren Ahnen nach, im Fall ihr Männer ſeid,
Ihr Chriſt-Söldaten, folgt, hört auf, euch ſelbſt zu tödten;
Greifft ihn, den Bluthund, an. Dann traget in Corneten
Das Creutze vor euch her: Da iſt ein weites Feld
Vor Tugend, habt ihr Euch dieſelbe vorgeſtellt,
Da könnt ihr allzumal zu Kriegeß-Männern werden,
Jetzt ſeid ihr meiſtentheils nur Rauber Deutſcher Erden.
Darumb, daß dieſe Schuld von Euch werd' abgewandt,
So ziehet in den Streit vor ewer Vater-Land,
Und gehet auf Bizantz. Da ſteht Lob zu erwerben,
Da kann ein Ritterß-Man mit großer Ehre ſterben,
Da übet Ewren Muth und ſchewet nicht den Tod:
Wer den verachten kan, der fragt nach keiner Noth.
Heufft Ewre Tapfferkeit, gerechter Rachgier Flammen,
Thurſt, Zuverſicht, Beſtand, und Waffen gantz zuſammen:
Schlägt eine Tugend fehl, ſo geht die Ander an,
Wo offt mit Mannheit nichts, noch Fechten wird gethan.

Da dringt die Rache durch. Weiſt dieſes Schwerd den Hunden,
Das ihr Sie biß anher ſelbſt ewren Halß verwunden
Mit Luſt habt laſſen ſehn. Steht ab von ſolcher Schlacht,
Dadurch ihr Euch verzert und ewre ſtarke Macht.
Der Elephanten Blutt ſaugt, wie ſie von ihm ſchreiben,
Der Trache, bis er ſelbſt mus auff der Stelle bleiben.
Ein ſolcher Ausgang wird, greift ihr nicht zeitig ein,
Auch dieſer blutigen Empöhrung endlich ſein.
Der Anfang iſt gemacht. Wie manches Land verdirbet,
Eh einer eines recht mit Heereskraft erwirbet.
Noch hat er, wie ihn dünkt, genug zuwege bracht,
Er ſteckt vor lauter Geiz in tiefer Sinnen Nacht.
Wie fällt auf einen Tag der Städte Zierrath nieder,
Den tauſend Jahre nicht ſo herrlich bringen wieder.
Wo mit Entſetzen vor die Pracht ward angeſchaut,
Wie bloßer Menſchen Fleiß den Göttern gleich gebaut,
Da wächſt jetzt Laub und Gras. Zwar, Deutſchland, deine Väter
Die waren rauh und wild, jedoch nicht Uebelthäter.
Dein Volk, das ſich jetzund reißt ſelber in Gefahr,
Scheint mehr verwildert mir, als deine Vorwelt war.
Sie hat nichts angebaut, nicht aber, was geblühet,
Wie ſchlecht es war, zerſtört: wie dieſer Zeit geſchiehet.
Ihr Leben war der Stahl; das Gold, den reinen Koth,
Ehrt jetzo mancher mehr, als ſich und ſeinen Gott.
Ihr Land blieb ungepflügt. Wir wiſſen wohl zu ſagen,
Mit was vor Ueberfluß es Korn und Wein getragen,
Die wir mit Schmerzen ſehn, wie ungeſtalt es ſteht,
Und um des Pflegers Tod tief in dem Leide geht:
Wie es im bunten Rock entwohnet iſt zu prangen,
Und ſich mit Dorngeheck und Neſſeln hat behangen.
Die ſind ſein Trauerkleid. Dem folgen Dörfer nach,
Die nicht mehr Dörfer ſein. Da liegt ein ſtrohern Dach,
Da einer Kammer Reſt, dort ſinkt ein Zimmer nieder,
Da ſteht noch eine Wand, dort wanken Fenſterlieder,
Da fault ein halber Sparrn, dort Riegel, Thor und Pfoſt,
Da ſtinkt ein Pferdgeſchirr, dort frißt den Pflug der Roſt,
Da iſt ein Vorhof noch, dort eine Stube blieben,

Die von der Unthat zeugt, die, Mars, dein Volk getrieben.
Hier hält ſich nichtes auf, das über Unrecht klagt,
Als ſtete Stille ſelbſt. Doch, wenn der Aeol jagt
Die Diener ſeiner Kluft, da ſchreien hundert Orte
Von Heulen, Ach und Weh verruckte Trauerworte u. ſ. w.

Es wird dies genügen, um die wahre Dichtergabe in's-Licht und außer Zweifel zu ſtellen, mehr ſogar als es durch die Triumphpoſaune geſchehen konnte. Und ſo beſtätigt ſich hier auch noch mehr Leſſing's Ausſpruch, daß wir es mit Opitzens beſtem Nachfolger zu thun haben, denn daß Scultetus ſein Schüler ſei, bekundet ſich in jeder Zeile, wie denn auch der Gedanke, man ſolle den Bruderſtreit ruhen laſſen und ſich gegen den Türken wenden, ſchon bei jenem ſich findet, am Schluß des Gedichtes: Lob des Kriegsgottes. Aber ganz unverkennbar zeigt unſer Dichter ſich vorgeſchritten; er hat mehr urſprüngliche Begabung, ſeine Schilderungen ſind phantaſiereicher, er hat mehr Fülle und Fluß, er erreichte, was Opitz erſtrebte, das Deklamatoriſche, noch ſicherer.

Auch in dem Streben nach Reichthum und Nachdruck des Gedankens iſt er ſehr zu loben und macht ſeinem Vorbild Ehre, nur kann er ſein jugendliches Alter hier nicht ganz verleugnen.

Gegen den Schluß noch Schönes —

Ach, daß nicht auf der Stelle
Der ganze Kriegesſchwarm ſoll fahren in die Hölle,
So unſer Reich zerſtört! Da würde Noth und Pein
Ins Grab mit dieſem ziehn, der alten Würde Schein
In Deutſchland auferſtehn; der helfet auf die Beine,
Ihr Fürſten unſrer Welt: ein jeder thu das Seine!
Nehmt Friede vor das Recht. Was führt ihr ſolchen Streit
Um Anſehn und Gewalt? Durch ſanfte Niedrigkeit
Kann einer in den Hof der goldnen Flammen bringen.
Laßt weiter nicht das Erz der Heerpoſaunen klingen,
Stellt ein das Donnerſpiel, legt ab das Blutrappier,
Und zieht das Vaterland auch, wie ſich's ziemet, für.

Vertragt des Nachbarn Schuld. Wer ſeine Neider liebet,
Der hat die Rach' an ihm am beſten ausgeübet. —

Dann der Ausſpruch:

Der Krieg iſt ſelber matt und fleht euch an um Ruh.

Der Schluß lautet:

Ich wende mich zu euch, ihr deutſcher Tugend Ueber,
Ihr Haſſer deutſcher Angſt, ihr wahre Friedenslieber,
Was wartet ihr verzagt auf einen ſichern Stand?
Soll unſre letzte Welt was beſſer ſein bewandt,
Als ein verjährter Menſch, der immer hat zu kranken?
Treibt Euer Liebeswerk, begehrt nicht abzuwanken:
So werdet, iſt die Welt gleich voll Gefahr und Streit,
Ihr dennoch ſein umringt mit ſpäter Sicherheit.

Erſt jetzt wird es lohnend, den Blick auf das zweite der von Leſſing gegebenen Stücke zu werfen; wir können uns aber nicht mehr an deſſen kurzem Urtheil genügen laſſen. Allerdings findet ſich das Gedicht in weitem Abſtande von der Triumphpoſaune, aber nicht bloß von dieſer, ſondern ebenſo auch von dem Friedens- und Kriegslied. Es zeigt ſich dies nicht ſowohl in dem geringeren Werth, als vielmehr in der Behandlung, denn es hat weder die ausgebildete Rhetorik und den Nachdruck des einen, noch die gute Verbindung und den meiſt geregelten Vortrag des anderen Stückes. Und doch finden ſich Anklänge an beides. Nur noch gewagter und künſtlicher als in dem Oſterliede bewegt ſich hier der Dichter; in ſolcher Rückſicht verdient ſogleich der Eingang unſere Aufmerkſamkeit:

Der Sternen Oberhaupt und ſchnelle Zeitenhalter
War längſt vorbeigeeilt; ſein voller Amtsverwalter,
Des Monden Silber, gab dem Schatten ſeine Macht,
Und zierte die Geſtalt der abgrundſchwarzen Nacht
Mit Lichtfiguren aus: wie unſer Seligmacher
Der gegen Höll' und Tod geſchworne Widerſacher

Den Kidron überſchritt. Der klargekreißte Bach
Chryſtallte bis in Grund; das blaugewölbte Dach
Hatt', um den höchſten recht in Augenſchein zu faſſen,
Mit allen Bildern ſich in dieſen Quell gelaſſen,
Und ließ, o Heiland, dich in Gleichnißweiſe faſt,
Wie du dich Himmel ab zu uns geſenket haſt
Durch dieſes Werk verſtehn. Du bliebſt im Uebergehen
Mein Jeſus, eine Zeit bei dieſem Waſſer ſtehen,
Erwogeſt, wie alldar der gleich gehaufte Sand
Je mehr unwandelbar am Boden ſich befand,
Je mehr von oben her die Wellen ſich bewegten
Und auf den Grund hiezu die Wogen überlegten.
„So wankt mein Todesſchluß im allermindſten nicht,
Wie heftig Fleiſch und Blut demſelben widerſpricht.“
Gedachteſt du, o Herr, und gingeſt fort mit Beten
Vor Gottes Gnadenthron und Richterſtuhl zu treten.

Wir haben hier Tugend und Fehler grell bei einander, aber wir müſſen, um zu urtheilen, das Gedicht erſt weiter kennen lernen.

Du gehſt gemach, gemach,
Mit Schmerzen überhaufft den Oelbaumläuben nach,
Und auf den Betort zu. Indeſſen ruft der Flammen
Erzabgott, Lucifer, ſein Rabenvolk zuſammen,
Das aus dem Feuerſumpf, auch bis auf einen, gar
In dieſer Judasnacht heraus gelaufen war.
Die Stadt Jeruſalem war damals ihre Hölle,
Und gab dem Schlangenvieh auf allen Dächern Stelle.
Das aber kam geſammt, weitſchrittig, auf Geheiß
Des Alleroberſten, gewandert in den Kreis,
Den Belial umſchrieb. Der Feuersbrunſten Speier,
Der alte Drachenkopf und Feldherr aller Geier,
Hub Donnerwetter an, ſprüht' einen Waldvoll Staub
Und Loderfunken aus. Was? brüllt er, wird der Raub,
Den unſre Tapferkeit vor Zeiten weggetragen,
Uns alſo lüderlich von einem abgeſchlagen,

Der Hand und Fuß anitzt mit Kummer nach ſich zeucht,
Ja wie ein Bettelhund und armer Sünder kreucht?
Ließ ihn die Wüſten gleich aus unſrer Fauſt entrinnen,
So können diesmal wir die Schanze noch gewinnen.
Der Nazarener geht für Angſt verzweifelt auf,
Ihr Brüder, wo ihr helft. Beelzebub, drauf, drauf!
Ihr andern fort hernach, ſeid hurtig, laßt uns ſtreiten!
Der droben, glaub' ich, ſteht ſelbſelbſt auf unſrer Seiten,
Und mordblickt auf den Sohn, habt der Gelegenheit,
Den Stürmer unſres Reichs zu fällen in der Zeit,
Ihr meine Helfer, Acht! Das Licht iſt uns genommen:
Wir ſollen auch nunmehr um unſern Nachtort kommen?
Denn der von Bethlehem verkauft den Sündern Heil.
Wir haben nimmermehr an Menſchen weiter Theil,
Wo er ſein Werk vollführt. Darum, ſo laßt uns laufen,
Und um die Seelen uns noch eines mit ihm raufen.
Sie murmeln allzumal, grimmbrummen, ſind erhitzt,
Wie eines Engels Glanz auf ihren Haufen blitzt,
Davon ſie über Hals und Kopf zurücke prellen,
Und was ſie vorgehabt, in ein Vergeſſen ſtellen.
Der Anwalt Gottes nun, mit Himmelskraft bethaut,
Nachdem er weit von ſich die Teufel wegbedraut,
Stund Schildwach in der Luft. Die Haargoldlocken flogen,
Sein Rock war himmelblau, mit Sternen überzogen,
Die Flügel trotzen ſelbſt dem Weſtwind balſamreich,
Sein Angeſicht nur iſt vor Mitbetrübniß bleich,
Sonſt auf den Ort gelenkt, da Jeſus hingegangen,
Den Kreuzkelch von der Hand des Vaters zu empfangen.

Wahrlich, hier haben wir es nicht, wie das unſer Leſſing vermeinte, mit einzelnen guten Zügen und Zeilen zu thun, die aus einem ſchwachen Gedicht auftauchen, ſondern hier iſt alles groß und ſtark, hier iſt eine epiſche Compoſition und die Ausführung von einer Hand, die man, wo nicht meiſterhaft, ſo doch der Meiſterſchaft fähig nennen darf. Wo hätte das Jahrhundert in deutſcher Sprache etwas Aehnliches!

Chriſti dreifaches Gebet iſt freilich um Vieles ſchwächer, eben weil es dreifach iſt; wir geben hier nur noch einige Verſe des Schluſſes:

O Gnadenquell, mein Gott! Es iſt in dieſer Stunde
Dein rothdurchſtriemter Leib nur Eine bloße Wunde,
Daher Geblüte dann, hoch überauf geſchwellt,
An allen Enden röhrt. Es wäre wohl beſtellt,
Wann, Magdalena, du die Blutabtraufelflocken,
So unſer Herr geſchwitzt, in deiner goldnen Locken
Fußtrockentuch gefaßt. Ich halte meinen Mund
Zu dieſem Blut hinan, hier wird mein Geiſt geſund.
Zu Rom mag immerhin das Fechterblut erfriſchen,
Das einer in ſich ſauft, wann noch deſſelben Giſchen
Aus dem Verletzten ſchaumt. Da iſt der ganze Chriſt,
Wo du, ſein Blut auch nur in einem Tropfen biſt.

Wird man jetzt auch noch das Gedicht für ſo ſchwach halten, daß Urſache wäre es im Intereſſe des Dichters für ein unreifes Jugendwerk zu nehmen? Schon die Sprache ſcheint ihm einen Rang anzuweiſen, denn dieſe zeigt hier ſogar viel Dreiſteres, Kühneres als in den früheren Gedichten. Welche merkwürdigen und glücklichen Zuſammenſetzungen! Konnten wir Gryphius auf dieſer Seite loben, ſo ſteht in der That Scultetus noch höher. Ich hebe nur Einiges hervor: Die klargekreiſte Bach Chryſtallte. — Weil alle Miſſethat auf ihn geſchlagen Bleicentnerwichtig — der nordweſtfeuchte Wind — Meergebirge — das Sonnenantlitz — das eisgefrorne Blut — weitſchrittig — mordblickt — grimmbrummen — ſchlafverſenkt — ſeelengüterreich — nebelfinſter — du Gottesebenbild — Allmachthand — Schlachtlamm — unherzzertrümmert — zornſtralend — Haargoldlocken — racheifersvoll — Herzzerſtoßer — Betensandachtkrieg — Gottgenaturter Menſch — Gottnatur — Kummerswogen — Blutabtraufelflocken u. ſ. w. Aber es iſt nicht bloß die Stärke der Sprache, ſondern auch der kühne Flug der Phantaſie und zuweilen die Macht der voll und ich ergoſſenen Rede. In der That haben wir hier den Beginn der epiſchen Poeſie, wie wir ihn in dem ganzen Zeitalter umſonſt ſuchen, das von Friedrich Schlegel voreilig an Opitz vergebene Prädicat der Anlage zu einem heroiſchen, d. h. eben epiſchen Dichter würde, wenn auf irgend jemanden, auf Scultetus paſſen.

Und ſo erneut ſich denn die Frage, wie das Gedicht ſich ſtelle dem Werth, der Zeit, der Entwickelung nach. Wenn Leſſing es im Ganzen für ſchwach und ſchülerhaft erklärte, ſo war das wohl zu ſchnell geurtheilt; die von uns angeführten Stellen widerlegen es hinreichend. Dagegen aber kann zugeſtanden werden, das Gedicht enthalte ſchwache Partieen und ſtehe der Form nach weſentlich zurück gegen das Oſterlied. Leſſing hat wahrſcheinlich das Rechte, wenn er das Werk für früher hält, allein die Werthbeſtimmung und der Charakter muß durchaus ſchärfer gefaßt werden. In allem, was ſich erlernen und durch Uebung erwerben läßt, geht die Triumphpoſaune voran, nicht nur dieſem Stück eines geiſtlichen Epos, ſondern auch dem Friedensliede, ſie iſt gebildeter, geſchulter, ſicherer und freier im Ausdruck, beredter und fließender, allein ſie hat auch in eben dem Maaß mehr Rhetorik und Manier, mehr Gelehrtes und Trockenes. Schon das Friedenslied zeigt dagegen ein jugendliches Schwanken, weniger Ebenheit und Stil, allein mehr Natürlichkeit und Wärme, mehr Phantaſie und Anſchauung; noch unbeholfener, noch ungleicher finde ich den blutſchwitzenden Chriſtus, die urſprüngliche Begabung des Dichters tritt jedoch nur noch unverkennbarer hervor, um ſo mehr, als die Schulbildung ihn hier noch nicht verhüllt und überwachſen hat. Die Schwäche einzelner Stellen liegt einmal ſchon in der größern Länge des Gedichtes, dann aber auch in der höhern Aufgabe, in der Forderung des epiſchen Stils, dem der Dichter noch nicht gewachſen war; nur eben ſein Beruf zur epiſchen Dichtung konnte ſich zeigen.

Gewiß wäre nichts wünſchenswerther, als daß ſich das Jahr ermitteln ließe, in dem der blutende Chriſtus abgefaßt worden.

Der Druck, in demſelben Verlag wie die übrigen Gedichte, trägt hier keine Jahreszahl; die Art der Schrift freilich ſcheint jünger, denn es ſind ganz neue höchſt zierliche Lettern, während das Friedenslied mit alten und ſtumpfen gedruckt iſt. Allein auch daraus folgt wenig; vielleicht wurde dies Gedicht durch Vermittlung deſſen, dem es, handſchriftlich, dedicirt worden, erſt nach des Dichters Tode gedruckt, und ſehr wohl konnte er es vor den früher gedruckten verfaßt haben; dagegen darf man, weil dies Gedicht einem angeſehenen Breslauer Bürger dedicirt iſt, während das Friedensgedicht ſich einem Liegnitzer eignet, daſſelbe noch nicht dem ſpätern Breslauer Aufenthalt zuweiſen; denn, wie wir wiſſen, war Scultetus zweimal in Breslau, nämlich auch ſchon vor ſeinem Beſuch des Liegnitzer Gymnaſiums. Vor allem möge nicht außer Acht fallen, daß ein Dichter von ſolchem Talent und ſolchem Eifer nicht nur in kurzer Zeit große Fortſchritte machen, ſondern auch ſehr verſchiedene Tonarten anſchlagen kann, je nachdem er mehr der einen oder der anderen Anregung, dieſem oder jenem Muſter folgt. Und hiebei darf man wohl ſtehen bleiben. Ich meine: jedes der drei größeren Gedichte hat ſeine beſonderen Mängel, ſeine beſonderen Vorzüge, ſie müſſen aber gleichmäßig in Betracht kommen, wenn über den Werth des Dichters und die auf ihm ruhenden Hoffnungen geurtheilt werden ſoll, überhaupt handelt es ſich mehr um Hoffnungen als Leiſtungen. Fehlte es dem blutſchwitzenden Chriſtus an Maaß und Durchbildung, an Geſchmack und Stil, ſo zeigt des Dichters ſpäter erworbene Gewandtheit, daß er ſehr wohl bei fortſchreitender Uebung etwas von dem Fehlenden hätte erreichen können; wiederum, wenn die Triumphpoſaune bei aller Kraft und allem Geiſt, der ſich im Einzelnen bekundet, doch im Ganzen einer Manier und einem Ungeſchmack verfallen iſt, ſo darf man annehmen, der Dichter werde mit ſeiner Begabung auch dieſe überwunden haben. Beachtenswerth erſcheint namentlich, daß er mit jugendlicher Einſeitigkeit und Maaßloſigkeit in verſchiedenen Stücken ſich verſchiedener Manier hingab, ſo iſt im Oelbergsgedicht offenbar die Neigung zu kühner Wortverbindung ins Uebertriebene und Manierirte gerathen, während wir, wenn dieſe ſpäter ſind, in den beiden anderen Gedichten dieſen Gebrauch zwar wieder finden, allein ſehr gemäßigt. Antitheſe und Vorſpiel dagegen kommt ſchon in jenen Stücken vor, erreicht die Uebertreibung und manierirte Anhäufung aber erſt in dem Oſterliede z. B.

Da unſrer Seele Leben
Den Todt getödtet hat —

Und gleich darauf:

Er führe den Cocyt, die Bande ſelbſt in Banden —

Und:

Der alles Ungemach
In Ungemach geſtürzt —

Ferner:

Der Held, der Helden Held,

Und gleich darauf:

Der aller Feinde Feind auf einmal überwunden —
Er ſchleudert durch den Tod den Tod zu Boden hin.

Auf der Höhe der Concetti ſteht, wenn von Maria geſagt wird:

Die tauſend Tode ſtirbt und tauſend Tode lebt,
Ihr Herze pocht und ſchwürt, ihr rechtes Herze webt
In dieſem welches ſtirbt.

Wenn in ſolcher Art die drei Stücke für die Schätzung des Dichters von gleichem Werth ſind, ſo ſchließt doch der blutſchwitzende Jeſus die meiſten Hoffnungen ein und iſt für die Entwickelung des deutſchen Epos, insbeſondere des geiſtlichen, von vorzüglicher Bedeutung. Hier aber iſt noch Einiges zu bemerken.

Das Stück ſteht in ſeiner Zeit nicht ſo vereinzelt da, ſondern wenn dies allerdings für deutſche Poeſie der Fall iſt, ſo gilt das nicht von lateiniſcher. Hier wird es eingeſchloſſen von zwei Gedichten, von denen wir das eine ſchon kennen gelernt haben, das Olivetum des Gryphius, vom Jahr 1646, alſo jedenfalls ſpäter, wenn auch nur um wenige Jahre. Ebenſo geht ihm aber auch ein lateiniſches geiſtliches Epos voraus, vom Jahr 1635, und es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß Scultetus dies gekannt und von demſelben die Anregung empfangen habe.

Ein jetzt kaum gekanntes Gedicht war damals, wo alle Gebildeten lateiniſche Verſe machten, unzweifelhaft viel geleſen, es iſt Georgii Conradi Maicleri, Poëtæ laureati, Myrrhae Poterium, id est De Passione et Morte item Resurrectione et in cælos Ascensione Jesu Christi — in fünf Büchern — ein epiſches Gedicht im Charakter Virgils, genau nach den vier Evangeliſten und ganz nach der theologiſchen Auffaſſung der Zeit, nicht eben poetiſch und voll Erfindung, aber von ſehr gewandter und correcter Form. Hier im zweiten Buch wird Chriſtus am Oelberge beſungen, in einer Weiſe, welche den Einfluß auf unſer Gedicht kaum zweifelhaft ſein läßt, wie denn überhaupt für die deutſche Poeſie des 17. Jahrhunderts die vorhergehende und gleichzeitige lateiniſche im Auge zu behalten iſt. So glaube ich denn, um ſo mehr, als es ſich hier nicht bloß um den einzelnen Dichter, ſondern um die Gattung handelt, die betreffende Stelle geben zu müſſen.

Acrior infausto committitur omine pugna:
Nam mors æternam diro certamine vitam
Sollicitat, seseque inter nova prælia miscent.
Sacras ergo preces (duri solatia casus)
Mente capit, votisque Patrem ferventibus urget:
Dumque ita luctatur, visu mirabile, rivis
Manant sanguineæ per tractus undique guttæ
Et gelidus toto proruptus corpore sudor.
Ceu quondam patiens operum et nervosa juventus

Autumni concreta gelu vinacia grandi
Exercere solet prælo, neque sistere, donec
Purpureum toto defluxit margine nectar.
Haut aliter (quamvis peccato liber ab omni)
Mole gravi scelerum pressus sudavit Jesus.
Qualis Amozides redeuntem e finibus Edom
Sanguinea quondam depinxit veste madentem,
Et pede subjectas calcantem naviter uvas.

Dieſes Citat des Propheten gilt der meſſianiſchen Stelle im Jeſajas, Kap. 63, 2, dagegen beruht das Uebrige auf Lucas 22, 43 und 44: „Es erſchien ihm aber ein Engel vom Himmel und ſtärkete ihn.“ „Und es kam, daß er mit dem Tode rang und betete heftiger. Es ward aber ſein Schweiß wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde.“ Dem entſpricht die Stelle des Propheten, wo vom Bluttriefen gleich den Kelternden die Rede iſt. Den Engel haben wir nun auch in dem lateiniſchen Gedicht, eine höhere Bedeutung und poetiſche Wirkung erhält er freilich erſt bei Scultetus, der ihm den Fürſten der Hölle gegenüberſtellte. Bei dieſem finden wir nicht minder die Beziehung auf die Kelter aus Jeſajas, Chriſtus betet zu Gott:

Schau an, wie blutig ich, du Herzzerſtoßer, bete!
Hab Acht, wie roth beſprengt ich deine Kelter trete!
Was forderſt du noch mehr? Die Schweißgewäſſerflut,
Das mir durch Mark und Bein herausgepreßte Blut,
Die Zähren, die den Kreis der Wangen überlaufen,
Sind dieſe deine Gunſt nicht gültig zu erkaufen,
O zornentbrannter Gott? Wo möglich, ach ſo ſei
Zum letzten Mal erſucht: laß den Gerechten frei!

Wir haben hier den Mittel- und Schwerpunkt des Gedichtes und verſtehen von hier aus erſt recht ſeinen Inhalt und ſeinen Titel; letzterer lautet nach dem Originaldruck, nicht wie Leſſing ihn gab: „Bluttſchwitzend-Todsringender Jeſus.“

Auch noch am Schluß kommt die Kelter wieder:

So wird kein Balſam fließen,
Noch auch der Weinbeerſaft dem Winzer ſich ergießen,
Als hier durch Haut und Fleiſch dein Lieferblut ſich dringt —

Und gerade die hier gewählte Wendung: — So nicht — ſcheint anzudeuten, daß dem Dichter das lateiniſche Epos vorgelegen, das ihn zwar leitete, mit dem er jedoch nicht allzuſehr übereinſtimmen wollte.

Daß dagegen Andreas Gryphius das Werk ſeines jung verſtorbenen Landsmannes gekannt habe, iſt an ſich zu glauben, und bei näherer Anſicht verräth ſich auch wohl deutlich der Einfluß deſſelben auf das Olivetum. Ich führe hier nur eine einzige Stelle an, und zwar diejenige, welche am meiſten des Scultetus dichteriſches Eigenthum zu ſein ſcheint, die Einführung des Satan. Bei Gryphius im zweiten Buch:

At tumidas animos ardescit in iras
Carceris inferni Princeps, rabiemque dolosque
Aggerit, et tota super impendente Gehenna
Fertur in immotum pectus, quod dentibus atris
Lancinat, afflictae spem tollere funditus omnem
Gnara lues animæ, dubiique inimica Parentis
Numina, damnatasque preces cussumque subinde
Fœdus et cet.

Wir haben hier alſo die Fäden einer frühzeitigen deutſchen Meſſiade, welche Klopſtock gänzlich unbekannt blieben. Wie Schade, daß auch Leſſing, der Klopſtocks Meſſias ins Lateiniſche überſetzen wollte, weder Maiklers noch Gryphius Werk kannte; es hätte das ihm gewiß den blutſchwitzenden Jeſus zu beſſerer Aufmerkſamkeit empfohlen.

Wenn nun die Arbeit des Scultetus mit dem Leidenskelch Maiklers in Verbindung ſteht, ſo liegt um ſo näher, was auch an ſich ſchon nicht unwahrſcheinlich iſt, der junge Dichter habe ſich nicht auf die bloße Oelbergsſcene beſchränken wollen, ſondern eine weitere Paſſionspoeſie nach epiſcher Art im Sinne gehabt; ſchon die Einführung des Satan als Gott widerſtreitender Macht deutet ſtark darauf hin. Vielleicht ſogar war unſer Gedicht nur ein Fragment und erhielt bei ſeiner Verwendung als Empfehlungsſchrift nur eben einen vorläufigen Schluß. Und ſo fehlt denn namentlich auch der Eingang, während doch Scultetus gerade darin ſehr förmlich zu ſein pflegt. Wir hätten alſo ein Bruchſtück, einen Entwurf, ein unvollendetes Werk?

Ein Chriſtus am Oelberge vor Gryphius, eine Meſſiade vor Klopſtock, das wäre nun freilich ein Wichtiges und Großes, und leicht könnte es ſein, daß dafür das ſiebzehnte Jahrhundert beſſer begabt und berufen war, als das achtzehnte. Aber noch mehr: wir hätten hier ſtatt Klopſtocks Meſſiade nach Milton nunmehr den Entwurf und Beginn einer deutſchen Meſſiade vor dem Britten! Und wahrlich, ſo viel ſich aus dem Fragment urtheilen läßt, die Aehnlichkeit iſt groß und der Deutſche, ſo ſehr er hier in jeder Art befangen iſt, hat doch den Vergleich nicht durchaus zu ſcheuen. Milton läßt die Engel Gottes mit den Höllengeiſtern auf Wolken mit Kanonen gegen einander kämpfen, hier haben wir auch die Geiſter der Hölle in ihrer Auflehnung und ihrem Zorn, aber die bloße ſiegreiche Erſcheinung des Engels im Sternenkleide ſchlägt ſie in die Flucht.

Das Urtheil über unſern Dichter ändert ſich nun allerdings nicht wenig: weit entfernt, daß Leſſing ihn überſchätzt hätte, hat er ihn vielmehr nicht hoch genug angeſchlagen; ſo lieb er ihm war, hätte er doch nicht hinreichend für ihn geſorgt. Aber auch ſein Werth, die auf ihn zu gründenden Hoffnungen ſtellen ſich anders. Zuerſt nimmt er unter den Dichtern, welche dem italieniſchen Geſchmack huldigen, eine bedeutende Stelle ein, die um ſo merkwürdiger iſt, als zweifelhaft bleibt, ob er, gleich wie Hoffmann und Lohenſtein, ſelbſt jene Muſter gekannt habe. Die Triumphpoſaune hat mehr von mariniſchem Schwulſt an ſich, als man irgendwo bei Lohenſtein oder anderen finden möchte, aber, wie Leſſing richtig erkannte, dieſer Ungeſchmack iſt doch ſo ſehr mit Gedanken durchdrungen und von Geiſt getragen, daß immer noch ein Mann von Geiſt daran Geſchmack finden kann. Lag der Schnörkel und das Barocke damals in der Luft und konnte die über Europa hinrollende Welle auch Deutſchland nicht verſchonen, ſo darf man ſagen, unſer Scultetus ſtehe in wunderbarer Weiſe hier hinter keinem zurück, weder von den Nachahmern noch den Urhebern, und er erreiche in ihren kühnſten und pomphafteſten Concetti ebenſowohl den Marini als Loredano, denen ja eben auch Milton und Shakeſpeare ihren Tribut brachten. Sehr merkwürdig war es eben dies, was Leſſing zunächſt imponirte, ſo daß er ſogar eben darum das Oſterlied dem Chriſtus am Oelberge vorzog, der doch epiſche Elemente der beſten Art in ſich enthält.

Und nun ſteht auch das Oſterlied in dieſer Hinſicht nicht einzeln da; tritt Rhetorik und Schwulſt allerdings in den anderen größeren Gedichten zurück, ſo finden wir beides doch wieder in dem Lobgedicht auf Colerus, das Leſſing unter Nro. 6 mittheilt. Hier ſpielen Antitheſen und Schnörkel aller Art wieder eine breite Rolle; warum? weil ein Lobgedicht dies ſeiner Natur nach mit ſich brachte und weil es gebrach an wahrem Inhalt für poetiſche Darſtellung. Dieſer letzte Punkt iſt wohl ins Auge zu faſſen und er eben mag nahe bringen, daß der Schwulſt nicht weſentliches Element unſeres Dichters iſt, ſondern von ihm auch abgelegt werden konnte in dem Maaß, als ihm ausgiebige Gegenſtände vorlagen und er ſich dafür poetiſch erwärmte. Hienach iſt denn eben ſein frühzeitiger Tod zu betrauern, die durch denſelben vernichtete Hoffnung hoch anzuſchlagen. Gewiß, ich wiederhole es, darf man urtheilen, daß mit dem Fortſchritt des Alters und der Bildung ſich ſein Geſchmack geläutert, ſein Denken ſich vertieft und geklärt, ſeine Phantaſie ſich geregelt haben werde. Konnte das Zeitalter überhaupt einen epiſchen Dichter beſitzen, ſo hatte der unſrige darauf die nächſte Anwartſchaft. Aber die Ungunſt des Schickſals, welche der deutſchen Literatur ſo vielfach zu Theil geworden, waltete auch hier.

Jedenfalls iſt auf den Dichter ein Augenmerk zu richten, wenn es ſich handelt um das Verhältniß der beiden ſogenannten ſchleſiſchen Schulen, denn Scultetus bildet eben den Zuſammenhang zwiſchen Lohenſtein und Opitz, ja er ſcheint zu beweiſen, daß der Schwulſt im allgemeinen Zeitgeiſt gelegen habe und eben darum Deutſchland nicht erſpart werden konnte, ſelbſt ohne nähere Kenntniß der italieniſchen Dichter, von denen er ausging.

Fünftes Buch.

Dichterchor.

I.

Dichterchor.

Nachdem wir die Soloſtimmen vorgeführt, iſt es an der Zeit, auch denen unſere Betrachtung zuzuwenden, welche den Chorus bilden. Dichter, die einzeln betrachtet weder durch Stärke ihres Tons noch durch Eigenthümlichkeit ſich auszeichnen, haben dennoch in der Maſſe Geltung; zu einer hiſtoriſchen Betrachtung aber genügt es nicht den Charakter und die Höhenpunkte einer Entwickelung zu kennen, ſondern auch die Ausdehnung, die Erſtreckung in die Breite. Mitten inne zwiſchen den Tonangebern wird es Miſchungen und Spielarten geben, die gleichfalls gekannt ſein wollen, und wahrſcheinlich iſt nicht einmal die Grenze zwiſchen den Dichtern erſten und zweiten Ranges überall ganz ſicher, ſo daß je nach Kenntniß und Maaßſtab darüber zu rechten iſt. Endlich macht ſich der Uebergang von dem Alten zum Neuen in verſchiedenen Abſtufungen.

Wir können die Poeſie des Jahrhunderts nicht als eine ſchleſiſche bezeichnen, müſſen vielmehr durchaus den allgemein deutſchen Geſichtspunkt feſthalten, und da fragt es ſich nun, in welchem Maaß die einzelnen Landestheile, die verſchiedenen Stämme an der Geſammtentwickelung theilnahmen. Es handelt ſich jetzt um Gruppirung nach Provinzen; im voraus aber können wir mit Zuverſicht verkünden, daß bei näherer Bekanntſchaft ein großer, ja überraſchender Reichthum ſich herausſtellt.

Die Periode ſteht in einem gewiſſen Gegenſatz zu der glanzreichen der Hohenſtaufiſchen Zeit nicht bloß in dem Charakter der Poeſie, ſondern auch je nach den Landestheilen, in welchen ſie auftritt, ſo daß jetzt diejenigen hervortreten, welche damals feierten, und umgekehrt. Dort waren es die Schwaben, die Bayern, die Oeſterreicher, hier ſind es die Schleſier, die Niederſachſen, die Bewohner der Oſt- und Nordſeeküſten und nur ganz ausnahmsweiſe Schwaben und Schweizer, nur unter beſonderen Umſtänden ein Bayer und kaum irgend ein Oeſterreicher. Die neue Kunſt iſt weſentlich proteſtantiſch, hatte unleugbaren Zuſammenhang mit Luthers Bibelſprache und ſeinem Kirchenliede; eben in dieſem Sinne und zugleich im Sinne des erneuerten Claſſicismus erhob Opitz ein mächtiges durchaus zeitgemäßes Panier. Es bedurfte nur eben eines Zeichens, um weit umher im deutſchen Vaterlande und in weiteren Kreiſen, als zur Zeit der ſchwäbiſchen Dichtung, zur poetiſchen Production aufzurufen. Die neue Form ſpielt dabei auch eine weſentliche Rolle. Formen nutzen ſich ab, verlieren ihren Reiz, ſelbſt ein neuer Inhalt will zugleich eine neue Form. Die reimenden Sprachen befinden ſich noch einer beſonderen Schwierigkeit gegenüber, da durch den Bau der Sprachen und ihren Vorrath, wie groß er auch ſei, doch jedenfalls eine Grenze geſtellt iſt, die bei längerer Uebung nicht nur erſchöpft, ſondern auch vernutzt und reizlos wird: ein Punkt, der nicht undeutlich am Schluß der vorigen Periode im 15. und 16. Jahrhundert eingetreten war. Luthers Sprache und Opitzens Kunſt förderten nun zwar keine neuen Reime zu Tage, allein die Wirkung des Reims in Verbindung mit dem Rhythmus war allerdings eine neue und klang mit neuem Zauber an das Ohr, ein Umſtand, auf den ich ein beſonderes Gewicht zu legen geneigt bin und der mir die ſehr überraſchende Zahl von plötzlich erſtehenden Dichtern in ſo vielen deutſchen Landestheilen erklären hilft. In der That war es auf einmal ein allgemeiner Dichterfrühling, wie man ihn ſeit Jahrhunderten, ja in dem Umfange noch nie geſehen, ſo daß Uhlands ſchöne Worte:

Nicht an wenig ſtolze Namen
Iſt die Liederkunſt gebannt,
Ausgeſtreuet iſt ihr Samen
Ueber alles deutſche Land —

ſchon eine Anwendung auf das 17. Jahrhundert finden. Dies, wovon in weiteren Kreiſen noch gar ſehr die Anſchauung fehlt, iſt nun vor allem in's Licht zu ſtellen. Da es ſich hier um weniger gekannte Namen handelt, die aber doch oft ſehr kennenswerth ſind, werden wir mitunter ausführlicher und namentlich in den Anführungen freigebiger ſein müſſen; der Beweis ihres Werthes und der ihnen gegebenen Stellung iſt eben erſt zu führen.

Opitz iſt ſo ſehr der Ausgangs- und Anhaltspunkt der neuen Poeſie, ſein perſönlicher Einfluß ſcheint ſo ſehr die Wirkung ſeiner Schriften unterſtützt zu haben, daß wir vorzugsweiſe an den Orten, wo er einige Zeit verweilt, die vortheilhaften Spuren ſeiner Anweſenheit erkennen, in Schleſien, in Sachſen, in Preußen, in Holſtein, in Heidelberg. Schleſien als ſein Vaterland erhielt ſchon dadurch einigen Vorſprung.

II.

Die Schleſiſchen Dichter.

Wenn zunächſt in Schleſien ſich eine reiche Blüte der Literatur entwickelte, ſo kann man nicht ſagen, es ſei dies geſchehen, weil das Land weniger vom Kriege gelitten, im Gegentheil ward es um dieſe Zeit von der Kriegesfurie, unter andern den Dragonaden, ſo wie von der Peſt heimgeſucht, Viele wurden zur Auswanderung veranlaßt und überhaupt findet der Spruch inter arma silent Musae hier keine Anwendung, es ſcheinen vielmehr durch die zum Theil geiſtigen Kämpfe die Geiſter angeregt zu ſein und ſelbſt in leiblicher Noth gewährte der Tempel der Muſen ein Aſyl.

Auch die Auswanderung der Schleſier wirkte fördernd, denn ſie ergab eine Ausbreitung der Poeſie, wie ſie durch bloße Schrift nicht ſo gut geſchehen wäre; was von Opitz gilt, trifft hier auch ſeine ſchleſiſchen Nachfolger: Tſcherning trug die neue Poeſie nach Roſtock, Peucker nach Berlin, Caldenbach nach Tübingen, und indem dieſe die Verbindung mit ihren Landsleuten erhielten, konnte in kurzer Zeit das Anſehen der ſchleſiſchen Poeſie in ganz Deutſchland ſich begründen; dazu die poetiſchen Geſellſchaften. Als darauf, als Gegengewicht zu dem ſteigenden Ruf Schleſiens, die Eiferſucht anderer Stämme und Landestheile erwachte, da trug der Wetteifer, wie ſich begreift, nur noch mehr bei, die Augen auf jene Kreiſe zu richten, welche ſich um ſo enger zuſammen ſchloſſen als die nächſten und echteſten Söhne des überall anerkannten Meiſters.

Von den Genannten iſt Andreas Tſcherning der treueſte Nachfolger Opitzens, wenn auch nicht der geiſtigſte. Zu Breslau 1611 geboren, ſtarb er zu Roſtock am 27. September 1659. Er war hier Profeſſor und darf als der hauptſächlichſte Verbreiter der neuen Kunſt in dieſen Küſtenlanden angeſehen werden. Seine Gedichtſammlung, 1642 zu Breslau bei Georg Baumann erſchienen, führt den Titel: „Andreas Tſchernings deutſcher Gedichte Früling", mit geſtochenem Titel und beſonderer Beigabe ſeines Wappens. Den bei weitem größten Theil nehmen Gelegenheitsgedichte ein, auf Hochzeiten, Namenstage, Todesfälle, beſonders auch Magiſter-Promotionen, dazwiſchen ein paar ſelbſtändige Stücke nach Opitziſcher Art: „Lob des Weingottes", „Rachel klaget über den Kindermord Herodis" u. ſ. w. Dann ſehr viele Ueberſetzungen aus dem Neulateiniſchen, des Heinſius, Grotius, Barläus, Scaliger, Douſa u. A., ferner aus dem Holländiſchen und — dem Arabiſchen; denn Tſcherning hatte dieſe Sprache von dem berühmten zu Danzig geborenen Johann Fabrizius erlernt. Sämmtliche Gedichte ſtehen ſich darin gleich, daß ſie ſauber und mit Geſchmack gearbeitet ſind, aber nicht eben reizvoll, der Mangel an urſprünglicher Begabung läßt ſich nicht verdecken. Am meiſten Munterkeit hat noch das bekannte Gedicht auf die Verächter der Muſik:

Wer ungereget
Die Sinnen träget,
Wenn Künſtler ſingen
Und Sayten klingen,
Iſt taub an Ohren
Und krank geboren,
Weil ſonſt ſich reget,
Was Sinnen träget u. ſ. w.

Er ſelbſt legte auf die Form großes Gewicht und machte öftere Ausfälle auf ſolche Dichter, welche ſich den Grundſätzen Opitzens nicht anſchließen wollten, beſonders auf einen, den er nicht nennt; man ſehe ſein Gedicht „An einen böſen Deutſchen Poeten“ (S. 271) und „Klage der Götter über die falſche Waare der in den Parnaſſus eingeſchlichenen deutſchen Verskrämer“. Käme es darauf an, hier beſtimmte Namen aufzufinden, ſo würde es daran nicht fehlen, ich meine unter Andern Schuppius (ſ. w. u.), der es ſeinerſeits an Angriffen gegen die Opitianer nicht fehlen ließ. Tſcherning erkannte aber dennoch, daß zur Poeſie mehr als dieſe äußere Kunſtübung erfordert ſei; in dem Gedicht an den gekrönten Poeten Neſſel (er iſt trotz ſeiner Krönung verſchollen) finden ſich die Zeilen:

Denn bei himmliſchen Poeten
Iſt was mehr alß Kunſt vonnöthen.

Er ſelbſt aber erhob ſich nie weiter als ſeine Kraft reichte und wußte dieſe richtig zu meſſen. Neumeiſter bezeichnet ihn beſonders als tumoris expers, ſehr richtig, ſo wie er ſich denn überhaupt mehr als einen Anhänger der älteren Werke Opitzens darſtellt, während ſein Verwandter Scultetus auf der Bahn der ſpäteren fortging. Wie ſehr Tſcherning ſich von letzterem unterſcheidet, zeigt ſich beſonders, wo er einen ähnlichen Gegenſtand behandelt, nämlich in ſeinem Gedicht „Auf die Geburt unſeres einigen Heilandes und Seligmachers Jeſu Chriſti“. Der Verfaſſer erhebt ſich hier höher und iſt feierlicher als ſonſt, zeigt aber in der That nur wenig Antitheſen und keinen Schwulſt.

Ein ſolcher Dichter mußte noch mehr als Opitz ſein Feld in der Ueberſetzung finden. Zunächſt lag das Lateiniſche, und Niederländiſche und aus beidem hat Tſcherning in Umlauf gebracht was ihm irgend werth ſchien, namentlich eine große Zahl von Epigrammen und Sprüchen. Ein Gedicht des Barläus, das die Hand redend einführt, veranlaßte ihn zu Aehnlichem, ſo läßt er die Zunge ſprechen, ferner den Baum und den Eſel, nicht eben geiſtreich, und mir iſt zweifelhaft, ob man hierin den Beginn der in dem Zeitalter vernachläſſigten Fabel mit Recht hat finden können.

Am bemerkenswertheſten ſind Tſcherning's Ueberſetzungen aus dem Arabiſchen. Schon in den Gedichten finden ſich einzelne Sprüche verſtreut, dann aber iſt ein beſonderer Anhang gegeben, welcher die Sprüche des Ali in doppelter Ueberſetzung, lateiniſch und deutſch bringt, jene in je einem Diſtichon, dieſe in je zwei Alexandrinern: Centonia Proverbiorum Alis Imperatoris Muslimici distichis Latino-Germanicis expressa ab Andrea Tscherningio. Cum notis brevioribus. Voran geht eine wörtliche lateiniſche Ueberſetzung, zuweilen auch in lateiniſcher Schrift der arabiſche Originalausdruck. Um zu zeigen, wie frei der Dichter ſich bewegt, theilen wir einige mit der wörtlichen Ueberſetzung mit:

In omni animo cura.

Der Sorgen Schaar iſt groß, die umb den Weltkreiß fliegen,
Ein jeder hat davon die ſein' im Hauſe liegen.

Verbum Dei medicina animi.

Wer uns am Leibe hilft, dem laß ich ſeinen Ort:
Der Seelen Arzt gilt mehr; und der iſt Gottes Wort.

Sufficit canitiei morbus.

Es ſei, daß ſunſt ein Greiß an keiner Seuche liege,
Das Alter vor ſich ſelbſt hat Krankheit zur Genüge.

Aus der Fülle dieſer ſchönen Sprüche, welche der Dichter meiſtens gut gefaßt und wohl geründet, glaube ich noch Ferneres mittheilen zu ſollen:

Nimm auß der Zungen ab, was einem ſei zu trawen.
Die Rede zeigt den Mann, wie Löwen ihre Klawen.

Laß Zuflucht einen Freund in Nöthen bei dir finden,
Denn nichts auß allem kann die Freundſchaft feſter binden.

Biß dankbar jederzeit, wird Hülfe dir gethan,
Denn danken reizt die Hand zu mehrem Wohlthun an.

Ein Andrer prahle viel mit ſeiner Schätze Güte:
Ein ſolcher Mann iſt reich, der reich iſt am Gemüte.

Wirf deinen Muth nicht weg, wenn Menſchen dich verſchmähen,
Wer vor der Welt nicht gilt, der iſt bei Gott geſehen.

Was dein Sohn dir ſoll thun, thu' deinem Vater an.
Dein Kind thut, Vater, Dir, wie deinem du gethan.

Fleuch Lüger, alß ein Gift: ſie ſtürzen einen Mann.
Wer Wahrheit liebt, der hat wohin er fliehen kann.

Die Welt iſt groß genug, die Breite, wie die Länge.
Nur die in Feindſchaft ſtehn, denſelben iſt ſie enge.

Thu recht, man glaubet ſonſt an deine Worte nicht.
Die Ungerechtigkeit verdeckt des Glaubens Licht.

Ein Geizhalß wird erfüllt von keinem Gold und Felde:
Der Durſt nach Waſſer iſt nicht heißer als nach Gelde.

Bei Fürſten führet nicht ein bloßer Menſch Gewalt:
Ein frommer Fürſt iſt Gott in menſchlicher Geſtalt.

Was will doch in der Sonn' ein Krummer grade ſein?
Wohin ein Krummer geht, da folgt ihm krummer Schein.

Der Tod kann einem kaum ſo tief ins Herze ſchneiden,
Alß wann man einen Feind muß an der Seite leiden.

Wer, Kindern fürgeſetzt, deß Amptes nicht vergißt,
Der ißt ſein Stücke Brod gar würdig, daß er's ißt.

Ein loſes Maul das reißt in einer Stunden ein,
Wozu hernachmals muß viel Zeit und Arbeit ſein.

Wer Armen wolzuthun auß trewem Herzen liebt,
Den macht das Wünſchen alt deß Armen, dem er giebt.

Wer ſich gen Hofe giebt, muß kalt und heißes kennen:
An Fürſten-Tafeln kann ſich einer bald verbrennen.

In Flore pflegt ein Weib ihr Antlitz zu verſtecken:
Mit Zucht und Ehre ſoll ein Mannßbild ſeines decken.

Ein Königreich wird ſtark, hält Billigkeit da Hauß.
Wo ſie nicht Wohnung hat, da wird ein Raub daraus.

Es verdienen dieſe Sprüche hier um ſo mehr ihre Stelle, als ſie offenbar mitgewirkt haben, den Sinn der Deutſchen für Spruchweisheit in poetiſcher Form zu ſteigern, ſo daß alſo von hier eine mittelbare oder unmittelbare Einwirkung auf Logau, Greflinger, Grob u. A. anzunehmen iſt. Ueberdies haben ſie zuerſt den Blick auf die Poeſie und Weisheit des Orients gerichtet, deſſen Kunde alſo dem Jahrhundert nicht gefehlt hat; liegt es doch nahe, hier Vergleiche mit Rückert's Verdeutſchungen anzuſtellen, um ſo mehr als ſie ſich der gleichen Form bedienen. Etwas ſpäter, von 1646 ab, kommen des Adam Olearius Ueberſetzungen aus Perſiſchen Spruchdichtern, des Scheich Saadi perſiſchem Baumgarten, ſo wie den Arabiſchen Fabeln des Lockman, Ergebniſſe ſeiner Perſianiſchen Reiſe.

Scherffer von Scherffenſtein kann für den Hauptvertreter der ſchleſiſchen Gelegenheitsdichtung gelten, denn er hat kaum irgend ein Stück anderer Art verfaßt; indeß auch als ſolcher iſt er nicht zu verachten und verdient vielmehr an ſeinem Ort ſeine Ehre. Er dichtete viel, eben auf alle vorkommenden Gelegenheiten, bei denen nun ſchon die Poeſie eben ſo wenig als der

Kuchen fehlen durfte; nicht alles von ihm iſt gedruckt, denn der einzige von ihm vorhandene anſehnliche Band bezeichnet ſich nur als den erſten. Er erſchien 1652 zu Brieg unter dem Titel: „Wencel Scherffers Geiſt- und Weltlicher Gedichte Erſter Theil, in ſich begreiffend eilf Bücher“ — mit dem Bildniß des Verfaſſers. Scherffer ſteht hinſichtlich der Form und Sprache Tſcherning nur wenig nach, übertrifft ihn aber um eben ſo viel an Friſche und Munterkeit; Erfindung und Poeſie iſt freilich auch ſeine Sache nicht. In ſeinen Gelegenheitsgedichten greift er dreiſt in's Leben und treibt ſich wenig im Allgemeinen umher, ſo daß ſeine Gedichte auch zugleich ein kulturhiſtoriſches Intereſſe haben. Als Hofpoet begleitet er die Ereigniſſe des Brieger Fürſtenhauſes, ſchildert in kräftigen Zügen die Bedrängniſſe der Zeit, die Noth des Krieges, die Schrecken der Peſt, welche namentlich im Jahr 1633 Schleſien betrafen, ſo daß die fürſtliche Familie nach Preußen und von da ſogar noch weiter bis nach Lithauen floh. Zu gleichem Theil und ſogar überwiegend ſind die Geſänge auf heitere Familienereigniſſe oder Hoffeſte und hier zeigt ſich Laune und mancher gute Einfall. Auch das Gedicht auf ein vom Fürſten erlegtes dreibeiniges Schwein, das abgebildet wird, iſt nicht ſo geſchmacklos, wie man es hat finden wollen, denn der vierte Lauf fehlte nicht etwa durch Verletzung, ſondern von Geburt und die geſuchte Auslegung der Vorbedeutung iſt offenbar ſcherzhaft zu nehmen; überhaupt iſt die fröhliche und behagliche Stimmung, welche das Ganze beherrſcht, wohl in Anſchlag zu bringen bei Beurtheilung des Einzelnen. Nie um Wort und Wendung verlegen, erreicht der Dichter mitunter einen guten Fluß und eine hübſche Zierlichkeit, zumal da ein gewiſſes Formgefühl ſich nicht verkennen läßt. Die trochäiſchen Verſe namentlich (ſ. w. u.) hat er beſſer behandelt als alle ſeine Zeitgenoſſen; ich glaube deßhalb und wegen der ſinnreichen Anwendung vieler Pflanzennamen den Anfang eines Stückes herſetzen zu müſſen: Florae, der Blumengöttin nachdenkliches Hochzeitgedichte (aus dem achten Buch, das „der Götter und Göttinnen Hochzeitlieder“ enthält und den ganzen Olymp der Reihe nach ſprechen läßt):

Herrſchte nicht dieß große Runde dieſen Blick der Wintergreiß,
Hätte der nicht Feld und Gärten übertüncht mit bitterm Eiß,
O ſo müßt' ich Lieblichkeiten hauffenweiſe ſtreuen aus,
Allerſchönſt und zierlich ſchmücken dieſes Hochzeitfreuden-Hauß,
Hätt' iemals die Erden-Mutter angelegt ihr buntes Kleid,
So ſollt's heute ſein geſchehen (das nicht ſein kann, iſt mir leid),
Aller meiner Gärten Prangen Euch zu Dienſt erſchienen wär',
Alles Blum- und Krautgewächſe hätt' ich mit beſchieden her,
Eure Gäſte zu bekränzen, hätte Roſen und Violn,
Näglein, Rosmarin, Narciſſen meine Tellus müſſen zolln,
Bei die Kränzewinderinnen hätt' ich mühſam mich geſtellt,
Schicklich dieſe jener Farben zugebrüdert, zugeſellt,
Alle Zimmer artlich ſollten Blumen-bunt geſchmücket ſtehn,
Aller Hochzeitleute Füſſe nur auf bunten Zweigen gehn,
Edle Blumen, Kräuter, Wurzeln, und was Naſ' und Aug' erquickt,
Sollten aller Wände Kruſten bei ſich führn als drauf geſtickt.
Gottesgnad hielt' erſte Stelle, dann das Tauſendgüldenkraut,
Goldblum, Goldwurz, Krauſemünze, ſonder welche keine Braut
Ihrer Jungferſchaft Gewächſe legt (wiewol in Ehren) feil.
Drauf die Küch' und Speicher nöthig würd' auch ziern ein Blumentheil.
Da müßt Ochſ'- und Hirſchenzunge, fette Henn' und Genſerich,
Schaafgarb, Herzkraut und Säuſchnabel prächtig hoch ausbreiten ſich,
Zuckerried und Honigblumen —

und ſo ferner noch zu mehreren Dutzenden.

Auch Scherffer hat viel überſetzt und ſogar aus dem Polniſchen, nämlich: „Jan Kochanowskys des fürnehmen Polniſchen Poetens Luſt- und Scherz-Reime“ — allein dieſe ſind ſelbſt meiſtens entlehnt, insbeſondere aus Martial.

Um von Scherffers eigener Erfindung noch etwas zu geben, wählen wir ein paar Epigramme.

Auf die böſen Reimenſchmiede.

Der Dichter Choerilus einginge den Vertrag,
Vor jeden böſen Vers zu leiden einen Schlag.
O zahlt' auch man die ſo, die ſchlimme Reime gieſſen,
Wie würde manchem man den Rumpf zuſchlagen müſſen.

Teutſchland.

Wer hätt' o Teutſchland dich erlegt und überwunden,
Wenn du zum meiſten dich nicht ſelbſt dabei befunden.
So lange man gewürgt, ſo lange man geſiegt,
So haſt du ſtets durch dich dich ſelber auch bekriegt.

Auf die Kleiderwechſelung unſerer Teutſchen.

So lang im Wammes wurd' ein Teutſches Herz geführet,
Hat Teutſchland immer noch an Feinden Sieg präſtiret,
Von Zeit es aber ſich gekleidet als Franzoſen,
So frag' ich, wo es liegt, antwortet Ihr:

Die Antwort ſoll, was nicht ſchwer iſt, durch den Reim gefunden werden.

Wenzel Scherffer ſtammt aus Oberſchleſien, woher denn auch ſeine Kenntniß der polniſchen Sprache, und war Organiſt zu Brieg; ſein Geburtsjahr fehlt, er ſtirbt 1674. Außer den erwähnten Gedichten giebt es noch „Grablieder“ von 1646 und ein Gedicht „Grobianer und Grobianerin, in alexandriniſche Reime gebracht nach Anweiſung H. Opitii durch Wencel Scherffern Leobſch. Sileſ. 1640“.

Unter den Gelegenheitsdichtern der Opitziſchen Schule verdient nun ein Dichter beſondere Beachtung, dem ſie bisher ſehr wenig zu Theil geworden, deſſen Namen man weder bei Neumeiſter noch Jöcher findet und der auch bei neuern Literarhiſtorikern, wenn ſie ihn überhaupt nennen, ſehr obenhin behandelt wird — Nicolaus Peucker. Er iſt in Schleſien geboren, mehr weiß man nicht zu melden, lebte als Brandenburgiſcher Kammergerichtsadvokat und Stadtrichter zu Köln an der Spree, jetzt bekanntlich einem Theil Berlins. Er ſtirbt 1674. Seine Gedichte wurden erſt nach ſeinem Tode, 1702, geſammelt und herausgegeben, viele davon ſind wahrſcheinlich bei ſeinem Leben einzeln gedruckt oder auch handſchriftlich verbreitet worden und offenbar beſaß er in ſeinen Kreiſen einen ſehr gekannten Namen. Dieſe Gedichte ſind auch jetzt noch von Intereſſe, nicht nur für Berlin und Preußen, ſondern auch an ſich, man würde ſich ſonſt auch nicht erklären können, wie Gelegenheitsgedichte dreißig Jahre nach des Dichters Tode noch in merkantiliſcher Spekulation gedruckt wurden. Otto Chriſtian Pfeffer, Buchhändler in Berlin, gab ſie heraus und ſchrieb in der Vorrede von dem Dichter: „Hat er gleich nichts Hochtrabendes und Weithergeſuchtes, ſo hat er doch auch nichts Gezwungenes an ſich, ſondern man findet vielmehr die ſcharfſinnigſten und anmuthigſten Erfindungen in ſeinen Scherzgedichten, die ich vor itzo unter dem Titel einer wolklingenden luſtigen Pauke habe ediren wollen; nicht nur darum, weil der Titul mit dem Namen des ſel. Autoris faſt übereinſtimmt und eine feine Harmonie giebt, ſondern auch und vornehmlich aus der Urſach, weil es dem ſel. Autori alſo beliebet hat, ſich ſchon bei ſeinem Leben unter dem Bildniſſe eines Päukers, der die Pauke ſchläget, auf ſeinem eigenen Notariatſiegel vorzuſtellen, welchen zwar unterſchiedliche Mücken und Fliegen, worunter er ſeine Feinde abgebildet, bei ſeiner guten Intention irren und hindern wollen, aber nicht können, mit der Ueberſchrift: Turbabor sed non perturbabor!“ Der Titel giebt unter dem wohlgelungenen Bildniß in der Allongenperrücke dieſes Siegel. Er lautet: Nicolai Peuckers des berühmten Cöllniſchen Poeten u. ſ. w. wolklingende luſtige Pauke von 100 ſinnreichen Scherzgedichten. Die runde Zahl deutet an, daß man aus mehrerem ausgewählt, wobei ſich das Urtheil des Herausgebers recht wohl unterſchreiben läßt. Steht Peucker mit Tſcherning und anderen Opitianern hinſichtlich der Sprache und Form nicht ganz auf gleicher Höhe, ſo übertrifft er ſie doch an Friſche; Laune, ja ſelbſt Anmut iſt zum öftern ſeinen Gedichten eigen, und harmloſeſte Fröhlichkeit und Behaglichkeit giebt ihnen noch heute Werth, er ſcheint ſogar unter den Gelegenheitsdichtern eine der erſten Stellen zu verdienen. Seine Späſſe ſind freilich etwas maſſiv und nicht nach heutigem Geſchmack zu beurtheilen, allein namentlich für Hochzeitlieder war damals in Schleſien und anderswo viel erlaubt, in damaligen Brandenburgiſchen Landen konnte man aber noch etwas ſtärkeren Auftrag leiden. Es iſt in dieſen Gedichten, die keineswegs für die Oeffentlichkeit und den Büchermarkt geſchrieben ſind, das unmittelbarſte Leben, und wiederum muß man bewundern, wie Peucker, gleich Pindar, bei den oft ſo ähnlichen Fällen ſich ſtets poetiſchen Stoff heranzuziehen und dieſen mit dem beſonderen Fall ſinnreich und launig zu verweben weiß.

Die Gedichte ſind nach Zehenden eingetheilt und die fürſtlichen Perſonen haben, wie geziemend, den Vortritt. Hier ſpielen Wiegenlieder auf die kurfürſtlichen Prinzen eine Hauptrolle; eines, auf die Melodie: Schlaf, mein liebes Kindelein, lautet wie folgt:

Schlaf Chur-Prinz, Friedrich Wilhelms Sohn,
Damit Du größer wirſt
Und endlich Deines Vaters Thron
Beſitzeſt als ein Fürſt.

Es liegt noch keine Sorg' auf Dir,
Drum ſchlaf und weine nicht:
Der Krieg, das ungeheure Thier,
Steht draußen, wie man ſpricht.

Wir laſſen ihn noch nicht heran,
Und kömmt er unvermuth,
So ſagen wir, Du biſt noch klein,
Ein Schelm, der Dir was thut.

Dein Vater iſt ein ſtarker Held,
Wann Er ſein Schwerd bewegt
Und mit den Seinen zieht in's Feld,
Wer iſt wol, der Ihn ſchlägt?

Drum ſchlaf, es hat noch keine Noth,
Wann iſt nicht Krieg geſchehn?
Und morgen, will's der liebe Gott,
Solltu den Garten ſehn.

Den Garten, den Dein Vater hat
So wunderſchön gebaut,
Desgleichen Babylon die Stadt
Kaum jemals angeſchaut.

Du wirſt Dich wundern üm den Mann
Mit einem Gabelſtiel,
Der Waſſer von ſich ſprützen kann,
Sobald der Gärtner will.

Du ſiehſt den wunderſchönen Klee
Dem Lenz entgegen gehn,
Und Männerherz weiß als den Schnee
Nach guter Ordnung ſtehn.

Du fühlſt der Tulpen Atlaß an
Und zweifelſt, ob auch Hirt,
Ein Maler, ſo ſchön malen kann,
Als hier geſehen wird.

Du wirſt durch köſtlichen Geruch
Bis auf das Herz ergötzt,
Wenn als ein wolkenblaues Tuch
Violen ſtehn geſetzt.

Du hörſt das liebliche Geſchrei
Der Vögel, wenn zumal
Der Amſel Stimme kommt dabei,
Nebſt einer Nachtigal.

Du kömmſt ins Pomeranzenhaus
Und probeſt den Geſchmack,
Du lieſeſt Dir Citronen aus,
Die Welſchland kaum vermag.

Nach dieſem hältſtu Mittags-Ruh,
Und wenn Du biſt erwacht,
So zeigt man Dir die mülcke Kuh,
Aus Holland hergebracht.

Man weiſet Dir den Reiger-Stand,
Unlängſt hier angelegt,
Und wie bald hier, bald dort ein Band
Das Wild mit Heu verpflegt.

Man führt Dich auf den neuen Berg
Und zeigt Dir Hirſch und Wild,
Die neue Spree, das Schleuſen-Werk,
Und was noch ſonſt viel gilt.

Schlaf alſo, lieber Chur-Prinz, ſchlaf,
Du ſollt dies alles ſehn,
Wird das nicht ſtattlich ſein und prav?
Ja, ja, es ſoll geſchehn!

Der Chur-Printz ſchlief, Gott Lob, ſchon in der zwölften Woche,
Da ich dies Lied erzwang, der Krebs kroch aus dem Loche,
Die Schaafſchur war ſchon hin und wieder angeſetzt,
Es ward Walpurgisnacht, von Schäfern hochgeſchätzt
Als eine ſolche Zeit, dergleichen nicht im Jahre,
Was Lieblichkeit betrifft. Der große Gott bewahre
Den Stammbaum Brandenburg und den jetzt grünen Zweig,
Und gebe derer mehr! Schweig, Widerſacher, ſchweig,
Und freue dich nicht ſo, wie du bisher gepflogen,
Denn Gott hat ſeine Hand der Mark noch nicht entzogen,
Er hilft, wenn niemand hilft, er hilft zu rechter Zeit,
Und wenn uns Hülfe noth, trotz Teufel, deinem Neid.

Auf, Muſikanten-Chor! Laß Lauten, Zinken, Geigen,
Spinet, Pandor, Kittar und Harfen nicht mehr ſchweigen,
Mach uns ein Freudenlied! Das Bi bi bi bi bum
Und ta ra tar ta ra macht ſchon die Ohren ſtumm.
Mit Lermen und Getön auf, Chur-Printz, Deinem Taufen:
Das Volk kömmt aus Berlin und Cöllen ſtark gelaufen,
Als Friedrich Wilhelms Schloß faſt nicht umſchließen kann.
Der Mann fragt ſeine Frau, die Frau fragt ihren Mann:
Wie heißt der Chur-Printz doch?

Nicht minder Liebliches enthält ein anderes Wiegenlied auf den Prinzen Albrecht Friedrich, ſo daß ich nicht umhin kann, hier einige Strophen herauszuheben, welche die Leichtigkeit des Dichters in vollem Maaß zeigen.

Behilf dich mit dem engen Raum,
Den dir die Wiege ſchenkt,
Es iſt noch draußen kalt, daß kaum
Ein Menſch ſo kalt gedenkt.

Es giebt zwar gute Schlittenfahrt,
Dein Bruder Carl Aemil
Und Friedrich fahren jung und zart,
Doch aber auch nicht viel.

Vor dich, ſo kleines Fürſtenkind
Iſt es noch gar zu kalt,
Schlaf, bis der angenehme Wind
Aus Weſten kriegt Gewalt.

Wann Flora ſich Tapeten-grün
Im Felde läſſet ſehn:
Dann kannſt du mit nach Potsdam ziehn,
Die Reiſ' iſt bald geſchehn.

Nach Potsdam, das der Helden Held,
Dein Vater oft beſucht,
Das der Frau Mutter wol gefällt,
Wann ſie zur Wirthſchaft kocht.

Wenn die beſchwatzte Schwalbe kömmt,
Und die ſo fromme Lerch
Ihr ſommerlanges Lied anſtimmt,
Dann höret man die Störch

Auf ihren Neſtern klappernd ſtehn,
Printz, das haſt du noch nie
Gehört; laß uns noch weiter gehn,
Wie ruft der Gukguk? wie?

Das wirſt du künftig ſelber hörn,
Laß dir nur ferner nicht
Die Koſtbarkeit des Schlafes ſtörn,
Und ſchlaf!

Das allerliebſte Prinzchen ſchlief,
Die Wiege ſtand ganz ſtill —

Und ſo ferner, endlich zum Schluß:

Mein Wiegenlied iſt aus:
Gott ſegne ferner noch das Brandenburger Haus.

Um den Dichter mehr in ſeiner Derbheit zu zeigen gebe ich zwei Strophen aus einem Hochzeitliede; der Bräutigam heirathet eine Wittwe, die er ſchon vor ihrer erſten Ehe geliebt, da heißt es gleich am Eingange:

Nicht alles bleibt ohn Aenderung,
Was ſchön geweſen, glatt und jung,
Wird runzlich und kriegt endlich Falten,
Ein Baum wird auf ſein Alter hol,
Und trägt nicht länger als er ſoll,
Das Wetter pflegt ihn auch zu ſpalten,
Ein alter Käſe zeuget Maden,
Und ſtinkt gleich einem alten Schaden.

Der Speck wird garſtig, gelb und weich,
Die Butter ſterbe-blaß und bleich,
Wein und Getränke werden ſauer,
Zinn, Kupfer, Meſſig und Metall
Beſchimmeln, Eiſen, Blech und Stahl
Verroſten endlich in der Trauer,
Nur alte Lieb' und alter Huſten
Die ſollen, wie man ſagt, nicht roſten.

Ein Lied, das der Dichter im Namen ſeiner Tochter Anna Eliſabeth für eine wegziehende Freundin gemacht, hat dagegen einen anmutig ſcherzenden, freundlich mutwilligen Ton. Es hebt an:

Jungfer Mühmchen, will ſie weg,
Und nach Oderberg verreiſen,
Giebt es Ihr nicht einen Schreck?
Will Berlin Sie nicht mehr ſpeiſen,

Oder hat was anders Schuld?
Red' ich wahr? Ich kann auch lügen,
Kann Sie keinen Mann hier kriegen?
Nein, Sie hat noch nicht gewollt. *)

Auch wo der Dichter tief in das Alltagsleben herabſteigt, wird man noch manches Anziehende und mitten unter Geſchmackloſem recht Schmackhaftes finden. Mögen die gegebenen Proben den Empfänglichen und nicht Verzärtelten einladen, dieſer zwar oft hausbackenen, doch biederen und kernigen Poeſie ein Ohr zu leihen. Daß ſie zur Zeit, wo Verſe ſentimental und ideal ſein mußten, keinen Beifall fand, begreift ſich wohl.

Ein dritter recht eigentlicher Gelegenheitspoet Schleſiens iſt Heinrich Mühlpforth. Geboren am 10. Juli 1639 zu Breslau, verlor er frühzeitig ſeinen Vater, und führte unter dem Einfluß ſeiner Verwandten und ſeiner eigenen Unruhe ein unſtetes Leben; erſt ſpät fand er eine feſte Stellung. Anfangs wollte er ſich der Malerkunſt widmen, ſcheint aber nicht ſowohl weil er wenig Talent zeigte, als vielmehr durch äußere Beſtimmung dieſelbe verlaſſen zu haben und wider ſeinen Willen Apothekerlehrling geworden zu ſein. Endlich willigte man ein ihn eine gelehrte Laufbahn betreten und Schulen beſuchen zu laſſen. Darauf bezog er die Univerſität Leipzig, um daſelbſt Medicin zu ſtudiren, verheirathete ſich aber hier in jugendlicher Unbeſonnenheit oder durch äußern Zwang der Verhältniſſe, und beides, das mediciniſche Studium ſowohl als ſeine übereilte Ehe, ward ihm bald ſo läſtig, daß er ſich davon machte; er ging nach Wittenberg, um die Rechtswiſſenſchaft zu ſtudiren. Er ward Doctor der Rechte, kehrte nach ſeiner Vaterſtadt zurück, und hier ward für ihn geſorgt; wahrſcheinlich trug ſeine erfolgreiche Gelegenheitsdichterei ſelbſt dazu bei, ihm

---

*). Schöner freilich Sappho von einer ſpätvermählten (nach meiner Ueberſetzung):

Wie rothwangig ein Apfel erröthet, hoch in dem Gipfel,
Oben auf oberſtem Zweig, ihn vergaßen zu pflücken die Pflücker —
Nein, ſie vergaßen ihn nicht, ſie konnten nur nicht ihn erlangen!

Gönner zu erwerben. Unter dieſen zählt Hoffmannswaldau. Die Art ſeines Dichtens zog aber, wie ſpäter Günther, ihn in ein genußreiches Leben, der Poet durfte bei allen Feſtlichkeiten nicht fehlen; er entgalt es mit folternden Gichtſchmerzen, welche ſein ſpäteres Leben trübten. In der Stellung eines Notars bei dem Conſiſtorial- und Vormundſchaftsgericht zu Breslau beſaß er Achtung und wurde als Dichter von ſeinen Landsleuten ungemein geſchätzt. Er ſtirbt, 47 Jahr alt, im Jahr 1686. Man darf ſein Leben nicht durchaus beurtheilen nach der bei ſeinen Lebzeiten ihm von Hoffmannswaldau ſcherzhaft geſetzten Grabſchrift:

Neun Wörter und nicht mehr ſoll dieſes Grabmal haben.
Hier unter dieſem Stein liegt Gicht und Durſt begraben.

Seine Gedichte aber könnte man eher nüchtern finden und ſie werden von neueren Kritikern als durchaus mittelmäßig bezeichnet; doch ſei es von uns fern, ſie mit dieſem kurzen Wort ſogleich zu verwerfen. Es erſchienen, nach Mühlpforths Tode, zu Frankfurt a. M. 1686 in vorzüglicher Ausſtattung und mit dem Bildniß des Dichters: „Heinrich Mühlpforths teutſche Gedichte,“ außerdem 1687 zu Hannover: „Poetiſcher Gedichte ander Theil;“ endlich noch „Teutſche Gedichte“, Breslau 1698, und „Poemata“, Frankfurt 1686. Erwägt man nun, daß der Inhalt dieſer Gedichte meiſtens nur in Hochzeitsliedern und Leichengedichten beſteht, ſo iſt die Wiederholung der Drucke in der That bemerkenswerth, denn ſie giebt einerſeits Zeugniß, daß die Stücke nicht ſo werthlos ſein konnten, andererſeits, daß das Zeitalter ſelbſt in weiteren Kreiſen an dieſer Gelegenheitspoeſie einen jetzt kaum verſtändlichen Antheil nahm.

Mühlpforth hat weniger Friſche und Laune als Scherffenſtein und Peucker, er iſt ernſter, gemeſſener und darf neben Tſcherning immer als ein guter Nacheiferer Opitzens genannt werden. Daß die Mehrzahl ſeiner Gedichte, unter denen die Leichengeſänge das Uebergewicht haben, noch für uns anziehend oder nur genießbar ſein ſollten, wird nicht verlangt werden, es unterſcheiden ſich dieſe Gedichte jedoch nach Form und Inhalt von vielen anderen der

Zeit. Sie haben nämlich die elegiſche Form, d. h. alternirende Alexandriner, wie Hoffmannswaldau ſie in ſeinen Heroiden machte, und ſo ſind ſie denn auch ihrer ganzen Behandlung nach Elegien, meiſtens Troſtſchreiben in Briefform, nicht ſelten mit glücklicher darſtellungsvoller Anknüpfung an wirkliche Verhältniſſe, z. B.:

Als ich, geehrter Freund, ſein Schreiben nur erblicket,
Sah ich das ſchwarze Wachs, den Boten großer Pein,
Und wie ich weiter noch im Leſen fortgerücket,
Traf mein Gedenken auch mit dem Verhängniß ein.
Des Briefes Inhalt war: Mein Leitſtern iſt verblichen,
Der Eltern liebſter Troſt und Hoffnung fällt dahin,
Nun unſrer Tochter Treu aus unſerm Haus entwichen,
Wird mit des Trauerns Nacht umzogen Herz und Sinn u. ſ. w.

Wenn man dagegen im Allgemeinen Mühlpforth zu einem Nachahmer Hoffmannswaldau's ſtempeln will, ſo iſt entgegenzuſtellen, daß er weder deſſen Unkeuſchheit noch deſſen gehäufte Bilder hat, daß er vielmehr, wo es ihm in den Leichen-Gedichten an Stoff fehlt, zu übler Gelehrſamkeit oder zur Nachahmung römiſcher Dichter ſeine Zuflucht nimmt. Einigen dieſer Gedichte ſieht man es deutlich an, daß ſie beſtellte Arbeit ſind, und es wäre nicht gerecht, nach ihnen ſogleich den Dichter zu meſſen; dagegen findet man bei näherem Eingehen, namentlich in den mehr lyriſchen Stücken, manche gute Strophe. Die Sprache iſt nach damaligen Maaßſtäben correct, der Ausdruck nimmt öfters Rundung, ja ſelbſt Nachdruck an, der Dichter verleugnet das Zeitalter Hoffmannswaldaus nicht, hat aber, dieſem gegenüber, Maaß und Geſchmack und ſorgt offenbar die Bahn Opitzens nicht zu verlieren; allen denen, die hierin gleich dachten, konnte er achtbar und muſterhaft erſcheinen. Es bedarf zur Beſtätigung dieſes günſtigern Urtheils einiger Anführungen; der Anfang eines längeren Leichengedichtes lautet:

Es ſei nunmehr, daß uns des Winters Zahn
Der Wälder Zier, der Felder Purpur raubet,

Es ſteh verwüſt der Flore Garten=Plan,
Der Baum ganz nackt, entgipfelt, unbelaubet,
Die Luft ſei Schnee, der Himmel kalt,
Die Bruſt der Erden ungeſtalt,
Und was man lieblich hieß, erſterb' itzt auf der Bahre,
Hiemit den Untergang zu zeigen von dem Jahre.

Es hemmet ſich der Sonne güldnes Rad,
Und dieß, was bleibt, ſind nichts als lange Nächte;
Ach, daß doch nicht von unſerm Lebenspfad
Der bleiche Tod ein gleiches Beiſpiel brächte!
Hochedler Herr, des Hauſes Sonn',
Und ſeiner Seelen Luſt und Wonn',
Sinkt bei gekürztem Tag jetzt in des Todes Schatten
Und Thränen bleiben nur dem Grabmahl abzuſtatten.

Ach, ſchwarzer Tag! Ach, aus der Tage Zahl
Verworfner Tag, auf ewig auszuſtreichen!
Ach, Licht voll Angſt, ach, Anblick voller Qual! u. ſ. w.

Ein anderes beginnt:

Jetzt gehſt du aus des Kerkers Nacht,
Und biſt ganz frei, die Feſſel ſpringen,
Von Band und Ketten los gemacht,
Und kannſt nun ein Triumphlied ſingen.
Du ſchickſt den Leib ja nur zu Grabe,
Den Leib, der faulen muß, ein Raub der Mott' und Schabe.

Noch ſetze ich den Eingang einer Trauer=Ode her:

Miſcht Tränke der Unſterblichkeit,
Zieht Saft und Salz aus edeln Steinen,
Sucht was der Theophraſt bereit
Und Helmont kocht aus dürren Beinen;
Ja hättet ihr der Weiſen Stein,
Ihr Sterblichen, den Schatz der Schätze:
So könnt ihr doch nicht ewig ſein,
Euch fällt des Todes Hauptgeſetze.

Nicht verſagen mag ich mir, ſelbſt ein längeres Gedicht hieher zu ſetzen, denn es zeichnet ſich ebenſo ſehr durch einfache Schönheit der Diction als durch Gefühl und Innigkeit aus, ſo wie auch durch Stärke der Gläubigkeit. Die Trauer-Ode auf den Tod eines Kindes, am 9. Junii 1675.

Es lauft der Natur zuwider,
Ja, betrübſt', ich geb' es zu,
Wenn wir unſrer Kinder Glieder
Mit der Erden decken zu,
Wenn gleich einem Regenbogen
Unſer Hoffen muß vergehn,
Und die Luſt, ſo man gepflogen,
Wir ſehn auf der Bahre ſtehn.

Daß uns die die Augen ſchließen
Iſt erwünſchte *) Ziel und Zweck:
Wenn hingegen wir ſie müſſen
Tragen aus den Augen weg,
Scheint es der Vernunft zwar bitter
Und dem Herzen ſchwer zu ſein,
Daß des Todes Ungewitter
Reißt Geſetz und Ordnung ein.

Aber wie auf gleich Gewichte
Tod und Leben iſt gelegt,
Und das göttliche Gerichte
Nicht zu unterſcheiden pflegt,
Ob es an begrauten Haaren
Seinen letzten Schluß vollzieht,
Oder die wirft auf die Bahren,
So in ihrer erſten Blüth' —

Alſo müſſen wir auch denken,
Daß beim Eintritt in die Welt
Ab- und Hinzug uns umbſchrenken
Und der Tod gefangen hält,

---

*) Der Druck giebt „der wünſchte".

Es ſind bald die Windelbinden
Feſſel unſrer Sterblichkeit,
Und der Vorrath den wir finden
Iſt gehäuftes Herzeleid.

Thränen ſind die erſten Waaren
Und der letzte Sterbenszoll,
Kummer wächſet mit den Jahren,
Elend macht das Leben voll;
So daß man muß Beifall geben,
Was der Weiſen Mund gelehrt,
Daß es beſſer gar nicht leben
Oder daß es bald aufhört.

Denn die Freuden, ſo wir haben,
Sind nur ein Sardiniſch Gras,
Und des Glückes Gut und Gaben
Noch gebrechlicher als Glas.
Auch der Glanz von höchſten Ehren
Iſt ein falſcher Irwiſch-Schein,
Der die Sinnen wird bethören,
Und die Laſter ſenken ein.

Zwar, betrübſt', ihr werdet ſchließen:
Söhne bauen das Geſchlecht,
Laſſen uns viel Ruhm genießen,
Treten in der Eltern Recht,
Sind nach häufigem Bemühen
Unſers müden Alters Stab.
Heißen Ruhm und Namen blühen,
Wenn wir faulen *) in dem Grab.

Das ſind irdiſche Gedanken,
Die auf keinen Grund gebaut,
Hoffnung, ſo gar leicht kann wanken,
Die man oft verlaſſen ſchaut.

---

*) Wer ſich an das damals nicht mißtönende Wort ſtößt, leſe, um den Eindruck des Ganzen nicht zu verlieren, lieber „modern“.

Aber wenn ſie aus der Wiegen
Gott in ſeine Arme nimmt,
Welch ein ſeliges Vergnügen
Iſt den Eltern da beſtimmt!

Niemand kann den Gärtner ſchelten,
Wenn der Himmel blitzt und kracht,
Daß er Blumen, die recht ſelten,
Vor den andern nimmt in Acht.
Sollen wir nicht Gottes Gnaden
Und grundloſe Gütigkeit
Rühmen, wenn vor Qual und Schaden
Seine Hand uns früh befreit!

Eltern, ihr dürft euch nicht kümmern
Weiter für ſein Wohlergehn,
Weil nun in des Himmels Zimmern
Engel ihm zur Seite ſtehn.
Aus der Wiegen in die Erden
Hat er ſich den Lauf vollbracht,
Und ſoll einſt verkläret werden
In der ſchönſten Sternen-Pracht.

Laßt die Thränen minder fließen,
Nennt den Tod ja nicht Verluſt,
Weil er jetzund kann genießen
Statt der ſüßen Mutterbruſt
Iſraels beliebte Quellen,
Die ſein höchſtes Labſal ſein,
Die ſein Unſchuldskleid erhellen,
Daß es wie die Liljen rein.

Gleich wie nur aus ſchlechter Erden
Unſer Ahnherr war erbaut,
Und durch Sünde mußte werden
Wieder ihrer Schooß vertraut:
So ſoll auch, was Menſch iſt, ſterben,
Doch nicht ewig untergehn,
Denn es wird mit Chriſto erben
Und lebendig auferſtehn.

Das Gedicht iſt von Intereſſe für die Anſchauung der Zeit, es bekundet die dunkele Färbung, welche das Leben erhalten hatte. Im Uebrigen wird, wer ein unbefangenes Urtheil bewahrt, anerkennen müſſen, daß in den angeführten Stellen ein ſchöner Wurf des Verſes und ein voller Klang der gemeſſenen Rede ſei, kurz daß hier diejenigen Vorzüge in vollem Maaß erſcheinen, für welche Opitz die Bahn öffnete und denen auch Fleming nachſtrebte. Auf dieſer Seite könnte Mühlpforth leicht den Vortritt vor dem allerdings etwas frühern Tſcherning gewinnen, und er hat, da ſeine Zeitgenoſſen dem Ungeſchmack verfielen, nur ſehr wenige neben ſich. Man achte aber auch dieſen Vorzug nicht gering, ſondern erwäge, daß namentlich in unſerm Zeitalter, das Glück, das einzelne Dichter gemacht, hauptſächlich auf ähnlichen Vorzügen beruht, daß aber dieſe Vorzüge in jener Zeit viel höher anzuſchlagen ſind, wie denn auch geſchehen.

Die Hochzeitgedichte ſind leichteren Gewichtes, da hier der Mangel an Laune und Friſche mehr empfunden wird, doch begegnet manches Zierliche und zuweilen iſt Mühlpforth auch in Bildung der Strophe glücklich, wovon wir noch weiterhin ſprechen. Sie ſind meiſtens in alternirenden Alexandrinern, nach Art der Hoffmannswaldauiſchen Elegien und Briefe, zum Theil ſelbſt als „Wechſelbriefe“ verfaßt, und dann am wenigſten lesbar. Neumeiſter nennt einen „Hiob“ unſeres Dichters, der für verloren gilt, falls nicht ein paar Stücke dieſes Inhalts unter den vermiſchten Gedichten gemeint ſind, vielleicht aber waren es Theile eines größeren Ganzen. Wir halten jedenfalls den Verluſt nicht für erheblich.

„Der ander Theil,“ der ein Jahr ſpäter erſchien, verhält ſich dem Umfange nach mehr als ein Nachtrag, doch bringt er mehr ſelbſtändige Gedichte und nur noch wenig von Gelegenheitsſtücken. Er enthält geiſtliche Gedichte und Sonette, letztere zum Theil auch geiſtlichen Inhalts, doch ſtehen beide zurück gegen Fleming, Gryphius u. A. Mehr Theilnahme gewinnen die „Verliebten Gedanken“, denn hier lernen wir den Dichter von einer neuen Seite kennen und es ſcheint als habe man nur mit einer gewiſſen Scheu dieſe Gedichte anfänglich zurückgehalten; ſie gehören aber keineswegs zu den ſchwächſten des Dichters, der Sinn für Klang des Verſes und Schmelz der Sprache kommt ihm auch hier trefflich zu ſtatten und wo er am beſten iſt, bildet er die Brücke zu Günther. Einige Strophen aus dem „Nachtliede an Roſelinde“ machen Anſpruch hier zu ſtehen. Der Eingang lautet:

Ihr Sternen, die ihr Wächter ſeid
Bei dunkel-ſtiller Einſamkeit,
Laßt eure Fackeln heller ſchimmern,
Bekrönt den Schatten dieſer Nacht
Mit eurer guldnen Strahlen-Pracht
Aus des ſafirnen Himmels Zimmern

Nun ſich die ganze Welt geſtreckt,
Und ſie des Schlafes Flügel deckt,
Die Flüſſe ſtehn und ruhn die Winde,
Erwacht mein Herze voll Begier,
Und ſinget vor der tauben Thür:
Erſchein', erſchein', o Roſelinde!

Und der Schluß:

Verwirf, o Roſelinde, nicht
Der unbefleckten Liebe Pflicht,
Die dich bei ſteter Nacht begrüſſet:
So viel der hellen Sterne Zahl,
So vielmahl tauſend Tauſendmahl
Sei auch von mir, mein Kind, geküſſet.

Noch iſt aufmerkſam zu machen auf das Lied „Er liebet noch“:

Ich hörte ſüße Saiten klingen,
Der linde Ton bezwang den Geiſt,
Daß er vor Freuden mußte ſpringen
Und war ſchier aus ſich ſelbſt gereiſt.
Er ſuchte mit Melinden wieder
Die abgelegten Liebeslieder.

Das längere Lied ſchließt mit folgenden Strophen:

Ich laſſe Welt und Bücher ſtehen,
Ich werfe Geld und Gut von mir,
Wenn ich mag zu Melinden gehen
Und hören, wie ſie das Clavier
Durch ein bewegliches Rühren zwinget
Und drinn mit zarter Stimme ſinget.

Das weiße Paar der Künſtler-Hände
Beweiſet da ſein Meiſterſtück,
Es lauft und eilet außer Ende
Bald fornen für, bald hin zurück,
Und ſucht das reineſte Getöne,
So wunderlieblich und ſo ſchöne.

Ich will dir gerne Lieder ſchreiben,
Melinde, nur beſeele ſie,
Es wird wohl ewig darbei bleiben,
Daß die berühmte Poeſie
Vom Singer ihre Geiſter nehme
Und ſich zu deſſen Laut bequeme.

Wir wollen ſo die Sorgen tödten;
Melinde, ſpiele mir mein Lied,
Und zähle mich zu den Poeten,
Die ſich um deine Gunſt bemüht.
Verſchönre deine Herrlichkeiten
Mit Liedern und geſtimmten Saiten.

Hier kann man, ſelbſt über Günther hinaus, Annäherungen an Bürger finden, und wenn Mühlpforth, nach Hoffmannswaldau's ſcherzhafter Grabſchrift, zu trinken verſtand, ſo verſtand er doch auch zu lieben und zu dichten.

Es lohnt wohl auf die Liebesgedichte noch näher einzugehen; ſie ſchließen ſich nahe der Wirklichkeit an, die verſchiedenen Namen dürfen aber nicht irre machen, denn ſie gelten offenbar der gleichen Perſon; leider hat der Herausgeber ſie nur nicht in die richtige

Ordnung geſtellt, ſo daß man das Wachſen der Leidenſchaft und den Fortſchritt des Verhältniſſes ſogleich überſähe. Ich hebe noch hervor den Anfang des Liedes:

Er bittet um einen Kuß.

Nur einen Kuß, ſo hab' ich ſchon
Von dir, mein Schatz, der Liebe Lohn,
Und bin gar wohl damit zufrieden,
Was deine Gunſt mir jetzt verſpricht,
Drauf bleibt mein ſchwaches Herz beſchieden,
Dein Mund betreugt mein Hoffen nicht,
Wenn ich von dir jetzt bitten muß
Nur einen Kuß.

Der Refrain, ziemlich geſchickt angebracht, ſetzt ſich noch durch vier folgende Strophen fort. Es entſpricht ein Lied unter dem Titel: „An die erzürnte Perlemuth, als er einen Kuß von ihr genommen“:

Erzürnte Perlemuth, was hab' ich denn verbrochen?
Daß du auf lauter Pein
Die Augen richteſt ein?
Du haſt mir deine Gunſt und Gnad nun abgeſprochen.
Bedenke, was dein Sinn itzt thut,
Erzürnte Perlemuth.

Es folgt ein Lied: „An Melinden, als ſie geſchworen, ſie wollte ſich nicht weiter küſſen laſſen“, aber dieſen und den vorigen gehen dann wieder andere Gedichte vorher, welche den Bruch des Schwures ins Licht ſtellen; ſo heißt es in dem Nachtlied an Perlemuth:

Recht die Lippen eingeſchränkt
Und die Seelen tief vermiſchet,
Wie ein Reb' am Reben hängt,
Werde dieſer Kuß erfriſchet.

Bedürfte es eines Beweiſes, daß Megalinde oder Melinde und Perlemuth dieſelbe Perſon ſind, ſo kann man ihn darin finden, daß auch jene „Perlenkind“ genannt wird (Nachtlied an Megalinden Nr. 6).

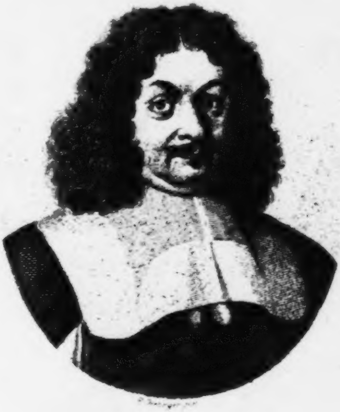
Noch einige Lieder aus den vermiſchten Gedichten des erſten Theils müſſen hier ſtehen, ſie treten in ihre perſönliche Beziehung zum Dichter erſt nachdem wir die des zweiten Theils kennen. Sehr Schönes enthält das Lied „Auf die Kaltſinnigkeit der Liebſten:

Dunkle Höhlen, finſtre Schatten,
Meines Lebens Auffenthalt,
Wüſte Felder, ſtille Matten,
Einſam und verſchwiegner Wald,
Könnt ihr auch die Seufzer zählen,
Die ich täglich abgeſchickt,
Wenn mein Herz mit neuem Quälen
Ein beſchwerlich Leid gedrückt.

Ach, ihr Zeugen meiner Schmerzen,
Sagt doch, was ihr kühnlich wißt,
Und, ihr hellen Sternenkerzen,
Suchet, wo der Urſprung iſt.
Anemonens edle Tugend,
Die mein Abgott iſt und heißt,
Macht, daß Liebe meine Jugend
An die ſtärkſten Ketten ſchleußt.

Keine hat mich können binden,
Aber dieſer Nymfen Zier
Wußte mich bald zu entzünden,
Da ſie doch nicht günſtig mir.
Ihre ſittſamen Geberden
Haben mich genommen ein,
Daß ich ihr verpflicht muſt werden,
Weil die Geiſter in mir ſein.

Noch verlacht mich Anemone,
Mich, der ich verliebet bin,
Da ſie doch, die Lebenskrone,
Tag und Nacht mir liegt in Sinn.



ANDREAS GRYPHIUS.

Verlag von Friedrich Bruckmann in München.

Was ich in Gedanken führe,
Iſt von ihrer Schönheit Pracht,
Wenn ich früh vom Schlaf mich rühre,
Hab' ich ſchon an ſie gedacht. u. ſ. w.

Ich breche hier ab, um noch den Eingang eines anderen nicht minder ſchönen Gedichtes geben zu können:

Auf die Abweſenheit der Liebſten.

Ich kann nicht deine Augen küſſen,
Und mir iſt jetzt dein Mund verſagt,
Ach, Schatz, daß wir ſo lieben müſſen,
Hab' ich dem Himmel oft geklagt;
Umſonſt, er zeigt nur Donnerblicke,
Und ſtößt den heißen Wunſch zurücke.

Ich will dich zwar im Herzen tragen,
So lange mich die Erde trägt,
Mein Geiſt ſoll deine Seele fragen,
Ob ſie noch gleichen Zunder hegt.
Du lebſt und ſchwebſt mir in Gedanken,
Doch nicht in Eines Landes Schranken.

Gefangne hoffen frei zu werden,
Ich hoffe nicht dich mehr zu ſehn.
Der Wind kann jetzt in frembder Erden
Mir deine Seufzer nicht zuwehn;
Und dennoch baut der Liebe Stärke
Im Herzen große Wunderwerke.

Wenn mich der Schlaf nur eingewieget,
(Wo auch die Liebe ſchlafen läßt)
Hat ſich ein Bot' im Traum verfüget,
Der ſpricht, die Perlemutt ſteht feſt.
Sie liebt, und ſchickt dir dieſes Schreiben,
Und will auf ewig deine bleiben.

Bald ſeh ich ſie vorm Spiegel ſtehen,
Wie ſie das Haar zu Felde ſchlägt,

Bald mit beliebten Tritten gehen,
Bald wie ſie ſich zu Bette legt,
Und meine treue Lieder ſinget,
Bis ſie der müde Schlaf bezwinget. —

Wahrlich Zeilen, die Anſpruch geben auf den Namen eines Dichters, wie ſie denn merkwürdig an Bürger anklingen. Von den nächſtfolgenden Dichtern aber weiſt Mühlpforth auf keinen beſtimmter hin, als auf Günther, dieſer hat hier überall ſeinen Vorgänger, ſein Vorbild, ja ſein Original. Wer Günther genau kennt und mit dieſer Kenntniß Mühlpforths Liebeslieder lieſt, muß überall von dieſer Bemerkung überraſcht werden. Ich mache hier, da wir es ſpäter brauchen, nur noch im Vorbeigehn auf Einiges aufmerkſam. Ein Hochzeitlied in den vermiſchten Gedichten des erſten Theils beginnt:

Zeugt, Sternen, zeugt von mir in lichten Flammen,
Ich pflag zuvor die Liebe zu verdammen,
Das Wort, dazu mein Mund ſchien ungeübt,
Bricht jetzt heraus: Ich bin, ich bin verliebt!

Demnächſt verweiſe ich auf das Lied „auf die Beſtändigkeit,“ dem ein Günther'ſches entſpricht, und ſo finden wir auch in Günthers ſchönſten Liedern jene künſtlichere Strophe wieder, deren ſich Mühlpforth bedient. Wenn nun aber Günther Goethes Schätzung erwarb, muß davon nicht auch Einiges auf Mühlpforth zurückfallen?

Er iſt in der That kein ſo mittelmäßiger Dichter, wie man ihn dazu gemacht hat; überhaupt aber ſei es geſagt: Blättert die Ungeduld mit der Brille eines kurzſichtigen Literators, ſo kann es in der weitſchichtigen Literatur des ſiebzehnten Jahrhunderts gar leicht geſchehen, daß die ſich immer wiederholenden Leichen- und Hochzeit-Carmina alles einförmig und alltäglich erſcheinen laſſen, und daß darüber unbeachtet bleibt, was an Leben und Gemüt, an Erfindung und Kunſt zwiſchendurch reichlich vorhanden iſt. Dazu, daß es immer für kritiſcher und vornehmer gilt, ſich ekel abzuwenden. Aber wahrlich, es gehört mehr Einſicht und Sicherheit des Urtheils dazu, anzuerkennen und anerkennend jedem ſeine Stelle anzuweiſen, als unbeſtimmt zu verwerfen und theilnahmlos vorüberzugehen. Und vergeſſe man nicht: Es handelt ſich um Beſitzthümer des deutſchen Volkes.

In wie großem Anſehen Mühlpforth bei ſeinen Landsleuten ſtand und wie ſehr man ihn für eine Zier des ſchleſiſchen Parnaſſes hielt, beweiſen vorzüglich auch die bei ſeinem Tode auf ihn gedichteten Geſänge, die, ſelbſt wenn man für den panegyriſchen Ton das Billige in Abzug bringt, immer noch ſehr hochtönend bleiben. Die Breslauiſche Raths-Canzlei ehrte ihn mit einem Gedicht, aus dem man erſieht, in welchen Ehren damals ſelbſt bei der Canzlei die Poeſie ſtand:

Es liegt der Weisheit Schatz in der Poeterei,
Der Sterngelehrte kann durch ſie die Sterne kennen,
Kein guter Redner geht ihr Blumenſtück vorbei,
Sie iſt der Künſte Schul' und kann ſich göttlich nennen,
Sie folgt dem ſüßen Ton der Himmelskreiße nach,
Wer nicht harmoniſch iſt, wird ſchlechte Verſe bringen,
Von oben muß die Glut das innre Herzens-Fach
Entzünden, ſoll man ſonſt erwünſchte Lieder ſingen,
Drum ſind Poeten längſt vor heilig Volk geacht u. ſ. w.

Im Folgenden heißt es:

Er hat aus jedem Buch die Blumen abgebrochen,
Er war an Hurtigkeit dem ſchnellen Naſo gleich,
Nachdrücklich, wie Virgil, ein Flaccus mit der Leyer,
An der Erfindung gut, an ſchönen Worten reich,
Die Anmuth war niemals in ſeinen Schriften theuer. —

Noch ſtärker iſt der Poſaunenton, den Chriſtian Knorr (von Roſenroth) anſtimmt, unter andern:

Mein Mühlpforth, wenn man dein und andrer Worte höret,
Wenn man ein Werk von dir und fremden Händen ſieht,

Dann wird dein hoher Ruhm mit wahrem Glanz vermehret,
Wie wenn beim Hagedorn die Tuberoſe blüht.

Es wird dem Juvenal, dem Virgil und Horaz ihr Ruhm gelaſſen, dann heißt es:

Bey welchem aber wird ein Skazon mir gewieſen,
Der Mühlpforths hohem Geiſt die Gegenwage hält?
Durch dieſen haſt du dich den Sternen ſelbſt vermälet,
Ins Buch der Ewigkeit den Namen einverleibt,
Daß weil der Pindus noch gelehrte Söhne zehlet,
Dein unverwelktes Lob in ſtetem Wachsthum bleibt.

Verſe, deren Sinn ich nicht anders zu erklären weiß, als daß hier von einem verloren gegangenen Werk des Dichters die Rede iſt, dem die dichteriſchen Freunde eine beſondere Bedeutung beimaßen.*) Dies beſtätigt ſich einmal dadurch, daß Mühlpforth in den beiden Trauergedichten ganz beſonders mit Juvenal zuſammengeſtellt wird, worauf keines ſeiner erhaltenen Gedichte paßt, dann aber durch Neumeiſters Aeußerung: Multa etiam Satyrica ejus et Erotica utrinque vena minime difficile effusa, desiderantur, quae in sinu amicorum latent. Aehnlich wie man Anſtand nahm, der erſten Sammlung irgend Erotiſches einzuverleiben, ſo wird bei Satyriſchem das Bedenken noch viel größer geweſen ſein, wogegen man die Gelegenheitsſtücke, wodurch die Familien ſich geehrt fühlten, um ſo vollſtändiger mittheilte: wir hätten alſo, was der Dichter nicht immer mit voller Liebe ſchrieb, und der beſte Theil ſeiner Production wäre verloren, eben das, wodurch man ſeinen Namen bei der Folgezeit geſichert glaubte. Gleiches gilt von ſeinem Hiob.**)

---

*) In Mühlpforths lateiniſchen Gedichten finden ſich zwar mehrere Stücke im ſkazontiſchen Maaß, allein auf dieſe können die obigen Worte ſchwerlich gedeutet werden, da von einem deutſchen und einem größeren Werk die Rede iſt.

**) Noster quoque Jobum, cujus ipse fata non pauca expertus fuerat, versibus Germanicis reddidit, quod Poema tale suspicamur fuisse, ut ejus causa multos non sine causa dolere existimemus. Perditum prorsus creditur. Neumeiſter s. v.

Daß Mühlpforth zu ſeiner Zeit für bedeutender galt, als er uns gegenwärtig erſcheint, dies geht überhaupt ſchon aus Neumeiſters Behandlung hervor; dieſer widmet ihm einen ausführlicheren Artikel, dem die Neueren aber nur fälſchlich entnommen haben, der Dichter ſei Hoffmanns Nachahmer geweſen.*) Im Gegentheil ſcheint Mühlpforth gerade dadurch Glück gemacht zu haben, daß er, ohne ganz dem Zeitgeſchmack entgegen zu treten, doch zugleich auch die Anhänger der Opitziſchen Kunſtart für ſich gewann.

Es gehört zum Charakter der Zeit, daß Mühlpforth eine gleiche Zahl lateiniſcher Gedichte verfaßte, daß er alſo hier gegen die meiſten Dichter ſeiner Zeit nicht zurückſtand; er zeigt vielmehr eine ganz beſondere Gewandtheit und Sauberkeit der Sprach- und Versbehandlung ganz im klaſſiſchen Geſchmack, ſo daß die Freunde römiſcher Poeſie an dieſen Werken, die keinen der geringſten Plätze in neulateiniſcher Poeſie einnehmen, noch immer ihre Freude finden können, ja es lernt hier vielleicht mancher den Gehalt des Dichters reiner und vorurtheilsfreier ſchätzen, als in dem zum Theil veralteten Deutſch. Den Gegenſtänden und Gattungen nach ſtehen dieſe Gedichte den deutſchen ganz gleich, denn die Sammlung theilt ſich in carmina gratulatoria, Epithalamia, Epicedia. Der Form nach finden wir beinahe ſämmtliche Maaße der römiſchen Poeſie, Hexameter, Diſtichen, Hendecaſyllaben, horaziſche Odenmaaße und beſonders gut gebildete Skazonten, z. B.

---

*) Neumeiſters Urtheil lautet: Imitaturus autem inimitabilem Hoffmannswaldavium, quo noster usus est fautore, insuavior quidem illo Phoenice, Lohenstenio tamen Vate dulcior apparet. De cetero neque gravitas destituit Nostrum neque Veneres illae dictionis leporum sale largiter conspersae, exarescunt; sententiarum vero lumina passim et cumulate resplendent. Inventionum certe divitias in eo non possumus non suspicere, admiraturi quoque, nisi animadverteremus, plerarumque fontes in Epithalamiis e Deastrorum gentilium paludibus esse deductos. In affectibus autem ciendis palmam plerisque dubiam reddit, redditurus in pluribus, si per cruciatus podagrae perque malum illud necessarium ac domesticum bono viro licuisset. Atqui is tamen nihilo secius et in turbis tranquillus erat, et inter nubila mente ut plurimum serena.

Non te supinae lentitudinis Scazon
Pudet, quid haeres? quid pedem trahis tardum?
Resume frontem spiritusque sublimes,
Non qui crepent tragoedias cruentatas,
Sed quos Cupido et ignium Venus Mater
Scit evocare suscitabulo suavi.

Man ſieht wiederum, wie ſehr das Lateiniſche damals eine zweite Mutterſprache der deutſchen Dichter war, und wie unerläßlich es iſt, die Poeſie des Jahrhunderts in dieſem Zuſammenhange zu betrachten. Ein zweites größeres lateiniſches Gedicht zur Feier Breslaus, deſſen Jöcher gedenkt, Vratislavia, caput Silesiae, heroico carmine decantata habe ich nicht zu Geſicht bekommen.*)

Schließlich gewinnt noch ein Leichengedicht Mühlpforths unſere Theilnahme, weil es uns nämlich eine Anſchauung giebt, wie man damals von den bereits verſtorbenen Dichtern Schleſiens urtheilte. Es iſt auf den Tod Scherffenſteins gedichtet, und an ſich nicht ohne Werth: „Bewillkommnung Hrn. W. S. v. S., von denen berühmteſten Seel. deutſchen Dichtern in der Ewigkeit, den 6. May 1674“:

Kann dir, o edler Scherffenſtein,
Mein Ton noch was erfreulich ſein,
Der du ſchon ſitzſt bei jenen Dichtern
Im Schooß der grauen Ewigkeit,
Und trittſt mit Füßen Neid und Zeit,
Beſtralt mit tauſend Sternenlichtern.

Wie? oder iſt's Elyſer-Feld,
Das deine Wohnung dir beſtellt,
Wo nichts als Lieblichkeiten ſpielen:

---

*) Dieſe günſtigere Auffaſſung des Dichters findet Beſtätigung durch einen Aufſatz Kahlerts in dem Weimariſchen Jahrbuch II., 304 (er war mir unbekannt, als ich das Obige ſchrieb), aber K. beweiſt ſeine Sache nicht gut: für die ausgehobenen Stellen laſſen ſich ungleich beſſere finden.

Wo ſtets der linde Weſtwind ſchwebt,
Und wenn er ſeine Flügel hebt,
Den Ort pflegt rauſchend abzukühlen.

Wo Bäche voller Nectar gehn,
Wo Bäume keinmal fruchtlos ſtehn,
Wo Flora ſich zum Teppich machet,
Und bald der Liljen Atlas weiſt,
Bald Tulipanen brennen heißt,
Bald durch Viol' und Nelken lachet.

Wo früh ein runder Perlenthau
Verſilbert den Smaragd der Au,
Und läßt die Demant tropfen fallen,
Wo unterm Schatten lauft ein Bronn,
Verwahrt für Regen, Luft und Sonn',
Und ſpracht*) mit rieſelnden Chryſtallen.

Da, ſag' ich, wo die göldne Zeit
Hat eine Tafel zubereit,
Da niemand ſonſt als Götter ſpeiſen,
Wo Scherz und Spiel die Liebe grüßt,
Wo Fried' und Einigkeit ſich küßt,
Und wechſelweiſ' einander preiſen.

Da ſollſt auch du, o Scherffenſtein,
Ein theurer Gaſt willkommen ſein:
Der Opitz ſchleußt dich in die Armen,
Der klugen Geiſter Ungeheur,
Der durch der Sinnen heilig Feur
Auch todte Marmel hieß erwarmen.

Es ſieht dich Tſcherning freudig an,
Daß du des müden Lebens Bahn
Nach ſo viel Schmerz und Angſt verlaſſen,

---

*) Das Gedicht, wie auch viele andere, iſt voll von Druckfehlern; ſo viel mir ſicher ſcheint, verbeſſere ich ſtillſchweigend; hier nun vermuthe ich auch einen Fehler, vielleicht ein Participium und Compoſitum mit umb, wage aber keine Conjectur.

Er meldt poetiſch ſeinen Gruß.
Und will mit einem Liebeskuß
Dich Ueberwinder jetzt umfaſſen.

Es kennt dich Czepko allbereit,
Der Fürſten Rath, der Ruhm der Zeit,
Der ſo manch ſchönes Buch geſchrieben;
Er ſpricht: Sollt' ich dich jetzt verſchmähn,
Da Ein Hof uns doch hat geſehn,
Von wegen Kunſt nicht ferner lieben.

Ja Gryphius, der theure Mann,
Den niemand ſattſam preiſen kann,
Der Phönix ſchleſiſcher Poeten,
Stellt jetzt der Reden Donnern ein,
Und reicht dir, edler Scherffenſtein,
Zu ſüßen Liedern neue Flöten.

Dein Golau lächelt von Geſicht
Und zeiget dir ein rund Gedicht,
Aus dem du kannſt den Zuſtand kennen,
Wenn Laſter man für Tugend ehrt,
Wenn Thorheit oft die Weisheit lehrt,
Und man pflegt Schwarzes Weiß zu nennen.

Wie laſſ' ich den Apelles aus,
Der ſich bis an der Sonnen Haus
Durch himmliſch Dichten hat geſchwungen,
Vergeſſ' ich unſres Köhlers Geiſt,
Der zu den Sternen längſt gereiſt
Und hier noch blüht auf vieler Zungen?

Nein, Schleſiens ſein Paradeis,
Das ſo viel hohe Dichter weiß,
Als Deutſchland ſonſten nicht kann zeigen,
Dieweil es keinen Ruhm begehrt,
Und meine Feder es nicht werth,
Heißt mich aus Ehrfurcht ſtille ſchweigen.

In dieſem Ruhmesglanze Schleſiens ſind Opitz, Tſcherning, Gryphius, Golau uns ſchon bekannt, auch Köhler ward bereits früher erwähnt; es iſt der unter dem Namen Colerus bekanntere Biograph Opitzens, der Gönner des Scultetus, der lateiniſch und deutſch dichtete, jedoch nicht das geworden iſt, was ſeine Zeitgenoſſen erwarteten. Ueber Apelles finden wir Auskunft bei Neumeiſter; dieſer nennt nämlich: „Apelles von Leuenſtern (Matthäus). Magnum olim urbis Wratisloviae Ornamentum." Er dichtete lateiniſche Oden und geiſtliche Lieder, von denen mehrere im alten Breslauiſchen Geſangbuch enthalten ſind. In Czepko lernen wir ein neues Glied des Briegſchen Dichterhofes kennen, und zwar ein ſolches, das unſere volle Aufmerkſamkeit verdient.

Daniel von Czepko, geboren 1605 zu Koſchwitz in der Nähe von Liegnitz, ſtirbt 1660 zu Wohlau; man hat von ihm verſchiedene patriotiſche Gelegenheitsgedichte, z. B. den „Triumphbogen Ferdinands III." und „Siebengeſtirne Königlicher Buße". Es iſt Kahlerts Verdienſt, zuerſt auf die ſehr ſeltenen Werke hingewieſen zu haben (in Prutz liter. Taſchenbuch 1844). Näheres giebt H. Hoffmann im Weimariſchen Jahrbuch II., S. 283. Das Beſte von ſeiner Dichtung iſt gar nicht gedruckt worden, hat ſich aber handſchriftlich erhalten, auf der Rehdigerſchen Bibliothek zu Breslau in der Abſchrift des um ſchleſiſche Literatur auch ſonſt verdienten Sammlers Ezechiel. Der Dichter hatte reichen Länderbeſitz, außer dem Rittergut Merzendorf bei Schweidnitz beſaß er noch drei Vorwerke; er ſcheint meiſtens auf dieſen Gütern gelebt zu haben, doch iſt aus Mühlpforths Gedicht zu entnehmen, daß er an den Brieg-Liegnitziſchen Hof kam, der um dieſe Zeit einen literariſchen Mittelpunkt bildete, wie er denn den unvergleichlichen Friedrich von Logau beſaß.

Er ſelbſt urtheilte von ſeiner Poeſie ſehr beſcheiden, wie er dies in anziehender Weiſe ausſpricht:

So gut ſie gerathen.

An ſeine Freunde.

Wann ich vom Felde komm' und etwan einem Haſen,
Das durchbeſchwitzte Fell durch meinen Wind*) gezwagt,
Wann ich dem grimmen Wolf ein Schäflein abgejagt,
So dicht' ich ofte Verſ', indem ich ſoll verblaſen.**)

Oft (es iſt mein Gebrauch) wenn meine Leute dreſchen,
Muß mit dem Schieferbuch ein Junge bei mir ſtehn.
Wenn ich den Schäfer ſchelt' und heiß' ihn von mir gehn,
So muß den Zorn in mir ein Epigramma löſchen.

Gefall' ich euch, ihr Freund', und lobt ihr meine Sachen,
So glaub' ich, daß ich nicht der letzte Dichter ſei,
Wo nicht, betrüg' ich mich. Jedoch bedenkt dabei,
Ob man es beſſer auch könnt' unter Bauern machen.

Nicht natürlicher und darſtellungsvoller kann der Dichter ſich einführen und, in der That, er hat ſogleich unſere Aufmerkſamkeit gewonnen; aber er gewinnt auch bald noch weiter unſere ganze Theilnahme und unſer Mitleid, wenn wir ihn über die Zerſtörung ſeiner Güter durch die Raubgier und Vernichtungsluſt der Schweden klagen hören.

Alles hin, bis auf das Gemüthe.

Seiner Feder Begräbniß.

Nur aus, o Buch! Das Dorf vom Merzen, das iſt Graus,
Der ſchöne Meierhof zu Kletſchkau wüſte worden,
Das Striegen-Vorwerk fort; das viert' in dieſem Orden
Will auch mein Berggut ſein — darum, o Buch, nur aus!

Die Güter nehmen ab, die Schatzung aber zu:
Das Haus wird leer an Geld und voll an Kriegesknechten.
Kehr' ich mich hundertmal zur Linken oder Rechten,
So hab' ich Tag und Nacht bei keinem keine Ruh.

---

*) **Wind** iſt Windhund; ſo in einem Liede von Opitz „mit ſchnellen Winden."
**) So viel als „Verſchnaufen", zu Athem kommen.

Ich will hier unterm Kalk und meiner Güter Staub
Die Feder, meine Luſt, mit ihrem Thun begraben.
So lange wir bei uns die Schwed'ſchen Krieger haben,
Iſt ſie der Motten zwar*) wie ihrer Hände Raub.

Ein anderes Gedicht zeigt uns den Dichter noch mehr in der ganzen Naivetät und Natur eines damaligen Landjunkers:

Alte Zeit bringt Leid.

An ſeinen eingeriſſenen Meierhof.

Ich lieg' und ſchaue hier den Ackerleuten zu,
Klag' über meine Feind' und die verſtörte Ruh.
Ich muß das Feld vor mir und hinter mir die Mauern,
Weil jenes ohne Saat, ohn Zimmer die, bedauern.

Das Feld, ach daß ich dran gedenken ſoll und darf!
Wo Wellen weit und breit das Meer der Aehren warf,
Wird vor der Aeſer Schaar nicht mehr im Felde funden,
Weil hier nichts als Gezelt' anſtatt der Mandeln ſtunden.

Das Haus iſt aus, in dem der kranke Herzog lag,
Und Torſtenſon viel Rath mit ſeinen Helden pflag,
Wo ich die Pferde ſah auf den bedrängten Huben
An ihren Pflügen gehn bei Tiſch in meiner Stuben.

Ihr Schaafe, die kein Wirth ſo gut wird treffen an,
Ihr Kühe, die ſo gut kein Schweizer melken kann,
Ihr Stuten, die ihr wart in Friesland auferzogen:
Die Ställe, die ſind euch, den Ställen ihr entflogen.

Ihr Ställ' auch dann und du, der Scheuern ſchöne Bahn,
Wo durch das Jahr nie ward der Flegel abgethan,
Und du gemaurter Stock — was habet ihr begangen,
Daß der Verwüſter euch ließ keine Gnad' erlangen?

Kann auf zweitauſend Schritt allhier nichts ſicher ſein,
So trägt die Weichbilds-Stadt nichts unſerm Landwirth ein.

---

*) In der älteren Bedeutung Zo ware, in Wahrheit, fürwahr.

Das heißt dem jüngſten Tag aus Freundſchaft vorgegriffen,
Wie wird dafür das Fett von dem Zerſtörer triefen!

Czepko verfaßte auch größere Gedichte, wie er denn oben von einem Buch derſelben ſpricht und Mühlpforth von ihm ſagt: „der ſo manch ſchönes Buch geſchrieben;“ ſehr zu wünſchen wäre, daß veröffentlicht würde, ſo viel ſich noch aufbringen läßt. Aus einem Gedicht an Donath, datirt Wreſin 20. April 1632, theilt Hoffmann die folgende Stelle mit, die allerdings dem Dichter eine Bedeutung ſichert, denn was Leſſing von Scultetus ſagte, würde ſich hier ſagen laſſen, daß er Opitz nahe kommt, wo dieſer am beſten iſt, allein das Gedicht iſt, falls es mit der Jahreszahl ſeine Richtigkeit hat, ſogar älter als diejenigen Opitziſchen Stücke, in denen ſich beſonders Kraft und Geſinnung ausſpricht.

Wo Freiheit iſt und Recht, da iſt das Vaterland,
Dies iſt uns aber nun, und wir ihm unbekannt!
Es ſtreite, wer da will! Es iſt dahin gekommen,
Der falſche Frieden hat das Land nun eingenommen,
Die Faulheit aber uns. Doch wüthe dar und hier!
Auch aus der Aſche wirft die Freiheit Flammen für,
Die kein Blut nicht verlöſcht. Laß alle Kirchen ſchließen,
Und jage Gott ſelbſt aus: Er kommt in die Gewiſſen.

Zu welchem Pathos der Sprache der Dichter ſich auch erheben könne, zeigt beſonders noch das folgende Gedicht, das ſeinem Inhalt nach, eben ſo wie die obigen, noch während des dreißigjährigen Krieges, alſo vor dem Jahr 1648, gedichtet ſein muß.

Wo nicht vor das Vaterland, jedoch mit dem Vaterlande.

Ueber eines treuen Landmanns Abſchied.

Nachdem des Himmels Rach' in grimmen Schlachten glüht
Und niemand keine Treu' in deutſchen Herzen ſieht;
Nachdem ein jeder läßt das allgemeine Weſen,
Aus deſſen Fall er ihm ſein eignes weiß zu leſen;

Nachdem wir die Geſetz' und alles Recht verlorn
Und alle müſſen thun, was Einer auserkorn,
Nachdem man hat den Hut der Freiheit abgezogen
Und das verfluchte Joch um ihren Hals gebogen;
Nachdem der Pöbel ſich zu fremden Göttern ſtellt
Und nichts von Ehrbarkeit und guter Aufſicht hält,
Nachdem der deutſche Muth von großen Häuſern kommen,
Die Furcht und Heuchelei indeſſen eingenommen;
Nachdem das Band der Welt, der Glauben, abgethan,
Und Mißtreu Frieden heißt, der Alles ſtürzen kann;
Nachdem das Vaterland zu Sturm und Grund gegangen
Und ſeine letzte Hülf' und Oelung hat empfangen;
Nachdem der Schatten ſelbſt des erſten Standes fleucht
Und mit den Leichen ſich in ihre Gruft verkreucht —
Stirbſt du, o theurer Mann. Wollt ihr es recht verſtehen:
Er will zu Grabe hin mit unſerm Lande gehen.

Der Dichter war Proteſtant und kämpfte für die Freiheit ſeiner unterdrückten Glaubensgenoſſen, denn die Beſtimmungen des Weſtphäliſchen Friedens blieben in Schleſien unerfüllt; ſeine Sympathieen gelten dennoch dem Hauſe Oeſterreich, deſſen Unterthan er war, und wir finden bei ihm Epigramme, die ihn mancher Orten noch heute auf das lebhafteſte werden empfehlen können.

Nicht ohne Wunderwerke.

Dem durchlauchtigen Hauſe von Oeſterreich.

Seht, unſer Oeſterreich ſteht über den Geſtirnen,
Es grünt und blüht je mehr, je mehr es Feinde hat.
Was machſt du hier, o Welt? Es wird ſich früh und ſpat
Die ganze Welt zu Tod an dieſem Hauſe zürnen.

Dann aber finden wir ein Gedicht an das geſammte deutſche Vaterland, das weniger zuverſichtlich lautet:

Mit der Säule das Gebäude.

An Deutſchland.

Ich ſag' es, Deutſchland, dir: Soll Oeſterreich je fallen
(Wie jedem ſeinen Fall der Himmel auserkieſt),
Du fällſt mit ihm. Ich hör', ich höre Häuſer fallen,
Denn mit den Säulen fällt, was drauf gebauet iſt.

Auch wird ein Epigramm auf Wallenſteins Tod von beſonderem Intereſſe ſein:

Der alles wußt' allein, was er durch andre that,
Und zwar von Friedland kam, doch Krieg und Streit erhaben; *)
Liegt ohne Titel dar. Fragſt du, wer ihn begraben?
Deutſch weiß ich's nicht, ſonſt heißt es: la raison d'Etat.

Nachdem in ſolcher Weiſe der treffliche Dichter ſich uns angelegentlichſt empfohlen, werden wir dem Leſer auch das längere Gedicht nicht vorenthalten dürfen, mit welchem er, in einem Alter von 55 Jahren, immer noch allzufrüh vom Leben Abſchied nahm.

Todesgedanken. Ao. 1660 2. Aug.

In meinem Siechbettlein.

Wenn Krankheit, Weh und Schmerzen
Des Todes Boten ſind,
So nehm' ich recht zu Herzen,
Was Gott mit mir beginnt.
Ich lieg' in ſeinem Willen
(Sein Willen, der iſt gut)
Weil meine Pein zu ſtillen
Kein Arznei etwas thut.

Und was iſt unſer Leben?
Was iſt's? Ein Sommertag.
Es kann ſich viel begeben,
Als wie es heute pflag.

---

*) erhaben, die alte Participialform, wir ſagen jetzt erhoben.

Schön heimlich war der Morgen,
Des heißen Donners Macht,
Setzt Mittags uns in Sorgen;
Der Abend bringt die Nacht.

Was wir verſtehn und ſehen,
Nicht ſehn und nicht verſtehn,
Iſt lauter Angſt und Flehen
Und heißt uns untergehn,
Der Krieg, das wilde Weſen,
Der unſer Land verheert,
Macht, daß ihm zu geneſen
Kein Chriſtenſinn begehrt.

Ich höre täglich läuten:
Frag' ich, ſo ſagt man mir
Von nichts als Todesbeuten,
Die trägt man außen für.
Die Glocken, wann ſie klingen,
So rufen ſie mir zu:
So wird man morgen bringen
Vielleicht auch Dich zur Ruh.

Die Bücher, meine Liebe,
Die um mein Bette ſtehn,
Wie ſehr ich mich betrübe,
Doch ſchrein ſie, ich ſoll gehn.
Die, ſo ſie konnten ſchreiben,
Sind mehrentheils dahin,
Wo ſoll dann ich verbleiben,
Der ich noch ſchlechter bin?

Die Schnitter, ſo itzt hauen,
Ertheilen den Bericht.
So iſt der Tod zu ſchauen,
Kein Halm bleibt vor ihm nicht.

Des Weizens Kolben ſinken,
Des Habers Rispen fliehn —
So, wenn er pflegt zu winken,
Muß der und ich entfliehn.

Rechn' ich mich nach den Jahren:
Halb hab' ich ausgelebt.
Viel ſind zu Gott gefahren,
Die nicht dies Ziel erhebt.
Der Krankheit langes Weſen,
So mich mein Bürdlein heißt
Anitzt zuſammen leſen,
Erfreuet meinen Geiſt.

Drum fleuch aus dieſer Hölen,
Aus dieſem Neſte hin,
Du Geiſt von meiner Seelen,
Der Tod iſt dein Gewinn.
Halt dich in wahrem Glauben
Aus feſter Zuverſicht;
Das kann dir Niemand rauben,
Was Jeſus dir verſpricht.

Schleuß dich in ſeine Wunden
Und forſche weit und breit,
Bis du das Kind gefunden
Der Lehns-Gerechtigkeit.
Siehſt du den Titul blinken,
So ſprich: der Erden Pracht,
Ihr Reich, ihr Purpur ſtinken! —
Ihr Freunde, Gute Nacht!

Um das Weſen des Dichters abzuſchließen, füge ich nur noch hinzu, was Hoffmann berichtet: „Er iſt einer der geſinnungsreicheren und edleren Charaktere des traurigen 17. Jahrhunderts. Er ließ ſich durch keine kaiſerlichen Ehren- und Gnadenbezeigungen abwendig machen von dem Glauben ſeiner Väter und blieb eifrig bemüht, für ſeine unterdrückten Glaubensgenoſſen in den ſchleſiſchen

Erbfürſtenthümern Jauer und Schweidnitz größere Freiheiten in Ausübung der evangeliſchen Religion zu erwirken." Insbeſondere that er dies, indem er 1645 in freimüthigſter Weiſe an die Kaiſerliche Majeſtät ein „unverfängliches Bedenken" richtete.

Auszeichnung verdient noch ein etwas ſpäterer Dichter: **Hans Aßmann Freiherr von Abſchatz**, weil auch er inmitten des wuchernden Mariniſchen Geſchmacks der Einfalt der Natur und ſeines Meiſters Opitz ſich treu erhielt; freilich fällt er anderſeits wieder in eine ganz beſonders kühle Zierlichkeit. Er iſt 1646 auf ſeinem väterlichen Gut Würbitz geboren, verlebte aber eine an Schickſalen und Verhängniſſen reiche Jugend. Im vierten Lebensjahr ward er von den Blattern befallen, bald darauf verlor er ſeinen Vater, dann brannte das Schloß Würbitz ab, wobei ſein eigenes Leben bedroht war, endlich verlor er im 13. Jahr ſeine Mutter, die bis dahin ſeinen Unterricht auf das ſorgfältigſte geleitet hatte. Er ward nunmehr von ſeinen Verwandten nach Liegnitz gebracht, um daſelbſt das Gymnaſium zu beſuchen. Dies durchlief er ſchnell und kam nach Straßburg, woſelbſt er ſich ſechs Jahre lang aufhielt; von hier begab er ſich nach Leiden, um die Rechtswiſſenſchaft zu ſtudiren, machte dann die üblichen Reiſen durch Holland, Frankreich und Italien, übernahm nach ſeiner Rückkehr, 23 Jahr alt, die Verwaltung der väterlichen Güter und verheirathete ſich bald darauf. Er beſaß die Achtung und das Vertrauen ſeiner Nachbarn und Mitbürger, ſo daß man, als die Herzogthümer Brieg, Wohlau und Liegnitz im Jahr 1675 an das Haus Oeſterreich fielen und es galt die bedrohte Freiheit des Vaterlandes zu ſchützen, ihn zum Landesdeputirten erwählte. Als ſolcher entſprach er auf den Fürſtentagen dem ihm geſchenkten Vertrauen, erwarb ſich aber gleichzeitig Auszeichnungen vom Kaiſer, der ihn in den Freiherrnſtand erhob. Er ſtirbt am 22. April 1699, und es begab ſich das Auffallende, daß ſeine Gemalin, mit der er dreißig Jahre lang in glücklicher Ehe gelebt, ſiebenundzwanzig Stunden darauf ihm nachfolgte. Die Feierlichkeit des Begräbniſſes war groß.

Abſchatz beſaß reiche Kenntniſſe und verſtand Sprachen; mit vieler Gewandtheit überſetzte er den Pastor fido des Guarini und hielt ſich überhaupt mehr an die älteren Italiener. In ſeinen eigenen Liedern iſt manches Artige, zuweilen auch einfach und wahr Empfundenes; er hat nicht nur die Form, ſondern auch den Ton der Opitziſchen Lieder, weicht aber darin von dem Meiſter ab, daß er ſich zuweilen, mit Buchner, der hüpfenden Metra bedient, wobei er dann gelegentlich auch ein wenig in Nürnberger Spielerei verfällt. Erſt nach ſeinem Tode erſchienen, Leipzig und Breslau 1704, in zwei Bänden: Poetiſche Ueberſetzungen und Gedichte. Ich zeichne aus:

Zwei Bitten.

Zwei Stücke bitt' ich, Herr, von dir,
Die wolleſt du nicht weigern mir,
Eh ich von hinnen ſcheide:
Behüte mich vor Ueberfluß,
Doch gieb, daß ich nicht darben muß
Und ſchweres Armutt leide.

Lebt' ich ohn' alle Sorg' und Noth,
So möcht' ich ſagen: Wer iſt Gott?
Vor dem ich mich ſoll ſchmiegen;
Und kehrte Mangel bei mir ein,
So möcht' ich voller Kummer ſein
Unrechtes Gutt zu kriegen.

Drum laß mich mein beſcheiden Theil
Zur Leibesnoth, zum Seelenheil
Aus deiner Hand empfangen,
So rühm'- ich deine Güttigkeit
Wenn ich nach wohlgeſchloßner Zeit
In Himmel eingegangen.

Die kühle Zierlichkeit des Dichters ſpricht ſich noch recht ſehr in folgendem Liede aus:

Bekenntniß.

Ich lege willig dir mein Haupt zu Füßen:
Beſtrafe mich, ich will geduldig büßen,
Wofern dein Recht für ſchuldig kann erkennen
Den, der da liebt, was liebenswerth zu nennen.

Ach! ſtrafet ſich nicht ſelber mein Verbrechen?
Vergehn vor Lieb' und nicht von Liebe ſprechen
Iſt Pein genug, wo keine Schuld zu kennen,
Als daß man liebt, was liebenswerth zu nennen.

Und doch ging der Dichter auf dieſer Tonleiter ſogar noch höher hinauf:

Adelinde.

Adelindens zarte Hand
Pflückte Blumen durch dieß Band,
Anſtatt deren, die ſie brach,
Schoſſen neue Blüthen nach.

Wo ihr zarter Fuß trat hin,
Mußte Klee und Schmirgel blühn,
Der kryſtallne Bach hielt auf,
Sie zu ſehen, ſeinen Lauf.

Bott ſein helles Silberklar
Ihr zu einem Spiegel dar,
Sagte, zwar dein ſchönes Bild,
Wenn du Nymphe ſcheiden willt,

Führt mein linder Strom mit ſich;
Aber dir zum Ruhm laß ich
Alle Jahr die bunten Auen
Dieſen Tag benetzet ſchauen.

Vollſtändig den Eindruck des Vieux Saxe erhält man erſt in nachfolgendem Liede:

Dieſen tödten Blei und Eiſen,
Jenen müſſen Schmerz und Weh
Zu dem kalten Grabe weiſen:
Liebe macht, daß ich vergeh'!

Mancher muß ſein Leben ſchließen
In dem Schooß der grünen See,
Ich zu Galatheens Füßen:
Liebe macht, daß ich vergeh'!

Alſo klagte ſeine Schmerzen
Filidor im grünen Klee,
Sagend mit betrübtem Herzen:
Liebe macht, daß ich vergeh'!

Es bewegten ſich die Steine,
Doch nicht ſeine Galathee:
Echo rufte durch die Haine:
Liebe macht, daß ich vergeh'!

Sicherlich ein Feuer, mit dem man wenig Schaden anrichtet, und Worte, die man ſich von einem Schäfer mit roſenfarbnen Schleifen geſprochen denken muß. Es zeigt ſich in dem Menuettſchritt dieſer Lieder, denen wir noch einige von andern Dichtern hinzufügen können, eine ſteife Abgemeſſenheit, die als Endpunkt des von Opitz angeſchlagenen Liedertones zu bezeichnen iſt, und die für dieſen, ſo wie für die Zeit ſehr beachtenswerth ſein dürfte.

Der ſtattliche Band der Abſchatziſchen Gedichte enthält an Ueberſetzungen außer Guarinis „treuem Schäfer“ noch Anderes aus dem Italieniſchen, darunter beſonders: »Alexandri Adimari überſetzte Scherz-Sonette oder Klinggedichte über die auch bei ihren Mängeln vollkommen und Lieb-würdige Schönheit des Frauenzimmers“ — denen „kurze Drittreimen“ deſſelben Inhalts vorangeſtellt ſind. Die kalte Zierlichkeit des Florentiniſchen Dichters — er ſtirbt im Jahr 1649 — würde dem Ueberſetzer nicht weiter zur Laſt fallen, wenn er in ſeiner alexandriniſchen Form des Sonetts und in ſeiner Sprachbehandlung nicht manches Steife hinzugebracht hätte. In Anmerkungen, welche die Länge des Textes erreichen, ſind für den ſcherzhaften Inhalt autoritates Senecae et aliorum beigebracht. Der Verfaſſer hat ſich keinen denkbaren Mangel entgehen laſſen und denſelben ſtets mit ſinnreicher oft aber auch geſuchter Wendung zu einer intereſſanten Schönheit zu machen gewußt. Wir haben genug an den Ueberſchriften, d. h. an einigen, denn der Sonette ſind nicht weniger als dreiundfünfzig: Die ſchöne Kleine, die Schöne mit hohem Rücken, die ſchöne Hinkende, die ſchöne Schielende, Rothäugige, Taube, Stumme, Zornige, Kahle, Rothhaarige, Lange, Blinde, immer Lachende, Sauerſehende, ja ſogar Wundmalige und Krätzige. Das Ganze iſt eine Ausführung einer Ovidiſchen Elegie. Des Dichters Ueberſetzungskunſt zeigt ſich vielleicht am beſten in den Schlußzeilen des Sonetts auf die ſchöne Liſpelnde und Stammelnde, denn hier war ein Wortſpiel wiederzugeben. Er macht es ſehr artig und in der That, als ob wir Original hätten:

> Wenn du zu ſagen denkſt: Jetzt will ich dich *durchſchüſſen*,
> So hör' ich einen Ton, der viel gelinder klingt,
> (Das Harte bleibt zurück): itzt will ich dich *durchſüßen*.

Wenn die ſchöne Rothhaarige „Rubelle“ genannt wird, ſo führt dies auf den Gedanken, Flemings erſte Geliebte, die er unter dieſem Namen feiert, möchte ſich in gleichem Fall befunden haben, wobei aber ihre Schönheit in der That nicht zu leiden brauchte, geſchweige denn ihre Liebenswürdigkeit.

Der folgende Abſchnitt unter der Ueberſchrift: Anemons- und Adonis-Blumen, enthält, wie der Verfaſſer in der Vorrede ſagt, Eigenes und Entlehntes bei einander; er beſchwert ſich hier zugleich über die italieniſchen Dichter, welche oft mit zu vielem Venus-Salz *marinirt* hätten, in der That ein hübſches Wortſpiel. Er wolle mit Maaß dem Opitz nachfolgen, der übrigens auch ſchon „etwas fremden Zucker aus Virginien zu koſten angewehnet.“ Die deutſche Mundart liebe die „Reinlichkeit“ und „die Schamhaftigkeit des Frauenzimmers, welches bei zugelaſſener mehrerer Freiheit weniger auf Geheimniſſe und Räthſel der Liebe nachzuſinnen und mit Gedanken der Liebe zu wuchern Anlaß nimmt.“ So kommen denn auch nicht wenige Gedichte vor, welche von übereilter Liebe, ja von Liebe überhaupt abmahnen. Giebt der Dichter einmal eine Ermunterung zum Genuß der Jugend, ſo läßt er alsbald einen Dämpfer folgen. Manche dieſer Lieder haben etwas ungemein Muſikaliſches, was ſich auch, wiewohl nur einzeln, bis in das achtzehnte Jahrhundert hinüberzieht und ſchon das Singſpiel vorbedeutet, das bald nach italieniſchem Muſter herrſchend wird. Die oben gegebenen Lieder ſind dieſem Abſchnitte entlehnt, ich muß aber, da dieſe Tonart kennzeichnend iſt, einige der kürzeren hinzufügen:

Was machſt du noch bei mir, vergebnes Hoffen,
Du haſt getroffen
Verſtählte Sinnen,
Die zu gewinnen
Kein ächzend Sehnen,
Kein' heiße Thränen
Genug ſein können,
Die von den trüben Augen rinnen.
Iſt denn nun kein Erbarmniß hier?
Was machſt du noch bei mir?

O wie glücklich, wer nicht liebet,
Wer nicht fühlt in ſeinem Herzen
Heiße Schmerzen,
Von dem Triebe
Blinder Liebe,
Der die Welt ſich untergiebet.
O wie glücklich, wer nicht liebet!
Den kein falſcher Blick betrübet,
Dem das Zürnen und Liebkoſen
Zweier Roſen

Ohne Sehnen,
Ohne Thränen
Weder Furcht noch Freude giebet.
O wie glücklich, wer nicht liebet!

Reime, die hundert= und tauſendfach ſich wiederholt haben, die aber Aufmerkſamkeit verdienen, wo ſie zuerſt auftreten, und das dürfte eben hier ſein.

Die Feinheit und Gefälligkeit des Dichters ſpricht ſich noch recht ſchön aus in dem Gedicht:

Der berechtigte Kuß.

Wohnet nicht auf deinen Lippen meine Freude, mein Vergnügen,
Meine Seele, meine Wonne, ja mein Leben, meine Ruh'!
Warum ſoll ich nicht das Meine, wo ich's finde, wieder kriegen?
Alle Recht' und Richter ſprechen jedem ja das Seine zu.

Wie weit der Dichter auch munter und muthwillig ſein könne, zeigt

Die Kußſcheue.

Du ſtelleſt dich ſo wilde,
Wenn ich dich küſſen will:
Willt du dich nennen milde,
So weigre dich nicht viel.

Almoſen bald empfangen
Iſt einſtens noch ſo lieb,
Als was man muß erlangen
Durch langen Bittens=Trieb.

Verzieheſtu zu geben,
Was du doch los willt ſein?
Ich will's mit Wucher heben
Und doppelt bringen ein.

Du würdeſt meiner ſpotten,
Ließ' ich dich gehn vorbei,
Und ſagen, daß zum Gutten
Ich viel zu furchtſam ſei.

Drum, Cloris, laß dich küſſen:
Und ſollteſt du zum Schein
Dich widerſetzen müſſen:
Es muß geküſſet ſein!

Der Abſchnitt „Himmelſchlüſſel oder geiſtliche Gedichte“ bekunden wieder des Dichters ernſten Sinn und die Frömmigkeit des Zeitalters, die gemäßigte Wärme ſeiner Natur läßt es aber zu keiner Inbrunſt kommen. Ungleich Werthvolleres finden wir in den Vermiſchten Gedichten. Hier wird erſtlich eine reiche Ernte überſetzter Sprüche geboten, unter denen viel Schönes, und in einer Form, welche man mehr Aneignung als Ueberſetzung nennen darf, dann aber folgt auch eine nicht minder reiche Sammlung von eigenen Sprüchen, die nach Inhalt und Faſſung manches der Erhaltung Werthe darbieten, wie ſie denn den Ton des Spruches ſehr gut treffen. Ich greife doch Einiges heraus; aus den überſetzten Spruchreimen:

Jetzund fragt die meiſte Welt
Nicht, woher? nur: haſtu Geld.

Gib ſelber Gott anheim, was er dir ſchicke zu,
Er kennt dein Glücke baß, er liebt dich mehr als du.

Wann Gott zurücke zeucht die gnadenreiche Hand,
Verkehrt ſich unſer Witz in tollen Unverſtand.

Wer einen Edelmann ohn' eigne Tugend ſchaut,
Der ſieht ein leeres Haus auf fremden Grund gebaut.

Ein Narr minder oder mehr,
Schadet in der Stadt nicht ſehr.

Es giebt bei Mühlen und bei Frauen
Sich immer ein Mangel zu ſchauen.

Weit entlegne Waſſerflutt
Löſcht dir keine nahe Glutt.

———

Allzu ſcharfes Schneutzen
Muß zum Blutten reizen.

———

Wer ſich nicht mißt,
Verdorben iſt.

———

Wer auf jede Feder acht,
Nie das Bette fertig macht.

Und aus dem Eigenen:

Wo man Gänſ' und Weiber hat,
Findet auch Geſchnader ſtatt.

———

Geld, der Meiſter aller Sachen,
Weiß aus Nein oft Ja zu machen.

———

Großes Hoffen, groß Betrug,
Wie ſo bald mißräth der Zug.

———

Uebermaaß
Sprengt das Faß.

———

Kräht die Henn' und ſchweigt der Hahn,
Iſt das Haus gar übel dran.

———

Sagen iſt der Weiber Ruhm,
Thun der Männer Eigenthum.

———

Vom Faſſe quillt,
Was eingefüllt.

———

Je höher der Affe die Leiter anſteigt,
Je mehr er die Blöße des Hinterſten zeigt.

Nicht ſchlafen und dennoch liegen im Bette,
Vergebens erwarten, was man gern hätte,
Nur dienen und kein Erkenntniß genüſſen,
Sind Dinge, die einen auf's Sterben verdrüſſen.

Der Dichter zeigt ſich in ſeiner Schreibart durchhin als ganzen Schleſier, er ſchreibt nicht nur nach ſchleſiſcher Ausſprache Gutt und Blutt, ſondern auch künnen, ſtatt können und kümmt ſtatt kömmt, ſo daß von hier aus Opitzens Reimart Aufſchluß erhält, denn offenbar hörte und ſprach er ſo, während er nur noch Scheu trug, ſo zu ſchreiben.

Einen ſehr verſchiedenen und eigenthümlichen Ton, der in unſerem Zeitbilde nicht fehlen darf, ſchlägt der zu Breslau (1652) geborene Quirin Kuhlmann an; er gehört in die Reihe der Theoſophen, welche in der Zeit eine ſo große Rolle ſpielen; im benachbarten Görlitz lebte Jacob Böhme. Kuhlmann, nicht ohne poetiſche Gabe, geht weit über Angelus Sileſius hinaus, iſt ungleich geſchmackloſer und verworrener, ſo daß der dichteriſche Werth ſeiner Lieder bedeutend verdunkelt wird und kaum noch mehr als das culturhiſtoriſche Intereſſe bleibt. In einem Gedicht, Kühlpſalter genannt, ſtellt er ſich als Liebeſold dar und die über ihn kommende Verzückung in der Figur einer Dame, mit Namen Liebewig. Doch leſen wir darin die guten Strophen:

Seelenliebſter, laß mich lodern
Wie zuvor in Himmelsglutt!
Laß mich deine Liebe fodern,
Ach, durchhitze Blutt und Mutt!
Nach dem Himmel geht mein Schwingen,
Leihe Flügel, Jeſus, doch,
Laß mich wolkenhöher bringen!
Ach, entjoche mir mein Joch!

Komme, Jeſus, mich zu ſtärken,
Weg, verdammte Erdhyän',
Weiche mit den Blendniswerken,
Angeſchminkte Weltſiren'!
Ehe wird die Sonn' erblaſſen,
Und ihr Feuer bringen Eis,
Als ich werde Jeſum laſſen,
Um zu geben dir den Preis.

Das wunderliche Lied ſchließt:

Liebewig hielt ihn umfangen,
Als ſie Liebſold feſt umſchloß;
Jener küßte Mund und Wangen,
Sie ließ Liebespfeile los.
So beflammten ihn die Flammen
Heiliglichter Jeſuslieb.
Was nur himmliſch mußt' entſtammen,
Seraphiniſch ward ſein Trieb.

Sein Gemütt davidiſirte,
Was er ſagte, ward ein Reim,
Jeſus war, der ihn regierte:
Gottes Lob ward Honigſeim.
Wo das Gotteslob erklinget,
Lebet alles Gott=verzückt.
Wann die Verskunſt Gott beſinget
Wird ſie göttlich angeblickt.

Wir finden hier ein gewiſſes Uebermaaß der Erhebung und Verzückung, wovon wir gern anderen Dichtern der Zeit etwas wünſchen möchten. Bei der Unmittelbarkeit des Erguſſes ſind um ſo mehr die ebenſo kühnen als glücklichen Wortbildungen (wolkenhöher, heiliglichter, gottverzückt) zu beachten. In der Orthographie hat gleichfalls der Dichter ſeine Eigenheiten, er ſchärft, mit Lohenſtein, Gutt, Blutt, enthält ſich dagegen aller Dehnungszeichen; doch haben wir mit dieſer Aeußerlichkeit nicht in ihrem ganzen Umfange dem Leſer beſchwerlich fallen wollen, wie denn überhaupt unſer Grundſatz iſt, den alten Drucken nicht in alle Buntheit der Schreibung nachzufolgen, ſondern nur da, wo ſie die Form angeht und kennzeichnend iſt.

Noch iſt ſchließlich der Reigen der Schleſier mit einigen Namen zu vervollſtändigen, wenn wir auch nicht viel mehr als dieſe zu geben vermögen. Chriſtian Anton Philipp Knorr von Roſenroth gab, Nürnberg 1684, eine Gedichtſammlung heraus, unter dem Titel: „Neuer Helicon mit ſeinen neun Muſen, d. i. geiſtliche Sittenlieder; ſie iſt mir nicht bekannt geworden. Caliſius ließ unter dem poetiſchen Namen Kloridon von Wohlau im Jahr 1655 drucken: „Blaue Kornblumen oder einfältige Hirtengeſänge," mit einiger Annäherung an die Spielereien der Pegnitzſchäfer. Näher an Opitz hielt ſich Enoch Gläſer (1628—1668); er ſchrieb: „Hirtengedichte und Scherzlieder." Kahlert in ſeinem Buch „Schleſiens Antheil an deutſcher Poeſie" nennt aus dieſer Zeit noch Mauersberger, Scholz und Fechner; der erſtere, mit Vornamen Johann Andreas, dichtete „Bibliſche Grabſchriften" und „Breslau, die weitberühmte Stadt, das Haupt Schleſiens, beſungen von einem dero treuen Söhne" Brieg 1679, in Folio. Neumeiſter urtheilt davon: majores sibi adscivit spiritus in panegyrico illo gravi prolixoque; dagegen tadelt er des Friedrich Scholze Gedicht, welches ſich nennt: „Beſchwerlicher Müſſiggang, poetiſch entworfen und aufgeſetzt. Breslau 44." Fechner kommt bei ihm nicht vor und Jöcher nennt von ihm nur lateiniſche Gedichte. Er war zu Freiſtädt in Schleſien geboren, beſuchte Akademien, wurde Soldat, lebte in Lemberg, war dann Profeſſor zu Breslau am Eliſabethanum und ſtarb daſelbſt 1686 im Alter von 82 Jahren. Daß er als Schleſier auch deutſche Verſe machte, iſt nicht zweifelhaft; wären ſie irgend von Bedeutung, würden ſie mehr Spur gelaſſen haben.

Endlich kann noch Hans von Aſſig und Regensdorf genannt werden, geboren zu Breslau im Jahr 1650; wie Peucker ging er in Kurbrandenburgiſche Dienſte über und war Kammerdirector zu Schwiebus. Seine Gedichte, geiſtlichen und weltlichen

Inhalts, wurden erſt längere Zeit nach ſeinem Tode, er ſtarb 1694, geſammelt: „Hannß von Aſſigs Geſammelte Schriften, beſtehend theils aus Geiſtlichen und vermiſchten Gedichten, theils aus gehaltenen Parentationen. Breslau 1719.“ Die geiſtlichen Poeſien nehmen einigermaßen Theil an den guten Eigenſchaften der Zeit und laſſen einiges Gefühl nicht verkennen, nur ſind ſie häufig zu lang gerathen, den weltlichen Gedichten aber iſt ſchwer irgend ein Vorzug zuzueignen. Gewiß würde die Zahl reimender Schleſier, wenn es darauf ankäme, ſich noch ſehr vermehren laſſen und unzweifelhaft iſt vieles ungedruckt geblieben, manches auch wurde gelegentlich erhalten; ſo Schönborns Ueberſetzung einer lateiniſchen Ode von Balde bei Gryphius.

III.

Die Lauſitz und Brandenburg.

Dem Mutterlande der neudeutſchen Poeſie ſchließt ſich zunächſt die Lauſitz an mit einem Dichter, welcher unter den Nachfolgern Paul Gerhardts eine ehrenvolle Stelle verdient: Johann Frank, geboren 1618 zu Guben. Er ſtudirte zu Königsberg unter Dachs Einfluß, war in ſeinem Vaterlande Rathsherr, Bürgermeiſter und ſtarb als Landesälteſter der Niederlauſitz 1677. Seine geiſtlichen Lieder (Teutſche Gedichte, Guben 1674) bilden den Uebergang von der phantaſiereichen Wärme Gerhardts zu den ſpätern pietiſtiſchen, ſentimentalen und ſpielenden. Ich hebe aus dem Lob- und Danklied die Strophen hervor:

Andre mögen durch die Wellen
Und durch Wind und Klippen gehn,
Ihren Handel zu beſtellen
Und den Sturm und Noth ausſtehn:
Ich will meine Glaubensflügel
Schwingen an die Sternenhügel,
Ewig dar bei dir zu ſein,
Allerſchönſtes Jeſulein!

Tauſendmal pfleg' ich zu ſagen
Und noch tauſendmal darzu:
Ach, würd' ich in's Grab getragen,
Ei, ſo käm' ich ja zur Ruh!

Und mein beſtes Theil, das würde
Frei von dieſer Lebensbürde
In und ewig umb dich ſein,
Allerſchönſtes Jeſulein!

Komm', o Tod, des Schlafes Bruder,
Komm', und führe mich nun fort,
Löſe meines Schiffleins Ruder,
Bringe mich in ſichern Port!
Es mag, wer da will, dich ſcheuen,
Du kannſt mich vielmehr erfreuen,
Denn durch dich komm' ich herein
Zu dem ſchönſten Jeſulein!

In etwas ſpätere Zeit, aber weſentlich dem ſiebzehnten Jahrhundert angehörig, fällt der 1653 zu Radmeritz in der Oberlauſitz geborene Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphauſen, am bekannteſten durch ſeine abenteuerlichen Romane, insbeſondere durch die aſiatiſche Baniſe. Von letzterer ſagt Küttner in ſeinen Charakteren: „Zur Zeit, da Ziegler auftrat, war es Verdienſt unnatürlich zu ſchreiben, und ihm gelang es vor vielen anderen dieſes Verdienſtes ganz theilhaftig zu werden.“ Später ließ er „Heldenliebe der Schrift alten und neuen Teſtamentes“ folgen, die Vorrede iſt von 1691 datirt, die bekannte Ausgabe aber vom Jahr 1706 (wahrſcheinlich jene erſte nur an Freunde vertheilt) und in der Vorrede heißt es: „Die Heldenbriefe des unvergleichlichen Herrn von Hoffmannswaldau haben mich veranlaſſet, als ein Blinder dem Lichte zu folgen, und zu ſehen, wie weit ſich die Unvollkommenheit eines begierigen Geiſtes extendiren laſſe. Nach dieſem Nordſterne richtete ich meine kühne Fahrt ein und erwehlete die heilige Schrift zum Hafen meines Unterfangens, welches mir ſo weit glückte, als denen Oſtindienfahrern, welche zwar gleichen Cours, aber nicht gleiche Ladung haben.“ Das Werk iſt in Proſa geſchrieben, allein es ſind „poetiſche Wechſelſchriften“, d. h. Heroiden nach Hoffmannswaldauiſcher Art, eingeſchoben, die an Unzüchtigkeit jenen nicht nachſtehen, allein darin ſie noch weit übertreffen, daß hier eben heilige Gegenſtände in ſolcher Art behandelt werden, eine Dichtungsart, in welcher dem Franzoſen Parny der Preis verbleiben ſoll. Am tadelnswertheſten aber iſt, daß der Verfaſſer mit vieler Scheinheiligkeit, während er vom Gegentheil zehrt, ſich das Anſehen giebt, Sitte zu predigen.

Allenfalls naiv iſt der verliebte Briefwechſel zwiſchen Adam und Eva, und für manchen Geſchmack mag es anziehend ſein, wenn Sara von ihrem Wochenbett an Abraham ſchreibt. Sonderbare Dinge enthalten auch die Briefe König Davids an Bathſeba, ſo wie deren ſehr gefällige Antwort. Erſterer genirt ſich nicht ſchwarz auf weiß zu ſagen:

Man muß verbotne Brunſt nur an dem Pöbel ſtrafen,
Gekrönten iſt Geſetz und Leben unterthan.
Ein Hirte braucht zur Koſt das Beſte von den Schafen
Und bei den Fürſten gilt nicht ein gemeiner Wahn.

Dem entſpricht denn auch die gehorſame Antwort der nicht allzu keuſchen Schönheit, unter andern:

Wer ungehorſam iſt, wenn Fürſtenaugen winken,
Der weiß nicht was ein Prinz und was Verhängniß iſt,
Er weiß den Göttertrank der Wolluſt nicht zu trinken,
Wenn uns ein Heldenmund auf Bruſt und Wangen küßt u. ſ. w.

Das war damals adelige Poeſie und dahin konnte Hoffmannswaldau führen — aber es fehlte dafür nicht an Leſern!

In demſelben Sinne ſchreibt Prinz Sichem an die verführte Dina:

Wenn die erzürnte See die Wellen will erhöhen,
So iſt die ſichre Fahrt zum Hafen wohl erlaubt.
Daß nun ein Fürſtenkind im Lieben ſoll vergehen,
Das hat die kluge Welt bis jetzt noch nicht geglaubt.

Man will zwar die Natur durch viel Gebieter zwingen,
Als ob ſie nicht der Herr auch der Geſetze ſei,
Doch will nicht dieſer Schluß der Fürſten Ohren klingen,
Weil ſie Geburt und Stand macht alles Zwanges frei. —

Daß ſo, wo Erziehung verwahrloſt hat, gedacht und gethan wird, iſt eben nicht neu, allein dergleichen von Dichtermund geſprochen und gepredigt, verdient mehr als literariſche Rüge; das Werk das zu ſeiner Zeit leider ſein Publikum fand, weil es zugleich im damaligen Modegeſchmack auftrat, muß vor aller Zeit wegen ſeiner tiefen Unſittlichkeit nach jeder Richtung hin als ein Schandbuch bezeichnet werden.

Wie geſchmacklos, grob und widerwärtig übrigens auch der Verfaſſer ſein könne, zeige ſtatt vieles Anderen der Eingang des Briefes „Sedeck an Suſannen“.

Wo Liebe Thorheit heißt, wo auch die Weiſen fehlen,
Und wo ein Richter irrt vom Stamme Iſaſchar,
Wo ſich auch Narrheit pflegt dem Alter zu vermählen,
So ſag' ich ungeſcheut: Ich bin der größte Narr!
Den Narren hab' ich mir an dir, mein Schatz, gefreſſen,
Gefreſſen, aber doch den Hunger nicht geſtillt.
Der Liebe Feuergeiſt hat Eis und Geiſt beſeſſen,
So daß der kalte Brand den alten Leib erfüllt u. ſ. w.

In einem andern Brief wird mit nur noch mehr Beredtſamkeit dies Lieblingsthema, die Brünſtigkeit des Greiſenalters, ausgeführt:

Er glimmt, er brennt, er ſchmilzt und die begrauten Haare
Sind weiß und heiß zugleich. Des Alters Schnee zergeht —.

Ziegler kam, um den Lebensumriß in aller Kürze zu geben, im 14. Jahr auf das Gymnaſium zu Görlitz, bezog 1680 die Univerſität zu Frankfurt, widmete ſich dem Studium der Rechte, noch mehr aber der Dichtkunſt. Er erbte darauf das Gut Probſthain, das er ſpäter verkaufte um ſich in der Nähe von Leipzig anſäſſig zu machen. Hofbedienungen ſchlug er aus, nahm aber die Stelle eines Stiftsraths zu Wurzen an, und ſtarb frühzeitig im vierundvierzigſten Jahr ſeines Alters (1697) zu Liebertwolkwitz.

Von den brandenburgiſchen Landen, um auch dieſer zu gedenken, wird man, ſchon bei der vielgeſcholtenen Beſchaffenheit des Bodens, aus eben dem Grunde keiner reichen Entfaltung der Poeſie gewärtig ſein, es iſt auch unleugbar, daß, ſo ſehr der große Kurfürſt und ſein prachtliebender Sohn ſich die Huldigung der Muſen gefallen ließen und als Fürſten die Poeſie in Schutz nahmen, dennoch kaum irgend ein Eingeborener mit Gaben der Muſe ſich bemerklich machte. Wie weit man hier vom Ziel entfernt blieb, mag beſonders aus Caspar Barths deutſchem Phönix abgenommen werden, der hinſichtlich der Form das Unförmlichſte iſt das ſich denken läßt; und dennoch iſt das Gedicht nicht werthlos. Aber auch die Form muß nach der Jahreszahl ganz anders beurtheilt werden als dies Neumeiſter*) thut, ja es iſt darauf eine beſondere Aufmerkſamkeit zu richten, ſofern dadurch für Opitz und ſeine Zeitgenoſſen neues Licht erwächſt. Caspar Barth iſt zu Cüſtrin im Jahr 1587 geboren, ſtudirte zu Wittenberg, machte Reiſen, lebte dann als Privatmann den Wiſſenſchaften und ſtarb 1658; ſein „teutſcher Phönix“ erſchien zu Frankfurt am Main im Jahr 1626, in Quarto, mit einem reichen Titel in Kupferſtich. Das Werk, das wahrſcheinlich ſchon vor dieſem Jahr verfaßt worden, alſo eben zur Zeit als Opitz auftrat, zeigt in ſeinen früheren und ſpäteren Theilen eine Verſchiedenheit der Behandlung. Es iſt in Alexandrinern, durchgängig ohne Beobachtung der Opitziſchen Grundſätze, doch weiterhin hie und da ſchon mit einer gewiſſen Annäherung, ſo daß es hier den Standpunkt von Weckherlin theilt, zu Anfang aber macht auch der Alexandriner dem Verfaſſer noch die größten Schwierigkeiten; während er weiterhin ſilbenzählend wird, iſt er hier auch nicht einmal dieſes, ſondern giebt bald zu wenig, bald zu viel Silben, und Rauheiten aller Art bei nichts weniger als guter Sprachbehandlung. Aber der Inhalt wird dennoch zuweilen anziehend. Das Gedicht hat einen geiſtlichen Charakter, der Vogel Phönix iſt Sinnbild der Unſterblichkeit, wie ihn ſchon Lactantius auffaßte.

---

*) Neumeiſters Urtheil lautet: Durius autem hoc poemate nihil vidi, hirsutius nihil, si tempus respicio, quo Musae Teutonum cultiores jam florere coeperant. Singulis paene in versibus aut tempus mutatum, aut syllaba, pes aut superest aut deest — rerum tamen sensuumque et bonitate et ubertate suos defectus noster redimit facile ac pensat.

IV.

Die Sachſen und Thüringer.

Nächſt Schleſien ſind beſonders die ſächſiſchen Lande zu nennen. Hier beſtand die fruchtbringende Geſellſchaft, die nicht entſagen mochte einen großen Antheil an dem Emporblühen der deutſchen Literatur zu haben; man bemühte ſich um ſo mehr, es den Schleſiern gleich zu thun, als man Fleming und Gerhardt ſich zueignen durfte. Das Streben ging nun hauptſächlich dahin, dem Opitz eine Autorität gegenüber zu ſtellen. Dazu eignete ſich Auguſt Buchner. Allein Buchner konnte wieder nur als Theoretiker gelten, denn wenn auch ſeine lateiniſchen Gedichte einigen Ruf erhielten, ſo war doch ſeine deutſche Poeſie von geringer Bedeutung; die Hoffnungen, welche Fleming bei Opitzens Tode auf ihn geſetzt hatte, waren vollſtändig unerfüllt geblieben. Zu Cöthen feierte man eine Zeit lang Tobias Hübner, der ſchon vor Opitz regelmäßige Verſe gemacht haben ſollte; der Augenſchein widerlegte es, und da er nur aus dem Franzöſiſchen*) überſetzt hatte, konnte er nicht für einen deutſchen Dichter gelten. Auch in Weimar, dem ſpäteren Sitz der fruchtbringenden Geſellſchaft, fehlte es durchaus an eigentlichen Poeten, ſo daß der fürſtliche Secretarius Georg Neumark hier den erſten Rang behaupten konnte. Ueberhaupt zeigt ſich hier zwar eine mehr verbreitete Theilnahme an deutſcher Poeſie, dagegen eine ungleich weniger bedeutende Production, wie in Schleſien.

---

*) Er verdeutſchte des De Bartas Wochen (Les sepmaines) in Alexandrinern, 1619 und 1622, alſo allerdings vor Opitzens Poeterei. Neumark und andere Sachſen gaben ſehr viel darauf, daß Zeile um Zeile überſetzt ſei und in gleich viel Silben, d. h. ſilbenzählend, und eben darum nicht nach Art von Opitzens neuer Kunſt. Neumeiſter ſagt deshalb mit Recht: Versus ipsius cum Opitianis nisi prioribus comparari possunt. Syllabas mensura fere Gallica metitus, cogitque numeros vocum cogi nescios, syllabas breves longas juxta habens. Mithin auf gleichem Standpunkt wie Ernſt Schwabe (ſ. o.)

Georg Neumark iſt 1621 zu Mühlhauſen in Thüringen geboren, beſuchte das Gymnaſium in Schleuſingen und ſpäter die Univerſität zu Königsberg, wohin er, um den Kriegsunruhen zu entgehen, von Lübeck aus ſich zu Schiffe begab. Hatte er früher von den Nürnbergern eine Anregung erhalten, ſo kam er in Königsberg in die Einflüſſe Opitziſcher Dichtungsart. Er lebte neun Jahre in Preußen, wie er ſelbſt in einem Gedicht ſagt, in glücklichen Verhältniſſen, dennoch zog ihn die Sehnſucht in ſein Vaterland zurück. Er kam als Bibliothekar nach Weimar, wurde Mitglied der fruchtbringenden Geſellſchaft unter dem Namen des „Sproſſenden“, und ſpäter ihr Geſchichtſchreiber. Von ſeinen Landsleuten wurde Neumarks Poeſie ſehr hoch gehalten; wir zeichnen nur noch einige geiſtliche Lieder aus, unter denen obenan: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ — aber auch dies iſt im Grunde flach und kann ſich neben Gerhardtſchen Liedern nicht behaupten. Unter den weltlichen Gedichten ſind beſonders die älteren, in Preußen verfaßten noch von einigem Werth, ſo weit ſich darin auf ungekünſtelte Weiſe das Heimweh ausſpricht. Ich hebe beſonders aus dem „Wunſchlied“ hervor:

Mein Gott, wann ſoll es doch geſchehen,
Daß ich mag endlich wieder ſehen
Das hochbeliebte Vaterland!
Und meinen werthen Unſterſtrand?
Wie lange ſoll ich noch ſo reiſen
Und mich mit bloßer Hoffnung ſpeiſen?

Neun Jahre ſind vorbei geſchoſſen,
Und wie im Strom dahin gefloſſen,

Daß ich die liebe Vaterſtadt,
Die mich der Welt gegeben hat,
Nicht habe, wie ich ſoll, gegrüßet
Und meines Vaters Hand geküſſet.

Und zum Schluß:

Dennoch, wie gut es mit mir gehet,
Wie köſtlich meine Wohlfahrt ſtehet,
Wie freundlich mir das Glücke lacht,
Und was es mir vor Freude macht,
So ſag' ich doch, daß ich's nicht achte,
Wenn ich mein Vaterland betrachte.

Ich weiß nicht, was vor eine Stärke
Ich bei mir im Gemüte merke,
Die mich ſo ſehr begierig macht,
Daß ich nunmehr faſt Tag und Nacht
Die lieben Meinigen bedenke,
Und mich, bloß ſie zu ſprechen, kränke.

Mein' höchſte Luſt beſteht hierinnen,
Es wünſchen täglich meine Sinnen,
Daß ich doch bald den lieben Tag,
Sie friſch zu ſehn, erleben mag.
Nimm auf, o Gott, mein öfters Flehen,
So wird es, hoff' ich, bald geſchehen.

Wenn man ſchon hienach nicht eben viel poetiſche Gabe erwartet, ſo erweiſen ſich, bei guter Form, die übrigen Stücke noch ungleich nüchterner, zumal in ihrer oft ſtarken Ausdehnung. Aber eben, weil der Verfaſſer von Poeſie keinen wahren Begriff hatte, konnte er der Verſe ſo viel ſchreiben. Seine beſten Stücke finden ſich in dem „Luſtwald“, Jena 1657, und „Fortgepflanzten Luſtwald“.

Erwähnung verdient hier noch der 1649 zu Gröben bei Jena geborene, 1708 als Rector des Gymnaſiums zu Berlin geſtorbene Samuel Rodigaſt, und wäre es nur wegen ſeines bekannten geiſtlichen Liedes „Was Gott thut, das iſt wohlgethan“; er ſoll daſſelbe bei einer beſondern Gelegenheit gedichtet haben, als ſein Freund Severius Gaſtorius zu Jena ſich in einer ſchweren Krankheit befand.

Auch Chriſtian Weiſe wird nicht zu übergehen ſein, obwohl ſeine Leiſtung hauptſächlich in ſeinen proſaiſchen Romanen und Theaterſtücken beſteht. Er iſt zu Zittau im Jahr 1642 geboren, ſtudirt zu Leipzig, iſt Profeſſor am Gymnaſium zu Weißenfels und ſtirbt daſelbſt 1708.

Weiſe tritt als lyriſcher Dichter auf beſonders in dem Sedezbändchen, welches den Titel führt: Der grünenden Jugend überflüſſige Gedanken, Leipzig 1678. Wir finden hier eine Reihe von Liedern mäßigen Werthes aber ſehr gewandter Form, manche ſind recht derb und dieſe gehören zu den beſten, des Dichters Laune geht häufig ins Niedrige, Unſaubere und Anſtandswidrige, weshalb ſchwer daraus mitzutheilen iſt, dennoch herrſcht, wie in ſeinen Dramen, ſo auch hier in einzelnen Stücken, ein überaus kräftiger und männlicher Zug, ſo daß dieſe Gedichte nicht außer Acht fallen dürfen, wenn es ſich handelt um den Umfang und die Geſammtheit der Tonarten in der Lyrik des Jahrhunderts. Ich glaube zwei Stücke darbieten zu müſſen, welche uns den Dichter in ſeiner ganzen Heiterkeit und Liebenswürdigkeit zeigen; aus dem neunten Dutzend:

Er iſt ein Narr.

Ihr Leute, gebt mir's doch geſchrieben,
Daß ich ein Erz-Fantaſte bin,
Und ſollte mir es nicht belieben,
So bringt mich mit Gewalt dahin,
Daß ich die Thorheit zum Beſchluß
Vor aller Welt bekennen muß.

Ich höre nichts mit meinen Ohren,
Und bin mit ſeh'nden Augen blind,
Der Mund hat allen Schmack verloren,
Die Fäuſte ſind nicht wo ſie ſind,

Die Naſe reucht, und hat gleichwol
Den Schnuppen, wenn ſie riechen ſoll.

Dem Schedel fehlt ein großer Sparren,
Das Haupt iſt wie ein Taubenhaus,
Da fliegen mir die jungen Narren
Bald fornen ein, bald hinten aus;
Doch auf den Abend ziehn ſie hier
Zuſammen wieder ins Quartier.

Wollt ihr kein Cläusgen bauen laſſen,
Darein ich mich verſperren kann,
So hetzt die Kinder auf den Straßen
Mit Hund und Katzen auf mich an,
Und legt mir alle Namen zu,
Bis ich nicht mehr ſo närriſch thu'.

Verbrämt mir nur den Kopf mit Schellen,
Und ſetzt mir einen Fuchsſchwanz auf,
Wollt ihr mir einen Hut beſtellen,
So flickt mir auch ein Kühhorn drauf,
Und gebt mir an des Säbels Statt
Ein Holz, das keine Scheide hat.

Beſetzt mein Kleid mit bunten Flecken,
Und macht mir's Band von Bohnenſtroh,
Und ſchreibt mir an auf allen Ecken:
Dieß iſt ein Narr in Folio;
Wofern ich bei dem Narrenſpiel
Nicht zum Erkenntniß kommen will.

Doch nein, ich will nun anders werden,
Ich mag kein Pickelhäring ſein,
Ich ſtelle mich nur an Geberden
Bisweilen närriſch auf den Schein;
Drum, Lieben, was verlacht ihr mich?
Ein jeder iſt ein Narr vor ſich.

Die endliche Erklärung.

Ich bin betrübt,
Weil mich mein Kind nicht wieder liebt,
Denn dieſes Feuer meiner Pein
Muß noch zur Zeit verborgen ſein.
Und die mir gefället, die weiß es noch nicht,
Und wenn ſie es wüßte, ſo glaubte ſie's nicht,
Und wenn ſie es glaubte, ſo ſagte ſie's nicht,
Und wenn ſie es ſagte, ſo traut' ich ihr nicht,
Und wenn ich ihr traute, ſo hülfe mich's nicht;
Drum lieget mein Herze gefangen und ſpricht:
Es iſt umb mich geſchehn,
Ich bin zu lauter Qual verſehn.

Ich mache zwar
Mein Herz bisweilen offenbar
Und ſinge manch betrübtes Lied,
Das bloß auf ihre Schönheit ſieht:
Doch wenn ich es ſinge, ſo hört ſie es nicht,
Und wenn ſie es hörte, ſo merkte ſie's nicht,
Und wenn ſie es merkte, ſo wollte ſie nicht,
Und wenn ſie auch wollte, ſo dürfte ſie nicht,
Und wenn ſie auch dürfte, ſo ſchickte ſich's nicht,
Indeſſen ſo bin ich dem Mädchen verpflicht,
Und denk' in meiner Noth,
Iſt doch die Hoffnung noch nicht todt.

Ich ſeh' es wol,
Wer in Gedanken wuchern ſoll,
Bis ihm das gute Glücke rufft,
Der baut nur Schlöſſer in die Luft;
Doch, hilft es mich wenig, ſo ſchadt mir es nicht,
Und wenn es mir ſchadte, ſo ſchmerzte mich's nicht,
Und wenn es mich ſchmerzte, ſo kränkte mich's nicht,
Und wenn es mich kränkte, ſo ſtürb' ich doch nicht,
Sie bliebe mein Leben, ſie bliebe mein Licht;
Derhalben bleibts darbei:
Ich bin ihr gut und ewig treu.

Doch jetzo bin
Ich ungewiß in meinem Sinn,
Und was ich nicht erlangen kann,
Seh' ich mit ſchwacher Hoffnung an,
Sie kennet mich endlich und kennet mich nicht,
Ich brenne vor Liebe, ſie liebet mich nicht,
Doch weil ſie nicht liebet, ſo haßt ſie auch nicht,
Und weil ſie nicht haſſet, ſo förcht' ich mich nicht,
Und wo ich nicht förchte, verzweifel ich nicht,
Drum tröſtet mein Herze ſich ſelber, und ſpricht:
Es iſt noch nicht geſchehn,
Ich bin wol noch darzu verſehn.

Chriſtian Weiſe gab auch mehrere Sammlungen von geiſtlichen Liedern, die aber ſchon in das nächſte Jahrhundert fallen; wir führen an: „Tugendlieder, Budiſſin 1719, es ſind vierundvierzig Lieder; dann ebendaſelbſt im folgenden Jahr: „Troſt- und Sterb-Andachten," und „Buß- und Zeit-Andachten", Werke, die zwar ſeinen Namen unter den geiſtlichen Liederdichtern erhalten, ihn aber nicht berühmt gemacht haben würden. Einzelne weltliche Lieder finden ſich in ſeinen Schauſpielen; eine gewiſſe ſteife Manierlichkeit, ein gewiſſer Menuettſchritt iſt nicht ohne Reiz. Hier eines zur Probe, aus dem Stück, die drei klügſten Leute; mit der neueren Muſik von L. Berger iſt es vielfach geſungen worden.

Die Roſe.

Die Roſe blüht, ich bin die fromme Biene,
Und rühre zwar die keuſchen Blätter an,
Daher ich Thau und Honig ſchöpfen kann;
Doch lebt ihr Glanz und bleibet immer grüne,
Und alſo bin ich wohlgemüth,
Weil meine Roſe blüht.

Die Roſe blüht, Gott laß den Schein verziehen,
Damit die Zeit des Sommers langſam geht,
Und weder Froſt noch andre Noth entſteht;
So wird mein Glück in dieſer Roſe blühen,

Dann klingt mein ſüßes Freudenlied,
O, meine Roſe blüht!

Die Roſe blüht, ſie lacht vor andern Roſen,
Mit ſolcher Zier und Herzempfindlichkeit,
Daß auch mein Sinn ſich zu der Pflicht erbeut,
Mit keiner Blum' im Garten liebzukoſen,
Weil alles was man ſonſten ſieht
In dieſer Roſe blüht.

Als Mitglied des Palmenordens wird Johann Chriſtoph Plankenauer genannt, der hier den Namen des „Geſchmückten" führte. Das Nähere ſeines Lebens, das in die zweite Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts fallen muß, fehlt zur Zeit. Neumeiſter und Jöcher führen den Namen auf und nennen den Titel ſeiner Gedichte, wiſſen aber weder Geburtsort, noch Zeit, noch ſonſtige Lebensverhältniſſe. Nach der Dedication jener Gedichte an den Herzog Auguſt von Sachſen, den er ſeinen Herrn nennt, nach dem Erſcheinen derſelben zu Jena, nach Belobungsſchreiben Jenaiſcher Theologen, ſo wie nach ſprachlichen Eigenheiten, läßt ſich übrigens einiges ſchließen. Mir liegen ſeine Gedichte vor unter dem ſonderbaren Titel: Johann Chriſtoph Plankenauers letzter Gerichts- und Todtenproceß, Jena 1678. Angehängt ſind: „Bibliſche Bluhmen;" außerdem noch ein beſonderer „Anhang". Schon Haug gab in ſeinem Luſtwald zwei Stücke, welche wohl geeignet ſind auf den Dichter aufmerkſam zu machen. Ein Gedicht Euthanaſia ſtellt ſich, der Conception nach, den beſten der Zeit gleich. Es lautet:

Betrachte rings umher mit wohlgeſchärften Sinnen
Meer, Klippen, Feld und Thal und hohe Bergeszinnen.
Durchkreuch der Erde Ball, und ſtaun', und ſage mir:
Ward von Natur und Kunſt mit ſchweſterlicher Zier
Nicht Alles ausgeſchmückt? Die fruchtbehängten Felder,
Dianens Luſtaltar, die holden Myrtenwälder,
Und was Pomona ſtützt, der Flora bunte Pracht,
Ein Tempe, das von fern dem Aug entgegen lacht,

Verſchönert noch die Kunſt, ſo der Natur das Leben
Mit Wucher eingehaucht. Daß wir vor Wundern beben
(Denn Wonne bebt, wie Schmerz) wirkt die geprieſne Kunſt,
Die doch zuletzt vergeht, wie Schatten, Rauch und Dunſt.
Konnt' Archimedes nicht dem Holz Bewegung geben?
Nicht Dädalus empor in dünne Lüfte ſchweben?
Hat Jaſon nicht den Schatz des goldnen Fells geraubt,
Als Rach' auf Rache nur, wie Leuen, er geſchnaubt,
Bis ſein erboßter Stahl des Drachen Haupt geſpalten?
Eh Cäſar Cäſar ward, und Sieg an Sieg erhalten,
Was that nicht Ehrbegier? Wie brannte ſtolz ſein Muth,
Von Hoffnung angefacht, beſpritzt von Feindesblut!
Und wußte Cocles nicht, mit eines Mars Vertrauen,
Vom Brückenüberreſt den Feind herabzuhauen?
So wüthet mancher Held, ſtürmt mancher kühne Geiſt,
Der ſich durch Kraft und Glück weit von der Erde reißt.
Jedoch wie kann ein Thor, geneckt von eiteln Lüſten,
Der bald in Staub zerfällt, mit Thatenruhm ſich brüſten?
Das iſt die größte Kunſt, wer ſelig ſterben kann.
Begreift's, und ſteuert froh durch Dornen himmelan!
Was Plato, was Euclid, der Stagirit geſchrieben,
Wird von der Zeiten Roſt benagt und aufgerieben.
Hier endet alle Kunſt. Nur Eine bleibt und lohnt,
Die zu dem Vater führt, der über Sternen thront.

Es ſoll nicht in Abrede geſtellt werden, daß leider dem Gedicht etwas Dilettantiſches anhaftet, die Führung des Gedankens iſt nicht ſcharf und rein, ſo namentlich zu Anfang die Einmiſchung der Natur von Uebel, weil ſie den Hauptgegenſatz nur durchkreuzt, auch zeigt ſich zum öftern wohl der Dichter vom Reim abhängig; dennoch iſt die Grundanlage trefflich und groß, das Ganze durchaus wohlgelungen und wir haben es offenbar mit einem ſehr Begabten zu thun, der inmitten ſo vieler gut Geſchulten und ſchwach Gerüſteten verdient ins Licht geſtellt zu werden, damit klar werde, wie reich das Jahrhundert an wahren Talenten ſei, wenn leider die volle künſtleriſche Ausbildung auch nicht immer damit zuſammentrifft. Haug giebt von demſelben Verfaſſer noch ein „Erntelied“, das ihn uns von einer andern Seite und nicht weniger vortheilhaft zeigt. Es nennt ſich: „Beſchreibung der Ernte“ und hebt an:

Ihr Nymphen all der grünbekleidten Matten!
Wohlauf zum Feſt! Herbei, verlaßt die Schatten
Der grünbemooſten Eichen!
Legt Bogen, Köcher, Pfeil,
Latona's Wehr und Zeichen,
Zu Boden! Kommt in Eil!

Wohlauf zum Feſt! Bekränzet eure Locken
(Sie gleichen ganz gefallner Blüthe Flocken)
Mit Tauſendſchön und Myrten!
Brecht Paphus Roſen ab!
Pflückt Blumen, wie die Hirten
Sie winden um den Stab!

Wie Phosphor ſchön in lichter Lohe brennet!
Aurorens Glanz der Wolken Nebel trennet!
Dort Hecate verbleichet
Am reichbeſternten Schloß,
Und Phöbus ſtill entweichet
Der Amphitrite Schooß!

Das längere Gedicht bringt auch weiterhin noch ſehr ſchöne Strophen. Ich glaube die folgenden auszeichnen zu dürfen:

Hebt an das Feld des Schmuckes zu entkleiden,
Und Vorrath für die Scheunen abzuſchneiden!
O ſeht, wie reif ſich beugen
Die Aehren, Heer an Heer,
Wie Haupt und Halm ſich neigen
Von edlem Weizen ſchwer!

Wie Silberfluth durch weſtliches Bewegen,
Wie Zephirs Hauch die Blätter pflegt zu regen,
So wallen auch und ſchweben
Die Halmen auf und ab
Mit Neigen und mit Heben,
Als thät's ein Zauberſtab.

In der That, man iſt begierig mehr von dieſer Hand kennen zu lernen, von den Umſtänden des Dichters zu erfahren! Sein letzter Gerichts- und Todtenproceß beſteht aus einer Reihe von geiſtlichen Gedichten, welche ein Ganzes bilden, indem, wie der Verfaſſer ſich auch darüber in der Vorrede ausſpricht, das Schickſal der Seelen nach dem Tode als ein Proceß behandelt wird. Die nicht immer geſchmackvolle Ausführung erinnert ſchon ſtark an den Uebergang der Opitziſchen Kunſt zu Lohenſtein, denn das Streben nach Farbigkeit und Stärke führt zu Prunk, Ueberladenheit und Rhetorik.*) Gleiches gilt von den „Bibliſchen Blumen“, die manche von den guten Eigenſchaften der geiſtlichen Dichtung der Zeit an ſich tragen, aber doch auch zu ſehr in äußerliches Pathos gerathen. Die beſten Stücke finden wir in dem Anhang, denn hier zeigt ſich freier die lyriſche Gabe des Dichters, ſo daß ich bei deſſen Neuheit und der Seltenheit des Büchleins noch ferneres glaube auswählen zu müſſen.

Schattenlied. Recht bleibt doch immer Recht.

Recht bleibt doch immer Recht.
Und ſollt' der Himmel fallen,
Durch ſtarkes Donner-Knallen
Behält es doch den güldnen Siegesfahn,
Ob auch die Wolken Blitz und Feuer ſpeien,
Der Neid mag immer bläken
Den bleich vergalten Zahn;
Ob auch üm unſre Köpffe
Geflochten ſein Meduſens Schlangen-Zöpffe,
Und ſollt' das Herz von Trauren bluthen,
So weiche nicht,
Der Himmel mit verdienter Ruthen,
So dich verfolgen, richt,

---

*) So daß Neumeiſter wohlgerechtfertigt erſcheint, wenn er ſagt: Grata essent cuncta, nisi conquisita nimis operose verborum sublimitate, Apostrophique crebriore quam par erat usurpatione gratiam corrumpere videretur.

Die Palmen nur gedrückt empor ſich ſchwingen:
Du Palmenzweig
Empor nur ſteig,
Recht bleibet Recht! will ich im Unglück ſingen.

Das Lied, vielleicht von dieſem gekannt, erinnert lebhaft an eines der beſten Stücke Günthers.

Am meiſten zeigt ſich der Dichter nach ſeinen Vorzügen und Mängeln in dem Gedicht, das an phantaſiereicher Pracht einen gewiſſen Höhepunkt in der Dichtung der Zeit erreicht.

Vom Kriege.

Weil Aſträens Rechts-Palläſte
Auf dem diamantnen Grund
Hoher Häupter ruhten feſte;
Weil der Themis Wagſchaal ſtund
Unverrücket, unverletzet
An dem güldnen Himmelsbau:
Städte, Dörfer, Feld und Au,
Wurd die ganze Welt ergötzet.

Himmel, Erden, Flüß' und Felder
Stutzten in dem ſchönen Pracht.
Auen, Büſche, Berg' und Wälder
Hat der Frieden angelacht,
Flora mit den bunten Wangen
In der Roſen rothem Rock,
Mit der Liljen weißem Stock
Konnt nicht ohne Prangen prangen.

Zeres mit der güldnen Aehren
Hat das blatte Feld beziehrt,
Nur vom Lieben war zu hören,
Wo itzt Mars den Zepter führt,
Bei den bunt- und braunen Schaafen
Auf dem dreigetheilten Klee,
Auf der weißen Blumen Schnee
Konnt der ſichre Schäfer ſchlafen.

Aber ach, o kurzes Scherzen!
Ach, o bald verſchmelzter Schnee!
Scherzet nun in tauſend Schmerzen
In dem Bronn des Ach und Weh.
Seit Aſträa iſt geflogen
An das blaue Sternendach,
Iſt des Krieges Ungemach
Tauſendfältig eingezogen.

Mars entwaffnet und gebunden
Mußt' der Kloris Gärtner ſein,
Gießen, pflanzen alle Stunden
Ihre bunten Blümelein;
Seit ſie ihn erlöſt von Ketten
Und Vulkanus Waffen bracht,
Hat er durch ſein' ſtolze Macht
Ihre Blumen ganz zertretten.

Panzer, Tartſchen, Schild und Spieße
Schimmern in der heitern Lufft,
Städte zittern, Berg' und Flüſſe
Und die ſchäumend blaue Grufft
Muß von rothem Blut erröthen
Und des Krieges Schauplatz ſein,
Alles, auch die todten Stein',
Will er ſchnaubend ganz ertödten.

Wo von Marmor aufgeführet
Stund erhoben ein Pallaſt,
Wurde morgen nichts geſpüret
Als ein dürrer Tannenaſt:
Selbſt die Faunen in den Heinen,
Felſen, Klüften, Berg und Stein,
Marmor, Eiſen, Erz und Bein
Mußten ihren Tod beweinen.

Dort die ſtolzen Pferde ſchnauben
Wiehern, ſcharren in den Sand,
Saat und Pflanzen, Stock und Trauben
Hat Gradivus tolle Hand

Angezündet, ausgereutet,
Häuſer in die Lufft geſprengt,
Donner mit dem Blitz vermengt,
Küch' und Keller ausgebeutet.

Niemand kann den Acker bauen,
Der mit Leichen zugeſät,
Selbſt der Himmel will nicht thauen,
Niemals wurden abgemäht
Die begraſten Blumen-Felder;
Wie der kühle Regen thut,
Jetzt das heiße Menſchenblut
Dünget Wieſen, Aecker, Wälder.

Wo der Pan vor in dem Garten,
Spielend auf dem Felber-Rohr,
Der Dianen wollte warten
Mit der Wälder Nimfen-Kohr,
Höret man die wilden Eulen,
Wann des Perſeus Silberblatt
Luna aufgeſtecket hat,
Traurig in einander heulen.

Hier die klägliche Poſaunen
Mit erhebtem Feldgeſchrei,
Dort die feurige Karthaunen
Hagel, Schloſſen, Blitz und Blei,
Donner, Pech und Schweffel ſpeien,
Stein und Ketten, dicken Rauch,
Viel verſchmachten von dem Schmauch,
Niemand will der That gereuen.

Hier die Scheur ſteht umgeſchmiſſen,
Hier die Gärten ſtehn verheert,
Stock und Reben umgeriſſen,
Pflug und Sichel iſt das Schwert,
Zeres iſt der Kranz verbronnen
In des Feuers liechter Flamm
Stehen Dächer, Wurtz und Stamm,
Erz und Silber iſt zerronnen.

Häuſer ſtehen umgekehret,
Kirchen, Tempel hingelegt,
Stadt und Land mit Brand verſehret,
Lanzen, Spieß und Schwert gefegt,
Dolch und Picken, blanke Degen,
Aus der Stücke großen Schlund
Und Musketen glatten Mund
Blitzet Feur und Schwefel-Regen.

Bomben, Mörſer und Granaten
Donnern, blitzen in der Lufft,
Stürmen Schanz und Palliſaden,
Hier mit Donner-Keulen pufft
Dieſer, jener Feuer-Flocken
Leuchten bei der finſtern Nacht,
Blitz und Feur nur helle macht,
Furcht regieret, Angſt und Schrecken.

Selbſt die Stein' erhitzet glühen,
Erz zerſchmelzt der Thürmen Pracht,
Vieh und Menſchen ſieht man brühen
Von der Hitz' durch Feuers Macht;
Thürme brechen, Mauern fallen,
Ziegel ſpringen von dem Dach,
Heulen, Weinen, Weh und Ach
Hört man in der Lufft erſchallen.

Blute Himmel, Erde falle,
Weiche Sonn' und Mondenlicht,
Höllenſchlund erkrach' und knalle,
Und du ſtrenger Richter richt',
Komm Megära aus der Höllen,
Komm Tiſiphone zur Seit',
Mit dem Feur der Rach' bereit,
Dieſe Beſtien zu fällen.

Wünſcht man auch mehr Plan und eine ſorgſamere Oekonomie der Bilder und der Worte, die ſich wiederholen und überſtürzen, ſo läßt ſich doch die Kraft der Schilderung ſo wenig in Abrede ſtellen als der lyriſche Klang der Verſe, und wir erhalten hier ein Gemälde von dem Kriegsgewühl der Zeit, das in der Poeſie des Jahrhunderts nicht wohl fehlen durfte. Der treffliche Dichter nähert ſich nun auch in andern Werken mehr oder weniger dem Beſten; hätte er mehr gedichtet und wäre er ſprachlich ein wenig ſorgfältiger, man bemerkt insbeſondere die vielen Apoſtrophe, welche dem Adel der Sprache Eintrag thun, ſo würde insbeſondere Fleming an ihm einen gefährlichen Rival erhalten haben. Plankenauer hat aber auch ſeine Eigenheit; die reichliche Anwendung des Mythologiſchen miſcht ſich ſehr eigenthümlich mit der Lebhaftigkeit und dem Feuer ſeiner Poeſie. Und dieſer Dichter blieb wieder einmal beinahe ganz unbekannt, ſogar den näher ſtehenden Zeiten!

Der Leipziger Stadtſchreiber Gottfried Finkelthaus (das Nähere ſeines Lebens fehlt) war Flemings Freund und bemühte ſich in deſſen Art zu dichten. Er hält ſich in einer gewiſſen Nähe des Volkstons, geräth aber in dem Streben nach ungebundener Luſtigkeit häufig ins Platte, man ſehe deſſen „Luſtige Lieder, Anno 1648, Lübeck“, und „Deutſche Lieder Greger Federfechters, zu Lützen 1644.“ Noch am meiſten gewinnt ſeine etwas erzwungene Parodie des bekannten Opitziſchen Liedes unſere Theilnahme:

Wohl dem, der tracht nach hohen Dingen
Und nicht geht auf der Einfalt Bahn!
Wer ſeinen Sinn nicht hoch will ſchwingen,
Der kömmt auch nimmer oben an.
Ein jeder folge ſeinem Sinne,
Ich halt's mit keiner Schäferinne.

Ein ſtarkes Schloß mag nicht bald fallen,
Ob ſolches gleich der Donner rührt,
Wer kann auf breiten Wegen wallen,
Wird auch ſo leichte nicht verführt.
Ein jeder folge — u. ſ. w.

Um Einiges glücklicher ſind die Beſtrebungen Ernſt Chriſtoph

Homburgs — geboren zu Mühl bei Eiſenach, ſtirbt als Gerichtsactuar zu Naumburg. Seine „Schimpf und ernſthafte Clio, zum andern 1642", giebt unter mancherlei Kühlem und Mattem auch das Scherzlied:

Der gute Mann.

Das fromme Blut, der Silvian!
Ei, iſt das nicht ein glücklich Mann?
Der Silvian, das fromme Blut!
Es glücket ihm auch was er thut.

Er lebet friedſam, wohl vergnügt,
Ob er nicht ackert oder pflügt,
So bleibet er doch wohl verſorgt,
Hat er nicht Geld, ihm wird geborgt.

Sein Weib bleibt von ihm alle Nacht,
Doch jährlich ihn zum Vater macht;
Er erntet, was ein andrer ſät,
Schaut, ob es ihm nicht wohl ergeht?

Drum iſt er ja ein glücklich Mann
Das fromme Blut, der Silvian;
Der Silvian, das fromme Blut,
Es glücket ihm auch was er thut.

Seine bacchiſche Ode (man findet ſie im erſten Theil der Matthiſſon'ſchen Sammlung) hat eine gewiſſe Munterkeit und die den Sachſen eigenen dactyliſchen Verſe. Auch iſt von Intereſſe wegen des Vergleichs mit Hoffmannswaldau, wahrſcheinlich früher (1642 in Homburgs Clio):

Was iſt Liebe?

Ein Feuer ſonder Feur, ein lebendiger Todt,
Ein Zorn, doch ohne Gall, ein angenehme Noth,
Ein Klagen außer Angſt, ein überwundner Sieg,
Ein unbeherzter Muth, ein freudenvoller Krieg,
Ein federleichtes Joch, ein nimmerkrankes Leid,
Ein zweifelhafter Troſt, und ſüße Bitterkeit,

Ein unvergifftes Gifft, und kluge Narrethey,
Ja kürzlich: Liebe iſt nur bloße Phantaſey.

Noch gehört hieher Johann Georg Schoch, deſſen Leben nur mit Wahrſcheinlichkeit auf 1630—1663 geſetzt werden kann; er iſt von Geburt ein Leipziger und lebte als Juriſt zu Naumburg. Es erſchien im Jahr 1660 zu Leipzig ſein: „Neu erbauter poetiſcher Luſt- und Blumengarten“; den Stücken kommt eine gewiſſe Zierlichkeit zu, aber nicht viel mehr. Ich entnehme, als eines der gelungenſten, ſein Gedicht:

Ja und Nein.

Amanda, darf man dich wohl küſſen,
So komm, mein Liebchen, zu mir her.
„Ich muß es wohl am beſten wiſſen“
War ihre Antwort ungefähr.
Sie lief davon und ſagte: Nein!
Und gab ſich doch geduldig drein.

Lauf nicht, mein Kind, und bleibe ſtehen,
Lauf, Schöne, rief ich, nicht zu weit;
Laß uns des Küſſens Werk begehen,
Wir ſind in unſrer beſten Zeit.
Sie ſeufzte tief und ſagte: Nein!
Und gab ſich doch geduldig drein.

So halte doch, und laß dich küſſen,
Kein Menſch ſoll ja in dieſer Stadt
Auch nicht ein Wörtchen davon wiſſen,
Was mir dein Mund gewähret hat;
Sie zuckte raſch und ſagte: Nein!
Und gab ſich doch geduldig drein.

Hiermit nun zog ich meine Straßen,
Woher ich nämlich kommen war,
Erfuhr indeſſen beſtermaßen
Von dir, Amanda, wunderbar,
Daß Ja bei Vielen pflege Nein
Und Nein ſo viel als Ja zu ſein.

Dresden beſaß ſeinen Dichter in David Schirmer aus Freiberg, geb. um 1623, ſtirbt als kurfürſtlicher Bibliothekar zu Dresden. Auch er konnte in ſeinen „Singenden Roſen“ (1654) und ſeinen „Poetiſchen Roſengepüſchen“ (1650) den Ruf der ſächſiſchen Muſen nicht höher ſteigern, denn es fehlt eben an Poeſie, doch iſt auch an ihm die allen Sachſen eigene gebildete Verskunſt und die Aufmerkſamkeit auf die Sprache zu rühmen — Folge der fruchtbringenden Geſellſchaft.

Durch ſeinen ſpäteren Aufenthalt in den Anhaltiſchen Landen und als eines der älteſten Mitglieder des Palmenordens kann hieher auch Dietrich von dem Werder gezählt werden, und es fragt ſich, ob ſeine Ueberſetzungen des Taſſo und Arioſt nicht die bedeutendſte Leiſtung ſeien, welche aus dieſem Kreiſe hervorgegangen. Die Verdeutſchung von Taſſos befreitem Jeruſalem wurde in den Jahren 1624 bis 26 vollbracht, alſo in einer für damalige Verhältniſſe ſehr ſchnellen Zeit, und wenn auch wohl in Folge der durch Opitz gegebenen Anregung, doch ohne die erforderliche Vorbereitung. Als ein erſter Verſuch dieſer Art verdient die Arbeit volle Anerkennung, ſie iſt nicht ohne Sinn für die Schönheiten des Originals, bleibt aber hinſichtlich des poetiſchen Stils und der Ebenheit der Diction, als den hauptſächlichen Vorzügen deſſelben, ganz außer Vergleich, indem ſie ſich begnügt, die Opitziſche Proſodie im Allgemeinen zu befolgen, dieſer aber Wortfolge und alle höheren Forderungen opfert. Sie erliegt alſo dem Zwang des Metrums und von melodiſcher Geſtaltung deſſelben kann um ſo weniger die Rede ſein, als dieſe Ottaverime ſich in ſteifen Alexandrinern bewegen, die Wirkung des Reims alſo durch den mittlern Einſchnitt gebrochen wird. Empfehlenswerth iſt übrigens der Vergleich der erſten Ausgabe mit der ſpäteren, denn er beweist, wie der fortſchreitende Verfaſſer immer mehr dem ganzen Umfang der Opitziſchen Forderungen gerecht zu werden ſtrebte; er verliert freilich dafür wiederum an Friſche.

Das Leben des Mannes war, wie die Zeit des deutſchen Krieges das mit ſich brachte, mannichfachem Wechſel unterworfen.

Zu Werdershauſen am 17. Januar 1584 geboren, wurde er von einem Verwandten zu Kaſſel erzogen, trat als Kammerpage in den Dienſt des Herzogs Moritz, ſtudirte alsdann zu Marburg, machte Reiſen nach Italien und Frankreich, ward darauf Kammerjunker und Stallmeiſter. Im Jahr 1610 finden wir ihn als Rittmeiſter in dem Feldzuge von Jülich, nach Beendigung ward er zu Kaſſel Oberhofmarſchall und Geheimer Rath und diente in wichtigen Geſandtſchaften. Später, als der Krieg ſeine Höhe erreichte, verließ er den Hof und zog ſich auf ſeine Güter zurück; in dieſe Zeit fallen hauptſächlich ſeine literariſchen Arbeiten. Allein ihm war die Ruhe nicht lange gegönnt: Guſtav Adolf lernte ihn in Halle kennen, faßte Vertrauen und Neigung zu ihm und ſchenkte ihm ein Infanterie-Regiment, deſſen Inhaber er von 1631 bis 35 war. Er wurde aber von Kaiſerlicher Seite genöthigt ſeine Entlaſſung zu nehmen, doch konnte er bei ſeinem ſpäteren Aufenthalt in den Anhaltiſchen Landen durch die Gunſt, in der er noch immer bei den Schweden ſtand, viel beitragen denſelben die Kriegslaſten zu erleichtern. Im Jahr 1646 ward er von Kaſſel aus an den Brandenburgiſchen Hof geſandt, um die Vermälung des Landgrafen Wilhelm mit der Prinzeſſin Hedwig Sophia zu vermitteln. Der große Kurfürſt ernannte ihn dafür zum Geheimen Kriegsrath, Oberſten und Amtshauptmann zu Altgadersleben. Er ſtarb 1657 auf ſeinem Gute Reinsdorf. Er hatte den Ruhm eines edlen Ritters, tapfern Soldaten, gewiegten Geſchäftsmannes, und der Erfolg ſeines geſchmackvollen Fleißes in der Uebertragung ſo großer Werke mag kein geringer Schmuck ſein im Verein der Eigenſchaften des vornehmen Mannes.

Man iſt neuerdings auf einen bisher ungekannten Dichter, den Weimariſchen Hofpoeten Johann Chriſtoph Lorber, aufmerkſam geworden,*) deſſen Gedicht „die äble Jägerei", Weimar 1670, auch noch in anderer Rückſicht beachtenswerth erſcheint, ſofern es nämlich den Schilderungen die alten Jagdſchreie einwebt und ſich überhaupt mehr in der Nähe alter Volkspoeſie hält. Das Gedicht iſt in mäßig guten Alexandrinern, weicht aber in der Behandlung der Sprache von Opitziſcher Art ziemlich ab; das Beſte darin iſt ein eingelegtes Lied, das, dem Gegenſtand gemäß, ſich durch Friſche auszeichnet. Es verdient hier Aufnahme zu finden.

---

*) S. Weimariſches Jahrbuch III., 477.

Wohlauf, du ädle Jägerei,
Sei freudig, hurtig, munter!
Dein helles hiſt und Waldgeſchrei
Das gehet nimmer unter.
Hiſt, hiſt, hiſt, hiſt.
So lang' ein Hirſch noch ſpringt,
So lang' ein Vogel ſich aufſchwingt,
So lang' dein Lob auch klingt.

Was fragſt du nach dem großen Pracht,
Der Gold und Silber führet?
Ein grüner Bruch in grüner Tracht,
Der iſt's, ſo dich bezieret.
Hiſt, hiſt, hiſt, hiſt,
Das iſt ein Freudenklang.
Der edle Hirſch kriegt einen Fang:
Das iſt dein Luſtgeſang.

Ein kühles Thal, ein grüner Wald,
Und wo du ſonſt magſt wohnen,
Das iſt dein ſteter Aufenthalt,
So muß der Neid dich ſchonen —
Hiſt, hiſt, hiſt, hiſt —
Das iſt das allerbeſt'
Wer ſich in ſeinem Glückes Neſt
Allzeit vergnügen läßt.

Früh eh der Tag die Nacht verjagt,
Und eh Aurora pranget,
Eh ſie ſich an den Himmel wagt,
Haſt du ſchon Beut' erlanget —

Hiſt, hiſt, hiſt, hiſt.
Wenn der in Federn liegt,
Und jener erſt den Rücken biegt,
Haſt du ſchon obgeſiegt.

Kein Hirſch, kein Thier,*) kein Wolf, kein Schwein
Kann auch nicht eine Stunde
Für deiner Macht geſichert ſein,
Die Schaar der wackern Hunde —
Hiſt, hiſt, hiſt, hiſt —
Brennt für Begierigkeit,
Wenn ſie das helle Hiſt zum Streit
Im grünen Wald anſchreit.

Und wenn der ädle Jägersmann
Sein unverlornes Glücke
Für diesmal nicht erlangen kann,
Zieht er doch nicht zurücke —
Hiſt, hiſt, hiſt, hiſt —
Es muß das Hoffnungsgrün
Doch endlich noch durch viel Bemühn
An ſeinem Hute blühn.

Drum wird, o ädle Jägerei!
Dein großer Ruhm nicht fallen:
Laß nur mit Luſt dein Waldgeſchrei
Die heitre Luft durchſchallen —
Hiſt, hiſt, hiſt, hiſt —
So ruft auch allemal
Dein Hiſt zurück in gleicher Zahl
Das tiefgeſenkte Thal.

Zu den Sachſen gehört noch **Philipp von Zeſen**, geboren 1619 zu Priorau bei Deſſau. Er ſtudirte zu Wittenberg, lebte ſpäter in dürftigen Umſtänden ohne feſte Stellung, theils zu

---

*) Bekanntlich in der Jägerſprache der weibliche Hirſch.

Amſterdam, theils zu Hamburg, woſelbſt er 1689 ſtirbt. Mit der Aermlichkeit ſeines umherſchweifenden Lebens contraſtiren die ihm zu Theil gewordenen Ehren: er wurde Mitglied der fruchtbringenden Geſellſchaft, wurde in den Adelſtand erhoben und zum kaiſerlichen Pfalzgrafen ernannt. Er dankt dies mehr ſeinen auf Sprachreinigkeit gerichteten Beſtrebungen, die damals an der Zeit waren, als ſeiner Poeſie, ganz beſonders aber wohl der Eiferſucht der deutſchen Stämme unter einander. Die Sachſen hoben ihn, wie er mit den Süddeutſchen und auch wieder mit den Norddeutſchen vielfach Streit hatte. Mit ſeinem „teutſchen Helicon,“ einem ganz achtbaren Buch (ſ. w. u.), wurde er poetiſcher Geſetzgeber in ſächſiſchem Sinne, in gleichem Sinn iſt er einer der erſten, welche mit offenem Wort Fleming über Opitz ſtellten. In ſeinen Liedern eifert Zeſen dem letzteren nach, jedoch mehr in Aeußerlichkeiten der Form, als in Geiſt und innerem Leben. Seine Lieder haben etwas Muſikaliſches und ſchließen ſich ganz, namentlich die hüpfenden, dem Takt der Muſik an, worüber denn gelegentlich die ganze Errungenſchaft Opitzens verloren geht, z. B. in folgendem Frühlingsgedicht:

Auf, meine Gedanken, ſeid luſtig von Herzen
In dieſem angenehmen fröhlichen Märzen,
Ach, ſehet, der Frühling erneuert ſich nun,
Die Erde will ihre Schatzkammer aufthun.

Bald werden die lieblichen Blumen aufſchießen,
Bald werden Zeitloſen und Roſen entſprießen,
Bald werden wir haben die blaue Viol,
Die jeden ergötzet und riechet ſo wohl.

Zuweilen artet ſeine Poeſie in völlige Spielerei aus und reicht den Nürnbergern die Hand; auch in ſeinen proſaiſchen Werken finden wir dieſelben Wunderlichkeiten und eine Neigung zu Neuerungen in äußerlichen Dingen. So befleißigt er ſich einer ſehr auffallenden Schreibung und ſucht Fremdwörter, nicht immer geſchmackvoll, zu verdeutſchen, z. B. „Liebinnen“ ſtatt Grazien.*) Er verfiel deshalb dem Spott und das ward Urſache, daß auch ſeine ernſten Beſtrebungen um Sprachreinigkeit nicht die Anerkennung fanden, die ſie wohl verdient hätten. Wie viel ſeine Perſönlichkeit mitverſchuldete, läßt ſich nicht ſagen, doch war er vielfältigen Angriffen ausgeſetzt. Man hat ihn neuerdings in Schutz genommen, doch iſt man wohl in ſeiner Werthbeſtimmung zu weit gegangen. Von ſeinen ſehr zahlreichen poetiſchen Werken ſcheint nur wenig erhalten zu ſein, und dies iſt zu großer Seltenheit geworden. Was mir davon bekannt wurde, beſtätigt das Lob nicht, das man ihm reichlich ertheilen will, er zeigt ſich meiſtens als einen nicht eben ungeſchickten Nachahmer Flemings. Indeſſen zeichnet ſich das folgende Lied, das einer wahren Lage und wahrer Herzensangſt entſprungen ſcheint, vor vielen andern aus:

Gebet um Rettung.

Ich bin in lauter Angſt und Noth
Mit Wellen ganz umgeben;
Die dreuen mir den bittern Tod;
Und ſtehn nach meinem Leben;
Die Winde wüthen für und für
Und haben mich getödtet ſchier
Noch vor dem letzten Ende.

Es hilft der Menſchen Hülfe nicht,
Kein Retter iſt zu finden,
Der unſrer Schwachheit Troſt zuſpricht
Und wehrt den ſtolzen Winden.
Ich bin von meiner Freunde Schaar
Verlaſſen und entfernet gar;
Kein Bruder kann mir helfen.

Drum komm' ich, höchſter Gott, zu dir
Und lieg' auf meinen Knien,

---

*) In ähnlicher Weiſe ſpielte er mit ſeinem eigenen Namen, den er ſehr verſchiedentlich ſchreibt: er hieß urſprünglich Blau, überſetzte dies in Caesius, und daraus erſt wird Zeſe, Zeſen und noch Anderes.

Ach, willſt du denn ſo gar von mir,
Du liebſter Vater, fliehen?
Ach nicht! ach nicht! Hilf Helfer doch,
Weil du mein Gott kannſt helfen noch
Und reiß mich aus den Nöthen.

Von den heitern Liedern mag eins der beſten ſein das „Trinklied eines Deutſchen in Holland“:

Es geht rund um! — Ein Trunk ſchmeckt auf den Schinken!
Die Rechte faßt das Glas, und mit der Linken
Führ' ich den Schlag, und ſinge hochdeutſch drein,
Ob ich ſchon jetzt muß mit holländiſch ſein.

Nun ſetz' ich an, will nach der Reihe trinken,
Weil uns annoch die güldnen Sternlein winken.
Nun ſchlagt die Laut', und blaſet mit dem Zinken!
Was ficht uns an die allgemeine Pein!
Es geht rund um!

Das Glas iſt aus, nun laß' ichs wieder ſinken;
Hab' ich's vollbracht, ſo laß ich michs bedünken,
Wir leben noch von unſerm klaren Wein.
Wohl, Nachbar, laß uns wieder ſchenken ein,
Auf, Roſemund Geſundheit ſollſt du trinken!
Es geht rund um.

Fernere Lieder findet man in W. Müllers Sammlung, Band 13, und in Piſchons Werk. — Auch wo Zeſen ein ausgiebiges Thema behandelt, z. B. „Des Schlafloſen Klage,“ bringt er es ſelten über einen guten Anlauf hinaus, ſo daß der Untergang und die Vergeſſenheit ſeiner Lieder ſich wohl hinlänglich erklärt. Eins ſeiner Hauptverdienſte iſt (ſ. o.) die Stiftung einer deutſchen Geſellſchaft an der Mündung der Elbe, ſo wie überhaupt die Verpflanzung deutſcher Poeſie in den fruchtbaren Boden Niederſachſens.

V.

Die Franken.

Der kühlen Sprachreinigkeit der Sachſen ſtellen ſich nun die Franken mit entgegengeſetzten Eigenſchaften gegenüber: Cöthen, Weimar, Dresden, Leipzig laufen Gefahr, von Nürnberg verdunkelt zu werden, ſo wenig wir den Dichtern des letztern auch wahres Verdienſt zugeſtehen können.

Wie bereits erwähnt worden, hat die Nürnberger Pegnitzſchäferei ſich die Opitziſche Dichtkunſt nur oberflächlich angeeignet und fällt, da es auch hier an wahrer Schöpferkraft fehlt, ſehr bald in Inhalt und Form zu fremder Nachahmung zurück, beſonders italieniſcher Meiſter, welche hier früher als irgendwo anders in Deutſchland ihren böſen Einfluß zeigen. Klai gab geiſtliche Dramen, die andern waren Lyriker: voran ſtehen Harsdörfer und Sigmund von Birken; die große Schaar erhob ſich wenig über den früheren Meiſtergeſang, der in Nürnberg und den angrenzenden Orten tiefe Wurzeln hatte, und erreichte die Ebne der neuen Dichtkunſt nicht. Das ſüddeutſche Naturell wollte oder konnte nicht darauf eingehen, ſie hatten noch ein Nachgefühl von alter Poeſie, ſtanden immer noch dem Volksgeſange näher. Demgemäß mochten ſie namentlich das didactiſche Gedicht nicht anerkennen, welches doch bei Opitz immer die Hauptſache geblieben war. Harsdörfer ſagt in der Vorrede zu ſeinen Sonntagsandachten von Opitzens Epiſteln: „Mich dünkt aber, daß die vielen ſchweren Lehrpuncte darin kein ſchicklicher Inhalt zu Gedichten ſind, deren Reimband die Meinung noch mehr verdunkelt und der Lieblichkeit, auf die die Poeterei zielt, zuwiderläuft.“ So ſuchte er denn auch ſchon, mit van der Vondel, dem Opitz den Namen eines Dichters ſtreitig zu machen, da es ihm an wahrer Erfindung fehle. Man kann in ſolcher Aeußerung das richtige Gefühl von dem Unzureichenden der einſtweilen herrſchenden Kunſtpoeſie erkennen — doch lag dieſe für's Erſte nothwendig in der allgemeinen hiſtoriſchen Conſtellation, und erſt nach zwei Jahrhunderten konnten die noch unverſchütteten Adern deutſcher Volkspoeſie geöffnet werden.

Was ſie ſelbſt entgegenſtellten, war ſchwach. Dem Inhalt nach ſind Harsdörfer und Sigmund von Birken ſich darin gleich, daß ſie entweder in ſehr hausbackene Betrachtung verfallen, oder in allgemeinen und hergebrachten Zügen die Natur abſchildern, der Form nach verfallen ſie am häufigſten in tändelnde Wort- und Reimſpiele. Die Sprache bleibt unſicher und weit entfernt von Opitziſcher Correctheit, wenn ſie auch offenbar ſchon auf deſſen Grundſätze ihr Auge richten, insbeſondere ſpielt „die Beſchneidung“ der Wörter noch eine große Rolle. In einem Gedicht Harsdörfers auf die Bienen, in denen ein Bild der Chriſtenheit gefunden wird, leſen wir die Strophen:

Sie ziehen mit der Trummel,
Der Stachel weiſt das Schwert,
Ihr Brummel und Gehummel
Hat niemand nicht gefährdt.
Sie nehmen ſonder Morden
Den zarten Blumenraub
Und ihre Beut' iſt worden
Der Bäum' und Blüten Laub.

Wie ſie die Wachsburg bauen
Vom guldnen Pergament

Kann niemand nicht beſchauen,
Ja keines Künſtlers Händ
Hat man ſo ſehr verwundert:
Die Zimmer alle gleich;
Sechseckigt wird geſundert
Das Hönig-Königreich.

Auch in die Spielerei ſolcher Gedichte verlor man ſich, welche in der Form ihrer Zeilen den beſungenen Gegenſtand abbilden. So dichtete Harsdörfer (ſ. o.) ein Gedicht auf die Spitzen des Parnaß, ferner auf den Reichsapfel mit dem Kreuz darauf, und drückte dieſe Formen durch die verſchiedene Länge der Zeilen aus: ſpätere griechiſche oder vielmehr byzantiniſche Dichter thaten bekanntlich ein Aehnliches, wie uns denn die griechiſche Anthologie mehreres der Art aufbewahrt hat — alſo hier nicht einmal Erfindung.

Unter den Künſtlichkeiten war beſonders beliebt das Echo; wir finden es bei Birken, aber auch dies nicht ſonderlich gut ausgeführt. Der letztere giebt uns aber das non plus ultra geſchmackloſer Reimſpielerei in dem „Frühlings-Willkomm," einem Wechſelgeſang zwiſchen Floridan und Klajus, welcher zugleich eine Art von Räthſelſpiel einſchließt, in dieſer Art:

Flor. Es fünken und flinken und blinken —
Kl. Buntblumigte Auen.
Es ſchimmert und wimmert und glimmert —
Fl. Fru-perlenes Tauen.
Es zittern und flittern und ſplittern —
Kl. Friſchläubigte Aeſte.
Es ſäuſeln und bräuſeln und kräuſeln —
Fl. Windfriedige Bläſte.
Es ſingen und klingen und ringen —
Kl. Feldſchlürfende Pfeifen —

Und ſo noch lange fort, was wir zum Ueberdruß des Leſers nicht herſetzen mögen, da es ohne Geiſt und Laune iſt, nur mühſelig und gezwungen. Es erhellt, daß wir hier keine neu beginnende hoffnungsvolle Poeſie haben, ſondern vielmehr eine ausgeartete und abſterbende. Man ermeſſe nun zugleich, wieviel höher Greflinger ſteht, den wir eben darum von dieſen ſüddeutſchen Beſtrebungen glaubten abſondern und in höhere Reihe erheben zu müſſen.

Georg Philipp Harsdörfer (er ſelbſt ſchreibt ſich „Harſtörffe") war aus altadlichem böhmiſchem Geſchlechte, das ſich ſeit dem 13. Jahrhundert in Schwaben ausgebreitet und dort, wie auch in Franken, hohe Aemter bekleidet hatte, vorzüglich in Ulm und Nürnberg; er ſelbſt iſt im Jahr 1607 in dieſer Reichsſtadt geboren. Sein Vater hatte den größten Theil Europas bereiſt und beſaß ausgedehnte Sprachkenntniß. Den Sohn erzog er ſorgfältig und ließ ihn beſonders in alten und neueren Sprachen unterrichten. Mit 16 Jahren bezog der Jüngling die Unverſität Altorf und darauf Straßburg, bereiſte alsdann Frankreich, England, Holland und Italien; als er zurückkam, trat er in den Staatsdienſt ſeiner Vaterſtadt, wurde einer Geſandtſchaft nach Frankfurt beigegeben und kam, allmälig aufſteigend, ſpäter in den hohen Rath. Mit den Geſchäften verband er gelehrte und poetiſche Arbeiten. Er ſtarb, 51 Jahre alt, am 22. September 1658. Im Jahr 1634 erſchien ſeine Ueberſetzung der Diana des Loredano, von deren geſchmückter und ſpielender Schreibart viel auf ihn überging. Von ſeinen zahlreichen Werken fanden den meiſten Anklang ſeine in acht Theilen erſcheinenden „Geſprächſpiele," eine Art Zeitſchrift, welche allerlei Unterhaltungslectüre, Proſa und Verſe untermiſcht, enthielt, und damals viel geleſen wurde. Sie verſchafften ihm die Aufnahme in die fruchtbringende Geſellſchaft unter dem ſehr bezeichnenden Namen: „der Spielende." Im Jahr 1644 ſtiftete er ſelbſt zu Nürnberg eine eigene Geſellſchaft, den Blumenorden der Pegnitzſchäfer (ſ. o.). Seine Feder war ſehr rüſtig in poetiſchen Werken verſchiedener Art, die aber ſämmtlich die Bedeutung verloren haben, darunter auch viele Ueberſetzungen, z. B. aus dem Spaniſchen des Montemayor. Auch als Theoretiker trat er in der Dichtkunſt auf mit ſeinem „poetiſchen Trichter, die deutſche Dicht- und Reimkunſt ohne Behuf der lateiniſchen Sprache in ſechs Stunden einzugießen von einem Mitgliede der fruchtbringenden Geſellſchaft. Nürnberg 1680. „Mit gleichem Eifer legte er ſich in ſpäteren Jahren aber auf die Mathematik. Er ſchrieb: „Philoſophiſche und mathematiſche Erquickſtunden.“ Auch ſchrieb er: „Groß Trincir und Vorlegebuch, zum zweiten Male vermehrt und mit Kupfern“, (die Tranchirkunſt); daneben: „Die Offenbarung der verborgenen Wohlthaten Gottes, aus dem Aloyſio Novarino verdeutſchet, und wiederum in acht Theilen: „Großer Schauplatz jämmerlicher Blut- und Mordgeſchichten“ — die ins Holländiſche überſetzt wurden.

Sigmund v. Birken (latiniſirt Betulius), war der Sohn eines Pfarrers in Böhmen, und daſelbſt 1626 zu Wildeſtein geboren; der Religion wegen mußte die Familie flüchten, ſie fand zuletzt in Nürnberg Aufnahme. Der Sohn ward gut erzogen und ſtudirte zu Jena Rechtswiſſenſchaft, Philoſophie und Redekunſt, wegen mangelnder Unterſtützung bald zurückkehrend, fand er Gönner in Harsdörfer und Klajus, die ihn in ihre Orden aufnahmen unter dem Namen Floridan. Er ward darauf nach Wolfenbüttel berufen, um die Söhne des Herzog Auguſt zu erziehen, und unterrichtete ferner eine mecklenburgiſche Prinzeſſin, kehrte dann nach Nürnberg zurück und widmete ſich hier der Unterweiſung des Adels. Bei dem Kaiſerlichen Friedens- und Freudenmahle erhielt er den Auftrag das Schauſpiel einzurichten, das er durch junge Adelige ſpielen ließ. Er ward dafür von Kaiſer Ferdinand III. mit dem Erbadel belohnt. In der fruchtbringenden Geſellſchaft führte er den Namen: „der Erwachſene,“ in der von Philipp von Zeſen geſtifteten deutſchen Genoſſenſchaft: „der Riechende.“ Unter ſeinen vielen Schriften nennen wir: „Pegneſis, oder der Pegnitz Blumgenoß-Schäferei-Feldgedichte in neun Tageszeiten, meiſt verfaſſet und hervorgegeben durch Floridan. Erſter, zweiter Theil. Nürnberg 1673, 79.“ Dann „Oeſterreichiſcher Ehrenſpiegel,“ auf Befehl Kaiſer Leopold I., darauf: „Hochfürſtlicher Brandenburgiſcher Ulyſſes. 1667,“ ferner:

„Chur- und Fürſtlich Sächſiſcher Heldenſaal, Nürnberg 1677.“ Endlich auch: „Deutſche Rede Bind- und Dichtkunſt, kurze Anweiſung zur deutſchen Poeſie, mit geiſtlichen Exempeln verfaßt durch ein Mitglied der höchſtlöblichen fruchtbringenden Geſellſchaft, den Erwachſenen, ſammt dem Schauſpiele Pſyche und einem Hirten gedichte. Nürnberg 1679.“

Unter ſeinen Liedern, welche ſich meiſtens in den größern Werken eingeſtreut finden, ſind auch geiſtliche, und von dieſen haben ſich beſonders erhalten das Morgen- und das Abendlied: „Das walte Gott, der uns aus lauter Gnaden“ — und „der Tag iſt nun vergangen“; um aber von ſeinen weltlichen Liedern ein beſſeres mitzutheilen, wähle ich das deutſche Trinklied (Floridans Pegneſis, Nürnberg 1673):

Nach der Blumen ſchneller Flucht
Prangt die röthlich gelbe Frucht,
Und der laubbegrünte Reben
Schenkt den Freudenbecher ein,
Ach! es iſt der Menſchen Leben
Weh' und Weinen ohne Wein.

In dem kalten Nordenland
Iſt berühmt das Pelzgewand,
Füchſe, Marder, Bärenhäute,
Zobel, Luchs und Reihenthier;
Selbe hitzen rauhe Leute,
Wie der Wein uns wärmet hier.

In dem heißen Südenland
Bringt der Sonnenſtralen Brand
Pomeranzen, Oel, Granaten,
Pfeben und Salat herfür,
Sie zu kühlen, wenn ſie braten:
Uns beliebt der Wein allhier.

Von der Donau bis zum Rhein
Träget jeder Hügel Wein,

Und viel Eichen, zu befaſſen
Solchen ſüßen Kelterſaft.
Wer will denn die Deutſchen haſſen,
Wenn ſie lieben dieſe Kraft?

Seht, wir folgen der Natur
Und betreten ihre Spur,
Wenn wir unſre kalten Mägen
Nach der ſauren Arbeitszeit
Hitzen mit dem Winzerſegen
In beſchränkter Fröhlichkeit.

Beſonders iſt noch bei Johann Clajus dem Jüngeren (Klaj geboren zu Meißen 1616, ſpäter in Nürnberg) und deſſen Dramen oder Trauerſpielen zu verweilen. Hätten ſie in Behandlung der Sprache und des Verſes ſich nicht die Opitziſchen Grundſätze angeeignet, würde man ſie gar nicht zur neuen Kunſt gehörig halten, ſie ſtehen in der That ganz auf dem Standpunkt der mittelalterlichen Myſterien und beweiſen, wie weit man hier von einem regelmäßigen Trauerſpiel und von dem, was Gryphius erſtrebte, noch entfernt war. Unter einer langen Reihe von geiſtlichen Dramen ſcheint „Herodes der Kindermörder" das beachtenswertheſte; wahrſcheinlich war es aber durch Marini's epiſche Behandlung des Gegenſtandes hervorgerufen. Man kann nichts naiveres und geſchmackloſeres ſehen als dies Drama; Elias Schlegel unterwarf es einer Zergliederung, hielt aber eine Entſchuldigung bei ſeinen Leſern für nöthig, daß er ſich mit einem ſo werthloſen Stück befaſſe. Die Inhaltsangabe iſt dadurch erleichtert, daß Klaj ſelbſt den einzelnen Scenen dieſelbe vorgeſetzt hat. Als dem Herodes ſeine Geſandten melden, daß wirklich ein neuer Stern erſchienen, das verheißungsvolle Kind geboren und die Könige ihm gehuldigt, heißt es: „Herodes läuft auf der Abgeſandten Anbringen die Galle über, donnert und fluchet." Eine ſpätere Scene wird ſo angegeben: „Indem der Bluthund mit dergleichen verzweifelten Gedanken umgeht, kömmt Marianne, ſeine hingerichtete Gemalin, begleitet von den abgeleibten Geiſtern ſeiner Kinder, aus dem Abgrunde der Höllen“ — eine Scene, welche unſere Aufmerkſamkeit erregt wegen des Vergleichs mit den Geiſtererſcheinungen des Gryphius; es liegt nahe anzunehmen, daß Klaj darauf geführt wurde durch die Stücke der engliſchen Schauſpieler, welche kurz zuvor in Nürnberg geſpielt wurden. Dann weitere Scenen: „Nun wachet Herodis böſes Gewiſſen auf, welches ihn unbarmherziger Weiſe martert. Im Schlafe kommen ihm vor die unſchuldig gewürgten Freunde, Gemahlinn und Kinder.“ — „Herodes winſelt hierauf und jammerlechzet, weil ihm immer ein Geiſt nach dem andern im Traume vorkömmt und ihn mit ſcheußlichen Geberden und blutrünſtigem Geſichte erſchrecket. Er ſaget Worte, die er aus verrücktem Verſtande hervorgebracht, gleich einem, der an einem peſtilenziſchen hitzigen Fieber lieget 2c. 2c.“ — Was bleibet da noch für die Darſtellung ſelbſt; dieſe iſt, die Fülle und Stärke der Schimpfreden abgerechnet, meiſtens kühl, und, nach Nürnberger Art, bewegt der Dichter ſich am liebſten in Spielereien des Reims. Die Weiſen des Morgenlandes führen ſich ein mit folgendem Geſange:

Wir haben den Knaben mit Freuden erblicket,
Zu löſen die Böſen vom Höchſten geſchicket.
Es flimmert und ſchimmert das flammende Heer,
Es tanzen die Schanzen, die Berge, dab Meer.

Oder will man die Worte hören, welche der Geiſt der erſcheinenden Mariamne ſpricht? Sie beginnen eben nicht ſehr erhaben:

Der Höllenſchlund iſt aufgethan,
Ich Mariamne komm' heran.
Mein Antlitz iſt mit Blut beſpritzet,
Styx, der mit Stank und Schwefel hitzet,
Styx, der mit Feuerſtrömen raucht,
Auch Acheron, der dampft und ſchmaucht,
Vermerkt mit allem Höllgewürme
Herodis Himmelmachtgeſtürme.

Klängen nicht einzelne Worte, wie das letztere, ſehr ſtark nach Kunſtpoeſie, ſo möchte man, trotz der naiven Vermiſchung der Waſſer des Styx mit den Flammen der chriſtlichen Hölle, hier ein Puppenſpiel zu haben vermeinen. Aber Herodes ſpricht dann wieder ganz ſittig und höchſt kunſtmäßig, ſogar in einer Versform, deren Erfindung Klaj zu gehören ſcheint; ſie ſpielt weiterhin in der nächſten Periode ihre Rolle.

Ihr vergällten Zornesſchweſtern mit verfallnem Angeſicht!
Deren Töchter, als ich neulich Weib und Kinder hingericht,
Ihr ſollt meine Zeugen ſein, was für Laſter ich verübet,
Langſamgehen iſt verhaßt, Zaudern hat mir nie beliebet,
Was unmenſchlich, nicht zu ſagen, das gebieret meine Bruſt.
Meid' ich, was mir wohlgefällt? Ungern! Nur daran mit Luſt!
Bethlehem, das Rattenneſt, will ich ganz zu Grunde ſchleifen,
Ich will euch, ihr Schäfer, lernen einem neuen König pfeifen.
Ich, nur einer, will daß einer plötzlich werde hingericht,
Morden, würgen, metzgen, tödten, weil ein Degen haut und ſticht.
Sollte mir der Götter Schluß mein Verhängniß hinterhauen?
Wohl! es gilt mir alles gleich, auf Gott oder Satan bauen.
Die Verfaſſung iſt gemachet, alle Teufel, Höllenpein,
Werden darthun, daß der Himmel, Sterne, Menſchen Lügner ſein!

Harsdörfer, der über das Stück ſeines Freundes des Lobes voll iſt, tadelt doch, daß der eigentlich tragiſche Ausgang fehle, daß Herodes nicht zum Lohn für alle Schandthat ſelbſt den Tod finde: es ſeien indeß die Verwünſchungen der Bethlehemitiſchen Weiber dafür ein Erſatz. Dieſen Verwünſchungen hat denn auch der Dichter ein beſonderes zugetraut, er wollte, wie er in einer Anmerkung ſagt, darin auch der Form nach das geben, was die Lateiner dirae, die Italiener (?) carmen desperatum nennen. Und was ſind dieſe Verwünſchungen? Seitenlange Zuſammenſtellungen von Flüchen und Schimpfworten, zum Theil ſehr unäſthetiſcher Art und darum nicht mittheilbar. Der noch ſehr zahme Anfang lautet:

Du ſtets verfluchtes Ungeheur,
Du Baſilisk und Abenteur,
Kein Menſchenkind hat dich erzeugt,
Ein Tigerthier hat dich geſäugt.
Ein Pardel, der die Lämmer quält,
Hat mit dem Tiger ſich vermält.
Von ihm haſt du den wilden Mut,
Von ihr das nimmerſatte Blut.
Dein Herz iſt hart, wie Stein und Bein,
Durchädert mit dem Marmorſtein,
Von Demant, den kein Hammer zwängt,
Von Felſen, den kein Eſſig ſprengt.
Dir wohnet im Gerichte bei
Vermaledeite Tyranney —
u. ſ. w u. ſ. w.

Man könnte den Verfaſſer um ſeine idylliſche Unſchuld beneiden, aber man ſieht, daß von hier aus kein Trauerſpiel möglich war, das irgend mit Corneille oder Shakeſpeare nur in entfernten Vergleich treten könnte. Das Stück hatte am Anfang und Schluß und zwiſchen den Acten Muſik und wurde im Jahr 1645 „einer deutſchliebenden Gemeine vorgeſtellt.“ Noch andere Trauerſpiele des Verfaſſers haben hienach kein Intereſſe mehr für uns.

VI.

Ein Heſſiſcher Dichter.

Auch der Stamm der alten Chatten ſtellt im 17. Jahrhundert ſeinen Dichter, wenn er ihm auch keine Stätte giebt. Johann Balthaſar Schuppius iſt in ſeiner Zeit ein Mann von Bedeutung, eben ſo ſehr als Menſch und Charakter, wie als Dichter zu ſchätzen. Er führte ein bewegtes, umhergeworfenes Leben und giebt ſeinerſeits ein Bild der unruhvollen Zeit. Wir haben ausführliche Nachricht von ſeinen Lebensumſtänden in einem Programm von Lambeccius (in D. Jo. Balthas. Schuppii obitum Hamburgi 1661) in deutſcher Ueberſetzung in Schupps „lehrreichen Schriften.“ Im Jahr 1610 zu Gießen in Oberheſſen geboren, woſelbſt ſein Vater Mitglied des Raths war, erhielt er eine ſorgfältige Schulbildung, eilte derſelben aber mit ſeinem lebhaften Geiſt voraus und ward ſchon im fünfzehnten Jahre für reif gehalten, die Univerſität Marburg zu beſuchen. Hier herrſchte noch der Scholaſticismus mit allen ſeinen Subtilitäten; er vertiefte ſich in dieſelben, aber während ſeine Lehrer ſich Großes in dieſer Bahn von ihm verſprachen, ward ihm plötzlich die Leerheit klar und er ſuchte nur noch hiſtoriſches Wiſſen. Dann warf er ſich, wie ſeine Eltern es wünſchten, mit allem Eifer der Theologie in die Arme und ans Herz, aber er brach auch dieſen Faden plötzlich ab und glaubte, ſoweit ein zweiter Fauſt, nur auf Reiſen und in der Welt ſelbſt noch etwas lernen zu können. Irgend einer der berühmten Gelehrten, ſo meinte er, müſſe doch im Beſitz wahrer Gelehrſamkeit ſein, jedenfalls werde Menſchenkenntniß ſich ſammeln laſſen. Und wohin richtete er ſeinen Wanderſtab? Nach dem entfernten Königsberg in Preußen; von da ging er nach Liefland, nach Lithauen, nach Polen, und wieder nach Dänemark. Er verweilte zu Kopenhagen und Soroe; dann zog es ihn nach Deutſchland zurück; er ſchiffte nach Hamburg. Auch hier war ſeines Bleibens nicht, die Kriegsverhältniſſe vertrieben ihn; er wandte ſich nach Pommern; in Greifswald aber gerieth er in Händel und Gefahr; in der Kleidung eines Soldaten wurde er von einer Bedeckung, die ihm ſein Gönner, der kaiſerliche Kommandant gab, nach Roſtock gebracht. An letzterem Ort erwarb er durch Kenntniſſe und perſönliche Eigenſchaften ſich bald Freunde und lernte namentlich den berühmten Satiriker Peter Laurenberg kennen. Er nahm nun hier im Jahr 1631 die philoſophiſche Doctorwürde und begann zu lehren. Die ſchwediſche Belagerung unterbrach ſein Beſtreben, er flüchtete nach Lübeck, ging von da wieder nach Hamburg, und darauf nach Bremen, endlich nach ſeiner Vaterſtadt Gießen: allerdings hatte er ein Stück Welt geſehen, Menſchen und Leben kennen gelernt. Aber auch in Gießen ſollte er keinen Ruhepunkt finden; bald nach ihm traf die Peſt ein; alles flüchtete, die Univerſität ward nach Grünberg verlegt. Schuppius begab ſich jetzt als Begleiter eines jungen Adligen nach Cöln, dann weiter nach Holland. Er beſuchte die berühmten Univerſitäten, fand ſich aber von den hochmütigen Profeſſoren nur abgeſtoßen, namentlich von Daniel Heinſius und deſſen grammaticaliſchem Wiſſen. Ein eigener Zufall war hier mit im Spiel; Heinſius bezeigte ſich hauptſächlich auch darum ſo unfreundlich, weil er in Schuppius einen Verwandten ſeines Antagoniſten Caspar Scioppius zu erkennen glaubte. Barläus und Voſſius ſagten dem jungen Gelehrten mehr zu; er zog es vor in Amſterdam zu leben und hier nach eigener Weiſe zu ſtudiren. Eben war er im Begriff, den Wanderſtab nach Frankreich und Italien zu ſetzen, als ſein Vater ihn dringend nach

Hauſe rief. Er ſollte in Marburg eine Profeſſur der Geſchichte und Beredtſamkeit antreten, eine Stellung, in der er mit Eifer und Beifall thätig ward. Dies war im Jahr 1635; darauf im Jahr 1641, denn das war bei dem damaligen Stande der Wiſſenſchaften möglich, ward er Licentiat der Theologie, darauf Prediger des deutſchen Ritterordens dieſer hatte bekanntlich eine Balley in Marburg, und 1645 Doctor der Theologie. Bald wieder wurde er Hofprediger des Landgrafen, Conſiſtorialrath, Inſpector des Schulweſens und im Jahr 1647 ſandte man ihn zu den Friedensunterhandlungen nach Münſter und Osnabrück. Als der Friede zu Stande kam, war er es, der die erſte Friedenspredigt hielt, und zwar mit ſolchem Nachdruck, daß ſelbſt ein katholiſcher Fürſt, der Herzog von Venedig, in der Entzückung von ihm ſagte: er müſſe ein wahrhaft katholiſches Herz haben: illum oportet habere cor vere catholicum. In großer Achtung ſtand er bei dem ſchwediſchen Grafen Ochſenſtiern, bei deſſen Vermälung er die Trauung verrichten mußte, und gleichzeitig erhielt er einen Ruf nach Augsburg und Hamburg. Er folgte dem letztern und predigte in der St. Jacobikirche mit großem Erfolg, er unterrichtete nämlich in Fabeln und Bildern und ſprach auf der Kanzel die Sprache des Herzens und des Lebens. Heiteren Geiſtes, menſchenfreundlich und wohlthätig, ſtarb er zu Hamburg allgemein geachtet, im 51. Jahre ſeines Alters, am 26. Oct. 1661. Ein ſehr gutes Bildniß, von Sandrart geſtochen, giebt die Ausgabe der Schriften von 1663, eine ganz unähnliche Copie die von 1683.

Schuppius ſchrieb viel, ſowohl lateiniſch als deutſch; ſein Platz in der deutſchen Literatur beruht hauptſächlich auf ſeinen Proſawerken, es ſind dies zahlreiche ſatiriſche Schriften, denen Fiſcharts nicht ganz unähnlich und nahe verwandt denen des gleichzeitigen Moſcheroſch, mit dem er auch vielfach verglichen wird. Die Kritiker am Schluß des vorigen Jahrhunderts kommen darin überein, ihn dieſem Nebenbuhler nachzuſtellen, die neuern kehren es um. Das hat darin ſeinen Grund, daß Moſcheroſch (ſ. w. u.) mehr Stil und Art, mehr ſchriftſtelleriſche Bildung zeigt, Schuppius ſich aber in ſeiner ganzen Naturwüchſigkeit giebt und ſeine reichen Einfälle, ſeine erbaulichen Betrachtungen und ſatiriſchen Angriffe, das Milde und Scharfe, Proſa und Poeſie, Geiſtliches und Weltliches in der bunteſten Miſchung um ſo überraſchender wirken — man kann ihn einen evangeliſchen Abraham a Sancta Clara nennen. Eben dies Urtheil hat ſich, was uns näher angeht, auch auf des Verfaſſers geiſtliche Lieder erſtreckt: man fand ſie früher ziemlich unbedeutend, jetzt ſtellt ſich je mehr und mehr ihr Werth heraus.

Hier gilt uns der Mann in ſeiner ganzen wohlgerundeten Perſönlichkeit, mit der er einen beſtimmten Standpunkt in der Geſchichte deutſcher Poeſie einnimmt, er iſt nämlich der Hauptvertreter einer Reaction, welche ſich, beſonders in Süddeutſchland, gegen die neue Kunſt entwickelte und von der an unſrem Ort durchaus Act zu nehmen iſt. Allerdings nicht ganz frei von dem Vorwurf, ſich in die neue Regel nicht finden zu können, trat er doch in ſeinem ſchlichten und geſunden Sinn, der gelehrten Pedanterei entgegen, die ſich jetzt ſchon im Deutſchen wie im Lateiniſchen entwickelte, insbeſondere aber den Anmaßungen ſolcher Opitianer, welche über die Form den Inhalt verſäumten und dadurch, daß ſie regelrechte Verſe machten, ſchon Anſpruch auf den Pindus zu haben meinten. Man muß hier ſolche Ausfälle auf die ungeſchulten Poeten, wie ſie bei Tſcherning (ſ. o.) und Anderen reichlich vorkommen, mit den häufigen ſatiriſchen Bemerkungen unſeres Autors zuſammenhalten, um ſich den Umfang des Kampfes zu vergegenwärtigen, der damals um die Principien der poetiſchen Form geführt wurde. Was Schuppius auf ſeinem Standpunkt noch mehr Berechtigung giebt, iſt, daß er nicht bloß die Jünger Opitzens mit ihren ſtrengen Forderungen, ſondern eben ſo ſehr auch die Spielereien der Nürnberger angreift, wie denn dem Satiriker jede Uebertreibung eine willkommene Blöße darbietet.

Eine Stelle aus der Vorrede zu des Dichters Morgen- und Abendliedern, auf welche ſchon Neumeiſter aufmerkſam wurde, wird hier in ihrer ganzen Ausdehnung ſtehen müſſen: „Ob das Wörtlein und, die, das, der, ihr und dergleichen kurz oder lang ſeye, daran iſt mir und allen Musquetiren in Stade und Bremen wenig gelegen. Welcher römiſcher Kaiſer, ja welcher Apoſtel hat ein Geſetz gegeben, daß man einer Silbe halben, dem Opitio zu Gefallen, ſoll einen guten Gedanken, einen guten Einfall fahren laſſen. Ihr vornehme Critici ſagt mir, ob der König David in ſeinen Pſalmen ſich allezeit gebunden habe an die Reguln, welche Pindarus in ſeinen Oden obſervirt hat? Und ihr deutſche Poeten, ſagt mir, ob Lutherus, wenn er traurig und freudig geweſen, und, ſein Gemüth zu erquicken, ein geiſtreiches Liedlein gemacht, daran er mehr auf das Anliegen ſeines Herzens und auf die Realia als auf Poetiſche, Opitianiſche, Iſabelliſche, Florabelliſche, Corydoniſche, Galatheiſche Phraſes geſehen hat, allezeit in Acht genommen hat eure Antipericatam et anaparbeugedam phirribificationes poeticas, sive in Parnasso, sive in Helicone, ex utero parturientis Minervæ. non nisi visu prudentiorum satiricorum productas.«

Wir haben hier den Schrei, welchen ein dem Volk näher ſtehender Mann erhebt, indem er die wahre Poeſie, ſowohl die geiſtliche als die weltliche, von dem neuen Regelzwange bedroht glaubt, eine Erſcheinung, welche ſo natürlich iſt, daß ihr Ausbleiben befremden würde, wie ſie denn auch ſonſt noch in anderer Geſtalt hervortritt. Gewiß galt es hier zu mahnen und zu ſteuern, gewiß waren die Rechte einer im Herzen des Volkes wurzelnden und ſchlummernden Poeſie aus allen Kräften zu behaupten und aufrecht zu erhalten, wenn auch fürs erſte entging, daß hier eine Verſöhnung ſehr wohl möglich ſei, und daß die deutſche Poeſie, um eine höhere Staffel zu erreichen, nothwendig dieſe neue Bahn betreten mußte. Schon Paul Gerhardt vollbrachte dieſe Verſöhnung, aber ſeine eben ſo gemütvollen als melodiſchen Lieder waren noch nicht in Umlauf, als Schuppius dies ſchrieb. Indeſſen hat er ſelbſt, da alles rund umher ſich der neuen Kunſt fügte, doch auch ſelbſt in ſeinen geiſtlichen Liedern ſich einigermaßen angeſchloſſen. Dieſe Lieder ſind jetzt noch eines nähern Blickes werth zu achten.

Außer den Verſen, die in ſeinen proſaiſchen Schriften eingeſprengt ſich finden, dichtete Schuppius Morgen- und Abendlieder, Paſſionslieder und ein Lob- und Danklied; von jeder Art finden wir Stücke, welche dem Beſten, das die Zeit aufzuweiſen hat, ſich anreihen, wie das vielleicht noch nicht hinreichend anerkannt, ſo daß die Pflicht daraus hier mitzutheilen um ſo dringender wird.

O heilige Dreieinigkeit
Du großer Gott der Ehren,
Dir ſei Lob, Dank und Preis allzeit:
Durch dein allmächtigs Wehren,
Durch deinen Schutz und Vatertreu
Iſt dieſer Tag nun auch vorbei
Ohn alles mein Verſehren.

Gott lob, ich hab' in ſichrer Ruh
Den lieben Tag vollendet,
Du haſt mir, frommer Gott, darzu
Mein täglichs Brot geſendet,
Und von mir heute ganz und gar
Leid, Elend, Jammer, Noth, Gefahr,
In Gnaden abgewendet.

Wie ſoll doch meine Zunge dir,
Dein Lob, Herr, zu vermehren,
Jetzt bringen Preis und Ruhm herfür:
Wenn alle Himmel wären
Nur lauter Lob und Lobgeſang,
So könnt' ich doch mein Leben lang
Dich nicht genugſam ehren.

Drumb opfre ich mich ſelber auf,
Dir geb' ich mich mit allen,
Mit inniglicher Seufzer Lauf,
Mit großem Herzenswallen,
Verſchmähe doch das Opfer nicht,
Laß dir's, dieweil es iſt gericht
Auf deinen Sohn, gefallen.

Auch wie du mich durch deinen Geiſt
Getrieben und gelehret,
Wie du mich ſelber unterweiſt,

So laß, was ich gehöret,
Mich wohl gebrauchen deine Gnad,
Deck', was dein Knecht geirret hat,
Daß dein Sohn werd' geehret.

Ach, nimm dich meiner*) ferner an,
Ach führ durch deine Stärke
Und Güte aus, du Wundermann,
Die väterlichen Werke,
Du wahre Iſraelis Hut,
Schick deinen Engel mir zu gut,
Daß er wohl auf mich merke.

Denn, Vater, ich befehl mich dir
In deine Gnadenhände,
Daß meine Seel allzeit in mir
Sich wachſam zu dir wende:
Deck du den Leib in ſanfter Ruh
Mit deinen Gnadenflügeln zu,
Und deine Hülfe ſende.

Laß kein Geſpenſte dieſe Nacht
Mir meine Ruh verſtören,
Daß mich des Teufels Liſt und Macht
Nicht mag im Schlaf verſehren;
Laß deine Engel umb mich gehn,
Und ſtets zu meiner Seite ſtehn,
Dem Teufel abzuwehren.

Tritt du zu mir, daß deine Hand,
Die alle Welt erſchrecket,
Auf mir ſei und die mir verwandt,
In Gnaden ausgeſtrecket,
Bis freudig mich der Himmelsgeiſt
Zur Arbeit wieder gehen heißt
Und von dem Schlaf aufwecket.

---

*) So die Ausgabe von 1664; „meiner" fehlt in der Ausgabe von 1684.

Ein längeres Paſſionslied „Ach Jammer, Noth und Herzeleid“ ſchließt mit folgenden Verſen:

„Dein Blut bewäſcht mich, daß ich nun
Kann einen Sprung zum Vater thun,
Mit dir im reinen Hochzeitkleid
Regiere bis in Ewigkeit.

Dafür ſag' ich Lob, Preis und Ehr
Dir, Herr, mit allem Himmels-Heer
Bis in die graue Ewigkeit
Ohne End' und über alle Zeit.

Ach Jeſu, Jeſu, ach verleih,
Daß ich in Ewigkeit darbei
In wahrem Glauben veſte bleib,
Ein heilig Glied an deinem Leib.

Daß ich in reinem Leben dir
Mich kreuzige und für und für
Durch einen Weg, der dir gefällt,
Mag wandern in die Freudenwelt.

Da ich in alle Ewigkeit
Dich zu beſingen bin bereit,
Und dir mit Freuden ſtimmen an
Das Heilig, Heilig, Heilig kann.

Ein anderes Paſſionslied beginnt:

Weg, weg, mit dir, du ſchnöde Welt,
Weg, weg, Ausſehen, Luſt und Gelt,
Ich will mich höher ſchwingen!
Mein Jeſus hängt hier ausgeſpannt,
Der hat ſein Herz zu mir gewandt,
Und der will für mich ringen.

Was frag' ich viel nach Menſchengunſt?
Es iſt doch alles gar umſonſt,
Was Sterbliche zuſagen,

Es iſt um einen Tritt gethan,
So weichet von dir jedermann,
Der zu dir Huld thät tragen.

Hier dieſer Freund iſt ſtandhaft treu:
Auf daß er dir ein Leben ſei,
Iſt er für dich geſtorben,
Du Gott haſt meiner Sündenſchuld
In höchſter Liebe und Geduld
Das Himmelreich erworben.

Dann:

Du ſollt ja meine Liebe ſein,
Auf dich ſetz' ich den Troſt allein,
Dir will ich mich ergeben,
Hilf daß ich laſſe nicht von dir,
Gieb ein beſtändigs Herze mir
Im Sterben und im Leben.

In aller Einfachheit und Wahrheit ſpricht ſich hier ächte chriſtliche Geſinnung und Glaubensſtärke aus. Ein Lied voll Inbrunſt und Zerknirſchung iſt dagegen:

Ach mein Vater, ach ich habe
Mißgehandelt ſehr an dir u. ſ. w.

Im ferneren lieſt man folgende Verſe:

Weh, o Himmel, weh o Erde!
Sonn' und Sterne, Luft und Meer!
Weh, o weh, o Gott, wo werde
Ich mich doch nun immer mehr
Hin verkriechen? alles Land
Iſt von ſeiner Rachehand
Ueberfüllt, daß er die Sünde
Stracks auf friſchen Thaten finde.

Ach, zu dir, du meine Freude,
Du mein ſüßer Jeſu Chriſt,
Meiner Seelen Himmelweide,
Du mein Heiland, dann du biſt,

Herr, mein Schild, mein Heil, zu dir
Eile ich, ich liege hier
Dir zu Fuß auf meinen Knien,
Laß mich dieſer Angſt entfliehen.

Schwungvoll in ſeinem Eingange und Schluß iſt das Lob- und Danklied, das wir zugleich wegen anderer Vorzüge hier unverkürzt geben:

Heilig, heilig, heilig, Amen!
Dir Gott, deinem großen Namen
Singe aller Himmel Heer
Ewig Lob, Ruhm, Preis und Ehr.
Alle Welt von hellem Oſten
An die rothe Abendpfoſten
Rühme dich, und alles Land
Lobe deine Vaterhand.

Alſo muß es glücklich gehen,
Wenn wir, Herr, mit dir wohl ſtehen,
Herr, mit dir, du großer Gott,
Wahrer Helfer in der Noth.
Der wird nimmermehr zu Schanden,
Was auch ihm nur ſtößt zu handen,
Der auf deine Güte baut,
Und, Herr, deinen Worten traut.

Ich gedachte an dem Tage,
Da ich fühlte große Plage,
An des Höchſten Gütigkeit,
Daß ſie hilft zu rechter Zeit;
Als es aber faſt zu lange
Dauern wollte, wurd mir bange,
Daß ich dachte, ſollt dich Gott
Auch verlaſſen in der Noth.

Ach, vielleicht ſind meine Sünden
Viel zu groß die Gnad' zu finden,
Denn dieſelbe geht die an,
Welche allzeit Recht gethan.

Und ſo kränkt ich meine Sinnen
Zwiſchen Furcht und Hoffnung innen,
Bis er ſeine Gnadenhand
Augenſcheinlich zu mir wandt'.

Und mich riß aus allen Plagen,
Aus der Angſt, die mich getragen,
Und bewieſen in der That,
Daß er mir geholfen hat.
Dafür ſei ihm Lob und Ehre,
Alle Welt und Engelheere
Rühme, lobe auch mit mir
Dieſen Helfer für und für.

Nun ich rufe zu dem Herren,
Recke meine Hand von ferren
In der Angſt und harten Noth
Zu dem wunderfrommen Gott,
Er erhöret meine Seele,
Ob ſie ſchon in dieſer Höhle
Wie ein Fremdling ſeufzt und klagt,
Dem die Hülfe iſt verſagt.

Meiner naſſen Augen Lieder
Heb' ich zu dem Berge wieder,
Von dem mir kommt Hülf' und Rath,
Der mein Kreuz gewendet hat.
Meine Hülfe iſt nicht ferren,
Denn ſie kommt mir von dem Herren,
Der den Himmel hat gemacht
Und herfür die Erde bracht.

Er läßt meinen Fuß nicht gleiten,
Er wacht für mich bei der Seiten,
Wenn ich ſchlafe, ſeine Macht
Hilfet mir ja Tag und Nacht,

Er behütet meine Seele,
Daß ſie ja kein Unfall quäle,
Er behütet meinen Gang
Aus und ein mein lebenlang.

Ich erfreue mich der Gaben,
Die dein Wort verheißen haben,
Daß ich in dein Haus ſoll geh'n,
Und in deinen Thoren ſteh'n.
Herr, was ich nicht kann vollbringen
In der Welt, will ich mit Singen
Dort nachholen mit der Zeit
In der rechten Ewigkeit.

Bleib du doch, mein Gott, mein Hüter,
Daß mir deine Himmelsgüter
Folgen, die mir deine Hand
Durch dein Wort verheißen hat.
Kröne mich mit allem Glücke,
Treibe alle Noth zurücke,
Segne mich mit deinem Gut,
Wende ab, was Schaden thut.

Ob ich ſchon an meiner Seiten
Aller Orten, aller Zeiten
Mit Gedanken, Thaten, Mund
Oft gebrochen deinen Bund:
So will ich doch nicht verzagen,
Sondern dir, Herr, den vortragen,
Der den Bund für mich erfüllt,
Und den Racheeifer ſtillt.

Gib nur Gnade, gib nur Segen,
Daß ich noch in deinen Wegen
Heilig wandle, deinen Bund
Halte fort mit Herz und Mund,

Daß, woſern ich fall in Sünde,
Mich bald wieder zu dir finde,
Abzuwaſchen durch ſein Blut,
Was mein Herz aus Schwachheit thut.

Heilig, heilig, heilig, Amen!
Dir, Gott, deinem großen Namen
Singe aller Himmel Heer
Ewig Lob, Ruhm, Preis und Ehr.
Alle Welt von hellem Oſten
An die rothe Abendpfoſten
Rühme dich und alles Land
Lobe deine Vaterhand.

Es herrſcht hier ſo viel Einfalt des Ausdrucks, ſo viel Unſchuld und Innigkeit des Herzens, der der Vers kein Hinderniß iſt, daß man gern hie und da eine proſaiſche Wendung, eine Breite und eine Wiederholung verzeiht. Der Werth der Gedichte wird nun aber um ſo größer, da ſie gleichzeitig und zum Theil ſogar früher als die Paul Gerhardts gedichtet worden. Der Dichter zeigt ſich übrigens nicht ſo formlos und ungeſchult, als man nach ſeinen obigen Aeußerungen vermuthen könnte und überdies haben, mit Recht, die geiſtlichen Liederdichter, für welche ſchon durch Luther eine Bahn geöffnet war, ſich nie in aller Strenge den Satzungen der neuen Schule unterworfen, ſondern nur eine gewiſſe Annäherung erſtrebt. Schuppius iſt, wenn wir ſeine mundartlichen Apoſtrophe ausnehmen, auf Seiten der Form nicht ſo gar weit von Gerhardt entfernt, verdient wohl auch dem Inhalt nach einen Platz in einiger Nähe deſſelben.

VII.

Die Schwaben.

Noch weiter gegen Süden und Weſten verlieren ſich die Spuren des Opitziſchen Einfluſſes je mehr und mehr, die Poeten werden immer einzelner, und ſie bleiben, wie wir an Friedrich Spee ſehen, in der alten Art zurück, weil ſie ſich nicht frei in einer Form bewegen konnten, welche ſich zunächſt aus der norddeutſchen Mundart entwickelt hatte; waren ſie Katholiken, ſo widerſtrebte ihnen der Charakter der vorzugsweiſe proteſtantiſchen Kunſt noch mehr.

Vor allen iſt hier Opitzens Freund, Julius Wilhelm Zinkgref zu nennen, geboren zu Heidelberg 1591, geſtorben zu Worms im Jahr 1635 an der Peſt. In den meiſten ſeiner Lieder (im Anhange ſeiner Ausgabe des Opitz, 1625) bekundet ſich ein noch mit der Volkspoeſie zuſammenhangender Ton und ein muſikaliſches Princip, ſo wie denn die Opitziſche Metrik in ihnen noch nicht zur Herrſchaft gelangt. Es ſtehe hier nur der Anfang des Liedes:

Mein feines Lieb iſt fern von mir,
Ich hatt' mit ihr ſehr kurze Freudt.
Sehr kurze Freudt hatt' ich mit ihr,
Das macht mir deſto größres Leid.
Den Tag bring' ich mit Seufzen zu,
Mit lauter Unruh meine Ruh.
Mein Herz hat ſie genommen mit,
Es half kein Klag', es half kein Bitt.

Ihr Seufzer, ach ihr Seufzer mein,
Die ihr ſo heuffig eilt von mir,
Fahrt hin zu meinem Liebelein,
Fahrt hin und ſagt der edeln Zier,
Daß ihr getrewer Diener ſich
Umb ſie bekümmer inniglich,
Ohn underlaß in ſolchem Schmertz
Gedenket an ihr keuſches Hertz.

Der Schluß lautet:

Ach liebſtes Lieb, kehrt wieder umb,
Kehrt umb, ach liebſtes Liebelein,
Eh daß ich gantz und gar umbkumb,
Und gebt mir nur ein Zeichen klein,
Kann es nicht mit dem Leibe ſein,
So laßt es doch ein Schreiben ſein,
Hab ich ſo vil genad bei euch,
So frag ich nach keim Königreich.

Näher der Dichtungsart ſeines Freundes kommt das Lied:

Laſt fahren ewr Verlangen,
Die ihr außforſchen wolt,
Ob ich von ihr gefangen,
Und ſie mir ſeye hold.

Je mehr mein Flamme brennet,
Je minder iſt der Schein,
Je minder ſie bekennet,
Je größer iſt die Pein. u. ſ. w.

Doch finden wir weiterhin die jambiſche Verszeile:

Meiner Glückſeligkeit.

Außer dieſen und noch einigen anderen Liedern giebt Zinkgref Epigramme und größere alexandriniſche Gedichte. Ich halte von erſtern für mittheilenswerth das Epigramma

Vom Thurm zu Straßburg, worumb der andere
Darneben nicht auffgebawet worden.

Ihr ſeyt unrecht daran, zu ſehen, die ihr ſchawet
Dieſen herrlichen Thurm, das achte Wunderwerk
Des Irrdiſchen Bezirks, und vber alle Berg
Denſelben hoch erhebt, weil er köſtlich erbawet
Bis an die Wolken reicht, daß ihr dabey wolt klagen,
Es mangelt ihm noch eins, dieß nemlich, daß der Grundt
Seins Bruders neben ihm leer, der uff dieſe Stundt
Nur halb geführet auff. Nicht laſſet euch mißhagen
Dieſes Geheimnis groß. Natur hats eingeſtellt,
Daß neben dieſem Thurm noch einer ſolt gefallen,
Denn ſo iſt er allein der ſchönſt und höchſt vor allen,
Und hat ſeines gleichen nicht in dieſer weiten Welt.

Zeilen, welche in Vers- und Sprachbehandlung noch wenig von Opitzens Kunſt an ſich tragen und bei weitem näher an Weckherlin ſtehen. Gleiches gilt von dem im Jahr 1625 einzeln gedruckten Gedicht: „Eine Vermahnung zur Tapfferkeit, nach Form und Art der Elegieen des Grichiſchen Poeten Tyrtaei, welche die Lacedaemonier Feld-Oberſten ihren Bürgern und Soldaten, ehe ſie ins Treffen giengen, vorzuleſen pflegten, geſtellt durch Julium Guilhelmum Zincgrefium j. u. Doctorem.“ Es iſt eine freie Bearbeitung der erhaltenen Elegie in ziemlich unbeholfenen Alexandrinern; dagegen gewinnt das einleitende Gedicht unſere Theilnahme, denn bei dem äußerſten Ungeſchick des Ausdrucks und der Satzbildung giebt ihm Gedanke und Geſinnung doch ſeinen Werth.

An den Leſer.

Als Philip Macedo außrüſtet ſich zu kempffen
Mit den Corinthiern, und ihre Macht zu dempffen
    Dann mit Gewalt, dann Liſt bewaffnet viele Zeit,
    Und, ſie verſclaven in das Joch der Dienſtbarkeit
Mit ſeiner Kriegesſchaar, Gedanken hat ergriffen, *)
Hergegen aber ſie zu Land, wie auch in Schiffen

---

*) Die Conſtruction iſt: Und den Gedanken ergriffen hat, ſie zu verſclaven u. ſ. w. Der Nachſatz beginnt bei „Diogenes“, ich ſetze deshalb lieber ein Colon, während das Original nur ein Komma hat.

Sich embſig rüſten thun: Diogenes ſein Faß
So ſeine Wohnung war, umbweltzt ohn Unterlaß,
Uff daß er nicht allein mag werden angeſehen
Müſſig und ohn Arbeit. Es will jetzund aufſtehen
Ein neuer Philip, deß Begier iſt auch allein,
Daß andre Knechte, er mög' aber ihr Herr ſein;
Darumb man billig iſt mit ſolchem Fleiß beladen,
Wie abzutreiben ſey des Fuchſes Liſt, und Schaden,
Ein jeder ſchaffet, der, als ein rechts teutſch Geblüt
Auffs Vaterlandes Heyl gerichtet ſein Gemüth:
Jch habe wollen hie Diogeni nachſtreben;
Und eine Vermahnung zur Dapfferkeit außgeben,
Uff daß ich auch der Schuld des Müſſigangs loß ſey;
Und auch loß ſey Teutſchland Hiſpaniſcher Tyranney.

Wahrſcheinlich ein Gedicht, das gekannt zu ſein verdient und der Erneuerung werth iſt; in allem aber was Form heißt, ſtellt es ganz beſonders den Werth der Opitziſchen Kunſt ins Licht, denn was könnte unförmlicher ſein! Jm Jahr 1625 machte man zwar in Süddeutſchland auch ſchon Alexandriner und ging ſchon auf Opitzens Lehre ein, allein das Eine wie das Andere noch ſehr unvollkommen.

Jn noch entfernterem Verhältniß zu Opitz ſteht Johann Valentin Andreä. Geboren im Jahr 1586 zu Herrenburg im Würtembergiſchen dichtete er ganz nach der alten Art, oft im ſorgloſeſten Naturalismus, dann aber wieder geſchmacklos verkünſtelt. Es war der Sohn eines Stadtpfarrers, ſtudirte zu Tübingen, machte Reiſen, ward 1614 Diakonus zu Vaihingen, darauf zu Calw, 1629 Conſiſtorialrath und Hofprediger zu Stuttgart, verließ aber 1642 ſein Vaterland um in Braunſchweigiſche Dienſte zu treten als Kirchenrath, darauf Generalſuperintendent zu Babenhauſen, endlich als Abt zu Adelsberg, woſelbſt er am 27. Juni 1654 verſtirbt. Beſonders werden ſeine geiſtlichen Lieder geſchätzt; es erſchien von ihm 1612 zu Tübingen „Chriſtlich Gemäl“ und 1619 zu Straßburg: „Geiſtliche Kurzweil,“ „Adelicher Zucht

Ehrenſpiegel, Straßburg 1623; Chriſtenburg u. ſ. w. Freyburg 1626. Wahrheit, Gottesfurcht, Herzlichkeit zeichnet ſie aus, das Dichteriſche wird ebenſo vermißt, wie jede gewandtere Sprachbehandlung, auch tritt der ſchwäbiſche Dialekt hervor. Dagegen finden ſich bei ihm Künſtlichkeiten nach Art der Nürnberger. In dem beachtenswerthen Liede „die verborgene Liebe," erhält dieſe in jeder Strophe ein anderes Beiwort:

Edele Lieb, wo biſt ſo gar bei uns verſtecket,
Daß ſich dein hoch Ankunft ſo gar ſelten entdecket?
Aus Gnad biſt du geboren,
Gott ſelber hat dich zeugt,
Dem Menſchen auserkoren,
All Creatur ſich beugt.

Die nächſte Strophe beginnt: Liebliche Lieb, dann: innige, ſtätige, aufrichtige, billige, eifrige, tröſtliche, heilige, andächtige, wobei es ſchwer werden ſollte eine Steigerung, oder überhaupt irgend etwas Planmäßiges zu entdecken.

Die Schlußſtrophe, ſehr polemiſch und ſpielend, lautet:

Andechtig Lieb, wie biſt ſo gar bei uns verjaget,
Daß an deim Gottesdienſt mancher Maulchriſt verzaget,
Nit leid', nit meid, nit giebet,
Nit faſt, nit laßt, nit raſt,
Nit bet, nit geht, nit tödtet,
Sich doch auf Gnad verlaßt.

Beachtenswerth erſcheint das von Herder (Briefe, das Studium der Theologie betreffend), mitgetheilte Gedicht: „Das gute Leben eines rechtſchaffenen Dieners Gottes."*)

---

*) Fernere Proben aus Andreäs Gedichten, deren Originalausgaben zur Seltenheit gehören, giebt K. Goedekes deutſche Dichtung I, 241, H. Kurtz, Geſchichte der deutſchen Literatur II, 41, und Matthiſſons lyriſche Anthologie Band I, letztere aber, wie denn meiſtens, mit Abänderungen.

Ueber des Dichters Verhältniß zur neuen Kunſt, der er ſich ſpäter doch nicht ganz verſchloß, ſpricht am deutlichſten das folgende Gedicht:

Ohn Kunſt, ohn Müh, ohn Fleiß ich dicht,
Drumb nit nach meinem Kopf mich richt,
Bis du witzſt, ſchwitzſt, ſpitzſt, ſchnitzſt im Sinn,
Hab ich angſetzt und fahr dahin;
Bis du guckſt, buckſt, ſchmuckſt, truckſt im Kopff,
Iſt mir ſchon ausgeleert der Topff;
Bis du flickſt, ſpickſt, zwickſt, ſtrickſt im Hirn,
Iſt mir ſchon abgehaſpt die Zwirn:
Gfelts dir nu nit, wie ich nu thu,
Mach's beſſer, nimb ein Jahr dazu.

Bei aller Laune doch immer ein ſehr naives Geſtändniß und ein ſehr bedenklicher Standpunkt; und doch in all ſeiner Eile und Naturwüchſigkeit hat der Verfaſſer Sinn und Zeit, ſo mühſame Wortklänge herauszuklauben, ſo künſtliche Variationen ſelbſt in ernſten Gedichten zu machen, wie das obige Lied ergiebt: Aeußerungen, die übrigens geſammelt zu werden verdienen, wenn ſichs handelt um Würdigung der neuen von Norddeutſchland kommenden Kunſt. Andreä und Zinkgref ſind hier mit Moſcheroſch und Schuppius zuſammenzufaſſen, während Greflinger und Grob eine rühmliche Ausnahme machen.

VIII.

Elſäſſer und Schweizer.

Wie im ſiebzehnten Jahrhundert an den Grenzen Deutſchlands, im Oſten, Nordoſten und Norden ſich eine vorzügliche Thätigkeit entwickelt, ſo auch im äußerſten Südweſten des deutſchen Vaterlandes, im Elſaß und der Schweiz: gerade an den Grenzen und wo deutſches Weſen am meiſten von fremden Einflüſſen bedroht war, zeigte ſich auch das kräftigſte Streben wahrhaft deutſch geſinnter Dichter.

Auf dem weſtlichen Ufer des Oberrheins haben wir zuerſt eines Mannes zu gedenken, der mehr der Proſa als der Poeſie angehört und deſſen patriotiſche Geſinnung um ſo bemerkenswerther erſcheint, als ſein (angeblicher) Stammbaum offenbar nicht auf deutſchem Boden ſteht. **Johann Michael Moſcheroſch** wurde zu Anfang des Jahrhunderts, nämlich am 5. März 1600 zu Wilſtädt einem Flecken der Grafſchaft Hanau-Lichtenberg, in der Nähe von Straßburg geboren. Sein Vater war daſelbſt evangeliſcher Pfarrer, die Familie aber ſoll ihren Urſprung von einem aragoniſchen Geſchlecht hergeleitet und früher Muſenroſch*) geheißen haben. Er ſtudirte zu Straßburg, ward Magiſter, lebte einige

---

*) Dies klingt aber gar nicht aragoniſch und man iſt verſucht eine Myſtification anzunehmen mit Anklang an „Muſenroß“; **Moſcheroſch** iſt aus dem Griechiſchen und Hebräiſchen zuſammengeſetzt und würde auf deutſch **Kalbskopf** heißen.

Zeit in Paris, ward 1626 Hofmeiſter des jungen Grafen Leiningen-Dachsburg und lebte darauf an verſchiedenen Orten als Amtmann, verlor aber im Kriege ſein ganzes Beſitzthum. Er trat jetzt in ſchwediſche Dienſte als Kriegsrath, ward ſpäter Sekretär und Fiscal zu Straßburg; endlich ernannte ihn Graf Friedrich Kaſimir von Hanau zu ſeinem Rath, darauf zum Präſidenten der Canzlei, der Kammer und des Conſiſtoriums; er ſtarb zu Worms auf einer Reiſe, die er unternommen hatte um ſeinen zu Frankfurt a. M. anſäſſigen Sohn zu beſuchen, am 4. April 1669. Seit dem Jahr 1645 war er Mitglied der fruchtbringenden Geſellſchaft unter dem Beinamen des „Träumenden", mit Beziehung auf die von ihm verfaßten „Geſichte."

Moſcheroſchs ſchriftſtelleriſche Thätigkeit liegt zum Theil vor den Einflüſſen Opitzens und knüpft ſich an Fiſchart an, iſt alſo im Weſentlichen proſaiſch. Daß in einer Zeit, wo die Sprache in Formloſigkeit verſunken iſt, die Proſa das Uebergewicht erhält, liegt in der Natur der Sache, überdies kannte Moſcheroſch franzöſiſche und ſpaniſche Romane und Satiren und eiferte, wie ſein deutſches Vorbild, denſelben nach. Sein Hauptwerk iſt: „Wunderliche und wahrhafte Geſichte Philanders von Sittewald"; es erſchien in einzelnen Abſchnitten, zuerſt 1644, wovon die Folge war, daß, als das Werk Aufſehen machte, Nachdrücke und falſche Fortſetzungen erfolgten; er veranſtaltete dann 1650 in zwei Theilen eine echte Ausgabe. Das ſeinem Gehalt nach vortreffliche Werk wird aber leider großentheils ungenießbar durch die pedantiſch weitläufige Form, welche Satire auf die übliche Schreibart der Gelehrten ſein ſollte, aber als ſolche nur ſchwer empfunden wird und zunächſt ſelbſt abſtoßend wirkt. Das in Proſa geſchriebene Werk enthält aber eingelegte Verſe, von anderen und von ihm ſelbſt. Die letzteren anlangend, ſcheinen ſie aus verſchiedenen Zeiten herzuſtammen, denn während die einen noch harmlos ſind und ſich durchaus auf dem Standpunkt Weckherlins halten, ſtreben andere ganz unverkennbar, den Forderungen der Zeit gerecht zu werden, ja bewegen ſich ſogar mit Strenge in künſtlichen Maaßen. Dieſe Strenge iſt durch Ungenauigkeit der Drucke leider nicht wenig verdunkelt worden, läßt ſich aber durch den Reim und andere Anhaltspunkte leicht herſtellen. So lautet z. B. das Gedicht „Adels Urtheil“ nach der erſten Ausgabe von Frankfurt 1644, mit leichter Nachhülfe:

Edel kompt von Eytel her,
Nicht von Adel her: Und Adel
Heißet ſo viel als: ohn Tadel.
Das iſt Edel ſelten mehr.
Edelleut' und Edelfrawen
Thun meiſt nach der Eytelkeit,
Nach des Fleiſches Ueppigkeit,
Nicht nach Ehr' und Tugend ſchawen.
Wenig ſind da ohne Tadel,
Drumb ſind wenig recht von Adel.

Alſo, alſo geht es Heut:
Bralen, Bochen, Freſſen, Sauffen,
Nach dem Geiz und Wucher lauffen,
Das ſind unſer Edelleut.
Sauer ſehen und braviren,
Raub und Reputation
Sind des Adels Ehrenkron,
Bawren ſchinden, tribuliren.
Wenig ſind da ohne Tadel,
Drumb ſind wenig recht von Adel.

Adels Sitt' iſt Freundlichkeit,
Gern anſprechen, Bawern lieben,
Sich in Kunſt und Tugend üben:
Alte Treu und Redlichkeit
Muß da ſein vor allen Dingen.
Adel iſt nicht auß dem Blut,
Nicht auß Zinß und großem Gut,
Nicht mit Fluchen zu erzwingen.
Wenig ſind da ohne Tadel,
Drum ſind wenig recht von Adel.

Stockfiſchly und ſeine Rott
(Die dem Adel heut erworben,
Daß manch redlich Mann verdorben)
Sind deß wahren Adels Spott,
Tugend muß den Adel zieren,
Adel iſt der Tugend Lohn,
Tugend iſt des Adels Cron.
Da hilfft wahrlich kein Hofieren,
Dann wer nicht iſt ohne Tadel
Der iſt auch nicht recht von Adel.

Verſe von ſtrenger Form*) und beſter Geſinnung, aber es fehlt doch etwas, um ſie zur Poeſie zu machen.

Auch das ſcherzhafte „Klaggedicht" des Dichters bezieht ſich nicht auf die Schwierigkeit der neuern Verskunſt, ſondern daß der Reim etwas anderes ſagen heiße, als im Sinn liege, z. B.

Oftmals ſtiegen mir die Grillen
Einen Reimen zu erfüllen,
Welcher ausgieng auf ein Helm,
Sich zu ſchicken in dem Leſen,
Sprach ich, jener wär ein Schelm,
Der doch Biedermann geweſen. u. ſ. w.

Am achtbarſten erſcheint der Dichter, wo er in Proſa und Vers zwei Unſitten der Deutſchen bekämpft, die Sucht fremde Kleider zu tragen und fremde Sprachen in die ſeinige zu mengen. Von beiden verdient wohl ein Gedicht hier zu ſtehen.

A la mode.

A la mode macht mir bang,
Weil der Teutſchen Untergang
In der neuen Sucht
Seinen Anfang ſucht.

---

*) Ich habe nur Zeile 3 ohn ſtatt „ohne", weiterhin Sauer ſtatt „ſaur" geſetzt. Da ſomit alles in Richtigkeit kam, ſo lag darin die Berechtigung in der vorletzten Zeile iſt einzuſchieben. Wir hätten hier alſo ein ganz nach Opitzens Grundſätzen gebildetes Gedicht.

Dann, was haben will ein Schein,
Muß nur à la mode ſeyn:
Darnach ſteht die Welt,
Wer ſich alſo ſtellt.

Der wird vorgezogen heut.
Sind wir nicht elende Leut?
Ein fromm Biedermann
Kompt bei Niemand an.

A la mode helff' ihm dann,
Sonſt er nicht fortkommen kann.
Dieſe Narrenplag'
Machet, daß ich ſag':

A la mode bringt uns noch
Unter ein fremd Reich und Joch.
Uebel laut' es zwar,
Doch ſo iſt es war

Und bleibt bei dem erſten Klang,
Daß der Teutſchen Untergang
In der newen = Sucht
Seinen Anfang ſucht.

Pfuy dich der Schand.

Faſt jeder Schneider
Will jetzund leyder
Der Sprach erfahren ſeyn,
Und redt Latein,
Welſch und Franzöſiſch,
Und Japaneſiſch,
Wann er iſt doll und voll
Der grobe Knoll.

Der Knecht Matthies
Spricht: bona dies,
Wann er gut Morgen ſagt
Und grüßt die Magd;

Die wendt den Kragen,
Thut ihm Dank ſagen,
Spricht: deo gratias,
Herr Hippokras.

Ihr böſe Teutſchen,
Man ſollt' euch peitſchen,
Daß ihr die Mutterſprach
So wenig acht'.
Ihr liebe Herren,
Das heißt nicht mehren,
Die Sprach verkehren
Und zerſtöhren.*)

Ihr thut all's miſchen
Mit faulen Fiſchen,
Und macht ein Miſch-gemäſch,
Ein' wüſte, Wäſch'.
Ich muß es ſagen,
Mit Unmut klagen,
Ein faulen Haaffenkäß,
Ein ſeltzams Gſräß.

Wir hans verſtanden
Mit Spott und Schanden,**)
Wie man die Sprach verkehrt,
Und ganz zerſtöhrt.
Ihr böſe Teutſchen,
Man ſollt' euch peitſchen
In unſerm Vaterland,
Pfuy dich der Schand.

Wenn hier der Dichter nicht in allen Theilen den Geſetzen der norddeutſchen Kunſt ſich unterwirft, ſondern noch von ſeiner mundartlichen Ausſprache beherrſcht wird (Ein ſeltzams Gſräß), ſo iſt doch unverkennbar, daß er ein beſtimmtes Maaß im Ohr hat, und daß Abweichungen, welche ſich hie und da finden, mehr dem Setzer und Corrector zur Laſt fallen, welche noch nicht in gleicher Weiſe an die Strenge der neuen Kunſt gewöhnt waren. Geſtattet der Dichter ſich eine Freiheit zu Gunſten des Inhalts, ſo iſt es vielmehr im Reim: Mutterſprach: acht. Jedenfalls iſt der Inhalt von Bedeutung, und ſichert beiden Gedichten für alle Zeit einen Platz in der Geſchichte deutſcher Poeſie, um ſo mehr, als ſich nicht ſagen läßt, daß der Erbfehler des Volkes ſchon überwunden ſei.

---

*) Wahrſcheinlich ein Wörtlein ausgefallen; ich vermuthe: Und gar oder ganz zerſtören, wie weiter unten wiederholt wird.

**) Der Druck giebt: ſchandt, offenbar zu verbeſſern.

Ein beſonderer Kreis von Elſäßiſchen Dichtern ſammelte ſich in Straßburg, wo Jeſaias Rumpler, oder vielmehr Rompler, von Löwenhalt und Johann Matthias Schneuber im Jahr 1633 die aufrichtige Tannengeſellſchaft geſtiftet hatten und Valentin Strobel, ähnlich wie Albert zu Königsberg, die Lieder mit Melodieen verſah (erſchienen zu Straßburg 1654, gedruckt bei Mittel). Die Poeſien des erſteren traten unter dem Titel „Erſtes Gevüſch ſeiner Reimgedichte (Straßburg bei Joh. Phil. Mülben in dem 1647 jar Chrlr Z.) ans Licht, im Vergleich zu Opitzens Wäldern ſollte das wohl eben nur beſcheiden ſein. Das in Quartformat gedruckte Buch auf ſehr ſtarkem Papier und mit Buchſtaben, welche um ein Jahrhundert älter zu ſein ſcheinen, iſt nicht ſowohl wegen ſeines poetiſchen Gehalts von Intereſſe, ſondern weil wir darin die älteſten Einflüſſe Opitziſcher Kunſt auf Süddeutſchland erkennen. Wir finden ein Gedicht „Zum Einegang des 1627ten jars Chriſtlichen Hails", und weiterhin ein Sonett „Zu einer Leich, als imm 1633ten jar die böſe krankheit viel Leuthe hinweggenommen." Ich theile daſſelbe in der ganzen Eigenheit ſeiner Schreibart mit, da es nach allen Seiten hin den Dichter und ſeinen Standpunkt bezeichnet.

Wie eilt die ſtränge Zeit das Alter abzukürzen!
Es eillt der adler kaum auff ſeinen Raub ſo ſehr,
Die Segel gehen nicht ſo flüchtig auff dem Mer.
Drum ſollen wir zur Fahrt uns unverzüglich ſchürtzen.

Und unſer Schirmungs-lamb mit bittren ſalſen würtzen:
Es blaſt der faule Süd vil brennende geſchwehr
Und anders gifftigs Ding mit follen Bakken her,
Als wolt er auff einmal die jung- und alten ſtürtzen.

Ihr ſelen! habt die Thür des Härzens wol in huth,
Tunckt Glaubens-iſopen in reines Lämbleins-bluth,
Beſtreicht die Pfoſten mit! und ſeyt mit ſtarken ſtäben

Des bätens recht gerüſt! ſo mues des Pharons hand
Aus der Aegyptens-wält in jens gelobte Land
Uns fridlich laſſen gehn, darin wir ewig leben.*)

Man ſieht wie ſchwer dem Verfaſſer die neue Kunſtart wird, doch gelingt ſie ihm nach und nach um Einiges beſſer. Ein großer Theil der alexandriniſchen Gedichte iſt geiſtlichen Inhalts, ein umfangreicheres handelt „Von löblicher Erfindung der Buchtrukkerej;“ an Gelegenheitsgedichten fehlt es nicht, unter den Liedern aber nehmen die Morgen- und Abendlieder viel Raum ein; zum Schluß kleinere Gedichte in Alexandrinern, zum Theil epigrammatiſch. Voran in dieſem Abſchnitt zwei ſehr eigenthümliche: „Die Bekherung des verlorenen Sohnes“ und „Der Marien Magdalenen Räu;“ beide gehören zu dem beſten, was der Dichter gemacht und verdienen hier zu ſtehen:

O! ich verlorner Sohn, waß hab' ich angefangen!
Wie bin ich doch ſo weit auf irrweg umgegangen?
Der böſe gaiſt hat mich durch wolluſt ſo verblendt,
Daß ich ohn alle forcht der Höllen zugerennt;
Jetzt kommt gewiſſens-angſt, ietzt hab' ich räu und ſchmertzen,
Die zähren quällen nun aus gar-zerknürſchtem Härzen.
Ach Vater, nimm mich auf! ich leb der Zuverſicht,
Du wolleſt (wie du ſagſt) den Tod des Sünders nicht.

---

*) Eigenheit der Schreibart in dieſen Gedichten iſt, daß jedes offene e mit ä bezeichnet wird, z. B. auch Mänſchen, das geſchloſſene, z. B. in ewig aber mit einem Accent; erſteres auch bei Schneuber.

Hinweg, du ſüßes Gift! ich mag dich nicht mehr kennen,
Du birgſt ein ewigs we: und willſt dich wolluſt nennen!
O Gott, was hab' ich doch in meinem Sinn gedacht,
Daß ich ſo läſterlich mein Leben zugebracht
Mit hoffahrt, üppigkeit, mit unzucht, ſünd und ſchanden?
Ich meyn, es hielte mich der Läſter-gaiſt in banden,
Eh ſich mein härtz bekhert: mein härtz, ſo nun in räu
Härb-büßend, ſicher glaubt, daß Got mir gnädig ſei.

Die Gedichte von Johann Mathias Schneuber (gedruckt Schneüber) liegen mir in zwei Bändchen von 1644 und 56 vor. Sie bedeuten im Ganzen nicht viel, zum größten Theil ſind es Gelegenheitspoeſien auf Hochzeiten, Sterbefälle, Standeserhöhungen. Durch Einfachheit und Innigkeit hebt ſich ein Abendlied hervor, ein häufiger Gegenſtand in der um Stoff verlegenen Zeit; ſchon etwas ſeltener ſind die Morgenlieder. Das Schneuberſche ſchließt mit den Strophen:

Die Nacht hat ihren Mantel ſchon
Auf Erden ausgeſpreitet,
Und hat die Ruh, den ſüßen Lohn
Der Arbeit zubereitet
Der Schlaf will jetzund Meiſter ſein,
Er ziehet ſchon zu uns herein,
Mit Träumen ſtark begleitet.

Wolan, ihr könnet euch mit Ruh,
Ihr Glieder nun bedecken;
Und ihr, ihr Augen, ſchließt euch zu,
Nichts ſoll euch heint erſchrecken.
Du aber, Gott, mein Heil, erſchaff,
Daß ich nicht in dem Tod entſchlaf,
Die Seel' wollſt du ſtets wecken.

Am meiſten wegen ſeines patriotiſchen Gefühls, ſo wie auch wegen ſeiner guten Form verdient unſere Aufmerkſamkeit das Gedicht:

An den Chorion, als derſelbe der deutſchen Sprach Ehrenkranz ausgehen ließe.

Edele Deutſchen, ihr habet empfangen
Treffliche Gaben und himmliſchen Preis,
Meiſter zu bleiben und herrlich zu prangen
Uber die Völker auf mancherlei Weiſ':
Euch mußten gerathen
Die mannliche Thaten
In mächtigem Krieg,
Die Feinde zu ſchlagen,
Zu tödten und jagen,
Daß alles im Lande ſich freuet im Sieg.

Dapfere Tugend und Sitten zu üben
Waret ihr rühmlich von alters gewohnt;
Redliches Leben und treuliches Lieben
Wurde vom Himmel ſo gnädig belohnt
Mit Künſten und Sprachen
Und heiligen Sachen,
Bis euere Zier
Die Ehre gewonnen,
Daß under der Sonnen
Sich ſeliger niemand könnt' preiſen als ihr.

Hätten ſich euere Kinder gehalten
Dankbarlich gegen den göttlichen Schatz,
Nimmer lägen ſie ſolchergeſtalten
Schrecklich gefället auf blutigem Platz:
Weil aber die Sünden
Die Strafen anzünden,
So brennet das Feuer!
Franzöſiſche Sinnen
Und wälſches Beginnen
Die machen die alte Beſtändigkeit theuer.

Dennoch befinden ſich wackere Geiſter,
Welche von edelem deutſchen Geſchlecht

Kommen, und zeugen, ſie ſeien noch Meiſter,
Strafen die Schanden, und lehren, was Recht,
Sie mahnen die Jugend,
Daß redliche Tugend
Kein Flecken nicht hab',
Und ziehen der Sprache
Mit billicher Rache
Den häßlich geſtuckelten Bettelrock ab.

Solcherlei Geiſter ſind höchlich zu preiſen
(Deren du Chorion einer auch biſt)
Welche die Deutſchheit der Alten recht weiſen,
Lauter, und wo ſie mit fremder vermiſcht,
Daſſelbe fein ſcheiden,
Und weil ſie bekleiden
Ihr' herrliche Sprach
Mit Kränzen der Ehren
Ihr' Hoheit zu mehren,
So folget ihr würdiges Lob gewiß nach.

Werden die Deutſchen ſchon heftig getrücket,
Tringen ſie dennoch wie Palmen hervor,
Mitten im Feuer die Sonne ſich ſchmücket,
Thut es auch anderen Sprachen weit vor.
Und ſollte der Brande
Verlöſchen im Lande,
So würde man ſehn,
Die Sprache verjünget,
Mit Zierat umringet,
Aus eigener Aſchen, wie Fönix, erſtehn.

Auch von Strobel ſtehe hier ein kleines Lied, das treue Liebe über den Tod hinaus in einfachem, an Altdeutſches erinnerndem Ton ſingt.

Ich leb' in dieſer Einſamkeit
Und lebe dir alleine,
In Treue und Beſtändigkeit,
Ach Mädel, ich dich meine,

Ich lebe dein,
Leb du auch mein,
Laß beides bei uns bleiben.

Und wenn der Tod nun kommt zu mir,
Und raubet mir mein Leben,
Getreu verbleib' ich dennoch dir,
Mein Geiſt ſoll dich erheben.
Nur ſei getreu!
Sag ohne Scheu
Daß dir mein Herz wird bleiben.

Die Schweiz nahm ſchon im ſiebzehnten Jahrhundert, wenn auch nur mit einzelnen Dichtern an dem Aufſchwung deutſcher Poeſie Theil. Der Zeit nach iſt hier zuerſt zu nennen:

Johann Wilhelm Simler, deſſen „Teutſche Gedichte" 1648 zu Zürich erſchienen. Es zeichnet ſich beſonders ein „Mahngeſang zu rechtmäßigem Streit" aus. Nach Kräften beſtrebt Opitziſche Verſe zu bilden, fällt Simler aber doch nicht ſelten in die alte Art zurück. In dem erwähnten Gedicht leſen wir die löblichen Zeilen:

Friſch auf, friſch auf, ihr Helden,
Mit kecker Fauſt und Wehr,
Thut Thaten Gott zu Ehr,
Die ewig werth zu melden,
Dem Vaterland zu gut.
Ihr kühnen Heldenkinder,
Nicht ſparet euer Blut,
Des Feindes noch viel minder!

Es ſchließt aber mit der Sehnſucht nach Frieden:

O Fried', o Fried', wo findt man dich?
Wo haſt du dich verſteckt?
Europa nach dir ſehnet ſich,
Die blut'gen Händ' ausſtreckt.

Im Uebrigen beſingt er die Natur durch alle Jahreszeiten, ſo gut das ſein kann, und wol noch weniger.

Viel höher begabt, viel beſſer zugerüſtet, iſt ein zweiter etwas ſpäterer Dichter, der, ſchon durch ſeinen theilweiſen Aufenthalt in Norddeutſchland begünſtigt, um ſo beſſer mit der Opitziſchen Kunſt zurecht kommt, ja ſich in derſelben mit voller Freiheit bewegt, ohne ſeine Eigenheit zu verlieren. Er hat darin Aehnlichkeit mit dem trefflichen Greflinger.

Johann Grob iſt geboren am 6. December 1643 zu Grobenengenſchwyl im Toggenburgiſchen. Er zeigt frühzeitig Anlagen, kommt auf die Schule zu Zürich, tritt aber ſchon im 17. Jahr in die Compagnie der ſchweizeriſchen Hellebardiere, welche für den Kurfürſten von Sachſen, Georg II., angeworben wurden. Vom Jahre 1664 ab macht er Reiſen durch Deutſchland, Holland, England, Frankreich und Italien, in ſeine Heimath zurückgekehrt, treibt er einen Leinwandhandel, wird dann Commiſſarius des Fürſtabt von St. Gallen, leidet aber Verfolgung wegen ſeiner Religion; er ſcheint Proteſtant geweſen zu ſein. Als die Schweiz von Frankreich aus bedroht wurde, trat er in einer muthigen Schrift auf, die ihren Eindruck nicht verfehlte und ihm vom Kaiſer den Adel verſchaffte, von dem er aber nicht Gebrauch gemacht. Er beſaß vielſeitige Kenntniß, verſtand fünf Sprachen, und trieb neben der Dichtkunſt auch Mathematik. Er war auch vom Kaiſer gekrönter Poet. Zuletzt finden wir ihn als Rathsherrn zu Heriſau im Appenzeller Land, woſelbſt er im Jahr 1697 ſtirbt. Seine Gedichte erſchienen zu Baſel 1678 unter dem beſcheidenen Titel: „Dichteriſche Verſuchgabe, beſtehend in Teutſchen und Lateiniſchen Aufſchriften, wie auch etlichen Stimmgedichten oder Liederen.“ Haug in ſeinem Luſtwald gibt ein munteres Soldatenlied, nach einem Trompeterſtückchen.*)

Sa! Luſtig und friſch, Kameraden ihr!
Der Winter verſchwindet, der Frühling iſt hier.
Er locket uns aus dem Winterquartier,
Und führet uns in des Feindes Revier.

---

*) Es fehlt in der Verſuchgabe, und **Haug** pflegt zu ändern.

Wie die Trommel ertönt, wie die Pfeife ſingt,
Wie Schalmei, wie Trommet' und Pauk' erklingt.
Ei ſchaut, wie friſch die Fahne ſich ſchwingt,
Daß billig das Herz von Fröhlichkeit ſpringt.

Der Frühling iſt kommen, Mars ziehet zu Feld,
Drob freuet ſich mancher ehrliebende Held,
Dem Kriegen wohl mehr denn Wiegen gefällt,
Da Tapferkeit ſich zur Tugend geſellt.

Wer leitet und lenkt dies redliche Heer?
Der trefflichſte König kommt über das Meer,
Er ordnet den Zug, er zücket die Wehr,
Und geht uns voran. Wir frohlocken ſehr.

Marſchire mit Gott, du rüſtige Schaar,
Dergleichen vor dieſem beiſammen nie war!
Ein ehrlicher Fechter kennt keine Gefahr:
Der Himmel verſpricht ein ſiegendes Jahr.

In mehreren ſeiner Lieder klingt immer noch ein Ton von der Poeſie der Minneſänger nach; etwas von Walther von der Vogelweide glaube ich zu erkennen in dem Liede „Antwort“:

Nicht ſo, mein Herzensfreund, was willt du ſchlieſſen?
Dein trübes Urtheil wird zu bald gefällt,
Laß deinen Lebenslauf dich nicht verdrießen,
Du biſt doch keineswegs hindan geſtellt.
Es kann nicht immerzu nach Wunſch ergehen.
Erhole dich,
Und höre mich:
Ein Richter ſoll zuvor die Sache recht verſtehen.

Hat dich gleich jener Freund in Roth geführet,
Die andern werden doch wohl frömmer ſein,
Die Liebe hat dein Herz noch nie gerühret,
Wolan, dies iſt ein Glück, und keine Pein.
Laß mit Gedult die Zeit vorüberſchleichen,
Was dir verſehn,
Wird wol geſchehn,
Wer bei der Welt gehöhnt, von dem will Gott nicht weichen.

Wird eine Kreuzeslaſt dir aufgeladen,
Behalte deinen Muth, ſie hat ihr Ziel.
Haſt du kein großes Gut, was mag es ſchaden?
Fürwahr, wer viel beſitzt, der ſorget viel.
Gott hat doch nicht verſagt, was nicht gegeben.
Wer Tugend übt,
Sei unbetrübt.
Nun Bruder heißet dies nicht wol beglücket leben?

Der ſinnige Leſer findet ſicherlich auch Freude an Grobs Frühlingslied, das ich, wegen der Unzugänglichkeit ſeiner Verſuchgabe, glaube hieher ſetzen zu ſollen.

Seit die Sonne höher ſteigt
Und ſich ſchon dem Widder zeigt,
Seit von Weſten Lüfte ziehen,
Muß der trübe Winter fliehen.
Erſtgeborner Jahresſohn,
Sanfter Frühling, ſei willkommen,
Deine Herkunft hat mir ſchon
Alles Leid hinweggenommen.

Das entwichne Storchenheer
Kommt zu Rotten über Meer,
Und die winterſcheuen Schwalben
Zwitzern wieder allenthalben.
Dickes Eis und tiefer Schnee
Werden nirgend mehr gefunden,
Alle Bäche, Teich und See,
Sind des kalten Bands entbunden.

Schaut, die grüne Mattentracht
Wird mit Blumen bunt gemacht;
Berg' und Thäler ſind erfreuet,
Daß der Thau die Perlen ſtreuet.
Bäum' und Stauden kriegen Saft,
Alle Wälder ſtehn erfriſchet,
Ihre Traur iſt abgeſchafft,
Blüth und Laub iſt ſchon vermiſchet.

Das Geflügel, voller Brunſt,
Uebt ſich in der Muſenkunſt,
Daß die holden Büſch' erſchallen
Zu der Menſchen Luſtgefallen.
Wann der frohe Tag herbricht
Hört man ihr Geſang erklingen,
Andre ſind ſo ganz erpicht,
Daß ſie auch im Finſtern ſingen.

Was auf flacher Erde lebt,
Oder hoch in Lüften ſchwebt,
Oder ſich zum Schwimmen ſchicket,
Wird um dieſe Zeit erkwicket
Und durch Wolluſt aufgeweckt,
Ja, der Himmel ſelber lachet,
Weil ſich alles, was er deckt,
Solchermaßen fröhlich machet.

Sollt' ich denn jetzund allein
Schweres Sinns und traurig ſein?
Nein, o nein! Ich will es paſſen,
Will ein friſches Herze faſſen.
Auf, wolan! mein welker Muth
Soll von neuem wieder blühen,
Gleich wie jetzt der Garte thut,
Und ſich nur um Luſt bemühen.

Drum, ihr Sorgen, weichet fort!
Suchet einen andern Ort.
Trollet euch, ihr Geiſtesplagen!
Denn ich will mit Wahrheit ſagen:
Erſtgeborner Jahresſohn,
Sanfter Frühling, ſei willkommen!
Deine Herkunft hat mir ſchon
Alles Leid hinweggenommen.

Nicht minder ſchön iſt auch Grobs Waldlied: „Als er ſich in einem Walde ergieng." Der Eingang lautet:

Willkommen, grünes Freudenort,
Du ſchönes Sommerhaus!
Hier ſchick' ich meine Sorge fort,
Hier fährt das Trauren aus.
Dein Blätterdach,
Dein Silberbach,
Dein ſüßer Liſpelklang
Iſt meine Zier,
Es dünkt in dir
Mich keine Stunde lang.

Und der Schluß:

Iſt dieſes runde Hügelein,
Allwo die Lerche ſingt,
Nicht ſchöner, als der Alpenſtein,
Worauf die Gemſe ſpringt? —
Fort, Reichthum, fort,
An deinen Ort!
Hin, ſchnöder Ehrgeiz hin!
Ich haſſe dich,
Und freue mich
Zu bleiben, as ich bin.

Derſelbe Dichter zeigt ſich uns nun auch von einer ganz neuen Seite, wie wir das von einem ſolchen Lyriker kaum erwarten, ſehr glücklich im Epigramm. Es kann wohl nicht zweifelhaft ſein, daß er Logaus Sinngedichte gekannt, denn die ſeinigen haben, ſowohl im Inhalt als der Form, mit denſelben eine augenſcheinliche Verwandtſchaft, ſie zeigen denſelben kernigen Sinn, wie Liebe für Deutſches und Abwehr des Ausländiſchen, und ſtehen hinter denſelben nicht zurück, ſtellen ſich vielmehr ſehr würdig in die Mitte zwiſchen Logau und Wernike. Die Ungunſt des Ortes ſcheint allein die Schuld zu tragen, daß ſie erſt in neueſter Zeit zur Anerkennung gelangt ſind. Der Form nach ſind ſie noch ſtrenger als die Logauiſchen, meiſtens in gleichem Maaß, entweder in Alexandrinern oder achtfüßigen Trochäen, zuweilen auch anklingend an die alten Priameln. Eine kleine Auswahl darf hier nicht fehlen.

Wirklicher Adel.

Folgt euren Ahnen nach, ihr tapfern Heldenſöhne,
Daß euer Leben nicht derſeben Preis verhöhne,
Weiſt eigne Tugend auf, dagegen frembdes Blut,
Der iſt ein Edelmann, der edle Thaten thut.

Halber Adel.

Bei den Alten hieß es vor, manche Ritterthat begehen,
Denn ſo mocht' ein ſchlechter Mann bei dem ſtarken Adel ſtehen:
Dies iſt nun in Abgang kommen: wer erſchröcklich fluchen kann,
Iſt zu dieſen Laſterzeiten ſchon ein halber Edelmann.

Fleiß bringt zu Ehren.

Tummle dich, o junges Blut, willt du nicht verachtet liegen,
Niemand iſt durch Müſſiggang in der Welt emporgeſtiegen.
Fleiß ernehret, Arbeit ehret, laß nur bald die Kinderſchuh,
Müh und Tugend hört der Jugend, Rath und Ruh dem Alter zu.

Die Schweiz.

Es bringt kein hoher Berg, noch enger Paß zuwegen,
Daß meine Leute noch der ſtolzen Freiheit pflegen,
Kein ſchneller Waſſerſtrom, kein unergründter See,
O nein! Die Einigkeit macht, daß ich noch beſteh'!

Rechtshändel machen Uebung.

Wer das Tanzen lernen will, darf nicht fort in Frankreich lauffen,
Dieſe Kunſt im fremden Land um das deutſche Geld zu kauffen:
Wer das Tanzen ſucht zu lernen, fange nur zu rechten an,
Dieſes gibt ſo viel zu lauffen, daß man endlich tanzen kann.

Reiſen brauchen Leute von Eiſen.

Mancher Wandersmann verderbt auf der Reiſe Leib und Glieder,
Leute, die nach Frankreich ziehen, kommen oft aus Krankreich wieder:
Hitz' und Kälte, Durſt und Hunger ſind im Reiſen gar gemein,
Zuckerbäuch' und Seidenmägen mögen nur zu Hauſe ſein.

Vier weltverderbende Mängel.

Der Pfaffen Zank und Haß, die Schalkheit der Juriſten,
Der Aerzt' Unwiſſenheit, der Gerneweiſen Tand,
Verderbet Geiſt und Leib, beraubet Stadt und Land,
Zertrennet Gottes Kirch' und macht viel böſe Chriſten.

Deutſche Briefe mit franzöſiſchen Ueberſchriften.

Was für Grillen kommen jetzt von dem alamode-Leben?
Frankreich muß die Ueberſchrift auf die deutſchen Briefe geben,
Die ein Deutſcher einem Deutſchen auf dem deutſchen Boden ſendt,
Und darzu durch deutſche Boten, die dies Narrenwerk oft blendt!
Wenn ein Franzmann gleiches thät innert ſeines Landes Grenzen,
Würde man mit Alberlaub ihm das blöde Haupt bekränzen;
Aber Deutſchland ſcheint bezaubert, daß es mit der Kleidertracht
Sammt dem Gehen, Thun und Schreiben ſich zu Affen Frankreichs macht.

Auf einen großen Verſprecher.

Du verſpricheſt haufenweis, aber pflegeſt nicht zu halten,
Sondern läſſeſt deine Freund' in der leeren Hoffnung alten:
Steht Verſprechen Edelleuten, halten aber Bauren zu,
Ei, ſo iſt der deutſche Kaiſer nicht ſo edel als wie du.

Junkerhandwerk.

Das Handwerk lernt ſich bald, ſo große Herren treiben,
Der Werkzeug aber will ſehr oft zurücke bleiben:
Wer nicht viel Tauſend hat, der halte beſſer Haus,
Sonſt wird in kurzer Zeit ein Schuldenmacher draus.

Fräulein.

Alter Deutſcher, fort mit dir, deine Sprache tauget nimmer,
Wort und Werk verkehret ſich: Unſer edles Frauenzimmer
Hat die Jungfer abgeſchaffet, und das Fräulein aufgebracht,
Weil es ſich in früher Jugend dieſes Namens fähig macht.

Schneider.

Billig iſt das Schneiderhandwerk durch das deutſche Land veracht,
Weil es an die Modekleider nicht zugleich auch Schellen macht.

Von der Adelheid.

Adelheid, das ſchöne Kind, ſchwört, ſie woll' auf ihr Gewiſſen
Ihre Lebetage ſich keinen Knaben laſſen küſſen:
Wird ſie dieſes halten können? Laßt uns ihren Schwur beſehn,
Ei da iſt die Nacht vergeſſen, ja, es kann noch nit geſchehn.

Abwechſelung der Obrigkeit.

Neue Herrſchaft will ſich ſchier wie die neuen Sättel halten,
Denn ſie drucken insgemein viel beſonder als die alten.

Geringheit des armen Adels.

Was ein Baum iſt ohne Laub, was ein Kirchthurm ohne Glocken,
Was ein Keller ohne Wein, eine Suppe ohne Brocken,
Was ein Schiff iſt ohne Segel, was ein Anker ohne Grund,
Was ein Schütze ſonder Pulver und ein Jäger ohne Hund,
Was ein Weber ohne Garn, was ein Schloſſer ſonder Eiſen,
Was ein Becker ohne Mehl und ein Garkoch ohne Speiſen,
Was ein Fuhrmann ohne Wagen und ein Bauer ohne Feld,
Dies und zehenmal noch minder iſt der Adel ohne Geld.

An einen deutſchen Dichtgeſetzgeber.

Du lehreſt, wie man ſoll kunſtrechte Reimen ſchreiben
Und willt den Dichtergeiſt in enge Schranken treiben:
Allein ich gebe nicht ſo bald die Freiheit hin,
Weil ich von Muth und Blut ein freier Schweizer bin.

An den Leſer.

Verwundre dich ja nicht, daß was ich hier geſchrieben,
Nicht zart iſt, ſondern hart und gleichſam ungerieben;
Des Namen Eigenſchaft liegt meinem Dichten ob:
Es bleibet wohl dabei, ich heiß und ſchreibe grob.

Die vorſtehenden Stücke ſind theils den beiden Büchern der Verſuchsgabe, theils aber auch aus „Rheinholds von Freienthal Poetiſchem Spazierwäldlein“ (Zürch 1700) entnommen, obwohl letzteres von K. Goedeke (ſiehe deſſen deutſche Dichtung I, S. 457), in Zweifel gezogen wird; allein die Aehnlichkeit der Stücke ſpricht ſchon deutlich genug und Hermann Kurz macht geltend, daß in ſieben noch vorhandenen Heften von des Dichters Hand „nicht bloß die Gedichte der Verſuchgabe, ſondern auch des Spazierwäldleins“ aufgezeichnet ſind. Man hatte alſo wohl nach des Dichters Tode noch die Stücke zuſammengeſucht, welche er ſelbſt nicht herausgegeben. Leider fanden ſie, ebenſo wie die erſte Sammlung, nur eine beſchränkte Verbreitung — wie noch heute der Buchhandelverkehr mit der Schweiz ein unvollkommener iſt. Hienach gewinnt ein Epigramm, das ſich im Spazierwäldlein S. 148 findet, noch eine beſondere Bedeutung, denn hier äußert der Dichter ſich ſelbſt über ſeine frühere Sammlung und deren Aufnahme:

Ueber Johann Grobens Verſuchgabe.

Wir vernemen nicht, Herr Grob, daß man um die Vorſchmacksbiſſen,
So uns deine Caſtilis zugericht, ſich ſtark geriſſen:
Weil vielleicht man in derſelben keines Zuckerſafts gewahrt;
Sonſten hat die junge Köchin Salz und Pfeffer nicht geſpart.

Einige von den Epigrammen in den beiden Sammlungen gehen, wie auch bei Logau der Fall, weit über die Grenzen des Sinngedichts hinaus und nähern ſich der Erzählung. Ich führe Folgendes an:

Die Sterne hatten ſchon zu ſchimmern vorgenommen,
Da hieß der Phyllis Magd mich zu der Mahlzeit kommen.
Ich folgt' in kurzer Zeit ohne allen Widerſtand,
Ich kam in Phyllis Haus, die bot mir gleich die Hand,
Und ſprach: Nun wollen wir einmal recht fürſtlich leben,
Komm her, du ſollſt zuvor mir hundert Küſſe geben,
Dann wollen wir erſt ſehn, was unſer Koch gemacht.
„Ich zehre nicht ſo theur, o Phyllis, gute Nacht!“

Mit gleicher Geſinnung und vieler Derbheit berührt der Dichter nicht ſelten das lascive Gebiet, doch weiß er ſtets in Worten den Anſtand zu wahren, z. B. in dem Gedicht: Zwei gefährliche

Glieder, Spazierwäldlein S. 126. Andere Stücke wieder ſind harmloſe Einfälle, Kinder des Augenblicks und Beweiſe eines geiſtreichen und heitern Mannes.

Von dem Hablützel.

Hablützel geht zum Wein, und dieſes zwar nicht ſelten,
Doch iſt der arme Tropf deswegen nicht zu ſchelten;
Ach dieſer Wirthshausgang geſchieht nicht ohne Noth:
Er hat in ſeinem Haus oft weder Wein noch Brot.

Von dem Gunther.

Es befinden ſich viel Plagen durch das trübe Jammerthal:
Gunther hält zu Hauſe ſpeiſen immer für die größte Kwal.

Vor allem aber finden wir die trefflichſten Sittenſprüche, namentlich in der zweiten Sammlung, welche eben des Dichters reifern Jahren angehört, z. B.:

Keuſchheit.

Der Keuſchheit höchſter Grad iſt keine Lüſt' empfinden,
Worauf der ander' iſt, dieſelben überwinden:
Der erſt iſt engeliſch; der ander ziert den wol,
Der auch nach ſeinem Tod ein Engel werden ſoll.

Stroh und Feuer höret nicht zuſammen.

Wer einmal oder zwei ein Saufhaus mag beſuchen,
Und nimmt die Garſtigkeit der vollen Burſch' in acht,
Der wird den Bromius und ſeinen Dienſt verfluchen,
Als welcher endlich nur aus Menſchen Schweine macht.
Wer aber Keuſchheit liebt und will ſie rein bewahren,
Der fliehe wie die Peſt den Ort der Buhlerei,
Denn wer vermeſſen iſt, kann mit Verluſt erfahren,
Daß eine Schmidte nicht des Pulvers Freiſtatt ſei.

Langſame Bereichung iſt die ſicherſte.

Wer ſich plötzlich wärmen will, kann ſich oftmals übel brennen:
Wer zu ſehr nach Reichthum eilt, wird wohl zum Verderben rennen.
Jeder eile hier mit Weile, man verſichre ſich dabei,
Daß was ſchändlich und verweislich, keinem Menſchen nützlich ſei.

Abfall bringt keine Beförderung.

Wer ſich durch Abfall will erheben, fehlet übel,
Er fällt die Stieg hinab und zielet nach dem Giebel.

Zänkiſches Chriſtenthum.

Unſre Zeit hegt immer Zank, und vergißt der Chriſten Pflichten,
Aber Gott will auf das Thun und nicht auf das Wiſſen richten:
Wo ſich keine Liebe findet, wo man mehr den Eigenruhm
Als des Höchſten Ehre ſuchet, da iſt wenig Chriſtenthum.

So zeigt ſich denn Grob ſowohl im Liede als im Epigramm als einen Dichter von Rang und wir konnten anſtehen, ob er nicht mit Greflinger aus dem Chor auszuſondern und unter die Soloſtimmen zu erheben ſei. Neben dem genannten iſt er der beſte Vertreter Süddeuſchlands in dieſem Jahrhundert und zugleich aus demſelben Grunde. Daß er um ſo viel beſſer als ſeine Landsleute ſich den Forderungen der Opitziſchen Schule zu fügen weiß, dies verdankt er offenbar ſeinem längeren Aufenthalt in den ſächſiſchen Landestheilen und in Norddeutſchland, die Verſchmelzung des ſüddeutſchen Naturells mit der norddeutſchen Form kommt aber auch ihm weſentlich zu ſtatten. Wir müſſen bedauern, daß er ſeiner Lieder nicht mehr gegeben, denn hier zeigt er eine beſondere Friſche; im Epigramm kommt er Logau nach Form und Inhalt ſehr nahe und iſt jedenfalls bedeutend. Daß er in ſeiner Zeit nicht viel Anklang fand und erſt jetzt ans Licht gezogen werden mußte, kommt, eben wie bei Greflinger, wohl daher, daß keine Geſellſchaft und Partei beſonders für ihn warb, und dies iſt nun einmal der Weg, wie man in Deutſchland zu Namen und Anſehen gelangt, bei der Abweſenheit eines allgemeinen Vaterlandsgefühls. Neumeiſter in ſeinem Specimen Disertationis historico-criticae de Poetis Germanicis kennt nur eben Grobs Namen, und auch dieſen nicht richtig, denn er ſchreibt Grobe. Von Gedichten kennt er nur die Verſuchgabe und ſagt von dieſer kurz: Maximam partem Epigrammata sunt, quae trabunt lectorem.

VIII.

Oeſterreich und Bayern.

Obwohl der Ausgangspunkt der neudeutſchen Poeſie, Schleſien, unmittelbar dem öſterreichiſchen Scepter unterworfen war und viel Gemeinſames in dieſen Ländern herrſchte, ſo drang doch ſehr wenig von der Poeſie in die ſüdlichen Landestheile über und der Ruhm Breslaus und Briegs konnte nicht durch Wien verdunkelt werden. Der Oſten Süddeutſchlands, wenn auch ſo viel näher an Schleſien gelegen, blieb gegen den Weſten immer noch weit zurück, zum Theil wohl auch Folge der confeſſionellen und kriegeriſchen Verhältniſſe: der neuen Kunſt, als einer proteſtantiſchen, wurde hier, ſo viel man vermochte, entgegengewirkt, erſt ein Jahrhundert ſpäter konnte ſie Eingang finden. Auch ſtand die Mundart entgegen. Verſuchten es Einzelne nach Opitziſcher Art Verſe zu machen, ſo hatten ſie von der Kritik der Norddeutſchen nicht wenig zu leiden; ſo verſpottet Scioppius (in ſeinen Consult. p. 29) den poetiſchen Verſuch eines Wiener Biſchofs Clemens Melchior ziemlich ſchonungslos, und Morhof ſagte in ſeinem Unterricht von der deutſchen Sprache (S. 394) ganz unverholen: „Die Bayern, und Tyroler und Oeſterreicher haben keine ſonderliche Art im Poetiſiren und weiß ich deren keinen zu nennen. Denn ihre Sprache und Mundart iſt unfreundlich, deßhalben der Dichterei frembde und unlieblich.“ Ja ſchon die fränkiſchen Pegnitzſchäfer wollten ihm nicht probehaltig ſcheinen, denn er ſagt von ihnen, es fehle ihnen zwar nicht an Geiſt, Erfindung und ſinnreicher Ausbildung — „aber es iſt doch etwas frembdes darbei, das in den Ohren der Schleſier und Meißner nicht wohl klinget. Sie gebrauchen gewiſſe Freiheiten in den Verſetzungen und Beſchneidungen der Wörter, Fügung der Rede und in dem Numero, welches denn etwas unlieblich lautet". Solche Urtheile ſind den Norddeutſchen aber durch Jahrhunderte verdacht worden und die mit Harsdörfer (ſ. o.) anhebende Oppoſition gegen die Opitziſche Schule ſteigert ſich zu einer bald offen hervortretenden, bald verſteckt wirkenden Gereiztheit — welche z. B. noch jetzt in Jacob Grimms leidenſchaftlichem Urtheil über Opitz und die Schleſiſche Schule, in der Vorrede ſeiner Grammatik, hindurch klingt, und von neueren Literatoren in einſeitiger Beſchränktheit noch weiter ausgebeutet wird.

Während nun im Südoſten Deutſchlands offenbar am wenigſten geſchah, wurde hier gerade der ſtärkſte Anlauf zum Größeſten und Schwerſten, zu einem deutſchen Epos, genommen; beruhte nur der Mut nicht eben auf der Unkenntniß aller gerechten Forderungen! Wolf Helmhart von Hohenberg (auch Hohberg) war, unter dem Namen des Sinnreichen, Mitglied der fruchtbringenden Geſellſchaft, wie denn dieſe, ohne Unterſchied des Bekenntniſſes, ſich einzeln bis auf den öſterreichiſchen Adel ausbreitete. Geboren 1612 zu Lengenfeld in Niederöſterreich, diente er zwölf Jahre lang, wurde dann, wie es ſcheint, Proteſtant, verkaufte ſeine Güter in Oeſterreich und zog nach Regensburg. Hier widmete er ſich zugleich dem Studium der Heraldik und Poeſie, und zwar ſo, daß dieſe von jener beträchtlich anzog, oder geradezu in ihrem Dienſte ſtand. Sein Habsburgiſcher Ottobert (Erfurt 1664) iſt ein angebliches Heldengedicht, das nicht, wie angenommen wurde, Rudolph von Habsburg, ſondern vielmehr einen abenteuerlichen Ahnherrn des Hauſes feiert und in Anſehung ſeines Umfanges ſich reichlich mit Homer und Virgil, ja beinahe mit den 60,000 Reimen des Firduſi meſſen kann, denn es enthält in 26 Büchern über 40,000 Verſe. Aeußerlich ſchließt es ſich an Dietrichs von dem Werder Ueberſetzungen des Arioſt und Taſſo an, erinnert in ſeinem Eingang auch an Virgils Aeneis, iſt aber der That nach allen dieſen gänzlich unverwandt, hat wenig oder gar nichts von den Bedingungen eines klaſſiſchen Epos an ſich und gleicht ſeinem fabelhaften Inhalt nach am meiſten einem mittelmäßigen Ritterroman, ſo daß nur die alexandriniſche Form es davon unterſcheidet. Am naivſten möchte der Schluß ſein, wo nämlich der Dichter zuletzt doch die Nothwendigkeit des Aufhörens einſieht.

So hoff' ich auch, ob ſchon hierin ſich finden Sachen
Nicht allen angenehm, es ſollen's andre machen
Weit beſſer mit der Zeit, im Fall dieß nicht ſo wol
Kann aufgenommen ſein, der gute Willen ſoll
Den Abgang machen gut, die Uhr iſt ausgefloſſen,
Mein Arbeit, Müh und Fleiß ſoll endlich ſein geſchloſſen.
Was lautet bös, iſt gut, wenn es nicht länger wehrt,
Wann wohl die Speiſe ſchmeckt, geſund iſt, aufgehört,
Dann hat der Schiffmann erſt die Meerfahrt wohl geendet,
Wann er an ſein Geſtatt hat fröhlich zugelendet.
Ein Reuter hat kein Lob, der auf der Schulen Bahn
Wohl wendet nur ſein Pferd und nicht einhalten kann.

Mit dieſen Worten ſchließt das Gedicht, das ſich in eben ſo willkürlich als trivial erfundenen Abenteuern bewegt und durchaus unter der Ebne der gleichzeitigen Kunſtpoeſie bleibt. Es iſt nur noch werthloſer als der anſpruchsvolle Theuerdank.

IX.

Die Oſtſeeländer.

Ungleich mehr Feld gewann die neue Kunſt in den norddeutſchen Küſtenſtädten, die in Folge des Umſchwungs in den Handelswegen, in ihrem Verkehr mit Holland, England, Frankreich, dem Mittelmeer und beiden Indien in voller Blüte ſtanden. In demſelben Maaß als Nürnberg und Augsburg von ihrer vormaligen Höhe herabſtiegen, kamen Königsberg, Danzig, Lübeck, Hamburg, Bremen u. a. empor; der Norden wurde jetzt gewiſſermaaßen die Vorderſeite Deutſchlands, da mit der Vervollkommnung der Schiffahrt das Meer nicht mehr trennte, ſondern verband. Hier, wo die Reformation der Kirche ſo treuen Anhang gefunden, wo reichliche Mittel vorhanden waren, Inſtitute im Sinne der neuen Anſchauung hervorzurufen, erhielt nun die der Reformation ſo nahe verwandte Erneuerung deutſcher Literatur Stütze und Fruchtboden. Die Hanſeſtädte gründeten akademiſche Gymnaſien mit Facultäten im Geiſt der Zeit, während die älteren Univerſitäten den dem Katholicismus verbrüderten Scholaſticismus nicht ſo bald abſtreifen konnten. Die Lehrer dieſer Gymnaſien, ſowie faſt durchgängig die proteſtantiſchen Theologen von klaſſiſcher Bildung waren natürliche Anhänger der neuen deutſchen Dichtkunſt, die ja ſo viel herrliche Kirchenlieder hervorgerufen. Opitz ſelbſt begab ſich nach Danzig — die Sicherheit vor den Kriegsunruhen, die ſchöne Lage der reichen Stadt, die Beziehung zum König von Polen, vielleicht auch freundliche Einladung der gebildeten Bewohner hatte ihn hieher geführt. Er wurde wieder ein Anziehungspunkt, wie wir das z. B. von Hofmannswaldau und Gryphius, die hier ſtudirten, wiſſen. Sonſt aber war Opitzens Aufenthalt oder vielmehr ſein Leben, hier wohl zu kurz, um ſchöpferiſche Geiſter um ſich zu verſammeln und ſchlummernde Keime zu wecken. In Königsberg dagegen, das die letzten Elemente des deutſchen Ritterthums in ſich aufgenommen und jetzt unter dem Scepter des größten Regenten ſeiner Zeit aufblühte, hatte ſich ein Kreis begabter Männer zuſammengefunden, um ſich der neuen deutſchen Poeſie zu freuen und nach Kräften dieſelbe anzubauen. Es ſind ihrer hauptſächlich drei, Simon Dach, Robert Roberthin und der Organiſt Heinrich Albert oder Alberti. Opitz, mit Roberthin ſchon früher bekannt, beſuchte dieſen Kreis von Danzig aus im Jahr 1638. Die Verehrer ſeiner Dichtungen ſchätzten ſeine Anweſenheit in Königsberg ſo hoch, daß ſie ihn mit einer Abendmuſik und einem Gedichte feierten, letzteres von Simon Dach*) verfaßt, jene aller Wahrſcheinlichkeit nach von Alberti veranſtaltet.

Robert Roberthin iſt zu Königsberg im Jahr 1600 geboren, er war alſo an Jahren der ältere in dieſem Kreiſe. Auf vielfachen Reiſen gebildet und mit damaligen Notabilitäten in Verbindung gekommen, übte und ſchätzte er Poeſie, und wirkte in ſeiner Heimat vielfach anregend, zunächſt auf Simon Dach und Alberti. Er war kurfürſtlich brandenburgiſcher Rath und Oberſecretär bei der preußiſchen Regierung. Seine Gedichte, deren Zahl nicht groß iſt, finden ſich, ſowie die der übrigen Königsberger Dichter der Zeit, in Heinrich Alberts poetiſch-muſikaliſchem Luſtwäldlein, das, ohne Jahreszahl, zu Königsberg in Folio erſchien, eine ſpätere Auflage vom Jahr 1652, dann ferner in

---

*) „Geſang bei des edeln und hochberühmten Herrn Martin Opitzen von Boberfeld et cet. hocherfreulichen Gegenwart zu Königsberg in Preußen — geſungen von Simon Dach“ — in Alberti's Arien abgedruckt.

Alberts Arien, Königsberg 1648, unter dem Namen Berintho. Roberthin dichtete geiſtliche und weltliche Lieder, jene nehmen Theil an den guten Eigenſchaften der Zeit, dieſe haben Friſche und muſikaliſchen Klang, ohne reich und eigenthümlich zu ſein. Sein Mailied iſt eine Ueberſetzung nach dem Holländiſchen des Dirck Camphuyſen. Das angeblich ungedruckte „Frühlingslied" dagegen, das der Teutſche Merkur von 1799*) giebt, halte ich für apokryphiſch; es iſt nur Bearbeitung des vorigen, worin der genau prüfende Kenner mir ſicherlich beiſtimmen wird. Da es wohl lohnend iſt, auf ſolche Unterſchiebungen aufmerkſam zu machen, möge es hier ſtehen.

Es kömmt in ſeiner Herrlichkeit,
Der holde Lenz hernieder,
Und ſchenket ſeine Wonnezeit
Dem Erdenkreiſe wieder.

Er malt die Wolken mit Azur,
Mit Gold der Wolken Rände,
Mit Regenbogen Thal und Flur,
Mit Schmelz die Gartenwände.

Er kleidet den entblößten Baum,
Deckt ihn mit einer Krone,
Daß unter ſeinem Schattenraum
Das Volk der Vögel wohne.

Wie preiſet ihrer Lieder Schall
Die Wunder ſeiner Rechten,
Die Lerch' am Tage, Nachtigall
In ſchauervollen Nächten.

Die Fiſche ſcherzen in der Flut,
Die Heerden auf der Weide,
Es ſchwärmt der Bienen junge Brut
Auf der beblümten Haide.

---

*) Band II., S. 110: „Etliche noch ungedruckte Lieder von Preußiſchen Dichtern aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts" — mitgetheilt von Mn.

Der Menſch allein, der Schöpfung Haupt,
Vergräbet ſich in Sorgen,
Iſt immer ſeiner ſelbſt beraubt,
Lebt immer nur für morgen;

Ihn weckt Aurorens güldner Stral,
Ihm lacht die Flur vergebens,
Er wird, nach ſelbſtgemachter Qual,
Der Henker ſeiens Lebens,

Das ohnehin, wie ein Geſicht
Des Morgentraums entfliehet,
Und vor ein ſchreckliches Gericht
Ihn, den Verbrecher, ziehet.

Das iſt nicht die Sprache, Ausdrucksweiſe und Verskunſt des ſiebzehnten Jahrhunderts; wie konnte man nur ſich täuſchen laſſen! Hiemit ſoll aber die Echtheit der beiden von Simon Dach hier mitgetheilten Stücke weiter nicht angefochten werden.

Daß das Gedicht nur moderne Bearbeitung des längeren aus dem Holländiſchen überſetzten Gedichtes ſei, wird ſogleich erſehen, wenn wir von dieſem die Schlußſtrophen hieher ſtellen:

Der Thau erfriſcht den zarten Klee,
Der unlengſt war gefroren,
Die Fiſche gehn in Bach und See
Als wieder-neu-geboren.

Die Wieſen ſeyn von Farben reich,
Der Wald von jungen Sproſſen,
Des Himmels Segen wird zugleich
Dem Erdreich zugegoſſen.

Die Bienen ſtreiffen rottweis aus,
Das Honig heimzubringen,
Die Schwalbe ſucht ihr freies Haus,
Die Lerch' hebt an zu ſingen.

Die Nachtigall läßt ihren Klang
Durch alle Püſche hören,
Des allgemeinen Herren Dank,
So gut ſie weiß, zu mehren.

Der warme Safft ſteigt auf und bringt
Den Bäumen neue Blätter,
Die Heerd iſt fröhlich tanzt und ſpringt
In dieſem ſchönen Wetter.

Ein jedes Thier kann ſattſamlich
Sein Herzbegehren ſtillen;
Der Menſch allein verwirret ſich
In wankelbaren Grillen.

Der Menſch, der keinen Augenblick
An einem Wunſch kann weben,
Wirbt nur umb einen Mörder-ſtrick,
Und tödt ſein eigen Leben.

Sein Leben, das doch ſchon vorhin
Nicht lange Friſt kann dauren,
Will er mit einem trüben Sinn
Auch über das verſauren.

Ein Vieh ſtirbt hin, und ſeine Noth
Scheint hierin wohl bequemet:
Der Menſch ſtirbt mehr als Einen Tod,
Der ſich zur Unzeit grämet.

Er pralet immer auff Verſtand,
Ach, ließ' er den doch merken,
Und machte ſeinen Ruhm bekannt
In tugend-gleichen Werken!

Ach, daß er ſich doch weiſen ließ',
Auf Gott ſein Thun zu ſtellen!
Die Erde wär' ein Paradieß,
Nun wird ſie ihm zur Hellen.

Heinrich Albert iſt 1604 im Voigtlande geboren, ſtirbt 1688, ſeit 1631 Organiſt zu Königsberg; ſeine Lieder finden wir in „Heinrich Alberts Arien." Unter den geiſtlichen Liedern zeichnet ſich das Morgenlied aus, welches beginnt:

Gott des Himmels und der Erden,
Vater, Sohn und heil'ger Geiſt,
Der es Tag und Nacht läßt werden,
Sonn' und Mond uns ſcheinen heißt,
Deſſen ſtarke Hand die Welt,
Und was drinnen iſt, erhält:

Gott, ich danke dir von Herzen,
Daß du mich in dieſer Nacht
Vor Gefahr, Angſt, Noth und Schmerzen
Haſt behütet und bewacht,
Daß des böſen Feindes Liſt
Mein nicht mächtig worden iſt.

Der Dichter hat Aehnlichkeit mit Simon Dach, erreicht aber weder deſſen Herzlichkeit noch Laune, als ſein Vorbild erkennt man Opitz auf das deutlichſte, zuweilen auch Fleming. Erſteren glauben wir zu hören in der Anfangsſtrophe des Liedes:

Keine Nacht, kein Tag im Jahre,
Keine Stunde flieht dahin,
Daß ich nicht in meinem Sinn
Philoſettens Bild gewahre;
Philoſette, dein Geſicht
Weicht mir aus der Seele nicht.

Die dritte Strophe erinnert ſtark an Fleming:

Reizend iſt ſie, wenn ſie gehet,
Wenn ſie ſchlummert, wenn ſie wacht,
Wenn ſie trauert, wenn ſie lacht;
Wenn ſie ſich im Tanze drehet:
Philoſette, dein Geſicht
Weicht mir aus der Seele nicht.

Recht auffallend iſt, daß dieſe Lieder, obgleich ſie mit Melodie erſchienen, doch eigentlich ſo wenig den Charakter des Sangbaren an ſich tragen, weil ſie nach opitziſcher Weiſe eben zu kühl und förmlich ſind, nicht unmittelbar aus der Region des Gefühls und der Phantaſie gegriffen; aber auch die damalige Muſik war kühler. Wie viel anders ſchon Greflinger!

Offenbar leiſtete Albert dem Dichterkreiſe mehr durch ſeine Muſik als durch ſeine Dichtkunſt, er war eifriger Componiſt und indem er von ſeinen Freunden Liedertexte verlangte, führte er ihre Lyrik zu ihrem wahren Weſen zurück, ſoweit die Zeit und die Fähigkeit der Dichter es zuließ. Aber auch in geſelliger Rückſicht ſcheint er für die Königsberger Dichterfreunde einen Mittelpunkt gegeben zu haben; ſein Garten war im Sommer der Sammelplatz und eine daſelbſt befindliche Kürbislaube galt als die Stiftshütte. Dieſe Kürbishütte kommt zum öftern in den Gedichten des Vereins vor und wird unter anderm von Simon Dach gefeiert in dem ſchönen Liede „Gartenluſt."*) Dach als der bedeutenſte Dichter hatte in dieſen heitern Verſammlungen den Vorſitz, wahrſcheinlich unter demſelben Namen, mit dem er ſich in Alberts Liedern unterzeichnet: Chasmindo — Verſetzung von Simon Dach.

Die beiden Sammlungen Albertis machen uns noch mit anderen Dichtern dieſes poetiſch-muſikaliſchen Kreiſes bekannt, die wohl ſämmtlich der Schule von Simon Dach angehören. Ihre Aehnlichkeit unter einander, bei nicht eben hervorſtechendem Talent, iſt groß; doch finden wir eine hohe Sittenreinheit und eine wahrhaft deutſche Innigkeit. Ihre Liebeslieder namentlich unterſcheiden ſich ſehr vortheilhaft von denen der nächſten Schleſier. Ich führe an von Andreas Adersbach:

Spes lactat amantes.

Phyllis, die mich vormals liebet,
Der ich auch mein Herz bedacht,

---

*) Man findet es in meinem Dichterwald.

Hat mich jetzund ſo betrubet,
Daß ich keiner Freuden acht:
Soll ich ſie nicht wieder ſehn,
So iſt es umb mich geſchehn.

Phyllis bleibet mir im Herzen,
Und ihr ſüßer Nahm' hat mir
Oft erreget ſolche Schmerzen,
Daß ich mich darin verlier,
Soll ich ſie nicht wieder ſehn,
So iſt es umb mich geſchehn.

Dennoch hoff' ich bald zu kommen,
An ſie, die mich vormals liebt',
Sie iſt's, die mein Herz genommen,
Sie iſt's, die mir's wiedergiebt,
Und bei ihrer Augen Schein
Werd' ich erſt erquicket ſein.

Verſe, welche von Opitz ſein könnten, nur muß man abſehen von der provinziellen Freiheit des Apoſtrophs.

Wegen der treuinnigen Empfindung verdient hier noch ein Lied von Jonas Daniel Koſchwitz eine Stelle; da das Lied ſich in Alberts Arien findet, gehört der Dichter, wie auch aus ſeinem Ton abzunehmen, wohl eben dieſem Kreiſe an.

Liebe läßt von Liebe nicht,
Ob ſie ſchon muß weichen.
Selten, daß ihr Troſt gebricht,
Hülfe zu erreichen.
Muß ſie aus der Welt ſchon gehn,
Liebe bleibt bei Liebe ſtehn.

Liebſte, muß ich mich mit dir
Jetzt ſchon traurig ſcheiden,
Will ich dich doch, meine Zier,
Wiederſehn mit Freuden.
Scheiden bringet Herzeleid,
Wiederkommen Troſt und Freud.

Wollten uns dann Neid und Qual,
Feind' und Freunde trennen,
Und wir ſollten uns kein Mal
Braut und Bräut'gam nennen,
Soll mein Troſt doch dieſer ſein,
Daß ich ſterben werd' allein.

Keine, wer ſie immer ſei,
Darf wohl nicht gedenken,
Daß ſie mich in Lieb' und Treu
Wollte zu ſich lenken.
Nein: Ich ſterbe ſchon allein,
Soll ich ohn dich, Liebſte, ſein.

Eine, das biſt du, mein Lieb,
Die hab' ich erkohren,
Ob der Neid mich von dir trieb',
So iſt je geboren
Keine hie noch ſonſt wo nicht,
Der ich leiſte meine Pflicht.

Unterdeſſen will ich dir
Leiden, ſterben, leben,
Alles Leid, ſo über mir
Wird auf Erden ſchweben,
Soll mir Kreuz ohn Kreuze ſein,
Eine Pein ohn alle Pein.

Thymione, wie du heißt,
Edler Muth der Erden
Hiemit hoff' ich, wird mein Geiſt
Dir bekannt nun werden,
Nimm doch an dies Unterpfand,
Meine Treu und meine Hand.

Liebſte, denke dieſem nach,
Was du ſiehſt geſchrieben:
Wiſſe, daß kein Ungemach
Trenne wahres Lieben:
Liebe, die nicht iſt erticht,
Sieht noch hört noch gläubet nicht.

Letzteres doch wohl auf falſchen Leumund zu beziehen, vor dem die Geliebte gewarnt wird.

Daß wir hier im nordiſchen Königsberg einer ſo reichen Zahl der ächteſten Anhänger Opitziſcher Kunſt begegnen, iſt offenbar damit in Zuſammenhang zu bringen, daß Simon Dach ſeinen Lehrſtuhl der Beredtſamkeit zugleich in ſolchem Sinne zu vielfacher Anregung benutzte. Als er im Jahr 1659 ſtarb, folgte ihm Valentin Thilo, geboren zu Königsberg 1607, geſtorben daſelbſt 1662, und auch dieſer dichtete ſelbſt, wir haben unter anderem von ihm ein Adventslied, und leitete Jünglinge zur edeln Kunſt an, ſo daß ſich hier eine Schule bildete, die ihren Einfluß erſtreckt bis auf Gottſched herab.

Aus dieſer Schule ging Michael Kongehl hervor, geboren zu Kreuzburg in Preußen, geſtorben als Bürgermeiſter zu Königsberg 1710. Seine Lieder tragen ganz den Charakter der Opitziſchen Schule an ſich, denn ſie ſind theils ernſt, theils zierlich und freundlich, wenn auch nicht lebhaft und ſchwungvoll, ſo doch voll milder Wärme. Von ſeinen geiſtlichen Liedern iſt zu nennen das Weihnachtslied:

So biſt du nun zugegen,
Du Heiland aller Welt.

Und das Sterbelied:

Gott meines Lebens Leben,
Dir hab' ich mich ergeben.

Sehr achtenswerth iſt auch ſein Lied „das höchſte Gut," welches anhebt:

So bleibt dennoch ein gut Gewiſſen
Das höchſte Kleinod von der Welt,
Der wird von keinem Wurm gebiſſen,
Der ſein Gewiſſen rein behält.
Ein reines Herz, ein froher Muth
Iſt auf der Welt das beſte Gut.

Ebenſo „Troſt im Unglück,“ mit der Anfangsſtrophe, welche ſchon ſehr an Günther anklingt:

Das Unglück muß zuletzt ſich enden,
Wenn es genug geraſet hat,
Wenn ſich des Trübſals Stunden wenden,
So kommt die Freud' an ihre Statt.
Kein Donner kann ſo grauſam ſein,
Es folgt ein goldner Sonnenſchein.

Recht anmuthig iſt auch das Hochzeitlied:

Lieben und geliebet werden
Iſt das ält'ſte Thun der Welt,
Jupiter der Sternenheld
Und Monarch der untern Erden
Liebet und ſuchet geliebet zu werden,

Und ſo ferner mit dieſem Kehrreim. Für beſonders kennzeichnend für den Dichter und die geſammte Preußiſche Schule halte ich aber das ſchöne Lied: „Die erwünſchte Heimath“:

Geiſter, ſo die Welt durchreiſen,
Fürchten keines Scythen Eiſen,
Achten nicht den blanken Stahl;
Halbbemondte Partiſanen,
Blutbeſpritzte Martisfahnen
Stürzen ſie in keine Qual.

Des entbrannten Aetna Spitzen
Und die zwei berühmten Stützen,
Die Alkmenens Sohn erbaut,
Werden oftmals überſtiegen,
Thule bleibt dahinten liegen,
Und ſelbſt Peru wird durchſchaut.

Aber wenn das Rund der Erden
Mit viel tauſend Angſtbeſchwerden
Endlich überſtiegen iſt;

Mußt du doch zurückgedenken
Und die Sinnen heimwärts lenken,
Wenn du nicht von Marmor biſt.

Du wirſt nicht eh Ruh empfinden,
Bis du von den Aeolswinden
Wirſt getrieben ſeewärts ein,
Bis du kannſt aus fremden Landen
Fröhlich an dem Ufer ſtranden,
Wo dein Herz zu Haus mag ſein.

Kongehls Gedichte erſchienen zu Stettin und Königsberg 1683, in zwei Bänden unter dem Titel: „Beluſtigung bei der Unluſt.“ Es werden von ihm auch Theaterſtücke nach Shakeſpeariſchen Stoffen genannt (S. A. Hagens Geſchichte des Theaters in Preußen S. 51).

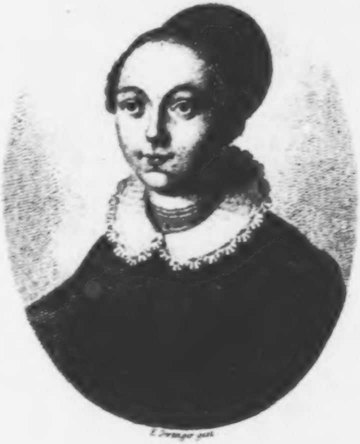
Auch der Nachfolger in Dachs und Thilos Profeſſur, Röling, ſchrieb geiſtliche Lieder, von denen Morhof ſagt: „ſie ſind voll guter Einfälle und führen eine Flemingiſche Art bei ſich, als die er jederzeit beliebet hat.“ Endlich darf hier der Königsberger Poet, Martin Kempe, nicht übergangen werden, um ſo weniger, als er Kaiſerlicher gekrönter Poet war, überdies Mitglied des Pegnitzordens, unter dem Namen Damon. In Herdegens Geſchichte des Ordens iſt uns ein längeres Gedicht aufbehalten, das die Beſchreibung einer Reiſe von Königsberg nach Holland und England giebt und namentlich verweilt er bei der Schilderung von Amſterdam und Leiden, London und Oxford. Der poetiſche Werth iſt nicht groß, allein das Gedicht iſt von Intereſſe für das Leben der Zeit, insbeſondere der Gelehrten. Endlich ſehen wir aus Königsberg zwei Dichter hervorgehen, welche in die nächſte Periode hinüberreichen, Chriſtian Wernicke und — Gottſched.

Das ſchöne Danzig, das Opitz, Hoffmannswaldau, Greflinger als Gäſte ſah, hat in dieſer Periode keinen Dichter von einiger Bedeutung ſtellen können. Auch Johann Peter Titius, (Titz*) der als Profeſſor an dem dortigen 1558 gegründeten akademiſchen Gymnaſium lateiniſche und deutſche Poeſie lehrte, iſt ein Fremder, denn er iſt 1619 zu Liegnitz geboren, ſtudirte in Danzig, verkehrt in Königsberg mit Roberthin und Dach, ſeit 1645 in Danzig angeſtellt, ſtirbt daſelbſt 1689. Als Schleſier iſt er um ſo mehr ein Anhänger der Opitziſchen Lehre; er ſchrieb viel und nach damaligen Maaßſtäben correct, beſondere poetiſche Anlage aber kann man ihm nicht zugeſtehen. Der wohlgemeinte Verſuch ihn heben zu wollen, muß als verfehlt gelten. Er baute zunächſt die Satire an, für welche Opitz die Bahn gebrochen; ſeine Freunde nannten ihn deshalb freigebig den deutſchen Juvenal, doch fehlt ihm dazu die Schärfe und die Phantaſie, ſo wie freilich auch das Zeitalter. Gleichfalls der nächſte Dichter, den Danzig hervorgebracht, Johannes Falk, wollte ein Juvenal werden — ſo bleiben Erinnerungen wirkſam.

---

*) Wohl zu unterſcheiden von Chriſtoph Tietze, (Titius) der, zu Namslau in Schleſien geboren, (geſt. 1703) geiſtliche Lieder gedichtet hat.

Wir haben von Titz auch epiſche Gedichte, die unſer vorzügliches Intereſſe beſitzen würden, da an ihnen in der Zeit ſo großer Mangel iſt; allein was der Verfaſſer hier gegeben, ſtellt nur vollſtändig ſein Unvermögen ins Licht, und beweiſt, daß die Gattung der Zeit nicht entſprach: Der Ausdruck iſt völlig proſaiſch, der Vers zwar correct, ſonſt aber alles ſteif und ungelenk, das Höchſte das erreicht wird, ſind Antitheſen. Gleichwohl iſt das 1644 zu Danzig erſchienene Gedicht „Leben aus dem Tode oder Grabesheirath zwiſchen Gaurin und Rhoden“ wegen ſeines Inhalts merkwürdig; daſſelbe iſt höchſt abenteuerlich, wahrſcheinlich nach einer italieniſchen Novelle und bietet Vergleichungspunkte mit dem Stoff, welcher Gryphius Cardenio und Celinde zum Grunde liegt. Später ſchrieb Titz auch eine epiſche Lucretia. Ein drittes umfaſſenderes Gedicht nennt ſich: Knemons Sendſchreiben an Rhodopen. Es iſt nach dem holländiſchen Dichter Cats. Endlich vom Jahr 1647 ein langes Gedicht: Poetiſches Frauenzimmer nach Simonides griechiſcher Erfindung. Näheres über die Lebensverhältniſſe des Dichters hat K. F. Köpke in von der Hagens Germania (X, S. 205) ermittelt; daſelbſt auch ein Auszug aus dem oben erwähnten Gedicht „Leben



E. [illegible] gest.

SIBYLLA SCHWARZ.

[illegible]

aus dem Tode,“ und Proben aus den übrigen erwähnten Stücken. Etwas günſtiger läßt ſich über Titzens lyriſche Gedichte urtheilen, denn hier macht ſich die Sorgfalt, mit der er die Form behandelt, mehr geltend, der Inhalt aber iſt nur zu loben, wo er ſich auf dem Boden des Religiöſen bewegt, hier nämlich hebt ihn die allgemeine Zeitſtimmung. Beſonders zeichnet ſich eines dieſer Lieder, (in Alberts Arien) durch ſeine große Einfachheit und gläubige Hingebung aus:

Was oft die Menſchen denken,
Worauf ihr Sinn beſteht,
Kann Gott bald anders lenken;
Was er nicht will, vergeht.

Und ob es öfter ſcheinet,
Es wäre, was er thut,
Mit uns nicht wohl gemeinet,
So iſt es dennoch gut.

O wohl den frommen Seelen,
Die Gott verſetzet hat
Aus ihres Kerkers Höhlen
In ſeine große Stadt.

Was iſt auch hier für Freude,
Die nicht zugleich dabei
Mit Eitelkeit, mit Leide
Und Mühn behaftet ſei?

Kann hier uns ſchon ergetzen,
Was Menſchenwitz beginnt,
Wie höher iſt zu ſchätzen
Was Gottes Geiſt erſinnt!

Wir halten Jubelfeſte,
Und wollen fröhlich ſein;
Doch kommt das Allerbeſte
Vom Höchſten nur allein.

Dort könnt ihr ſtaunend hören,
Dort ſeht, ihr betet an,
Was keine Zunge lehren,
Kein Herz ermeſſen kann.

Ja, dort wird angefangen,
Die wahre Jubelzeit,
Die immer wird begangen
Und währt in Ewigkeit.

Indem wir weiter weſtwärts der Küſte des baltiſchen Meeres folgen, finden wir zu Wismar Daniel Georg Morhof, der in den weiten Umfang ſeiner Polyhiſtorie auch die Poeterei zog, und nicht bloß die lateiniſche, ſondern auch die deutſche. Er behauptet, wie ſich vermuten läßt, keinen ſonderlichen Rang unter den Poeten, iſt uns aber inſofern von Bedeutung, als er einer von denen iſt, die mit größtem Eifer an den ſtrengen Grundſätzen Opitzens feſthalten und die verirrte Kunſt wieder in das alte Geleis zurückzulenken ſuchen. Es erſchien zu Kiel im Jahr 1682 ſein „Unterricht von der deutſchen Sprache und Poeſie,“ ein ſehr einflußreich gewordenes Buch, dem denn auch eigene Poeſieen angehängt ſind. Seine Ode von der Zufriedenheit zeigt nicht nur die Opitziſche Form, ſondern auch deſſen Ton. Ich gebe die Anfangsſtrophen:

O wie ſelig iſt zu ſchätzen,
Welcher außer allem Streit,
Seine Sinne kann ergötzen
In beliebter Einſamkeit;
Iſt er denn mit dem zufrieden,
Was ihm Glück und Gott beſchieden,
Ach, ſo lebt er, wie er will,
Fein gemachſamb und fein ſtill.

Ich geſteh und muß bekennen,
Daß ich mich vor ſolcher Luſt
Nicht wollt' einen Keyſer nennen,
Was ich lieb' hegt meine Bruſt,

Sei du König von Geblüte,
Ich bin König von Gemüte,
Denn ſo leb' ich, wie ich will,
Fein gemachſamb und fein ſtill —

und ſo fort noch zehn Strophen.

Das theoretiſche Buch Morhofs, der Unterricht von der teutſchen Sprach und Poeſie, iſt im Grund ein mittelmäßiges Buch. Die Kenntniß von dem, was das Jahrhundert an Poeſie beſaß, erſcheint ſehr gering, Tſcherning wird, wohl aus Freundſchaft, für den beſten Dichter nach Opitz gehalten wegen ſeiner „Reinlichkeit und Zierlichkeit," doch ſcheint der Kritiker Fleming dem Opitz wenigſtens gleichſtellen zu wollen; alle Niederſachſen haben für ihn eine Vorliebe, weil ſie ihn ſich näher ſtehend hielten. Der Abſchnitt: „Von den Reimgebänden" iſt ſehr ungenügend und erſchöpft die poetiſche Formenlehre keineswegs. Von Intereſſe iſt zu ſehen, wieviel er von ausländiſcher Literatur kannte. Er führt Rapins Urtheil an, daß die Engländer, zufolge ihres Charakters und ihrer blutigen Geſchichte, einen vorzüglichen Beruf zum Trauerſpiel hätten, will aber den Deutſchen einen gleichen vorbehalten. Dann nennt er nach Dryden als alte engliſche Dramendichter den Shakeſpeare, Beaumont, und Fletcher, und ſetzt hinzu: „von welchen ich nichts geſehen habe." Zu bemerken iſt indeß, daß Shakeſpeare in dem Maaß in Vergeſſenheit kam, als das franzöſiſche Theater ſich erhob.

Es ſei fern, uns zu weit in ein Gebiet zu verlieren, das nur mehr ein bibliographiſches Intereſſe hat, doch können wir uns nicht verſagen, der dichteriſchen Beſtrebungen einer fürſtlichen Perſon zu gedenken, auf welche uns Karl Goedeke aufmerkſam macht, des Herzogs von Mecklenburg, Guſtav-Adolph, in ſeinen „geiſtlichen Oden oder Geſängen," und den „geiſtlichen Reimgedichten." Dieſe Gedichte haben eine gewiſſe Aehnlichkeit mit denen eines deutſchen Fürſten unſerer Zeit, denn ſie ſind etwas ſchwer geformt und überaus gut gemeint, offenherzig bis zur Naivetät.

Ich zeichne aus in den Reimgedichten die „Dankſagung für den von Gott verliehenen männlichen Erben.“ Es beginnt:

Sollte dich mein Mund nicht loben,
Vater der Barmherzigkeit:
Kömmt mir alles doch von oben,
Wie vor Leid, ſo jetzt die Freud’,
Wie ich jenes hab’ erduldet,
Sag’ ich, dieß ſei unverſchuldet —

Und ſchließt:

Laß ihn leben, iſt’s dein Wille,
Erſtlich hie in dieſer Zeit,
Hernach meinen Wunſch erfülle,
Daß er leb’ in Ewigkeit.
Wohl ihm, wenn er alſo lebet
Und umb deinen Thron her ſchwebet.

Bedeutender iſt das folgende Sonett:

Auf den Stammbaum Ihr durchl. Hauſes.

O großer Herr, kann’s ſein, laß dieß Haus länger wehren,
Wir haben alle zwar, inſonders ich, verdient
Die Straf von deiner Hand, und daß nun nicht mehr grünt,
Wie vormals unſer Stamm, bekenn’ ich, Herr, mit Zähren,

Iſt meiner Sünde Schuld, doch laß zu deiner Ehren,
Durch Chriſtum deinen Sohn ſein alles ausgeſühnt,
Gedenke, daß wir ſeyn wie ſchnell hinfahrend Wind,
Drum ruf den Segen, Herr, und laß uns doch gebären

Was Wachsthum bringen kann und Aufnahm dieſem Stamm.
Ich will durch deine Hand zu deiner Ehr’ regieren,
Nimm von uns, lieber Herr, die lang getragne Schaam.

Ich will die Nachkömmling’, o Gott, auch zu dir führen,
Es mögen Andre ſich in Ehr der Welt ergötzen,
Wir wollen deine Gnad’ hoch über alles ſchätzen.

Das wahrhaft inbrünſtige Gebet ward, wie das vorige Gedicht zeigt, erhört, wie weit aber der Nachfolger den Wünſchen und Gelübden des braven Fürſten entſprach, vermag ich nicht zu ſagen — indeß iſt wohl auch hier das Beſte vorauszuſetzen.

X.

Die Nordſeeländer.

Eine andere Gruppe von deutſchen Dichtern finden wir auf der weſtlichen Seite, an der Mündung der Elbe, in Hamburg und den deutſch-däniſchen Landen: nicht umſonſt hatte Opitz ſieben Monate lang in dieſen Gegenden verweilt. Später ſuchte Fleming in Hamburg ein Aſyl vor den Schreckniſſen des Krieges; er fand bereits ein reges geiſtiges Leben vor. Hier traf er zunächſt Olearius, welcher ſeinen Anſchluß an die perſiſche Reiſegeſellſchaft vermittelte.

Adam Olearius (Oehlenſchläger) iſt im Halberſtädtiſchen geboren, 1600, kam nach Holſtein Gottorp, als des damaligen Herzogs, Friedrichs III., Hofmathematikus und Bibliothekar, nahm 1633 Theil an der Reiſe nach Moskau und darauf nach Perſien*). Die deutſche Literatur beſitzt von ihm Epigramme, die aber mehr verſtändlich und wohlmeinend ſind, als voll Schärfe, Witz und Laune. Sein Hauptverdienſt beſteht in ſeinen Ueberſetzungen aus dem Perſiſchen und zwar den Sprüchen des Schich Saadi und den Fabeln des Lokman. Durch beide wurde Deutſchland zum erſtenmal mit orientaliſcher Anſchauung und zum Theil auch Ausdrucksweiſe bekannt. Die Lokmaniſchen Fabeln haben noch auf die nächſtfolgende Periode einen entſcheidenden Einfluß ausgeübt, Hagedorn und Gleim haben mehrere Stücke danach bearbeitet und ſich anderen freier angeſchloſſen. Der gute Rath und die Treue eines Derwiſches, zwei Gedichte von Hagedorn, fließen aus dieſer Quelle, ferner Gleims artiges Gedicht vom beſcheidenen Waſſertropfen, der zur Perle wird; nicht minder Langbeins Einſiedler und Anderes. Olearius „Moskowitiſche und Perſianiſche Reiſebeſchreibung“ hat den Deutſchen eine Fülle fremder Anſchauungen zugeführt, ihr zur Seite ſteht v. Mandelsloh's Reiſe nach Indien, die um dieſelbe Zeit von eben dort ausging; beide haben gewiß auch ihren Antheil an den fremden und entlegenen Bildern, nach welchen wir das nächſte Dichtergeſchlecht, die Hoffmannswaldau und Lohenſtein, ſtreben ſehen.

---

*) Zu unterſcheiden ſind die geiſtlichen Liederdichter Johann und Gottfried Olearius.

Die perſiſchen und arabiſchen Sprüche enthalten Weisheit, die auch im Occident ſehr beachtenswerth erſcheint; ſie werden eingeführt mit dem Motto:

Dies Buch wird daurhaft ſein und an den Jahren kleben,
Nachdem mein Staub ſich hat an ſeinen Ort begeben.
Ich ſehe, daß mein Leib nicht bleibt, er muß dahin;
Drum will ich, daß man weiß, daß ich geweſen bin.

Aus dem Buche ſelbſt hebe ich hervor:

Mehr iſt ein ſchlank arabiſch Pferd
Als ein Stall voller Eſel werth.

In der Freiheit ſein geſeſſen,
Und in Ruh ſein Brot gegeſſen,
Beſſer als im Dienſte ſtehen
Und im goldnen Gürtel gehen.

O, der du auf der Hand empor die Tugend trägſt,
Und unter deinem Arm verſteckte Laſter hegſt,
Was willſt du dort, wenn du ſcheinheilig hier willſt ſein,
Einmal mit falſcher Münz' dir Gutes kaufen ein?

Singt ein Vogel die ganze Nacht,
Warum bin ich denn auch nicht bedacht,
Daß ich den gütigen Schöpfer droben
Sollte nicht auch eine Stunde loben?

Des Königs Ehre wird dadurch gar nicht geſchändet,
Wenn er ein freundlich Aug' auf ſeinen Bauern wendet,
Dem Bau'r iſt, wenn ſein Kopf des Königs Schatten ſpürt,
Gleich als wenn ſeinen Hut die Sonne ſelbſt berührt.

So du vielleicht nicht biſt aus edelm Stamm geboren,
Es ſchadet nicht, es iſt daran nicht viel verloren.
Laß Tugend dich erziehn und deine Mutter ſein,
So biſt du edel g'nug, laß andern ihren Schein.

Wenn wären den Katzen auch Flügel gegeben,
So würden die Sperlinge länger nicht leben.

Die Kraft der guten Wort' läßt ſich in Vielem ſpüren;
Ein gut Wort kann am Haar den Elephanten führen.

Man kann den ſcharfen Pfeil zwar aus der Wunde kriegen,
Doch bleibt darin der Schmerz, der Groll im Herzen liegen.

Eins iſt ein nöthig Ding: bisweilen laſſen ſtehen
Sein Werk im Haus, und hin zum Gotteshauſe gehen.

Weil das Eiſen iſt noch hitzig,
Schmiede, krümme, mache ſpitzig.

Komm nicht oft zu mir gegangen,
So hab' ich nach dir Verlangen.

Wird dein Freund dir Honig ſein,
So ſchluck' ihn nicht ganz hinein.

Wenn alle Menſchen weiſe wären,
So würde bald die Welt aufhören.

So etwa du nicht willt hinauf zur Treppe ſteigen,
So wirſt du auch wohl nicht dich auf dem Dache zeigen.

Sechs Dinge ſind, daran man einen Narren kennet:
Wenn er vergeblich redt, um nichts für Zorn oft brennet,
Verändert ſich ohn Noth, fragt, was ihn nicht geht an,
Erkennt nicht, wer ſein Freund, und trauet Jedermann.

Der beſte Lyriker dieſer Gegenden iſt ohne Zweifel Zacharias Lund, der längere Zeit hindurch aus den Geſchichten deutſcher Literatur ganz verſchwunden war, weil Morhof zwar ſeine lateiniſchen Gedichte gelobt, die deutſchen aber für unbedeutend erklärt hatte. Bouterwek hat die Aufmerkſamkeit auf ihn wieder hingezogen, und mit Recht, denn er iſt ein Dichter, der ziemlich mit Simon Dach auf gleicher Höhe ſteht an Innigkeit und Freundlichkeit, ihn aber zuweilen an Munterkeit und Friſche übertrifft, wenn er ihm auch an Sauberkeit der Vers- und Sprachbehandlung nachſteht. Geboren 1608 zu Nübel im Herzogthum Schleswig, ſtudirte er in Wittenberg und genoß hier die Anleitung Buchners zur Poeſie; er darf in der That für deſſen begabteſten Schüler gelten. Allein die Muſter der Opitziſchen Schule ſcheinen doch hauptſächlich auf ihn gewirkt zu haben, denn wir finden bei ihm ganz jenen milden harmoniſchen Liederton, nur noch freier und friſcher und in der Beherrſchung ſchwieriger lyriſcher Maaße mit kurzen Zeilen eine Leichtigkeit und Anmut, in welcher er ſich dem trefflichen Greflinger annähert; gleich wie Opitz machte er auch gern vom Refrain Gebrauch. Seine Gedichte erſchienen ſchon im Jahr 1638 zu Leipzig unter dem Titel: „Zachariae Lundii Allerhand artige deutſche Gedichte, Poemata, Sammt einer zu End angehengten Probe außerleſener, ſcharffſinniger, kluger Hoff- und Scherzreden Apophegmata genannt.“ Gute, wenn auch nicht die beſten Proben findet man im 13. Bande der W. Müller'ſchen Sammlung.

Ich wähle das zarte Lied:

Eile mein Herz!

Auf und geh, o mattes Herz!
Eilend nach der Liebſten renne!
Sag' ihr, in was großem Schmerz
Ich um ihre Liebe brenne.

Sag' ihr, wie ich Nacht und Tag
Um ihr Beiſein mich bewerbe,
Sag' ihr, wie ich nach und nach
Um mein Abſein täglich ſterbe.

Mitten doch in ſolcher Noth,
Solchen Sorgen, ſolchen Schmerzen,
Solchen Seufzern, ſolchem Tod,
Solchen bitterſüßen Scherzen —

Sag' ihr, da ſie etwa noch
Mich wird in Gedächtniß ſetzen,
Will ich in dem Abſein doch
Mich für allerſeligſt ſchätzen.

Sodann das artige Gedicht:

Der liebſten Stimme.

Wie, wann ich müd' und laß ins Gras mag ſchlafen gehen,
Und mich im Sommer mag ein kühler Wind anwehen;
Wie, wenn ich hören mag der Nachtigall Geſang
Und durch die Wieſen hin des Bächleins ſüßen Klang;
Wie, wenn ich Roſen bräch, mit Venus Blut beſprenget,
Trink' aus dem Brunnen eins, wann Durſt mich angeſtrenget:
So hab' ich, was ich will, ſo bilde ich mir ein,
Es kann auff dieſer Erd nichts Angenehmers ſein,
Und bin durchaus vergnügt. Doch, was wahr iſt zu ſagen,
Ich hab' an Eurer Stimm noch größeres Behagen,
So ſüß dünkt ſie mir ſeyn, ſo gar kompt nichts bei ihr,
Schlaf, Wind, Geſang, noch Bach, noch Brunn, noch Roſenzier.

Auch ein paar Epigramme ſind mittheilenswerth:

Treuer Freund, ein ſeltzam Gaſt,
Den Melonen gleich zu ſchätzen:
Fünfzig Körner mußt du ſetzen,
Eh du einen guten haſt.

Dies iſt der nächſte Weg, nach Tugend wollen rennen,
Daß jemand, naheſt Gott, ſich ſelbeſt lerne kennen.

Werd' ich aus Armuth gleich von jedermann verdrungen,
Hab' ich zum wenigſten noch Honig auf der Zungen.

Ein Stück, das einen Blick in ein nicht eben glückliches Leben öffnet. Dies Leben aber war nicht ohne Liebe und ohne Hoffnung, wie ſchon die obigen Lieder davon Zeugniß geben. Sehr zierlich iſt auch das Stück:

An die Liebſte.

Dieß Kränzlein ſchick' ich dir voll ſchöner Blumen Pracht,
Zu deines Hauptes Zier mit meiner Hand gemacht:
Magſt gelbe Veilgen hier und weiße Lilien ſehen,
Dort rothe Roſen auch, als noch voll Thaues, ſtehen:
Doch was kömpt dies Geſchenk bei deiner Würdigkeit?
Zerbrich's, als dir gefällt: biſt ſelbſt voll Zierlichkeit:
Das Haupt iſt Veilgen voll, voll Lilien die Wangen,
Das Zaubermündchen iſt mit Roſen rings umfangen.

Aber die friſche und derbe Natur, das eigentliche niederſächſiſche Weſen, zeigt ſich am beſten in den Gelegenheits-Gedichten, und hier zeichnen ſich beſonders die Hochzeitslieder aus. Sie würden noch viel anſprechender ſein, wären ſie nicht unglücklicherweiſe in Alexandrinern, jenem Vers, der eben ganz beſonders für ſchicklich und feierlich galt; allein wo der Dichter warm wird, durchbricht er die Feſſel und ergeht ſich in Rhythmen, die ſeiner Natur beſſer zuſagen. So erhält ein Hochzeitgedicht folgende Zugabe:

Geht ihr beiden nun zuſammen,
Gehet hin in Gottes Namen,
Schlaft zuſammen werthes Paar:
Liebt und herzt, herzt ohne Maaßen,
Wollet auch nicht abelaſſen
Bis der dritte Mann ſei dar.

Liebe hat es ſo befohlen,
Halb gegeben, halb geſtohlen,
Halb mit Lachen, halb mit Leid:
Leſcht den Brand aus euren Herzen,
Und genießt der ſüßen Schmerzen,
Viel Gelücks euch Gott verleiht.

Einem größeren alexandriniſchen „Scherzgedicht“ auf die Hochzeit eines Herrn Sperling, ſind folgende Lieder von der Eheſorge und Ehefreude eingelegt, welche ganz beſonders den Dichter in ſeinem fröhlichen Sinn und in dem heitern Fluß ſeiner Rede zeigen.

Der Ehſtand, hör' ich, ſoll als Fiſcher-Reiſen ſein:
Das drin iſt, will heraus, was drauß iſt, will hinein.
Ja was das Freien ſei, das rechte Ziel getroffen,
Getreten in die Eh, dann gehn die Augen offen,
Da ſieht man, was da fehlt, was Freien gibt und nimpt,
Wann nemblich Nacht und Tag auf Sorgen Sorge kömpt.
Sorge, ſich wohl zu ernehren,
Sorge ſich für Froſt zu wehren,
Sorge für das Hausgeräth,
Sorge für ein Betteſtätt,
Sorge für Papier und Bücher,
Sorge für die Kindertücher,
Sorge für die Magd und Amm'
Sorge für ein Bürſt' und Kamm,
Sorge für ein Kinderwiegen,
Doch noch meiſt das Kind zu kriegen,
Sorge für ein' Katz' ins Haus,
Sorge für die Mäuß' daraus,

Sorge für das Kind zu tragen,
Sorge für ein Kinderwagen,
Sorge für das Bettgewand,
Und was mir noch unbekannt.
Sorge für das Schornſteinfegen,
Sorge für Musquet und Degen,
Sorge für die Seif' und Salz,
Sorge für das Korn und Malz,
Sorge für das Holz zu ſagen,
Sorge für das Korn zu tragen,
Sorge für ein Backetrog,
Sorge für das Ofenloch:
Für das Backen, für das Brauen,
Für die Kinder, für die Frauen,
Für die Köchin, für den Knecht,
Für das Eſſen, wann es ſchlägt,
Für das Steifen, für das Waſchen,
Für das Geld und für die Taſchen,
Für die Haushaur, für den Lohn,
Für die Tochter, für den Sohn,
Für Gemüſ' und Kinderwecken,
Für Gewinn und Schwefelſtecken,
Für bei Zeiten aufzuſtehn,
Und in Kirch' und Schul' zu gehn,
Für das Kind, wenn's weint, zu ſtillen,
Und noch tauſend andre Grillen:
Grillen, die das Freien bringt,
Wann auf Sorgen Sorge dringt.

Es bedarf der Erinnerung nicht, daß die Laune hier eben ſowohl in der ſorgloſen Unordnung liegt, als in dem manchmal pikant Zutreffenden, wie denn die Planloſigkeit eben auch den Reiz der Fülle ſteigert. Das Gegenſtück wird eingeleitet, wie folgt:

Da Zween beiſammen ſein mit Leib und mit Gemüthe,
In unbefleckter Lieb' und lauterem Geblüte,
Biß daß der bleiche Tod ſie von einander ſcheid',
Daſelbſt iſt Luſt auf Luſt, und wahre Freud' auf Freud':

Freude, wann das Weib gebieret,
Freude, wann der Mann ſie zieret,
Und ſie wiederumb den Mann,
Da iſt Freude umb und an.
Freude, wann die Gülden klingen,
Freude, wann die Gäſte ſpringen,
Freude, wann die Feurſtatt raucht,
Freude, wann die Köchin taugt,
Freude, wann die Kinder lachen,
Freude, wann ſie Hochzeit machen,
Freude, wann ſie erſtmals ſtehn,
Freude, wann ſie vollens gehn,
Freude, wann ſie beten können,
Freude, wann die Töchter ſpinnen,
Freude, wann der Sohn ſtudirt,
Freude, wann man ausſpaziert,
Freude, wann man heim iſt kommen
Und mit Freuden hat vernommen,
Wie ein Kind das andre wiegt,
Und das dritt' an Bruſt noch liegt,
Und das viert' iſt unterwegen,
Da iſt Gottes Gunſt und Segen:
Da iſt Freude, da iſt Luſt,
Freude, wann man klopft und kuſt,
Freude, wann man ſpielt und ſcherzet,
Freude, wann man halſt und herzet,
Freude, wann nichts mag gebrechen,
Freude am zuſammen ſprechen,
Lange Nächte, kurze Tage,
Kurz Bedenken, lange Frage,
Lang gebeten, bald gethan,
Findt ſich ſtets bei Frau und Mann.
Das ſind Sachen, das ſind Dingen,
Die das Freien pflegt zu bringen:
Die die Lieb ohn Sorg und Pein
Aus läßt gehn und wieder ein.

Ja Freien iſt ſo ſüß, ſo ſüß als Zuckerſtrüben,
So ſüß, o Blut, ſo ſüß, als Hammelfleiſch und Rüben,
Als Ramen auf der Milch, als Honigſeim im Bier,
Im Sommer kalte Schal', im Winter Malvaſier.

Nun, wozu lang geſcherzt? ich wündſch' auf beiden Seiten
Gelück, und aber Glück, zu allen Lebenszeiten:
Ich wündſche, Gott der gibt's. Ich wündſch', daß eure Treu
In beider Herz geprägt, euch nimmermehr gereu.
Es müſſe Zeit noch Jahr das Band der Eh verſehren,
So lang' als ihr euch könnt noch immer mehr vermehren;
Wir bannen allen Zank, wir ſchließen allen Strauß,
Und aller Sorgen Angſt aus euren Thüren aus.
Doch ſolltet ihr auch nicht ohn Sorgen bleiben können,
So muß die Freude doch die Sorgen überwinnen,
So gar, bis auch die Braut in Mitten von der Pein
Für Luſt und Lachen wird inzwei geborſten ſein.

Leicht könnte ſein, daß das Lied vor den vielen tauſenden von Hochzeitsgedichten, welche das Jahrhundert hervorgebracht, den Preis davon trüge; eine gewiſſe Derbheit, die man auch hier nicht vermiſſen wird, gehört nun einmal zur Gattung und hatte damals nichts Anſtößiges. Der Dichter hat, wie man ſagen muß, ſich gemäßigt.

Neben Lund haben wir noch einen ſeiner Landsleute zu nennen, Rudolph Waſſerhun, der zwar ſeinem Rang nicht eben gefährlich wird, dennoch aber Beachtung verdient. Er fehlt bei Neumeiſter, von ſeinen Lebensumſtänden wiſſen wir nur das Wenige, was Moller meldet, auf den ſich auch Jöcher beruft, und das iſt nicht mehr, als aus ſeiner kleinen Gedichtſammlung ſelbſt zu entnehmen iſt. Er lebte um die Mitte des Jahrhunderts zu Hamburg und gab im Jahr 1644 ſeine Lieder unter dem ſonderbaren Titel heraus: „Kauffenſter, oder neue poetiſche Inventiones, welche die Jugend nicht mit unnützen Buhlenliedern bezaubern, ſondern dieſelben mit gebührender Geſchicklichkeit und Höflichkeit zu ſich locken, aus ſeinem juriſtiſchen, hiſtoriſchen und philoſophiſchen Kram zur Probe aufgethan.“ Es iſt aus dieſer Ankündigung zu erſehen, daß der Verfaſſer Juriſt war und das A. P. hinter ſeinem Namen auf dem Titel bedeutet eben Advocatus publicus. Trotz der Ankündigung iſt die Decenz der Gedichte nicht eben zu rühmen, denn außer ein paar derben Trinkliedern kommt mancherlei Starkes vor. Wer ſich aus der Probe bei Matthiſſon im erſten Bande ſeiner lyriſchen Anthologie ein Bild von unſerem Dichter machen wollte, würde weit fehlgreifen, denn der ſentimentale Herausgeber hat es ſo gänzlich verändert, daß man es Fälſchung nennen kann. Er theilt von dem Gedicht „Kineſis“ (Kineſis, Bewegung) nur den pathetiſchen Anfang mit und läßt den laſciven Schluß, auf den das Ganze angelegt war, ohne Weiteres fort, ſeine ſonſtigen Verbeſſerungen ſind aber auch nicht dafür zu halten. Man muß dieſe Gedichte beurtheilen nach der Jahreszahl, die ſie noch in die erſte Hälfte des Jahrhunderts verweiſt und kann ihre Munterkeit anerkennen, etwas mehr Derbheit aber bleibt an ſich dem Niederſachſen zu gut. In einem der Lieder klagt eine Nonne über ihren eheloſen Stand, nicht ſehr geſchmackvoll, in einem andern behandelt der Dichter in reimreichen Zeilen das wenig romantiſche Thema: „den Künſten mangelt Brod,“ er klagt, daß die Tugend in der Welt keinen Lohn finde, daß Schlechtigkeit bei Hofe Ehre und Geld gewinne: und dies offenbart ihm die Göttin Pallas, welche ihm bei Mondſchein im Traum dazu erſcheinen muß, zugleich aber auch, um ihn zu tröſten. Sie ſpricht:

Was ſoll man viele ſagen?
Was ſoll man mit der Noth
Viel zanken und klagen,
Den Künſten mangelt Brod.
Vergebens müſſen ſie küſſen
Die Füſſe, und Grüſſe
Den Tugendlohnern thun,
Demüthig bitten, den Sitten
Und Kunſten aus Gunſten
Das Leben zu geruhn.

Sie aber haben gerne,
Was ihn zu Munde ſpricht,
Und halten die für Sterne
So für der Sonnen Licht:
Sie falſch erheben, den geben
Sie Gelder und Felder,
Schild, Wapen, Ampt und Stand,
Die Wort verdrehen, und ſchmähen,
Sich raufen und ſaufen,
Regieren Hoff und Land.

So pflegen ſie belohnen
Mit ungleicher Rent,
Den Schmeichlern tauſend Kronen,
Den Huren ein Talent,
Dem feiſten Koche die Woche
Zehn Thaler, dem Maler
Funfzehn, drüber auch,
Die Tugend lieben und üben,
Erkratzen drei Patzen,
Ein trewer Rath nur Rauch.

Wolan, was ſoll man machen,
Wer Tugend lieb gewinnt,
Kann ſolcher Thorheit lachen,
Und iſt des Himmels Kind,
Bekompt zu Lohne die Krone
Der Ehren, und wären
Noch tauſend Neider ſeit,
Die ſie zu tilgen bewill'gen,
Muß ihnen doch grünen
Das Laub der Ewigkeit.

Denn wer hat je gehöret,
Daß da ein Lorbeerbaum
Von Dornen iſt verſehret.
Die Jugend hat noch Raum,
Wenn alles ſchwindet und findet
Elende ſein Ende,

Und gehet ſeinen Gang,
So iſt erhoben dort oben
So lebet und hebet
Die Tugend ihren Dank.

Die Lieder ſind meiſtens mit Melodien verſehen, über deren Urſprung aber das Büchlein nichts vermeldet. In einem luſtigen Trinkliede wird der „Babſt“ erwählt, der darauf ſelbſt ſeine Strophen ſingt, ihm folgen „die Cardinäle“; der Pabſt ſchließt:

Wolan ſo ſeid denn luſtig heut,
Ihr Brüder im Gelage,
Bring Wein und Bier die Fülle für,
Heut iſt nicht alle Tage.

Aber der Dichter war auch des Ernſtes fähig, und wenn auch nicht in poetiſcher, ſo doch in anderer Beziehung, recht bemerkenswerth iſt ein Gedicht: „Werbung des Teuffels Legaten an D. M. L.“ auf die Melodey: Eine feſte Burg iſt unſer Gott. Darauf „Lutheri Antwort“ — gut gemeint, und allerdings mit einem gewiſſen Anklang an Luthers Wort:

Ach, Belial, dein Zauberſpieß
Kenn' ich, ſampt deiner Lanzen,
Mach noch der Worte viel und ſüß,
Und ſtürme meine Schanzen,
Dennoch das weiß ich wol,
Mein Schutz feſt bleiben ſoll,
Denn das iſt Gottes Wort
Trotz euch und ewrer Pfort,
Dem Babſt ſampt ſeinen Wanzen.

Daß mich mein Herre ſchützen ſoll,
Begehr' ich nicht zu rathen,
Mein Schutz iſt Gott, der ſchützet wol,
Der handelt meine Thaten,
Der hält mich in der Hut,
Daß ihr mir nichtes thut,

Noch ewer wälſcher Löw*)
All hat er keinen Schew
Mich wie den Huß zu braten.

Und wenn mich denn ein jeder Held
Für einen Feind ausſchreiet,
Einhelliglich die ganze Welt
Aus ihren Grenzen ſpeiet,
So will ich fröhlich ſein,
Daß meine Seel nimmt ein
Ihr Heiland und Patron
Gotts und Marien Sohn,
Mit dem ſie ſich befreiet.

Dein Drohen acht' ich ſchlechte Sach,
Dein Herr ſein beſtes übe,
Daß er ſoll etwas laſſen nach,
Geb' ich ihm keine Rübe.
An Chriſtum halt' ich mich
Steif und feſt ewiglich,
Was frag' ich denn die Seuch
Nach Sünde, Tod und euch,
Dieweil ich Chriſtum liebe?

Die welſche Roſe, ſo da ſandt
Der Babeſt, kompt zu ſpäte,
Das ſel'ge Deutſchland ſchon erkannt,
Die Fürſten wie die Räthe,
Was für Betrug ſich hab
Mit eines Babſtes Gab,
Damit er Seelen ſpeiſt,
Auf große Thorheit weiſt,
Von Gott unp dem Gebete.

---

*) Papſt Leo — der Reim Löw: Schew ſcheint doch wohl anzudeuten, daß hier, wie auch bei Opitz wirklich nach der Schreibart des letzteren Wortes ſei geſprochen worden.

Und wenn er meine Bücher ſchlecht
Zu Pulver wollte machen,
Will ich's an dem Canon'ſchen Recht
Des Babylon'ſchen Drachen
Mit gleichen Flammen thun.
Auch eh nicht friedlich ruhn
Ich habe denn der Welt
Den Antichriſt geſtellt
Ihm aufgeſteckt die Flachen.

Und was acht' ich die Fantaſey,
Daß ſie mich ſchwarz anſtreichen,
Wenn ich Gott ſelig wohne bei,
Mit andern meines gleichen?
Ich ſeh Gott Lob das Licht,
Das ihnen noch gebricht;
Wer blind zu ſein ſich übt,
Des Lebens Licht nicht liebt,
Mag immer blind umbſchleichen.

Unter den Liederdichtern dieſer Gegend nimmt ferner Riſt mit dem Guten, das er trotz ſeiner Vielſchreiberei gemacht hat, immer noch eine achtbare Stelle ein, und zwar eben ſo im geiſtlichen als weltlichen Liede. Morhof lobt namentlich ſeine ſpäteren Arbeiten und eignet ihm „eine fließende Art Lieder zu ſchreiben" zu. Johann Riſt wurde 1607 zu Pinneberg in der Holſteiniſchen Herrſchaft gleichen Namens, woſelbſt ſein Vater Prediger war, geboren. Er ſtudirte Theologie, daneben aber Mathematik, Chemie und Medicin und beſuchte die hohen Schulen zu Rinteln, Roſtock, Leipzig, Utrecht und Leiden, lebte dann als Prediger zu Wedel an der Elbe. Im Jahr 1644 erſchienen zu Lüneburg: „Johann Riſten himmliſche Lieder." Es ſind fünfzig, wovon ſich viele bis jetzt in den proteſtantiſchen Geſangbüchern erhalten haben, darunter: Ermuntre dich, mein ſchwacher Geiſt -- Hilf, Herr Jeſu, laß gelingen — Laſſet uns den Herren preiſen, — O Traurigkeit, o Herzeleid — Werde munter, mein Gemüthe. — Dann „Paſſionsandachten, 1654“ und „Joh. Riſten Neuer himmliſcher Lieder ſonderbares Buch Lüneburg 1651, abermals 80 an der Zahl.“ Die Zahl dieſer Werke iſt wohl zu groß, als daß auch nur das Gute darin überwiegend ſein könnte — es beweiſt aber doch dieſe ungemeine Fruchtbarkeit, wie ſehr die Zeit zur Hervorbringung geiſtlicher Lieder geſtimmt und berufen war, und wie unbefangen man dabei zu Werke ging. Riſt verfaßte aber auch muntere Lieder mit Laune und Friſche; unter ihnen dürfte ſich das herbſtliche Hochzeitlied*) beſonders auszeichnen, es bleibt freilich etwas Derbheit nicht aus, wie dieſe in dem Niederſächſiſchen Charakter noch ganz beſonders liegt.

Jacob Schwieger in Altona (geb. daſelbſt um 1635, geht als Soldat nach Großpolen und ſtirbt 1665) iſt auch ein wohlbegabter Dichter heiterer Lieder, dem ſogar mehr Feinheit und Wärme zu Gebot ſteht, als den meiſten ſeiner Zeitgenoſſen, doch hält leider der Ton ſelten aus und Roheit und Ungeſchick blickt ſtellenweis wieder hindurch.

Zuweilen ſchlägt er den kühlen Ton des Opitz glücklich an, z. B. in dem Gedicht „Felder-Freiheit,“ welches beginnt:

Die Freud' hat ſich auf's Land begeben,
Was mach' ich in der Stadt?
Ein Narr iſt, wer allhier zu leben
Sich überredet hat.
Auf! ſpannet an den leichten Wagen,
Ich will hin zu Roſillen jagen.

Einige ſeiner Lieder haben einen wahrhaft muſikaliſchen Klang z. B. das Liebesſehnen: „Komm Täubelein, komm, ſtille mein Verlangen!“ Schöne Zeilen hat das Lied „Klugheit verbirgt die Liebe:“

Es iſt genug der Hände Drücken,
Der Füße Tritt, der Augen Nicken,
Wenn Liebchen wir bei Leuten ſind —

---

*) Bei Wilhelm Müller und in meinem Dichterwald.

Sind wir dann insgeheim beiſammen,
So lüfte frei die heißen Flammen;
Bin ich doch, Närrchen, allzeit dein.
Dann können wir uns ſatt ja küſſen,
Und was wir jezuweilen müſſen
Mit Wucher wieder bringen ein. —

Wir finden bei ihm verſchlungene Strophen und künſtliche Miſchung langer und kurzer, trochäiſcher und jambiſcher Zeilen. So das Gedicht Nachtglück, in der folgenden ſchönen Strophe:

Es ſäuſelt Zefyr aus dem Weſte
Durch Pomonens Aeſte,
Es ſeufzet ſein verliebter Wind
Nach meinem Kind.
Ich ſeh' es gerne daß er ſpielet,
Und ſie kühlet,
Weil ſie mir
Folgt durch die Gartenthür
Und doppelt den geſchwinden Liebestritt:
Bring Weſt, ſie bald, und tauſend Küſſe mit!

Noch gehört Theobald Grummer hieher, der unter dem Namen Daphnis von Cymbrien 1657 eine „Galathea" herausgab. Seine Lieder ſind nicht eben ſchwungvoll, doch entbehren ſie in ihrer Einfachheit der Grazie nicht, ſo daß man zuweilen an das Jahrhundert der Hohenſtaufen erinnert werden kann. Sein Lied an Doris lautet:

O Doris! an Engelgeberden
Und Tugend ein Kleinod auf Erden
Laß mich deinen Diener ſein!
Dir wall ich nach
Mit Weh und Ach;
Blick in mein Herz,
Das, wund von Schmerz,
In Flammen ſteht!
Kein Tag vergeht
Mir ohne Thränen. Gedenke mein!

O Doris! Du Perle der Jugend!
Du edelſter Spiegel der Tugend!
Offenbarlich iſt dein Ruf.
Dir wall' ich nach
Mit Weh und Ach:
Sei hilfbereit!
Denn mich bedräut
Qual ohne Maaß,
Seit ich erlas,
Die ſelbſt den Phöbus zum Neider ſchuf.

O Doris! Prinzeſſin der Schönen:
Wann ſtillſt du mein ewiges Sehnen?
Wann belohnſt du meine Pein?
Dir wall' ich nach
Mit Weh und Ach,
Wann gönneſt du
Mir Kranken Ruh?
Wann thut dein Mund
Mir Liebe kund?
Sprich, Doris! wann darf ich rufen: Mein!

Einen bleibenden Namen hat auch Joachim Neander mit einigen ſeiner geiſtlichen Lieder erworben. Der Dichter, wohl zu unterſcheiden von dem ſpäteren Chriſtoph Friedrich Neander, gleichfalls einem geiſtlichen Liederdichter, wurde zu Bremen im Jahr 1610 geboren, ſtudirte Theologie, war Rector an der reformirten Schule zu Düſſeldorf, kehrte 1679 in ſeine Vaterſtadt zurück und ſtarb daſelbſt als Pfarrer an der Martinikirche im Jahr 1680. Seine „Bundeslieder“ erlebten fünf Auflagen. Am bekannteſten iſt ſein Lied geworden: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, es entfernt ſich allerdings ſchon von dem eigentlichen Stil des Kirchenliedes, indem es ſich der heiteren weltlichen Tonart annähert, indeſſen doch durch Schwung noch den Charakter zu halten weiß. Als ein die Grenze bezeichnendes Stück wird ihm hier die Aufnahme gebühren:

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
Meine geliebete Seele, das iſt mein Begehren,
Kommet zu Hauff
Pſalter und Harpfe, wacht auf,
Laſſet die Muſicam hören!

Lobe den Herren, der alles ſo herrlich regieret,
Der dich auf Adelers Fittichen ſicher geführet,
Der dich erhält,
Wie es dir ſelber gefällt,
Haſtu nicht dieſes verſpüret?

Lobe den Herren, der künſtlich und fein dich bereitet,
Der dir Geſundheit verliehen, dich freundlich geleitet,
In wie viel Noth
Hat nicht der gnädige Gott
Ueber dir Flügel gebreitet.

Lobe den Herren, der deinen Stand ſichtbar geſegnet,
Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet,
Denke daran,
Was der Allmächtige kann,
Der dir mit Liebe begegnet.

Lobe den Herren, was in mir iſt, lobe den Namen;
Alles was Odem hat lobe mit Abrahams Samen.
Er iſt dein Licht
Seele, vergiß es ja nicht!
Lobende ſchließe mit Amen.

Eben der muntere Rhythmus und die im Ganzen liegende Erhebung muß über manche proſaiſche Wendung im Einzelnen forthelfen. Anderes gilt von dem Liede „Aufmunterung zum Singen“:

Sieh hier bin ich
Ehrenkönig
Lege mich für deinen Thron;
Schwache Thränen,
Kindlich Sehnen

Bring ich dir, du Menſchenſohn
Laß dich finden, laß dich finden,
Von mir, der ich Aſch' und Thon.

Sieh doch auf mich,
Herr, ich bitt' dich,
Lenke mich nach deinem Sinn;
Dich alleine,
Ich nur meine,
Dein erkaufter Erb' ich bin.
Laß dich finden, laß dich finden,
Gieb dich mir und nimm mich hin.

Ich begehre
Nichts, o Herre,
Als nur deine freie Gnad,
Die du giebeſt
Den du liebeſt
Und der dich liebt in der That.
Laß dich finden, laß dich finden:
Der hat alles, der dich hat.

Himmelsſonne,
Seelenwonne,
Unbeflecktes Gotteslamm!
In der Höle
Meine Seele
Suchet dich, o Bräutigam!
Laß dich finden, laß dich finden,
Starker Held aus Davids Stamm!

Hör', wie kläglich,
Wie beweglich
Dir die treue Seele ſingt,
Wie demütig
Und wehmütig
Deines Kindes Stimme klingt,
Laß dich finden, laß dich finden,
Dann mein Herze zu dir dringt.

Dieſer Zeiten
Eitelkeiten,
Reichthumb, Wolluſt, Ehr' und Freud'
Seind nur Schmerzen
Meinem Herzen,
Welches ſucht die Ewigkeit.
Laß dich finden, laß dich finden,
Großer Gott, ich bin bereit.

Auch dieſes Lied verläßt den Ton des evangeliſchen Kirchenliedes und geht weiter in der Künſtlichkeit und in dem Suchen nach melodiöſem Wortklang, indeſſen läßt ſich nicht leugnen, daß es recht glücklich und in eigenthümlicher Weiſe ſich den klangreichen altlateiniſchen Kirchenliedern anſchließt, zum Theil beſſer als dies am Anfang des 19. Jahrhunderts den danach ſtrebenden Romantikern gelungen iſt. Auch hier haben wir wieder eine Beſtrebung hart an der Grenze, denn ſo ſehr wir das Gedicht in ſeiner Art anerkennen, iſt die Bahn doch eine gefährliche und paßt wenig zu dem Grundcharakter des evangeliſchen Bekenntniſſes. Etwas ſpäter verfielen die Herrenhutiſchen Geſangbücher in geſchmackloſe Spielereien, die wohl als außerhalb der Literatur ſtehend zu betrachten ſind.

Eine der bedeutendſten und anziehendſten Erſcheinungen, welche dieſe niederdeutſchen Lande hervorgebracht, iſt Joachim Rachel, geboren 1618 zu Lunden in Norderdithmarſchen, Sohn des Predigers daſelbſt. Er verweilte nach zurückgelegtem Studium eine Zeit lang als Hauslehrer bei einem Edelmann in Livland, wahrſcheinlich von ſeinem Landsmann Fleming empfohlen, kehrte dann in ſein Vaterland zurück und lebte großentheils als Schulmann zu Norden; ſtarb zu Schleswig im 51. Lebensjahre. Sein eigentliches Feld iſt die Satire; hier trat er in Opitzens Fußſtapfen, zeigte ſich ſchärfer als dieſer, übertraf aber Moſcheroſch und Schuppius in der Form, während Mühlpforths Satiren, die gerühmt werden, ungedruckt geblieben ſind. Sein Muſter war Juvenal, ſeine Natur unterſtützte die Richtung, und die Zeit, noch mehr aber ſeine

Landsleute, konnte etwas vertragen. Stärke, Lebendigkeit, Kühnheit zeichnen ihn aus, er iſt friſch und derb, zuweilen, nach unſerm Geſchmack, ins Unedle fallend, ſowohl in Anſchauung als Ausdruck, wie denn keiner in dieſer Zeit davon frei iſt und wie es bei dem Streben nach energiſcher Farbengebung um ſo mehr hervortreten mußte. Die Verſe ſind zuweilen rauh, überhaupt zeigt ſich mehr natürliche Anlage als kunſtvolle Ausbildung, daher lange und ſchwache Stellen zwiſchen gedrängten und lebensvollen, im Ganzen bei aller Laune und allem Spott doch ein biederer Grundton und oft eine ſehr freundliche Trolligkeit, Vieles freilich den Alten entlehnt und nachgebildet, aber auch Manches friſch und unmittelbar aus dem Leben geſchöpft. Seine ſatiriſchen Gedichte enthalten zehn Stücke, deren Titel ſind: Die böſen Sieben; der vortheilhafte Mangel; die gewünſchte Hausmutter; die Kinderzucht; das Gebet; das Gute und Böſe; der Freund; der Poet; Jungfernanatomie; Jungfernlob. Der Dichter wurde erſt nach ſeinem Tode bekannter und iſt beſonders in ſpäterer Zeit, in der nächſten Periode geleſen worden; Morhof und Schottel ſprechen nicht von ihm. Noch im Jahr 1743 wurden ſeine Satiren zu Berlin gedruckt. Gottſched gab in ſeiner kritiſchen Dichtkunſt das achte Stück, der Poet, als ein muſterhaftes. Der Dichter geißelt beſonders die Gelegenheitsdichterei, die alles verdorben habe und die ſorgloſe Eilfertigkeit:

Nun eben dieſe ſind's, die guten Ruhm beſchmeißen,
Dieß Lumpenvölklein will (mit Gunſt) Poeten heißen;
Das nie was Guts gelernt, das niemals den Verſtand
Hat auf was Wichtiges und Redliches gewandt,
Die nichts denn Worte nur zu Markte können tragen,
Zur Hochzeit faulen Scherz, bei Leichen lauter Klagen,
Bei Herren eiteln Ruhm, dran keiner Weisheit Spur,
Kein Salz noch Eſſig iſt, als bloß der Fuchsſchwanz nur.
Drum dürfen ſich auch wohl in dieſen Orden ſtecken
Die niemals was gethan als nur die Feder lecken.
Ein Schriftling, der kein Buch, als Deutſch, hat durchgeſehn,
Will doch als ein Poet und für gelehrt beſtehn.

Es thut ihm aber ſanft, wenn ſolche Titel fallen,
Warum nicht? Der im Huy, ja zwiſchen Feur und Knallen,
Hat einen Vers gemacht? In zweyer Tage Zeit
Hat er ein ganzes Buch, fünf Finger dick, bereit!
O Meiſter Hämmerling! Leg ab die Leimenſtangen,
Geſchwindigkeit taugt nichts als Flöhe nur zu fangen,
Was mit der langen Zeit ſoll wachſen und beſtehn,
Das muß nicht hokes poks wie aus den Taſchen gehn.
Sieh des Mäcenas Freund, im Setzen wohl erfahren,
Giebt guten Verſen Zeit von zwei und ſieben Jahren.
Zwölfmal hat Cynthius durchrennt ſein rundes Pfad,
Eh des Aeneas Lob das Licht geſehen hat.
Itzund, wenn Einer nur kann einen Reim herſchwätzen:
Die Leber iſt vom Huhn und nicht von einer Kätzen*),
Da heißt er ein Poet. Komm, edler Palatin,
Leg deinen Lorbeerkranz zu ſeinen Füßen hin.
Was mag doch Griechenland Homerus Werke loben,
Und Welſchland den Virgil? O! dieſer Dreck ſchwimmt oben.
Sogar ſticht Deutſchland nun die andern Völker aus,
Greift einen Opitz ehr, als Codrus eine Laus.
Ja endlich haben wir erlebt die güldnen Jahren,
Daß auch das Weibervolk läßt Spul und Haſpel fahren,
Und macht ein Kunſtgedicht. Sie wenden klüglich für,
Sind nicht die Muſen all auch Jungfern gleich wie wir?
Iſt nicht Minerva ſelbſt, die Fürſtin kluger Sinnen,
In beidem gleich geübt, im Schreiben wie im Spinnen?
War Sappho nicht ein Weib? Iſt irgendwo ein Mann,
Der einer Schurmannin ſich gleich erweiſen kann?

Im Folgenden dann ſtraft der Dichter eben ſo ſehr die gezwungenen Verdeutſchungen gebräuchlicher Fremdwörter, als aber auch „das Mängelmus“ aus Franzöſiſch, Welſch, Latein und führt in ſolcher Art einen Kriegsmann mit ſeiner bunten Liebeserklärung ein; ähnliches ſchon bei Laurenberg.

---

*) Alſo die Leberreime; über ihr Alter ſ. o. Zu bemerken, daß auch hier das Huhn, und nicht der Hecht genannt iſt; es ſcheint die urſprüngliche Form zu ſein.

Noch eine Stelle erſcheint beſonders mittheilenswerth. Nachdem der Verfaſſer ſich gegen die Unkeuſchheit der dichtenden Zeitgenoſſen ausgeſprochen, entwirft er ein Bild deſſen, was der Dichter ſein ſolle:

Wer ein Poet will ſein, der ſei ein ſolcher Mann,
Der mehr als Worte nur und Reimen machen kann:
Der aus den Römern weiß, den Griechen hat geſehen,
Was für gelehrt, beredt und ſinnreich kann beſtehen:
Der nicht die Zunge nur nach ſeinem Willen rührt,
Der Vorrath im Gehirn und Salz im Munde führt,
Der durch den bleichen Fleiß aus Schriften hat erfahren
Was merklichs iſt geſchehn vor vielmal hundert Jahren,
Der guten Wiſſenſchaft mit Fleiß hat nachgedacht,
Mehr Oel als Wein verzehrt, bemüht zu Mitternacht,
Der endlich aus ſich ſelbſt was vorzubringen waget,
Das kein Menſch hat gedacht, kein Mund zuvor geſaget:
Folgt zwar dem Beſten nach, doch außer Dieberei,
Daß er dem Höchſten gleich, doch ſelber Meiſter ſei,
Darzu gemeines Ding und kahle Fratzen meidet,
Und die Erfindung auch mit ſchönen Worten kleidet,
Der keinen lahmen Vers läßt untern Haufen gehn,
Viel lieber zwanzig würgt, die nicht für gut beſtehn.

Man ſieht, Rachel nimmt hier in ganz ähnlicher Lage ſeinen dichtenden Landsleuten gegenüber eine gleiche Stellung ein, wie Horaz in ſeinen Satiren, der auch die geringe Höhe der römiſchen Dichtkunſt, welche er vorfand, der Eilfertigkeit und Sorgloſigkeit des Dichtens zuſchrieb. Man kann übrigens in einer Epoche gelehrter Dichtkunſt die Forderung des Originals nicht einfacher und beredter geltend machen, als hier von Rachel geſchieht.

Und hier hat nun die Betrachtung bei einem Dichter zu verweilen, der nach dem Umfang und Gegenſtand ſeines Werkes wohl eine auszeichnende Stelle verdient hätte, auf welche er jedoch nach der Geſammtheit der Leiſtung und in Beziehung auf den ſchwachen Eindruck, den er damit gemacht, nur wenig Anſpruch hat. Dies iſt Poſtel mit ſeinem epiſchen Gedicht „der große Wittekind.“ Er ſteht an der Grenze dieſer Periode und der folgenden, ſeiner ganzen Kunſtart nach aber zählt er zu dem, was von den Schleſiern ausgeht, ſeine Behandlung des Verſes iſt offenbar ſehr verſchieden von derjenigen, welche in der Gottſchediſchen Zeit die geltende wurde, und eben darum konnte er in dieſer keine Bedeutung mehr haben. Aber auch in der früheren kann er uns die Lücke, welche wir hier für das epiſche Gedicht wahrnehmen, nicht ausfüllen; ſchon weil ſein Werk Bruchſtück geblieben iſt, dann aber auch wegen ſeiner unverkennbaren Mängel. Mag man ihn ein wenig geſchulter nennen als Hohenberg, ſo fehlt es ihm doch gar zu ſehr an allen wahren dichteriſchen Tugenden um als Poet unſere Aufmerkſamkeit zu gewinnen. Er behält dieſelbe aber immer noch als hiſtoriſche Stufe und wir müſſen ſchon darum von ihm Kenntniß nehmen, weil ſonſt für die Schätzung ſeiner Nachfolger ein Weſentliches fehlen würde.

Von des Dichters Lebensverhältniſſen iſt hier zunächſt ein Umriß zu geben. Weichmann, der nicht ohne Mühe die wenigen Notizen zuſammengebracht, warnt vor einer Verwechſelung unſeres Poſtel mit zwei anderen, die gleichzeitig und nicht weit entfernt gelebt und ſich gleichfalls als Schriftſteller gezeigt. Chriſtian Heinrich Poſtel war geboren am 11. October 1658 zu Freiburg im Lande Hadeln, wo ſein Vater, Laurentius Poſtel, Prediger war. Er wurde ſorgfältigſt erzogen und gebildet, ſo daß er im 22. Jahre die Univerſität Leipzig beziehen konnte. Hier ſtudirte er die Rechte; die Peſt vertrieb ihn, er ging nach Roſtock und wurde daſelbſt Licentiat beider Rechte. Später hat er Reiſen gemacht nach Holland, nach England, wie dies aus einem Tagebuch und einigen ſeiner kleineren Gedichte zu entnehmen. Er beſuchte darauf Paris, Italien und kehrte durch Deutſchland in ſeine Heimat zurück. Er betrieb nun hier das Geſchäft eines Advocaten, war aber zugleich Liebhaber und Dichter von Singſpielen.

Im Jahr 1700 machte er eine zweite Reiſe nach Italien, und beſuchte bei ſeiner Rückkehr Dresden und Berlin. Er beſaß eine ausgebreitete Kenntniß in verſchiedenen europäiſchen Literaturen, namentlich in der italieniſchen und ſpaniſchen, wie denn dieſe auf ſeinen Geſchmack unverkennbaren Einfluß geäußert. So hinterließ er auch eine bedeutende Bibliothek in fremden Sprachen und viele Manuſcripte, deren Zerſtreuung Weichmann beklagt. Von ſeinen Mitbürgern geſchätzt, ſtarb er „an einer verzehrenden Krankheit“ zu Hamburg am 22. März 1705. Der berühmte Fabricius beſang ihn. Sein Herausgeber bemühte ſich ihn zum „berühmten Poſtel“ zu machen, und zum Großvater aller niederſächſiſchen Poeten.

Poſtel verdient Lob wegen der bloßen Wahl ſeines Gegenſtandes. Er fühlte, daß es für ein nationales Epos, und ein ſolches hatte er allerdings im Sinne, auch eines nationalen Stoffes bedürfe, er ſcheint aber nicht bloß einen deutſchen, ſondern auch ganz beſonders einen niederſächſiſchen gewollt zu haben, ähnlich wie Hohenberg einen vorzugsweiſe öſterreichiſchen wählte, denn der Local-Patriotismus überwog damals noch den allgemein deutſchen, auf welchen hingearbeitet zu haben beſonders Gottſcheds Verdienſt iſt. Dieſer Stoff war nun auch in vielfacher Rückſicht reich und dankbar; außer dem politiſchen Kampf bot er zugleich den Zuſammenſtoß des Chriſtenthums und des germaniſchen Heidenthums dar und dem Helden Wittekind ſtand kein geringerer gegenüber als Kaiſer Karl der Große, der ſchon poetiſcher Weihen ſo viele erhalten. Andererſeits lag eine Schwierigkeit in dem allzu großen Abſtande der Zeit und der Verhältniſſe, im Ganzen aber überſtieg die Aufgabe nicht nur die Kräfte des Dichters, ſondern des Zeitalters.

Das niederſächſiſche Nationalepos war umfangreich angelegt und blieb ſchon darum Bruchſtück. In zehn Büchern hinterließ der Dichter das Werk unvollendet; nach ſeinem Tode wurde es mit einer Lebensbeſchreibung (1724) herausgegeben. Der vollſtändige Titel lautet: „Der große Wittekind, in einem Heldengedichte von Chriſtian Heinrich Poſtel, weiland beider Rechten Licentiaten.

Mit einer Vorrede von deſſen Leben und Schriften, auch zwei Regiſtern der in dieſem Werke enthaltenen Beſchreibungen und Gleichniſſe von C. F. Weichmann. Hamburg, 1724.“

Der Eingang könnte Verſprechungen machen; er lautet:

Den tapfern Sachſenheld und ſeine groſſe Thaten,
Der teutſchen Freiheit Schutz ſing' ich und wie gerathen
Sein Ruhm zur Ewigkeit. Ich ſinge ſeinen Muth,
Den'ß Unglück zwar beſtürmt mit Wellen, Stahl und Gluth,
Doch nie verzagt gemacht. Wer teutſche Geiſter heget
Im innern Schrein der Bruſt, wem nur ein' Ader ſchläget
Nach ſächſiſchem Geblüt: Derſelbige befindt
Des teutſchen Hermanns Geiſt im groſſen Wittekind.

Auf, Gottheit, die du haſt vom Sinai geblitzet,
Laß meine Geiſter ſein durch deinen Trieb erhitzet,
Durch deine Gunſt geſtärkt! Laß ſich von dir allein
Die recht erleuchtende Entzückung ſtellen ein!
So ſoll mein Vaterland, das ewig-edle Sachſen
Mit dieſem theuern Sohn bis an die Sternen wachſen,
Da kein Verweſen hauſt, und Teutſchland ſoll ſie ſehn,
Daß noch aus Saul dem Herrn ein Rüſtzeug kann entſtehn.

In der That, man freut ſich ſolcher patriotiſcher Geſinnungen, ſo wie des mutvollen Anlaufs; allein nur zu bald zeigt ſich's, daß die Ausführung dem nicht entſpricht, daß es dem Verfaſſer an wahrer Erfindung fehlt, daß er nicht weiß, wie er ſeinem Stoff beikommen, ihm etwas Eigenthümliches abgewinnen ſoll. Er hat epiſche Gedichte geleſen, kennt ungefähr die üblichen Forderungen, wobei beſonders Scaliger noch immer den Ausſchlag zu geben ſcheint. Sein ganzes Bemühen geht nun dahin, oft auf ſehr abenteuerliche Weiſe und gegen alle Geſchichte, ſeinen Helden in Situationen zu bringen, welche dem Virgil, wohl auch Homer, möglichſt ähnlich werden möchten und wo ſich anbringen ließ, was er von den Italienern und ſonſt wo an poetiſchem Apparat zuſammengeleſen. So wird z. B. eine perſiſche Prinzeſſin Fatime eingeführt, mit welcher Wittekind in ähnliche Berührungen kommen ſoll, wie Aeneas mit Dido, ja ſogar wie Odyſſeus mit Nauſikaa. Von einem durch das Ganze gehenden Plan iſt dabei nicht die Rede, dagegen zeigt ſich in der Ausführung viel Gelehrſamkeit, viel Ungeſchick, beſonders viel Ungeſchmack — Eigenſchaften, welche zuſammen denn wohl die beiſpielloſe Vergeſſenheit des Gedichtes und zugleich die Seltenheit der noch vorhandenen Exemplare erklären mögen.

Wegen dieſer Unzugänglichkeit des Buches und weil für die fernere Entwicklung des Epos in Deutſchland der Vergleich erwünſcht ſein dürfte, theilen wir eine Stelle mit, welche den Charakter des Werkes und den Standpunkt der poetiſchen Kunſt ſogleich zur Anſchauung bringt. Ich wähle dazu die Schilderung einer Seeſchlacht, aus der Wittekind als Sieger hervorgeht, offenbar noch ein Glanzpunkt des weitläufigen Gedichts. Im vierten Buch V. 643 ff.

Nachdem ſie durchgeſchifft die Straße der Marinen
Und auf der weiſſen Höh bei Dovers war erſchienen,
Die rundgethürmte Burg, die Cäſar noch erbaut;
Ward an der linken Hand, doch nur von fern, geſchaut
Der Port der Itier, bis daß nach wenig Stunden
Rings um die Schiffe nichts als Himmel ward gefunden,
Begrenzet mit der See. Den ungeſäumten Lauf
Hielt keine träge Still' und keine Hindrung auf
Von widerwärtiger Luft. Sie flogen, wie der Wagen
Der leichten Wolken thut, wenn ihn die Winde jagen
Durch Aeols leeres Reich, den nichtes hemmt noch bricht
In ſeinem freyen Flug, bis daß auf ihn gericht't
Ein trüber Regen-Schwalm, mit Schloſſen, Blitz und Keilen,
Von fremdem Wind' erfüllt, der ſein erhobnes Eilen
In Ungeſtüm verkehrt, daß der beſchatt'ten Welt
Ein ganzes Regen-Meer auf ihre Flächen fällt.
So ging es Wittekind. Denn wie er kaum verlaſſen
Die ſchmale Britten-See; da kam, ihn anzufaſſen,
Ein ſtarker Räuber-Schwarm, der von Aletha her,
Mit wolgerüſt'ter Macht, das angeleg'ne Meer

Unſicher machete. Sie hemmten ganz verwegen
Der Sachſen ſchnelle Fahrt, und ſuch'ten ſich zu legen
Mit ihnen Bord an Bord. So bald dieß Wittekind
Vermerkte, hielt er gleich die Schiffe bei dem Wind'.
Und wartet' ihrer ein. Er ließ die Blut-Fahn ſchweben
Von ſeines Schiffes Höh': Er ließ das Erz beleben
Der Krieg'riſchen Poſaun, mit dem der heiſ're Klang
Der Pauken durch den Schaum der grünen Wellen drang,
Und kräuſ'te ſie noch mehr. Die andern Schiffe namen
Dieß Zeichen an mit Luſt, und wie die Feinde kamen,
Da fiel die Teutſche Flott' auf ſie mit ſolchem Muht,
Daß gleich die Gallier im Augenblick das Blut
Wie Waſſer pumpten aus, das die geſtäl'ten Spitzen
Der Wurf-Spieß' und der Pfeil' aus aufgeſpärrten Ritzen
Der Adern zapfeten. Nach welchem erſten Grimm
Die Schiffe beyden Theils mit ſolchem Ungeſtüm
Bald ſeitwärts, bald von vorn, eins auf das and're ſtießen.
Als wann auf fetter Au zween Stier erſt mit den Füßen
Das Erdreich kratzen aus, und dann mit Sturm und Stoß,
Von Zorn und Wuth geblend't, gehn aufeinander los.
So war auch dieß Gefecht mit Schaudern anzuſehen.
Man ſahe Schwerdt und Schwerdt in ſtetem Wechſel gehen.
Hier ſprang der morſche Stal auf einem glatten Schild,
Dort ward vom Krachen der zerbroch'nen Spieß' erfüllt
Die Sauſen-volle Luft. Hier dräuete mit Wackeln
Ein Maſt den nahen Fall, dort brannt' von Teutſchen Fackeln
Ein wolgepechtes Seil. Der Frieſe Radboth wies,
Daß er ein Waſſer-Held. Denn wie vorn auf ihn ſtieß
Das größte Schiff der Feind', und er mit ſeinen Leuten,
Sammt Herzog Adelwig, dieſelben zu beſtreiten,
Schon an der Zahl zu ſchwach, doch nicht an Tapferkeit;
Fängt ſich beim Ruder an ein unverhoffter Streit
Von einem andern Schiff, alſo daß in der Mitten
Das kleinſte Schiff von zwo der Feinde ward beſtritten,
Und faſt bewältiget. Wie dieſes Radboth ſah,
Und ihm der Gallier, ihr Führer, ziemlich nah;

Lief er ihm plötzlich ein, und daß er mögte fallen
Das Haupt der Räuber-Zunft, ſtürzt er ſich in die Wellen
Selbſt mit dem Feind hinab, und gab ihm einen Stoß
Mit einem Dolch, daß er die rothe Seele goß
In's grüne Salz der See, als er noch mußte kämpfen
Mit ihm ſelbſt in der Flut, und ſeine Künheit dämpfen
Durch Waſſer und durch Stal. Drauf Radboth eilig ſchwamm,
Weil er der Kunſt erfahr'n, bis er gewünſchet kam
Zum König Wittekind, der ſeinen Feind gezwungen
Zu weichen in die Flucht, worauf ſie beide drungen
Fürſt Adelwig zur Hülf', als der in ſolcher Noht,
Entſchloſſen durch die Gluht zu gehen in den Tod,
Zuſammt den Galliern. Alleine, wie er riefe:
Zünd't an, was brennen kann; da ſah er, daß ihm liefe
Des Königs Schiff zur Seit', ergriff drauf andern Raht,
Hielt ein mit Brand und Feu'r, und wies in tapf'rer That,
Daß er ein Teutſcher war. Wie dieſe nun zuſammen,
Entſtund ein ſolch Gemetſch, daß dieß Werk zu verdammen
Der Feind ſich merken ließ, und war nun ſein Bemühn,
Das abgematt'te Volk dem Unglück zu entziehn,
Die Schiffe von Verderb. Indeſſen ließ verſenken
Prinz Gottfried ſeinen Feind, und ohn' Erbarmen tränken
Worin ein Odem war, nachdem Graf Erichs Hand
Das räuberiſche Herz dem Hauptmann durchgerannt.
Der Ritter Tordo ließ als ſein Feind wollt' entfliehen,
In Helden-gleicher Gluht ſo Schiff als Menſchen glühen.
Man ſah im Augenblick wie Feur und ſchwarzer Rauch
Bedeckte Wolken-gleich den Jammer-vollen Schlauch
Des angezünd'ten Schiffs, das ohne Sturm und Winden,
Ohn' Klippen oder Strand' den Schiffbruch mußte finden
Auf einem ſtillen Meer, allein der Schiffbruch war
Dem ſee-gewohnten Volk von größerer Gefahr,
Als den die Flut gebiert. Denn hier war zu erwählen
Nur Waſſer oder Gluht, und konnt' in keinem fehlen
Gewiſſer Untergang. Der lange ſich bedacht,
Dem ward durch beyde wohl zugleich der Tod gebracht.

Indeſſen ſank das Schiff in ſeinem vollen brennen,
Und konnte man an ihm Zeboims Bildniß kennen,
Als der entflammte Rumpf, der noch die Nachwelt ſchreckt,
Die Zinnen dieſer Stadt und ihrer Schweſtern deckt!

Man erſieht hieraus den Charakter des Gedichts, zugleich aber auch die Nachtheile des Alexandriners, der ſich für epiſche Darſtellung noch ungleich weniger eignet, als für dramatiſche, da es ihm gänzlich an Fluß, bequemer Breite und Wechſel fehlt, Uebelſtände, welche der Dichter dadurch auf's höchſte geſteigert hat, daß er beinahe regelmäßig die Abſätze des Gedankens in den mittleren Verseinſchnitt verlegt, was Malherbe vermeiden gelehrt und wovor bekanntlich Boileau ausdrücklich gewarnt hat. Jedem Ohr mußte hiemit die Unanwendbarkeit des Maaßes für das Epos bewieſen ſein.

Nur noch eine kurze Stelle, um zu zeigen, wie nahe Poſtel dem Lohenſtein verwandt iſt. Im ſiebenten Buch V. 709 führt „die ſchöne Zauberin“ den Fürſten in ihre Gemächer:

Sie führet ihn indeß nach jenen Anmuts-Wänden
Des theuren Zimmers hin, das ſelber konnte blenden
Dem Reichthum das Geſicht: an Boden, Deck' und Wand
War nichtes, dran man nicht was meiſterliches fand.
Es war von ſüßem Rauch des Holzes angefüllet,
In deſſen Flammen ſich der alte Phönix hüllet,
Aus deſſen lauer Aſch der junge Vogel fliegt,
Der's Recht der Sterblichkeit durch Feuerskraft beſiegt.
Was in Arkadien Adonis Mutter ſchwitzet,
In Paläſtina trieft, wenn man die Zweige ritzet
Der fetten Balſamſtaud', und was nach Aloe
Und fremdem Amber riecht, das dampfet in die Höh'
In dieſem Zauberſaal. Es ſchien hier ausgeleeret
Was der Sabeer Land, was Indien gewähret,
Was Pindus und Hymett ſamt Hybla blumigts ſchenkt,
War theils geſtreuet, theils in Kränzen aufgehenkt.
Es war ein Bette da mit Kunſt und Pracht bereitet,
Auf dem die Saffran-Blum mit Roſen ausgebreitet.

Die nur Cyrene zeugt. Der theuere Zibeth,
Des Muscus Koſtbarkeit, und was dem Ambra geht
An Lieblichkeiten gleich in friſchen Zimmetrinden,
War hier zur Ueppigkeit in Ueberfluß zu finden. —

Fürwahr eine ganze Apotheke, und das Lager eines Drogiſten.

Hätte, bei längerem Leben des Verfaſſers, das Gedicht auch ſeinen Abſchluß erreicht, die Poeſie der Periode wäre darum doch nicht um ein wahres Epos bereichert worden und ſo hat wohl auch ſchwerlich das in zehn Büchern vorliegende Werk auf die Zeitgenoſſen ſich eines beſondern Eindrucks erfreut. Dennoch ſteht es in der deutſchen Literatur nicht müßig da, ſondern hat weſentlich dazu beigetragen, daß die Nachfolger ihr Auge auf das Epos richteten. Es hat Einfluß gehabt auf Gottſched, auf Schönaich, auf Schlegel, auf Klopſtock, insbeſondere zählt es, wenn es ſich handelt um die Wahl nationaler Stoffe. Ich mache nur noch aufmerkſam, daß Schönaich, im Gottſchediſchen Sinne, dem niederſächſiſchen Wittekind den deutſchen Hermann gegenüberſtellte, aufſteigend vom Local-Patriotismus zum allgemein deutſchen. Und ſo kannte auch Klopſtock das Gedicht in ſeiner Jugend, wenn er auch nicht gerade davon eine Anregung erhielt. Wir haben ſein Urtheil über Poſtels Werk in ſeiner lateiniſchen Abgangsrede von Pforta. Es lautet nach Cramers Ueberſetzung: „Die großen Thaten Wittekinds, jenes verehrungswerthen Namens, hat Poſtel in einem holperichten Gedichte, das keine der von der Natur ein für allemal feſtgeſetzten Regeln beobachtet und mit der Schwulſt, nicht mit der Pracht der Jaliener erfüllt iſt, entehrt.“*) Ein Urtheil, dem man beiſtimmen wird, wie denn Küttner in ſeinen Charakteren es nur mehr ausgebreitet hat. Dieſer eignet erſt dem Dichter „hohe Gaben“ zu, nimmt ihm dann aber doch wieder alles; ſein Wittekind ſei das Werk eines ſonderbaren Kopfes, jeder gute Einfall mit falſcher Schminke vertüncht, erliegend unter dem Schwindel einer kranken Phantaſie, es fehle an Plan und Handlung, an Charakteren, an rührenden Situationen, endlich heißt es: „alle Vorzüge ſeines epiſchen Geſanges ſchränken ſich auf ſophiſtiſches Gewäſch und ſchimmernde Malereien ein.“ Etwas ungläubig an die hohen Gaben, möchten wir vielmehr meinen, daß, ähnlich wie Hohberg, ſich auch hier gerade der an das Schwerſte gewagt habe, der am wenigſten mit den Erforderniſſen bekannt war, wie denn nicht ſelten eben die Unkenntniß den Mut zu geben, oder vielmehr zu erſetzen pflegt. Daß Küttners Worte in viele Bücher übergefloſſen ſind, ſcheint nicht bloß für die Bequemlichkeit der Autoren, ſondern auch für die Unzugänglichkeit des Buches zu ſprechen.

---

*) Im lateiniſchen Original: Ingentia Vittekindi venerandi illius nominis facta hiulco carmine, nec ad sancitas a natura semel leges composito, Italorumque tumore, non magnificentia, repleto, Postelius dedecoravit. —

Poſtel ſchrieb außer dem epiſchen Fragment und außer vielen Gelegenheitsgedichten noch eine Reihe von 25 Singſpielen, einer damals ſehr beliebten Gattung. Sie machten Glück, indeß, wie gemeldet wird, mehr durch die Muſik als durch den poetiſchen Antheil. Unter ihnen finden wir auch eine Iphigenie in Aulis: wir werden nicht viel davon erwarten. Es ſollen ihn aber ſolche Erfolge ſtolz und ſicher gemacht haben, ſo daß er dem ſehr überlegenen Gegner Wernike, den wir in der nächſten Periode behandeln, anfangs keck entgegen trat und dadurch ſeine Lage verſchlimmerte. Es entwickelte ſich eine weitläuftigere Streitliteratur, in der Poſtel ſehr den kürzeren zog; überhaupt aber lag ſchon darin ſein Verhängniß, daß er ganz ähnlich, wie ſpäter Schönaich, mit ſeinem großen epiſchen Werk nicht, wie es naturgemäß geweſen wäre, in den Anfang, ſondern vielmehr in das Ende der Literaturperiode fiel und, ſtatt offene Wege zu finden, hier ſogleich auf einen veränderten Geſchmack, auf eine entgegengeſetzte Richtung traf. Poſtel gehört ſeiner ganzen Kunſtart nach, wie dies auch Klopſtock richtig bezeichnet, in die nach Prächtigem ſtrebende und dem Schwulſt verfallende Schule, allein eben um die Zeit, da er dichtete erfolgte der Umſchlag ins Verſtändige und Kahle, man tauſchte das Vorbild der Italiener mit dem der Franzoſen. Daß Poſtel ein Lohenſteinianer vom reinſten Waſſer war, dürfte ſich am beſten zeigen in ſeinem Lobgedicht auf Herrn Hinrichs von Dalberg, welches wir im vierten Bande der Weichmanniſchen Sammlung finden. Wernike, der Hauptgegner Poſtels, gehörte ſchon der neuen Zeit an.

Zu den deutſchen Dichtern welche in Dänemark Niederlaſſung fanden, gehört hier auch Chriſtoph Heinrich Amthor (geboren 1678 zu Stollberg im Thüringiſchen, ſtirbt 1721 als däniſcher Juſtizrath zu Kopenhagen); ſeine Dichtung iſt die der Zeit, von ihren Fehlern nicht frei, ohne aber die guten Seiten ſeiner Muſter zu beſitzen. Viel ausgezeichneter iſt der in däniſchen Dienſten ſtehende Epigrammendichter Wernike, den wir aber ſeiner ganzen Dichtungsart nach beſſer zur folgenden Periode hinüberziehen. Die Vorliebe der däniſchen Fürſten für deutſche Literatur, die ſpäter noch glänzender hervortritt, datirt übrigens ſchon von Opitzens Zeit, der (ſ. o.) eines ſeiner Werke einem däniſchen Prinzen zueignet.

Ein Ueberblick über die reiche Entfaltung und weite Ausbreitung der deutſchen Dichtung im ſiebzehnten Jahrhundert ergiebt nun, daß dieſelbe bei weitem mehr im Norden als im Süden ſtattgefunden habe; nach den dargelegten Gründen als proteſtantiſche Kunſt, und als ſich anlehnend an das Bibeldeutſch Luthers hat dies auch nichts auffallendes, es liegt aber eben hierin ein Gegengewicht gegen die mindeſtens eben ſo reiche und in der epiſchen Gattung ungleich reichere Blüte der ſüddeutſchen Poeſie im Hohenſtaufiſchen Zeitalter. Im Norden nun theilt die Entwickelung ſich wieder in zwei große Hauptzweige, in einen öſtlichen und weſtlichen. Jener ſteht in unmittelbarer Beziehung zu Opitz, wie dies ſein Aufenthalt in Danzig und ſein Beſuch in Königsberg ſchon bedingt, dieſer dagegen lehnet ſich bei weitem mehr an Fleming an, der ſelbſt, wenn auch nur kurze Zeit, in dieſen Gegenden verweilte und auf den ganz beſonders Philipp von Zeſen als das hauptſächlichſte Muſter hinwies.

Hat doch Opitzens Kunſt beinahe in anderen Theilen Deutſchlands mehr Anklang gefunden, als in ſeinem Schleſien. Hier gab es noch viel katholiſche Elemente, und der ganze Charakter des Lebens war mehr ſüddeutſch; hier fand darum der italieniſche Ungeſchmack einen mehr dankbaren Boden; zuletzt erreichte dieſer aber auch die Ausläufer Opitziſcher Kunſt auf beiden Seiten, wenn auch nur vorübergehend.

Sechstes Buch.

Dichterinnen. Die Leberreime. Gattungen. Poetiſche Formen.
Die Theoretiker. Schluß.

I.

Dichterinnen.

Auch **Dichterinnen** beſitzt der Zeitraum. Schon der Pegnitzorden nahm Frauen auf; die Schäfer freilich brauchten auch Schäferinnen. Noch mehr finden wir dichtende Frauen in Norddeutſchland, beſonders in den Seeſtädten; der Grund iſt darin zu ſuchen, daß im Süden, wie noch jetzt, weniger ſchulmäßige Bildung unter dem weiblichen Geſchlecht zu finden war und daß man, bei aller Naturanlage, ſich nur ſchwer in die Regeln der Opitziſchen Kunſt finden konnte, während hier, wo das Hochdeutſch als eine nahebei fremde Sprache erlernt werden mußte, der ſorgſamere Unterricht darauf hinführte. Aber Frauen wendeten ſich zunächſt der geiſtlichen Dichtung zu; insbeſondere werden mehrere Fürſtinnen als Verfaſſerinnen von Kirchenliedern genannt. **Eliſabeth Eleonore, Herzogin zu Sachſen-Meiningen** (geb. 1658, geſt. 1729) dichtete drei Lieder, im Meininger Geſangbuch, von denen beſonders das Lied „Vertrauen auf Gott" ſich auszeichnet; von **Maria Eliſabeth**, Markgräfin zu Brandenburg-Kulmbach (geb. 1628, geſt. 1666) iſt das Lied: „Ach Gott, dir muß ich klagen." Und ſo werden der erſten Gemalin des großen Kurfürſten von Brandenburg, **Luiſe Henriette** (geb. im Haag 1627, † 1667) vier geiſtliche Lieder zugeſchrieben, welche zuerſt in Runges Geſangbuch, Berlin 1653, erſchienen, nämlich: „Jeſus meine Zuverſicht," — „Ich will von meiner Miſſethat" — „Gott, der Reichthum deiner Güte" — „Nun aber, ihr Tyrannen". Es ſind ſchon früher dagegen, namentlich gegen das erſtere, Zweifel erhoben worden und dieſe haben neuerdings dadurch Unterſtützung erhalten, daß man Briefe der Kurfürſtin verglichen hat, in denen ſich allerdings eine ſo mangelhafte Beherrſchung der deutſchen Sprache zeigt, daß es ſchwer wird, jene Lieder damit in Einklang zu bringen. Indeß käme es wohl auf genauere Zeitangabe an, denn die niederländiſche Prinzeſſin konnte Fortſchritte in der deutſchen Sprache machen, und daß eine Fürſtin bei der Dichtung ebenſowohl als bei der Malerei Nachhülfe von geſchickteſter Hand hat, welche aber der vollen Autorſchaft keinen Eintrag thun darf, verſteht ſich ja wohl von ſelbſt.

Ueberhaupt galt in dieſer Zeit die Abfaſſung geiſtlicher Lieder für eine wahrhaft fürſtliche Arbeit. Wie im dreizehnten Jahrhundert Fürſten und Ritter die Sängerkunſt übten, als ein nicht unweſentliches Stück des Ritterthums, ſo hielten um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts Fürſtinnen und Edelfrauen die geiſtliche Liederdichtung für etwas Wohlanſtehendes und Ehrendes. Da nun dies zum Charakter der Zeit gehört, werden wir die fürſtlichen Dichterinnen in größerer Vollſtändigkeit hier aufzuführen haben, ſelbſt wenn ihre Werke nicht immer bedeutend wären.

Unter den erlauchten Dichterinnen des Zeitraums iſt noch beſonders zu nennen Anna Sophia, Landgräfin zu Heſſen, Tochter Georgs II., Landgrafen von Heſſen-Darmſtadt, geboren zu Marburg am 17. December 1638, zuletzt Aebtiſſin des Stifts zu Quedlinburg. Lehms in ſeinem Buch „Teutſchlands galante Poetinnen" ſagt von ihr: „Sie hat zu ihrer Zeit nicht ſattſam admiriret werden können und die gelehrteſten Federn haben das gelehrteſte Urtheil von ihr gefället." Von ihrer Hand erſchien 1658 zu Jena, wiederholt 1675 zu Leipzig: „Der treue Seelenfreund Chriſtus Jeſus." Außer dem Erbaulichen ſind darin auch Lieder, „Sinngemählde und Lehrgedichte" enthalten. Von einem der letzteren, der „geiſtlichen Reiſebeſchreibung", theile ich den leſenswerthen Eingang mit:

Wer Ruhm erlangen will, muß keine Reiſe fliehen,
Dieweil es nützlich iſt, durch fremde Länder ziehen,
Wer ſtets zu Hauſe bleibt, dem folgt Verachtung nach,
Die ſtete Gegenwart bringt oftmals Hohn und Schmach.
So lange du wirſt ſein auf deines Vaters Erden,
So lange wird aus dir kein tapfrer Mann nicht werden.
Man reiſe friſch hinaus, beſuche recht die Welt,
Eh uns der grimme Tod mit ſeinen Pfeilen fällt.
Das helle Sternen-Heer kann niemals ſtille ſtehen,
Der Sonne großes Licht pflegt jederzeit zu drehen
Sein vielbeglänztes Rad, die Wolken ſind geſchwind,
Indem ſie treibet fort der flügelſchnelle Wind.
Das leichte Federvieh pflegt alles zu durchwandern,
Die wilden Thiere gehn von einem Ort zum andern,
Dem naſſen Schuppenvoll iſt's Schwimmen wohl bewußt,
In Summa, jedem Ding iſt Reiſen eine Luſt.
Und du, o Menſche, willſt in deinem Hauſe kleben,
Wie eine Schnecke pflegt, da dir doch iſt gegeben
Zu deinem Eigenthum das ganze Weltgebäu,
So wird ja zweifelsohn auch dir wohl ſtehen frei
Zu reiſen hin und her: da wirſt du viel erfahren,
Was dir zu Hauſe ſonſt bei vielen Altersjahren
Wär' unbewußt geweſt. So reiſe nun hinaus
Wer Ruhm erlangen will, und bleibe nicht zu Haus.
Jedoch halt' ich dafür, dieß ſei die beſte Reiſe,
Wenn ſich in dieſer Welt ein Chriſte ſo erweiſe,
Damit er dermaleins — u. ſ. w.

Geiſtliche Lieder haben wir ferner von **Ludämilie Eliſabeth, Gräfin zu Schwarzburg-Rudolſtadt**, daſelbſt geboren am 7. April 1640, verſtorben am 12. März 1672, als Braut des Grafen Chriſtian Wilhelm von Schwarzburg-Sondershauſen. Unter dem Titel „die Stimme der Freundin" erſchien von der Dichterin 1687 eine Sammlung, welche 215 Lieder enthält. Fromme Ergebenheit in Gottes Willen iſt die vorherrſchende Empfindung, dabei „chriſtlicher Frohſinn"; dies iſt der Titel eines Gedichtes, der aber auf viele andere paßt. Ihr Weſen ſpricht ſich am beſten aus in dem ſchönen Liede, das dichteriſche Begabung nicht verkennen läßt:

Chriſtliche Sommerfreude.

Ich kann zu Haus nicht bleiben;
Die ſchöne Sommerzeit
Läßt mich ins Grüne treiben,
Weiſt mir die Gartenfreud',
Die ſchattenvollen Wälder,
Die reichbegabten Felder,
Der Wieſen Gras und Klee.

O Wunder, Gottesgüte!
Wie ſtrahlet doch dein Schein
Aus Blumen, Laub und Blüthe,
Aus jedem Gräſelein!
Wo ſoll ich erſt hingehen?
Was ſoll ich erſt anſehen?
Es lacht mich Alles an.

Gott reicht mit beiden Händen
Uns dieſe Krone zu,
Und rufet aller Enden:
Kommt, kommt und ſammelt nu!
Erd', Waſſer, Luft und Feuer
Soll dienen euch auch heuer,
So viel euch nützlich iſt.

Ich mache euch viel Freude,
Ich decke euren Tiſch,
Nach Nothdurft ich euch kleide,
Schenk' Wein, Bier, Brot, Fleiſch, Fiſch,
Und will für alle Gaben
Ganz nichts nicht mehr ſonſt haben,
Als eure Lieb' und Treu.

Mein Gott, was ſoll ich ſagen?
Ich fall auf meine Knie,
Bring' dir mein Herz getragen:
Mit Gnaden es anſieh,
Damit es deinen Willen
Gebührend mag erfüllen,
Dich liebe, lob' und rühm'.

Mit Dank laß meine Hände
Die Krone nehmen hin,
Und ſagen aller Ende:
Von Gott kommt der Gewinn.
Gott Lob, daß ich nun habe
Den Geber mit der Gabe;
Ihm leb' und ſterbe ich.

Als Dichterin chriſtlicher Lieder nimmt noch einen beſondern Rang ein Sophie Eliſabeth, Herzogin zu Sachſen-Zeiz, Tochter Philipp Ludwigs, Herzog zu Holſtein-Sonderburg, Gemalin Herzogs Moritz zu Sachſen-Zeiz, geboren zu Homburg vor der Höhe im Jahr 1653, geſtorben 1684. An dem folgenden vortrefflichen Liede ſoll Philipp Jakob Spener Theil haben, doch darf man wohl annehmen, daß gerade, was daran poetiſch iſt, der Dichterin gehöre.

Sterbelied.

So komm, geliebte Todesſtund',
Komm, Ausgang meiner Leiden!
Ich ſeufz' aus dieſem Sündengrund
Nach jenen Himmelsfreuden!
Ach, liebſter Tod, komm bald heran!
Ich warte mit Verlangen
In weißen Kleidern angethan
Vor Gottes Thron zu prangen.

Ihr ſchwachen Glieder ſcheuet zwar
So früh entſeelt zu werden;

Die Seele ſelbſten kann nicht gar
Ohn alle Pein der Erden,
Darinnen ſie bisher gelebt,
Den letzten Abſchied ſagen;
Bald iſt ſie freudenvoll, bald ſchwebt
Sie wieder voller Zagen.

Doch, Jeſu, deine Liebe macht
Mir alle Furcht verſchwinden;
Ich werd' in dieſer Todesangſt
Dich Lebensfürſten finden;
Ich finde, ja, ich halte dich,
Mein Leben, mein Verlangen;
Mein Leben, du wirſt ſelbſten mich
Mit deinem Licht umfangen!

Drum ſterb' ich nicht in dieſem Tod,
Der Tod iſt nur mein Leben;
Nach kurzem Kampf, nach kurzer Noth
Iſt dort ein ewig Schweben
Voll Herrlichkeit, voll Ruh und Freud',
Voll Fried', voll Troſt, voll Wonne,
Voll Seligkeit, wo allezeit
Gott ſelbſten iſt die Sonne.

Der Herzog meines Lebens iſt
Durch Tod zum Leben gangen;
Und ich werd' auch zu meinem Chriſt
Auf dieſem Weg gelangen;
Der letzte Schritt zur Seligkeit
Geſchieht durch ſelig Sterben;
Iſt er, mein Haupt, in Herrlichkeit,
Wie ſoll ſein Glied verderben?

Dem ich im Glauben hier gedient,
Der wird mich dorthin bringen,
Wo Tauſend-Tauſend von ihm ſind
Und ewig: Heilig! ſingen.

Da werd' ich ſeine Herrlichkeit
Mit meinen Augen ſehen,
Und was in Zeit und Ewigkeit
Von ihm mir guts geſchehen.

Gott ſelbſt mit ſeinem Angeſicht
Wird ewig mich erquicken;
So werd' ich auch in ſeinem Licht
Mir ſelbſten ihn erblicken.
O Herrlichkeit! Wie find' ich mich,
Wenn engelreine Seelen
Mit ſonnenklaren Leibern ſich
Vor Gottes Stuhl vermählen!

Nur ſelten und ausnahmsweiſe dichteten fürſtliche Frauen auch weltliche Lieder, es ſchien ſich dies mit ihrer weiblichen und fürſtlichen Würde nicht zu vereinigen. So mag es denn recht bezeichnend ſein, daß von der bekannten Maria Aurora Gräfin Königsmark, der Geliebten Auguſt II., Königs von Polen und Kurfürſten von Sachſen, Mutter des Marſchall Moritz von Sachſen, ſich ein Lied erhalten hat, und zwar ſehr anziehend „über die Macht der Liebe“, gerichtet an den Grafen Dünewald; es mag wohl den Liedern der Maria Stuart an die Seite geſtellt werden.

Die Liebe zündet Herzen
Durch der Augen Kerzen;
Im Anfang iſt es Scherzen,
Bald folget Pein.

Wer will die Glut verdammen?
Es ſind des Himmels Flammen,
Sie bindet nur das Herz allein,
Wer kann ihr Meiſter ſeyn?

Sie zwingt den Muth,
Sie dringt ins Blut,
Verfolgt mit Feuer und Glut,
Sie iſt uns angeboren.

Wer kennt den Stand
Und flieht das Band,
Der hat die Müh verloren,
Der wahret ſeinen Brand.

Ein ferneres Lied, das nicht ohne Intereſſe, da es einer wirklichen Situation entſpricht, iſt folgendes, mitgetheilt von F. Cramer in den Denkwürdigkeiten der Markgräfin, Leipzig 1836:

Ormino! dein undankbares Gemüthe
Acht't weder Wohlthat, weder Güte;
Drum fahre fort,
Vollführe deine Tücke,
Brich tauſendmal dein Wort,
Dich Unhold ruf' ich nicht zurücke.

Wie ſich das pure Gold
Macht von den Schlacken rein,
Alſo, du Falſcher, ſollt
Von mir getrennet ſein.

Wie ſich die Jahreszeit
Mit Blitz und Donner ſcheidet,
Alſo nach hartem Streit
Mein Herz dich ewig meidet.

Kaum war dies Lied geſungen,
So ward auch Cynthia
Von dunkler Nacht verdrungen,
Es blieben nichts als Räch-Geſpenſter da,
Als Larven, Furien um ihr Ziel zu erreichen,
Die aus der Erde Riß
Umgaben Ardelis —
O ſchwerer Sieg! die Liebe mußte weichen.

An dem angeführten Ort findet ſich noch ein längeres Gedicht, in dem die Verfaſſerin unter dem Namen Ardelis den Geliebten des Treubruchs anklagt; es ſchließt mit den racheſchnaubenden Zeilen:

Es iſt genug.
Ich will dich ſehn
In deinen neuen Flammen,
Die mir zur Schmach entzündt dein frecher Muth.
Nach kurzer Zeit dein eignes Herz verdammen.
Aus Ueberdruß verzehren Mark und Blut.
Ich laſſe dich alsdann ohn einzigs Hoffen
In Leid vergehn.
Zu meiner Luſt von Noth und Tod betroffen
Will ich dich ſehn.

Verſe, die ſicherlich in der Poeſie einer Zeit aufbehalten zu werden verdienen, die, unter vielem Conventionellen, keinen Ueberfluß hat an poetiſchen Ergüſſen unmittelbarſter Empfindung.

Noch beſitzen wir die Grabſchrift, welche Gräfin Aurora ihrer Mutter ſetzte. Sie lautet:

Dies iſt der Frauen Grab, der alles Lob gebührt.
Soll man auf dieſem Stein nicht Ihren Nachruhm leſen?
Wie Ihrer Ahnen Glanz von alter Tugend rührt?
Wie Sie für Tauſenden die Krone hier geweſen?
Ach! ſchreibet nur Ein Wort, das Jeder nehm' in Acht,
Wodurch ſie allen Ruhm ſich hier und dort erworben:
Ein Wort, das ſie gewiß hinfort unſterblich macht:
Schreibt: Sie iſt wohl geſtorben.

In ihren ſpäteren Lebensjahren, als ſie Aebtiſſin zu Quedlinburg war, ſchrieb ſie geiſtliche Geſänge unter dem Titel: „Moraliſcher Weihrauch". — Jöcher meldet, ſie würden noch in Quedlinburg aufbewahrt; nach Tobias Eckhard in deſſen 1723 gegebenen Verzeichniß von Quedlinburger Handſchriften heißt es nur, daß von der Gräfin Königsmark darin mehrere Gedichte enthalten ſeien. Noch erzählt Gottſched in ſeinem Handlexicon (1760) die Gräfin habe Luſtſpiele in franzöſiſcher Sprache und ein deutſches Trauerſpiel: „die drei Töchter des Cecrops" geſchrieben und Jöcher meldet, es ſei von ihr zu Stockholm vor dem König eine Komödie in franzöſiſcher Sprache geſpielt worden. Irrthümlich aber legt Gottfried Schütze, der Herausgeber von Richeys Gedichten, Hamburg 1764, der Gräfin Königsmark ein Gedicht bei, das in die Feier Karl XII. einſtimmt. Es bleibt das Nähere vorbehalten.

So iſt auch aus der Zeit von einer Prinzeſſin, welche ſich Aramena nennt, und deren Namen Lehms (Deutſchlands Galante Poetinnen) nicht verrathen will, ein artiges Madrigal „Auf einen furchtſamen Prinzen" aufbewahrt worden, das hoffentlich ſeinen Zweck erreicht haben wird. Es lautet:

Wer liebt, muß nicht verſchwiegen ſein,
Sonſt macht es Pein
Und Schmerzen.
Bekennen iſt das Mittel,
Daß man glückſelig iſt.
Drum rede, Celion,
Wo du beherzet biſt,
Aus einem andern Ton
Als mit den Augen,
Das Schweigen wird dir wenig taugen.

Dazu von derſelben Hand die Aria:

Werdt nicht ungetreu ihr Lippen,
Die ihr mir ſo viel verſprecht,
Liebet doch nicht andre Herzen
Und macht mir nicht Pein und Schmerzen,
Wenn ihr dieſes Band zerbrecht.
Werdt nicht ungetreu, ihr Lippen,
Die ihr mir ſo viel verſprecht.

Eine ſo reiche Zahl fürſtlicher Dichterinnen, und ſie ließe ſich noch erweitern, beweiſt, welcher Schätzung ſich damals die Poeſie zu erfreuen hatte; mit ihr ſich zu beſchäftigen galt für vornehm, in ihr einen Namen zu erlangen war wieder eine Zier für Fürſten, gleich wie in der hohenſtauffiſchen Zeit. In der That bedurfte die durch den Meiſtergeſang zum Handwerk herabgekommene

Kunſt der Erhebung, und eben die Opitziſchen Grundſätze machten ſie wieder zu einer ſo edeln Kunſt.

Die Poeſie drang nun aber auch bald in die Kreiſe des höheren Bürgerthums, beſonders in norddeutſchen Städten und hier finden wir jetzt eine reiche Zahl von Dichterinnen weltlicher Lieder. Morhof nennt beſonders drei, von denen diejenige, welche er am höchſten ſtellt, im dreizehnten Jahr zu dichten begann; ſie ſtarb aber ſchon in ihrem ſiebzehnten. Es iſt dies Sibylla Schwartzin, im Jahr 1621 zu Greifswald in Pommern geboren, Tochter des dortigen geheimen Landrathes.

Ich theile aus den Gedichten der Sibylla Schwartzin mit, um ſo mehr, da ſie bereits zu einer literariſchen Seltenheit geworden ſind. Sie erſchienen zu Danzig 1650 in zwei Theilen, mit dem Bildniß der Dichterin und geſtochenem Titel, welcher lautet: Sibyllen Schwartzin vohn Greifswald auß Pommern deutſche Poetiſche Gedichte, nu zuhm erſten mahl heraußgegeben vohn M. Samuel Gerlacher. Auf einem zweiten Titel bezeichnet der Herausgeber ſich näher: auß dem Herzogthum Würtemberg, wodurch manches in ſeiner Orthographie erklärt werden mag.*) Das Buch iſt zugeeignet: „der Durchlauchteſten, Großmächtigſten und Sieghafteſten Fürſtin und Fräulein Fr. Chriſtinen, der Schweden, Gohten und Wenden Königin.“ — Unter den neuern Literarhiſtorikern hat beſonders Franz Horn auf die eigenthümliche Erſcheinung, welche durch ihre Jugend und ihren frühen Tod einen romantiſchen Reiz erhält, in ſeiner Geſchichte der Beredſamkeit (I. S. 299) aufmerkſam gemacht, allein ihm tritt von anderer Seite die Meinung gegenüber, er dürfte doch im Grunde, ähnlich wie Morhof, ihren Werth zu hoch angeſchlagen haben. Sie zeigt zunächſt unverkennbar den Einfluß der Opitziſchen Kunſt, aber auch an Fleming ſieht man ſich zuweilen erinnert; des letzteren Werke müßten ihr freilich handſchriftlich zugekommen ſein, denn erſt nach ihrem Tode erſchienen ſie im Druck. Sie war überdies mit niederländiſchen Dichtern bekannt, wie das mehrere überſetzte Gedichte bezeugen, wahrſcheinlich auch mit franzöſiſchen. Unter ihren Werken ſind viele Gelegenheitsgedichte von mäßigem Werth, auch einige Schäfereien von größerem Umfange, darin lyriſche Stellen nach Stropha, Antiſtropha und Epodos getheilt; dann zahlreiche Sonette, meiſtens in Alexandrinern, einige auch in fünffüßigen Jamben, und ſämmtlich von eigenthümlichem Bau, ſtatt der Terzette finden wir nämlich durchgehends zwei und dann auch einmal vier Zeilen. Vieles von dieſen zahlreichen Gedichten darf nicht ganz auf ihre Rechnung geſetzt werden, da der Herausgeber eben alles zuſammengeſucht hat, was einen Band gab, und damals auch das perſönliche Intereſſe groß ſein mochte. Dies in Abzug gebracht, bleibt immer noch viel Werthvolles und in der That Auffallendes. Das beſte Gedicht iſt das, welches ſie auf ihren eigenen Tod gedichtet hat: „Ein Lied gegen ihren ſeel. Abſchied", mit einem nicht eben empfehlenden Anfang, aber weiterhin mit ſchönen, empfindungsvollen und phantaſiereichen Zeilen. Ich ſetze es unverkürzt hieher, ganz nach der Schreibart des alten Druckes.

---

*) Dahin gehört wohl beſonders das vohn ſtatt von, das ſchwäbiſche, nicht norddeutſche Ausſprache iſt. Dagegen hat er die Sprachfehler der Dichterin wiedergegeben.

Pfui, Pfui dich an, du ſchnöde Welt,*)
Du trübe Jammer-Schule,
Du Störenfried, du Kummerfeld,
Du rechter Satans-Buhle!
Fahr hin, fahr hin, ich laſſe dich,
Gott, mein Erlöſer fordert mich.

Fahr hin mit deiner ſtolzen Pracht,
Mit deinem geilen Hauſen,
Wie ſchwerlich wirſtu Gottes Macht
Und reuſſem Zorn entlauffen,

---

*) In dem Druck ſteht nur: „Pfui, pfui dich," nicht an; obwohl nun dies in Luthers Bibel geleſen wird, verlangt doch das Metrum eine Silbe mehr, ich habe deshalb die den Dichtern des Zeitalters geläufige Form ſetzen zu müſſen geglaubt. Die Drucke ſind häufig incorrect, wo die Herſtellung zweifellos iſt, geſchieht ſie ſtillſchweigend.

Fahr immer hin, Gott iſt bei mir,
Mein Bleiben iſt nicht mehr bei dir.

Wer iſt, der in dir Ruhe find,
Der Böſſerung verſpüret?
Gott Lob mich, als ein ſeeligs Kind,
Die Allmacht Gottes führet,
Da ich, entbürdet aller Laſt,
Soll ſein ein werther Himmels-Gaſt.

Drumb ſchwinge, dringe dich empor,
Du mein geplagtes Herze!
Auf, auf, gieb keinem nicht das Ohr,
Das Zagen macht und Schmerze!
Wirf alles frei auß deinem Sinn,
Was Welt und eitel iſt, dahin.

Sieh da, des Jacobs Leiter ſteht
Schon himmelwerts erhoben,
Das engliſche Geleide geht,
Und trägt die Poſt vohn droben:
Auf, auf mit uns in ſchneller Friſt,
Der Zeiger ausgelauffen iſt.

Kein Noht noch Tod erſchrecke dich,
Kein Böſes laſſ dir träumen!
Da Lottes Weib ſah hinter ſich,
Mußt ſie die Stette räumen:
Drum gehe friſch und freudig fort
Den engen Weg zuhr Himmels-Pfort.

Den harten Todeskampf tritt an,
Du meine liebe Seele,
Geh an die werthe Himmelsbahn,
Laß deines Körpers Höhle,
Der wird gar bald zu ſeiner Zeit
Dir nachzufolgen ſein bereit!

In der That ein Gedicht, das allein ſchon der Dichterin ein Gedächtniß und einen Rang ſichert und ſich als ſchönes Seitenſtück neben Flemings Hephata ſtellt. Dagegen ſchön fließend im beſten Opitziſchen Ton ſind die zarten Verſe, welche die Verlaſſenheit von der Geliebten darſtellen, im Munde des Liebhabers ihrer Freundin:

Ich hör' es ſei groß Leiden
Sich lieben und ſich ſcheiden,
Drum geht mir eure Pein,
Herr Jäger, ſelbſt zu Herzen,
Es kränkt mich euer Schmerzen,
Gerad' als wär' es mein.

Mich deucht, ich ſeh euch klagen
Mich deucht, ich hör' euch ſagen:
Wo bleibt, wo bleibt mein Hort?
Wie ſehr mögt ihr euch kränken,
Wie oft mögt ihr gedenken
Und ſprechen dieſe Wort:

Da pflag mein Licht zu ſtehen,
Dort pflag ſie bei mir gehen,
Hier ſtund ſie bei der Thür,
Bald ſaß ſie bei mir nieder,
Dann ging ſie hin und wieder
Nun kommt ſie nicht herfür.

Das Haus iſt mir zu kleine,
Thu nichts, als daß ich weine,
Geh nicht mehr bei den Tiſch:
Bei mir iſt Trank und Eſſen
Und alle Luſt vergeſſen,
Mir ſchmeckt nicht Fleiſch noch Fiſch.

Ihre Frömmigkeit ſpricht ſich wohl am meiſten aus in den Verſen des chriſtlichen Sterbeliedes:

Gieb mir Gott ein ſelig Ende,
Führ mich durch des Todes Thal,
Nimm mich feſt in deine Hände,
Kürze mir des Todes Qual:

Laß mein Herze nicht verzagen,
Von des Todes grimmen Plagen.

Laß mir nach die ſchwere Sünde,
Gieb mir deinen Freudengeiſt,
Daß ich Ruh der Seelen finde,
Darumb bitt ich allermeiſt:
Laß mich auch ja nicht berauben,
Sondern mehr mir meinen Glauben.

Weit abweichend iſt der hier folgende Schlußvers, aber gewiß bezeichnend für die Kunſt der Dichterin und ihre Zeit:

Hier, mein Gott, hier ſchlag' und plage,
Hier, Herr Jeſu, reck' und ſtreck'!
Hier, hier trenne, brenn' und jage!
Hier reiß, ſchmeiß, krenck, ſenck und ſchreck!
Laß mich hier die Strafe ſpüren,
Die mir ſollte dort gebüren.

An leichteren und heiteren Stücken fehlt es nicht. In dem „Geſang wider den Neid", ſpricht die Dichterin ſich ſelbſt über ihr Dichten aus und man ſagt, daß ſie deshalb zu leiden hatte. Wir leſen die Verſe:

Sollt' ich um deinetwillen haſſen
Den allzeit grünen Helicon,
Und mich zu dir herunter laſſen,
So hett' ich wahrlich ſchlechten Lohn.
Nein, ich bleib auf Parnaſſus Spitzen,
Du magſt in Plutons Reiche ſitzen.

Was würde wohl mein Phöbus ſagen,
Wenn ich das grüne Lorbeerlaub
Mir würde ſelbſt vom Haupte ſchlagen,
Und werffen in der Erden Staub?
Euterpen würd' es ja verdrießen,
Wenn ihre Magd wär' ausgeriſſen.

Thalia würd' es hoch empfinden,
Und Clio würde zürnen ſehr,
Ließ ich die weihe Leier hinden,
Und liebte Leid und Freuden mehr:
Drum laß nur ab mit deinen Rencken,
Mein zartes Alter baß zu krencken.

Vermeinſtu, daß nicht recht getroffen,
Daß auch dem weiblichen Geſchlecht
Der Pindus allzeit frei ſteht offen,
So bleibt es dennoch gleichwohl recht,
Daß die, ſo nur mit Demuth kommen,
Von Phöbus werden angenommen.

Weiterhin eine Strophe an Opitz:

Mein Opitz, dem das Lob gebühret,
Das Teutſchland ſeiner Sprache Pracht
Und edeln Leyer halben führet,
Weil er den Anfang hat gemacht,
Wird billig obenan geſchrieben,
Bei den, die Kunſt und Tugend lieben.

Ich hebe noch folgende Strophen hervor:

Doch das, was Naſo hat geſchrieben,
Was Ariſtoteles geſagt,
Iſt heut bei uns noch überblieben,
Und wird auch nicht ins Grab gejagt,
Sie leben ſtets und ſind geſtorben,
Und haben ewigs Lob erworben.

Wenn ſelbſt das weite Rund von innen
Auch wäre lauter ſchwarze Dint',
So wird es doch nicht löſchen können,
Was man von den geſchrieben findt,
Die mit geflügelten Gedanken
Nicht von der Weisheit Bahne wanken.

Noch ein Sonett glaube ich mittheilen zu dürfen; es ſtellt vielleicht die Verwandtſchaft mit Fleming ins Licht:

Mein Alles iſt dahin, mein Troſt in Luſt und Leiden,
Mein ander Ich iſt fort, mein Leben, meine Zier,
Mein Liebſtes auf der Welt iſt wegk, iſt ſchon vohn hier.
Die Lieb' iſt bitter zwar, viel bittrer iſt das Scheiden.
Ich kann nicht vohn dir ſein, ich kann dich ganz nicht meiden,
O liebſte Dorile! Ich bin nicht mehr bei mir.
Ich bin nicht der ich bin, nuhn ich nicht bin bei dir.
Ihr Stunden lauft doch fort, wollt ihr mich auch noch neiden?
Ey Phoebus, halte doch die ſchnelle Hengſte nicht!
Fort, fort, ihr Tage fort, komb bald, du Monden-Licht.
Ein Tag iſt mir ein Jahr, in dem ich nicht kann ſehen
Mein ander Sonnenlicht! Fort, fort, du faule Zeit,
Spann doch die Segel auf, und bring mein Lieb noch heut,
Und wenn ſie hier dann iſt, ſo magſtu langſam gehen.

Noch einige Titel von Gedichten verdienen Erwähnung: „An den unadelichen Adel,“ „Poeten geben dem unadelichen Adel weit vohr“, „Alß ſie ein poetiſcher Geiſt triebe“, „Lieber Sterben als Lieben, im Namen eines guten Freundes,“ u. ſ. w.

Unter den Fragmenten und mancherlei unfertigen Gedichten, welche die Schwartzin hinterließ, befindet ſich eine Suſanna, ein Drama in verſchiedenen Versmaaßen, darunter auch dactyliſche; ich hebe aus dieſem handſchriftlichen Nachlaß noch ein Blatt hervor, das vielleicht tiefer in ihr Herz und ihr Schickſal ſchauen läßt:

Ich will den treuen Freund zu lieben nicht vergeſſen,
Und lieben ihn je mehr, je mehr mir Neid zuſteht;
Ich bleib dabey, daß es nach altem Sagen geht,
Je ungegönnters Brodt, je lieblicher zu eſſen.

Von hier aus möchten viele ihrer Gedichte erſt zu verſtehen ſein, ſie zeigen in einem gewiſſen Helldunkel den Kampf zwiſchen Liebe und Entſagung auf dem Grund der Religion. Daß die Gelegenheitsgedichte in den Vordergrund geſtellt worden, gereicht zu ihrem großen Nachtheil und man ſcheint ſie unterdrückt zu haben.

Nach alledem wird wohl auch ferner ein Intereſſe der frühvollendeten Sibylla Schwartzin gebühren, die für ihr Leben und ihr

Zeitalter immer eine ungewöhnliche Erſcheinung bleibt. Bis zur Karſchin dürfte ihr keine deutſche Dichterin gleichkommen.

Demnächſt nennt Morhof mit großer Auszeichnung: des Herrn Baron Caroli von Frieſen Tochter, Henriette Catharina, ſpäter an Baron von Gerſtorf verheirathet. Sie iſt am 6. October 1648 zu Sulzbach geboren und ſtirbt zu Großhennersdorf in der Niederlauſitz 1726. Von ihr erſchienen (Halle 1729) „Geiſtreiche Lieder und Betrachtungen“. Allerdings ſind ihre Gedichte von Bedeutung, und wenn ſie ſelbſt Sachſen als ihr Vaterland bezeichnet, ſo gehören dieſelben zu dem beſten, was hier das Jahrhundert hervorgebracht. Beſonderer Beachtung werth iſt das Gedicht auf den Tod des Kurfürſten mit kühnen Mahnungen an ſeinen Nachfolger. Ich greife einige der bezeichnenden Stellen heraus.

– Aber, wie ein hoher Baum, der, ſo lang' er ſteht und grünet,
Vielen andern Schatten giebt und zu ſichern Schutze dienet,
Wann er fällt, mit ſeinem Fallen andre viele mitverletzt,
Ja den ganzen Wald beweget und in Furcht und Beben ſetzt:
So, wenn ein Regenten-Baum, da er zu des Volkes Freude
Noch in voller Blüthe ſtund, zu des ganzen Landes Leide
Plötzlich fällt und wird den Seinen in dem beſten Lebens-Safft
Seiner Jahre hingeriſſen und ſo plötzlich fortgerafft:
Ach, ſo trifft der ſchnelle Fall, freilich mit viel tauſend Schmerzen
Und verletzt mit vielem Ach ſeiner Unterthanen Herzen,
Daß ſie faſt zu Boden ſinken, ganz gebückt und traurig gehn,
Und zugleich mit ihrem Fürſten mehr als halb entſeelet ſtehn.
Wie dies unſer Sachſenland unter bittern Thränenflüſſen
Leider jetzund abermal kläglich hat erfahren müſſen,
Da der Herr — u. ſ. w.

Mit Hoffnung wendet ſie ſich dann an den Nachfolger, den ſie vor Verführung und Schmeichelei bewahrt wünſcht. Die Verführungskunſt ihres Geſchlechts malt ſie mit ſtarken Farben. Sie ſpricht von den Sirenen und fährt fort:

Kann man wohl auf Kohlen gehn und die Füße nicht verſehren?
Wer im Buſen Feuer trägt, wirds dem nicht ſein Kleid verzehren?
Wer vor ihren Zauberkünſten will verwahrt und ſicher ſein,
Und ſie nicht wie Feuer fliehet, läßt den Tod zum Fenſter ein.
Nur ein einzler Wundermann iſt in aller Schrift zu finden,
Den ein ungezähmtes Weib nicht hat können überwinden,
Und auch dieſer, daß er möchte, wie ein feſter Diamant,
Rein und ohne Flecken bleiben, riſſe ſich als einen Brand
Aus dem Feuer durch die Flucht, anders traut' er nicht zu ſiegen.

Ferner:

Einem Weibe zu entgehen, das ſich recht weiß zu verſtecken,
Iſt kein ſchlechter Wunder nicht, als die Todten auferwecken.
Keiner iſt vor ſolchen ſicher von den Höchſten in der Welt,
Denen größten Majeſtäten wird am ſchlimmſten nachgeſtellt.
Denn da fehlts an Helfern nicht, und ſie ſelber gehn ſo leiſe,
Daß kein Simſon iſt ſo ſtark und kein Salomo ſo weiſe
Ihrer Liſt ſich zu entreißen, wenn er nicht bei Zeiten flieht,
Sich mit Gott und Tugend wapnet, ihnen Aug' und Ohr entzieht
Und an ſeine Würde denkt.

Wahrlich, wenn auch nicht alles gleich gewichtig erſcheint, ſo ſind das doch Verſe, die nach Form und Inhalt ſich den beſten von Opitz gleich ſtellen und die wohl auffordern von der trefflichen Dichterin noch ferneres kennen zu lernen. Beſonders reich fließt ihre Beredtſamkeit, wo ſie in demſelben Gedicht dem jungen Fürſten, in Form eines Gebetes, ſeinen Weg vorzeichnet. Unter anderem:

Lehre du ihn ſelbſt regieren, gehe für ihm aus und ein,
Laß ihn einen rechten Vater ſeines treuen Landes ſein,
Da du deine Wohnung haſt; gib, Herr, daß er deiner Heerde
Treuer Schutz und Pfleger ſei! Dir ein Jedidia werde
Und ein Mann nach deinem Herzen, der nicht weicht von deiner Bahn,
Stets mit dir zu Rathe gehet, nimt ſich deſſen treulich an,
Was du ihm haſt anvertraut! Laß Gerechtigkeit und Güte
Lieblich untermenget ſein in dem fürſtlichen Gemüthe

Gib, daß Weisheit ſeine Krone, und kein Fels ſo ſtandhaft ſei,
Als die Wahrheit ſeiner Worte! Daß wie Gold ſo fromm und treu,
Und erfüllet, was er ſpricht, er ſich feſt ins Herz verſchreibe
Und daher ſein fürſtlich Wort ihm auch allzeit heilig bleibe,
Und er lerne Glauben halten! Gib, daß unter ſeinem Schutz
Niemand über Unrecht ſeufze, Falſchheit, Geiz und Eigennutz
Laß ſtets ferne von ihm ſein, die nur der geringen Seelen
Laſter ſind; regier' ihn, Herr, ſich ein beſſer Theil zu wehlen,
Als was bloß die Augen füllt; nicht der eitlen Erde Pracht
Iſt der Fürſten rechte Zierde, die ihr Anſehn herrlich macht.
Liebe des geliebten Volks, ein recht väterlichs Erbarmen
Ueber der Bedrängten Noth und der Dürftigkeit der Armen,
Langmuth, die ſich nicht entrüſtet, Wohlthun, Sanftmuth, Gütigkeit,
Recht mit Billigkeit verſüßet, iſt das prächtig-ſchöne Kleid,
Und der herrliche Gefolg, der Reſpect und Ruhm gebieret,
Und ein heiligs Fürſtenhaupt mehr als alle Kronen zieret.

Worte, die um ſo bedeutender werden, wenn ſie, wie höchſt wahrſcheinlich iſt, auf den Regierungsantritt Friedrich Auguſt I. (1668) zu beziehen ſind, denn dieſer verſtieß auf das gröblichſte gegen alle jene guten Wünſche und Lehren, indem er prachtliebend, genußſüchtig war und ſogar das lutheriſche Bekenntniß verleugnete um dadurch, wozu die Habsburger den Vorgang gegeben, außerdeutſchen Länderbeſitz zu erwerben.

Die dritte von Morhof ausgezeichnete Dichterin der Zeit iſt Gertrud Möllerin, geborne Eifler, geb. am 13. Oct. 1641. Ihr Vater war Profeſſor der Medicin zu Kön[illegible]berg, ihr Gemal, an den ſie kaum ſechzehnjährig verheirathet [illegible], war das gleiche; im Jahr 1671 ward ihr die Ehre zu Theil, in den Pegnitzorden aufgenommen zu werden. Morhof ſagt von ihr: „Sie hat ein Buch teutſcher Oden, die ſo wohl geſetzet ſein, als ſie der beſte Poet ſetzen mag, an das Licht gegeben. Es fehlet hie nicht allein nichts an Erfindung, an Eigenſchaft und Zierlichkeit der Rede, an gehöriger Kunſtfertigkeit, ſondern ich darf kühnlich ſagen, daß ſie einigen Töchtern unſerer Zeit, die dennoch einen Namen geſucht und erlanget haben, weit vorzuziehen ſei.“ Dieſe Oden, welche nach Neumeiſter, der ſie nicht geſehen, in zwei Büchern beſtehen ſollen, ſind auch mir unbekannt, dagegen liegt mir vor: Die wundervollen Liebeswerke des dreieinigen großen Gottes — von Gertrud Eiflerin, verwittibten Möllerin, Königsberg ohne Jahr. Es iſt aber wenig Grund aus dem weitläufigen alexandriniſchen Gedicht eine Mittheilung zu machen, doch ſind einige geiſtliche Lieder eingelegt, welche allerdings mehr bedeuten. Aus einem derſelben hebe ich die Strophen heraus:

O ihr heil'gen rothen Wunden,
Roſenfarbes tewres Blut!
Die mein trautſter Herr empfunden,
Das er mir vergoß zu gut
Seid mir tauſendmal gegrüſſet!
Seid mir tauſendmal geküſſet!
Nimm den Dank, mein Jeſu, hin,
Welchen ich dir ſchuldig bin.

Ferner:

Liebe, die nicht zu ergründen,
Wen'ger auszuſprechen iſt,
Liebe, da kein Maaß zu finden,
Liebe, die ſich ſelbſt vergißt!
Hatt' hierzu dich, Herr, getrieben;
Soll ich denn nicht wieder lieben?
Deine Liebe, deine Trew
Komt nicht ein'ger Liebe bei.

Hier lieg' ich zu deinen Füßen,
Jeſu, aller Menſchen Heil;
Laß dein mildes Blut-Vergießen
Seyn mein Gut, mein beſtes Theil!
Laß die Welt nach Reichthum trachten,
Ich kann das und ſie verachten,
Wann ich denke, tracht' und ſinn',
Was ich Jeſu ſchuldig bin.

Und zum Schluß:

Heil'ge purpurfarbe Wunden!
Tewres, werthes Heilandsblut!
Stärkt in meiner letzten Stunden
Meinen Glauben, meinen Muht!
Laßt mich froh und ſeelig ſterben,
Und durch euch den Himmel erben!
Denn ſo lob' ich Sünden frey,
Jeſu, deine Lieb' und Trew.

Verſe, welche geeignet ſind, den Verluſt ihrer übrigen Lieder ſehr beklagen zu laſſen, falls es nicht noch gelingt ſie wieder aufzufinden.

Der Pegnitzer Blumenorden, welcher zuerſt Frauen aufnahm, feierte beſonders Barbara Helena Langin; ſie führte den ehrenden Namen „die Crone", und ihre Poeſie wird wohlklingend genannt. In Paullini Hoch- und Wohlgelahrten Frauenzimmer findet man als Probe ein Hochzeitlied, das in Alexandrinern verfaßt, jedoch mehr künſtlich als künſtleriſch iſt. *)

Noch iſt Anna Owena Hoyers zu nennen, die Tochter des Aſtronomen Owenus. Zu Koldenbüttel im Eiderſtädtiſchen 1584 geboren, verheirathete ſie ſich daſelbſt 1599 an den Landvogt Hermann Hoyer. Nach ihres Mannes Tode, 1632, ging ſie nach Schweden, wo ſie in Gothland das Gut Sittwich erwarb. Sie ſtarb daſelbſt im Jahr 1648. Ihr Geburtsjahr und ihre frühe Entfernung von Deutſchland ſtellen ſie in ein ähnliches Verhältniß wie Weckherlin, und in der That zeigen auch ihre Verſe ſo gut wie gar keinen Einfluß der neuen Opitziſchen Schule, denn ſie ſind bloß ſilbenzählend, alſo nicht ſowohl holperig, wie man ſie dafür ausgegeben hat, als vielmehr nach ganz anderen Grundſätzen ge-

---

*) Die fruchtbringende Geſellſchaft war lange Zeit ſpröde gegen das ſchöne Geſchlecht, nahm aber endlich „die Befreiende" auf, Herzogs Auguſt von Braunſchweig und Lüneburg Gemalin — ſicherlich mehr des Standes als der Leiſtung wegen.

baut. Dazu kommt, daß ihr wohl auch die hochdeutſche Sprache ein fremdes war. Der Inhalt ihrer Poemata iſt meiſtens ein erbaulicher, doch ſoll ſie ſich gegen die ſchon damals zu weit getriebene lutheriſche Orthodoxie in Harniſch geſetzt haben, wovon allerdings in den Gedichten reichliche Spuren. Auch ſah dieſelbe ſich durch die Hinrichtung Karls I. von England zu einem Zornausguß gegen das Parlament veranlaßt, ſie war alſo hier gewiſſermaßen die Vorgängerin von des Gryphius Carolus Stuardus, der um ſo weniger wunderbar erſcheinen darf.

Ihre Gedichte, höchſt ſelten, liegen mir in einer überaus ſchönen Elzevire vor; den Titel ziert ein wohlgerathener Kupferſtich, welcher die Dichterin in ganzer Perſon darſtellt, vor ihr ein zierlicher Knabe, den ſie zu unterrichten ſcheint; darüber die Worte: Annae Ovenae Hoijers geiſtliche und weltliche Poemata; darunter: Amſteldam bei Ludwig Elzevieren. Anno 1650. Den Inhalt bilden zunächſt geiſtliche Gedichte in kurzen Reimzeilen, ſilbenzählend nach Art der Meiſter und Hans Sachſens, aber mit regelmäßigem Wechſel männlicher und weiblicher Reime, alſo durchaus nicht ſorglos. Das meiſte Intereſſe bietet noch eine in Reime gebrachte Umſchreibung des Buches Ruth, der es aber ſchwer iſt an irgend einer Stelle ein poetiſches Intereſſe abzugewinnen, doch iſt die Darſtellung wenigſtens einfach und ohne falſchen Schmuck und wir finden noch einen gewiſſen Nachklang von der naiven und anſpruchsloſen Erzählungsweiſe früherer Jahrhunderte, welcher ſehr abſticht gegen die Verſuche der Zeit in epiſcher Dichtung. Ein Zeitalter geht niemals überall gleichzeitig hin, das Neue braucht eben Zeit, um auch in entlegenere Theile zu dringen.

Indeſſen unterſcheidet ſich das Gedicht doch in Einem Punkt von den Dichtern der älteren Zeit, darin nämlich, daß es gleichfalls in der kurzen, ſilbenzählenden Reimzeile männliche und weibliche Reime verſchränkt und hierin mit ſtrengſter Regel verfährt. Ich zeige Ton und Form des Gedichtes in einigen Zeilen aus dem Capitel 3, die übrigens zu den beſſern gehören:

Die Ruth nam diß in guter Acht
Und wollt nicht widerſtreben,
Sprach: Was ihr itzt zu mir geſagt,
Dem will ich folgen eben.
Alſo ging ſie auffs beſt geſchmückt
Hinab auff Boas Tennen.
Weils Abend war, es ihr auch glückt,
Daß niemand ſie that kennen:
Und da Boas gelebt frölich
Getrunken ſatt und geſſen,
Wollt' er zur Ruh begeben ſich,
Und legt ſich nach dem Eſſen
Hindr einen Mandl und Gerſten hauff.
Ruth merkt den Ort mit Fleiſſe:
Sie kam und deckt ſein Füſſe auff,
Und legt ſich zu ihm leiſe.
Da es nun kam zur Mitter-nacht,
Ward Boas ſolches innen,
Als er von ſeinem Schlaff erwacht,
Kont ſich doch nicht beſinnen.
Erſchrack des ohne maſſe ſehr,
Wandte ſich hin und wider,
Und ſieh, ein Weib ſah liegen er
Bey ſeinen Füſſen nider.
Er ſprach: Wer biſt? Was machſtu hie?
Gib dich mir zu erkennen.
Ich, ewer Magt Ruth, antwort ſie,
Bin kommen in die Tennen.
Breit über mich ewr Flügel nun,
Daß ich ewr gunſt erwerbe — u. ſ. w.

In den lyriſchen Stücken wird die Dichterin durch ihren beſondern religiöſen und confeſſionellen Standpunkt auf Polemiſches und zugleich auch auf Geſchmackloſes geführt. Der Abſchnitt „Poſaunenſchall" giebt unter andern ein Lied, das in folgender Weiſe fortſchreitet:

Auff, auff Zion,
Und ſchmück dich ſchon,
Singe das Hoſianna,
Fröhlich pſaltier,
Es ſingt mit dir
Hans Owens Tochter Anna.

Nun kompt das Lamb
Auß Davids ſtamb,
Singe das Hoſianna,
Will tröſten dich,
Des freuet ſich
Hans Owens Tochter Anna.

Und ſo noch viele Strophen weiter, bis endlich ſie ſich an ihre Kinder richtet mit dem wechſelnden Refrain: „Mit ewrer Mutter Anna.“

Ein paar geiſtliche Lieder ſind voll Ernſt und Innigkeit, ohne aber recht poetiſch zu ſein. Sehr ſtark iſt ein Lied in niederdeutſcher Sprache, welcher ja die Derbheit anſteht: der däniſche Dörp-Pape, es beginnt:

Weh juw Paſtoren,
De Kaff vör 't Koren
Hebben genamen:
Met juven Lehren
De Schrift verkehren,
Wo will 't juw bekamen?

Auch Süddeutſchland hat in dieſem Zeitraum eine Dichterin: Katharina Regina von Greifenberg, Freiherrin von Seyßenegg, geboren 1633 zu Seyßenegg in Oeſterreich. Sie lebte meiſtens in Nürnberg und wurde hier von ihrem Oheim zeitig zur Poeſie angeleitet; derſelbe gab auch, ohne ihr Wiſſen, ihre Gedichte in zwei Sammlungen heraus: „Geiſtliche Sonette, Lieder und Gedichte zu gottſeligem Zeitvertreib“ und „Himmelaufflammender Kunſt-Klang und Geſang“ (1662). Nach dieſem Titel erhielt ſie den Namen der „deutſchen Urania“, und in Paullini „Hoch- und Wohlgelahrten Teutſchen Frauenzimmer“ heißt es von ihr: „Ihre Natur war Mittelgattung, der Geiſt und Gemüth aber ſchwung ſich immer Sternenwärts.“ In der teutſchen Genoſſenſchaft hieß ſie „die Tapfere“; ſie war Obervorſitzerin und Zunftmeiſterin der Lilienzunft. In ihren geiſtlichen Liedern bekundet ſich öfters bei einfacher Sprache eine große Innigkeit, z. B. in dem [illegible]ujahrsliede:

> Richt' meine Füß' in deine Wege
> Zu wandeln auf der Tugend Bahn,
> Und zeige mir die ſchmalen Stege
> Darauf man langet himmelan;
> Richt' meinen Gang zu deiner Ehr',
> Und führ ihn aus: Herr mich gewähr.

Zum Schluß:

> Ja kurz, all meiner Sinne Sinnen
> Des Herzens Wunſch, der Lippen Wort,
> Der Hände Werk, all mein Beginnen,
> Gereiche dir, o höchſter Hort,
> Zu deines ſüßen Namens Ehr!
> In allem mich dies Jahr gewähr'!

In anderen Stücken herrſcht mehr Phantaſie und geſchmückter kühner Ausdruck, allein auch ſchon Schnörkel und Nürnberger Spielerei, z. B. in dem Sonett: „Auf Gottes tiefe Wunder-Verzuckung:

> Als an dem Meergeſtad' der Wunder ich ſpatziret
> Und in Betrachtung mich der tieffen Tieff vertiefft. —

Oder in dem Sonett „auf Gottes unbegreifliche Regierung“:

> Wer kann deinen Sinn erſinnen, unerſinnter Gottesſchluß —
> Faß dir tauſend Herz, mein Herz! u. ſ. w.

In ihrer Sprache zeigen ſich Unregelmäßigkeiten, die nicht zur Opitziſchen Schule paſſen, auch hat ſie die Vorliebe für dactyliſche

Rhythmen mit den Nürnbergern gemein, ſie wendet ſie ſogar zuweilen im Sonett an. Dem folgenden wird, trotz einiger Unförmlichkeit, wegen ſeiner Unſchuld und Innigkeit die Anerkennung nicht fehlen.

Die Gott lobende Frühlingsluſt.

Das ſchöne Blumenheer geht wiederum zu Feld
Um Ruh und Farbenpracht recht in der Welt zu ſtreiten,
Des Laubes Lorbeerſträuch bekrenzen's aller Seiten;
Dryaden ſchlagen auf die kühlen Schattenzelt.

Es iſt mit Lieblichkeit verguldet alle Welt;
Die Freudengeiſter ſich ganz in die Luft ausbreiten,
Die Welt-regierend Kraft will all's in's Feld verleiten.
Die ſüße Himmelsfüll' ſich etwas erdwärts hält.

Es weiſt die Ewigkeit ein Fünklein ihrer Schöne,
Ein Tröpflein ihres Safts, ein Stäublein ihrer Zier.
Dies lieblich Koſten macht, daß ich mich erſt recht ſehne,

Und lechz' mit dürrer Zung' und heißer Gier nach ihr.
O Frühling, Spiegelquell, du netzeſt und ergötzeſt,
Aus Erd' in Himmelsluſt die Seele ſchnell verſetzeſt.

Ueberhaupt hat in dieſer Zeit, beſonders in Norddeutſchland, das ſchöne Geſchlecht den lebhafteſten Antheil an der Literatur genommen, und erwägt man den innigen Zuſammenhang, in welchem damals die klaſſiſche Literatur mit dem Aufleben der deutſchen ſtand, und die Uebung in lateiniſchen Verſen mit der in deutſchen, ſo werden hier auch gelehrte Frauen und Dichterinnen in lateiniſcher Sprache nicht ganz unerwähnt bleiben dürfen. Wir nennen ihrer nur zwei; erſtlich **Conſtantia Sirenberg**, „des vornehmen Bürgermeiſters in Danzig Jungfrau Tochter,“ welche alte Dichter las und ſelbſt lateiniſche Elegien ſchrieb, ſo daß man mit ſinnreicher Anſpielung auf ihren Namen ſie die Sirena Baltica nannte; ſo Ogier in ſeinem Iter Polonicum. Zweitens die gelehrte, zu Cöln 1607 geborene **Anna Maria Schurmännin**, die ihrer Zeit als ein Wunder galt, denn ſie verſtand vierzehn Sprachen, darunter Hebräiſch, Chaldäiſch, Syriſch, Arabiſch, Türkiſch, Griechiſch, Lateiniſch, trieb außerdem auch Mathematik, Philoſophie und diſputirte öffentlich zu Utrecht; eine Erſcheinung, welche übrigens nicht ganz einzeln daſtand, ſo daß Schriften darüber gewechſelt wurden, ob das weibliche Geſchlecht dem männlichen an Geiſt gleich ſtehe oder nicht.*)

Die Zahl der deutſchen Dichterinnen im 17. Jahrhundert würde ſich noch leicht vermehren laſſen; Lehms ſchon erwähntes Werk „Teutſchlands galante Poetinnen,“ ſo wie auch Paullini „Hoch- und Wohlgelahrtes Teutſches Frauenzimmer (1712)“ giebt dazu noch reichlichen Stoff; allein es iſt nicht die Abſicht, den Leſer mit Bibliographiſchem zu überhäufen, auch geht aus dem genannten Buch deutlich hervor, daß nicht alle Dichterinnen, welche es nennt und aufzählt, wirklich mit veröffentlichten Werken aufgetreten ſeien: freilich gleichgiltig, wenn es ſich blos um die Theilnahme der Frauen und um die Ausbreitung deutſchen Dichtens im Allgemeinen handelt. Eine beſonders reiche Zahl von Dichterinnen ſcheint Philipp von Zeſen um ſich verſammelt zu haben; er ſingt von ihnen in ſeinem Gedicht „Luſtinne“:

Schau auf, Luſtinne, ſchau, wie dich die Schwartzin ehret,
Tanzt um den Myrtenſtock und deinen Ruhm vermehret,
Wie die von Roſentahl, die edle Parnaſſin,
Wie die von Hohendorff, Sofia Wismarin;

Ja wie dich Heldegond von Weſtohn ſo beſinget,
Auf hoch- und niederdeutſch die Liebesſaiten zwinget,
Wie dich die Domwaldin ſo rühmlich macht bekannt,
Daß auch von Braunſchweig ab ins reiche Niederland

Ihr klarer Ton erſchallt. Schau, was die Schöne dichtet,
Die edle Goldſchlechtin, der ich ſo hoch verpflichtet,
Wie jenes Adelbild dort von der Guten Au

---

*) Dahin gehört unter andern Potiandius Geſtürzter Ehrenpreiß des hochlöblichen Frauenzimmers. 1666.

Dich ehrt, und andre mehr, die zwar von deinem Thau
Entnüchtert, doch vielmehr im Dunkeln ſpielen wollen,
Und laſſens keinen ſehn, daß ſie der Liebe zollen.

Man ſieht, daß Frauen und Jungfrauen mit der Veröffentlichung von Liedern erotiſchen Inhalts beſonders vorſichtig waren und es möchte hier, wie auch bei der Schwartzin, mancher Verluſt zu beklagen ſein. Jedenfalls iſt es jetzt nicht mehr auffallend, daß Rachel in ſeinem Gedicht „der Poet“ von deutſchen Dichterinnen der Zeit in einer Weiſe ſpricht, welche abnehmen läßt, es müſſe ihrer eine ſtarke Zahl gegeben haben. Rechnen wir nun einen großen Theil dieſer Production nur als Theilnahme, ſo wird dadurch die ſchon früher ausgeſprochene Bemerkung, daß im 17. Jahrhundert die deutſche Poeſie einer ganz beſonderen Aufnahme in allen höheren Ständen, ſowohl unter dem Adel als unter dem gebildeten und wohlhabenden Bürgerſtande, ſich erfreut habe, nur noch mehr beſtätigt und anderſeits begreifen wir jetzt erſt, wie damals ſo viele Gedichte, und die der namhaften Dichter in ſo zahlreichen und großen Auflagen, gedruckt werden konnten. Aber auch noch fernere Anzeichen giebt es für eben dieſe Erſcheinung.

II.

Die Leberreime.

Man hat zuweilen **Bürger** für den Erfinder der Leberreime gehalten; in einer heitern Tiſchgeſellſchaft, als gerade ein Hecht verſpeiſt ward, habe er die Verszeile improviſirt:

Die Leber iſt von einem Hecht und nicht von einem Bär,
Der Herr, der dort am Ende ſitzt, der nennt mich immer Er —

Und dieſe Form ſei dann fortgeſetzt worden. Gewiß iſt Bürger nicht der Erfinder, ſondern nur der Erneuerer dieſer poetiſchen Scherzform; ſie war im 17. Jahrhundert ſtark im Schwange, ſo daß ſie mit zu dem Bilde gehört, das wir von der Zeit zu entwerfen haben, denn wenn es ſich um die Ausbreitung der Poeſie handelt, ſind eben die Grenzen ihres Vordringens in die Kreiſe des geſelligen Lebens nicht außer Acht zu laſſen.

Als Erfinder wird **Heinrich Schävius**, Rector der Schule zu Thorn genannt. Dieſe Nachricht beruht hauptſächlich auf Neumeiſter, welcher in ſeinem alphabetiſchen Katalog bei dieſem Namen meldet: Vir in caeteris longe doctissimus. in poesi vero patria parum praestans excogitavit istos **Rhythmos Hepaticos**, Leberreime, qui ridicule ac minus congrue consui solent. E. g.

Die Leber iſt vom Hecht, und nicht von einem Haſen,
Mich wird mein feines Lieb hoffentlich nicht verlaßen.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einem Hahn,
Heut will ich wohlgemuth zu meiner Hertz-Liebſten gahn.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einer Elſter,
Mein Bruder iſt mir lieb, und lieber noch die Schweſter.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einer Kuh,
Deckt doch den Bräutigam und Braut fein warme zu.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einer Ganß,
Die Magd heißt Urſula, der Hausknecht aber Hanß.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einem Schweine,
Denn Marilis bleibt mein und Dorilis die deine.

Neumeiſter ſetzt kritiſch hinzu:

> Turpe est, difficiles habere nugas
> Et stultus labor est ineptiarum.

In der That nun klingen die angeführten Scherzzeilen ſehr urſprünglich und haben ſogar das Anſehen der Improviſation. Aber wer iſt Schaevius? Jöcher giebt Auskunft: „ein Doctor Medicinae und Poeta laureatus von Kiel, geboren 1624, ſtudirte zu Königsberg und auf anderen Univerſitäten, ward um 1650 Prorector und Profeſſor Linguae graecae zu Stettin, 1660 Rector zu Thorn“. Außer gelehrten Schriften habe er ein Büchlein von Leberreimen herausgegeben, unter dem Namen Euphroſ. v. Sittenbach.“ Dies Büchlein ſelbſt oder nähere Nachricht über daſſelbe fehlt nun aber, dagegen findet ſich in dem Anhang von Greflingers Complimentir- und Tranchirbüchlein, unter fortlaufender Seitenzahl: „Jungfer Euphroſinen von Sittenbach züchtige Tiſch- und Leberreime, an ihre Geſpielinnen. Zu Leberſtatt, druckts Georg Gözke. MDCLXV.“ und dies Büchlein iſt nicht das oben angeführte, denn die von Neumeiſter ausgehobenen Verſe finden ſich nicht darin, überhaupt aber ſind dieſe Reime von anderer Art, unterſcheiden ſich von jenen auch ſchon darin, daß ſie nicht zweizeilig, ſondern ſämmtlich vierzeilig ſind. Daß Greflinger der Verfaſſer ſei, giebt auch ſchon der Inhalt ſattſam zu erkennen und, falls nicht einer der beiden Autoren den Titel des andern adoptirt, wäre an eine Verwechſelung von Seiten des Lexicographen zu glauben, der, wie Leſſing darthat, nicht ſelten in ſolchen Dingen unzuverläſſig iſt. Nun ſcheint aber auch, wenn wir das Geburtsjahr des Schaevius ins Auge faſſen, Greflingers Büchlein älter zu ſein, und hiermit ſtimmt die Form, denn meiſtentheils iſt dieſe poſitiv: die Leber iſt vom Hecht, die Leber iſt vom Fiſch, die Leber iſt vom Hahn, und erſt ſchließlich geht er zu der erweiterten Form über: die Leber iſt vom Hecht und nicht von einem Reh. Schaevius aber ſcheint nur die letztere zu haben.

Auch Greflinger iſt nicht der Erfinder, es giebt hepatologiſche Reime ſchon vor ihm, namentlich liegt mir vor vom Jahr 1605: „Epatologia Hierogliphica rythmica. New und hiebevor niemals außgegangenes Formular, auff Hochzeiten, Gaſtereyen und ehnlichen Malzeiten die Leber zu reimen, aus der Natur, art und eigenſchafft etlicher zahmer und wilder Thier, Vögel und Fiſch genommen, zu ehrlicher ergetzligkeit künſtlich gedicht und zugericht. Jetzo aber allen reimbegierigen Geſellen und Jungfrauen zu liebe und gefallen ans Tageliecht gebracht. Durch Huldrichum Therandrum, Magdeburg bei Johann Francken 1605" — der Name, unter dem Johann Sommer zu ſchreiben pflegte; dieſer aber iſt geboren zu Zwickau und war ſpäter Pfarrer zu Oſterweddingen. Die genannten Leberreime nun ſind gleichfalls ſämmtlich ſechszeilig und erweiſen ſich als das nächſte Vorbild Greflingers, eigenthümlich ſind ſie aber darin, daß ſie nach den Thieren geordnet werden, und daß ſtets auf deren Eigenſchaften ein gewiſſer Bezug genommen iſt. Der Form nach ſind ſie roh, in ihrem Inhalt ſehr derb, oft auch ſehr gegen Sitte und Anſtand, ſo daß ſie offenbar einem ungleich handfeſteren Zeitalter gehören. Vieles davon, und oft gerade das luſtigſte und mutwilligſte, iſt nicht mittheilbar; dies gilt, wie ſich begreift, namentlich in dem Abſchnitt, der auf die Eigenſchaften des Rüſſelviehs anſpielt, bei den Lebern von Schwein und Sau.

Ich ziehe vor auszuwählen vom Elephanten, dem Kameel, dem Pfau, der Nachtigall.

Die Leber iſt nicht vom Elephant,
Mein Lieb iſt von mir abgewandt,
Gleich wie der Elephant ſein zan
Vorm Feinde pfleget außzuſchlan,
So geb ich drum den beſten zan,
Sie wär mein Weib, ich wär ihr Mann.

Die Leber iſt von keim Camel,
Zum Freſſen bin ich kein faul Geſell,
Zur Arbeit mag ich mich nicht bücke,
Hab ein Schaalbein in meinem Rücke.
Wie ein Camel krümmet die Lenden,
So geht mir die Arbeit von Händen.

Die Leber iſt von einem Pfawn,
Jungfrawen lahn ſich gern beſchawn,
Wie der Pfaw hat vill Federn ſchon,
Und auf dem Haupt tregt eine Kron,
So tragen Jungfrawen ſchönes Kleid,
Auffm Haupt ein Krantz von Gold bereit.

Die Leber iſt von der Nachtigall,
Studentengeſang und Lautenſchall,
Die lieben uns Jungfrewelein,
Darumb wir ihnen hold auch ſein.
Einen Studenten aus meinem hertze
Soll reißen weder todt noch ſchmertze.

Das Letztere, offenbar einer Jungfrau in den Mund gelegt, wie man denn überhaupt wohl annehmen darf, daß der Verfaſſer die Sitte der Leberreime nicht gemacht, ſondern auch ſchon vorgefunden. Dies geht auch aus dem Vorwort „an den reimbegierigen Leſer“ deutlich hervor, und da iſt noch insbeſondere eines Büchleins von Leberreimen gedacht, das ein vornehmer Buchhändler dem Verfaſſer geboten, mit dem Auftrag, es zu corrigiren; letzterer aber legt alles Gewicht auf die Symbolik der Thiereigenſchaften, ſo daß hierin hauptſächlich ſein Antheil zu liegen ſcheint.

Hiernach iſt es denn hauptſächlich wohl Greflinger, welcher der Sache eine feinere und geiſtreichere Wendung gab, bemerkenswerth aber bleibt die Verkürzung der Form von ſechs auf vier und zwei Zeilen.

Greflingers Bedeutung erweiſt ſich nun auch in dieſen geſelligen Spielen, ja man kann ſogar finden, daß er zuviel Gewicht und Ernſt in dieſe leichte Form gelegt habe. Wir ſchulden hier dem Leſer noch einen Nachtrag zu unſerer obigen Darſtellung des liebenswürdigen Dichters.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einer Hinden,
Wo iſt ein ſolcher Freund, ſo weit die Welt, zu finden,
Der, wann es übel geht, und wann es übel bleibt,
Mit unverrückter Treu uns bleibet einverleibt.

Die Leber, wie man ſpricht, ſoll an den Mond ſich kehren,
Sich mindern, nimmt er ab, vermehrt ſich der, ſich mehren:
So quillt ein falſcher Freund bei vollem Glückes Schein,
Tritt dieſes von uns ab, ſo ſtehen wir allein.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einer Maus:
Wer Aller Freund will ſein, und lieſt ſich keinen aus,
Der lebet wie ein Gaſt, der in der Frembde reiſet,
Der keine Wohnung hat und ſich nur vielen weiſet.

Die Leber iſt gekocht, hat Hitz und Dampf erfahren,
Bevor ſie nutzen mag: wer nicht von böſen Jahren
Und Ungewitter weiß, wer niemals iſt bemüht,
Der meint auch, daß der Klee im kalten Winter blüht.

Die Leber iſt vom Hecht, war tief vorhin verſteckt,
Wer klug iſt, hält ſich klein, und bleibet gern verdeckt:
Wer weit will, irret weit; gefährlich ſchifft der Mann,
Der ſonſten nichts denn Luft und Wellen ſehen kann.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einem Rochen,
Das Glück giebt manchem Fleiſch, dem andern leere Knochen.

Doch werden beide ſatt: und was noch ärger iſt,
Iſt, der es nicht verdient, daß der das Beſte frißt.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einem Reh:
Es ſchmerzet trefflich ſehr, und thut uns heftig weh.
Wann Unſchuld wird bedrückt: doch ſchlägt's ein reiner Sinn,
Gleich wie das Meer den Schaum, zum faulen Ufer hin.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einem Reh,
Ein Entchen floß einmal auf einem blanken See,
Das ſagte mir ins Ohr: trau keinem neuen Freund,
Wie weißt du, ob er dich auch recht von Herzen meint.

Mehrere dieſer Sprüche ſind auf beſtimmte Gelegenheiten gedichtet, enthalten z. B. Anreden an Braut und Bräutigam. Ein guter Theil iſt Frauen und Jungfrauen in den Mund gelegt und auch hier hat der Dichter für verſchiedene Geſinnungen und Lagen in ſinnreichſter Weiſe zu ſorgen gewußt, z. B.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einer Krähen,
Es ruhet unſer Ruhm auf wirken, ſpinnen, nähen,
Wer ſonſt politiſch ſeyn, wer Complimenten ſucht,
Der thut mir alſo weh, als hätt' er mir geflucht.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einer Lerchen,
Ich lieb' und weiß wol wen: ich lieb' ein kleines Herrchen,
Das lacht mir freundlich zu: ich wiegt' es geſtern ein,
Und bleibt mir ſeine Gunſt, ſo ſolls kein ander ſeyn.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einem Lamm,
Ich habe mir erwählt ſelbſt einen Bräutigam,
Denn den man Kloſter heißt, dem hab' ich mich vertraut,
Er iſt mein güldner Schatz, ich ſeine roſ'ne Braut.

Die Leber iſt vom Hecht und nicht von einem Raben,
Da hilft kein Bitten für, ihr müſſet Flammen haben,
Ihr liebet nur was ſchön, des ſchönen mancherlei,
Drum iſt das Herz auch nie von kalten Flammen frei.

Offenbar ging das Reimen bei Tiſch in die Runde, Greflingers Ueberſchrift lautet: Von Tiſch und Leberreimen, und die Hechtreime bilden nur eine beſondere Abtheilung. Wahrſcheinlich mußte der anheben, der die Leber empfing und dieſe konnte von der Wirthin dem geeignetſten oder dem Ehrengaſt gegeben werden. Man konnte auch paſſen oder auf den Nebenmann übergehen laſſen, aber ſelbſt das ſollte mit zierlichem Reim geſchehen. Greflinger hat für ſolche Fälle den Vers:

Ihr nöthigt mich zum Reim, fürwahr zu eurem Schaden,
Daß ihr mit ſolcher Laſt die Ohren wollt beladen,
Hört Fillis, mein Geſpiel, die mir zur Seite ſitzt,
Ihr wortbereichter Mund hat uns wohl mehr genützt.

Und für eine Dame:

Ach hätt' ich je die Zierd, der Reimen Kunſt getrieben,
Die Leber wäre nicht ſo unbereimt geblieben,
Jetzt leb' ich Hoffnung voll, Herr Streſon rettet mich,
Und reimt eins mir zu gut, und ſelber eins für ſich.

Oder geradezu ablehnend:

Es ſcheinet faſt zu viel, daß ihr von unſerm Orden
Das fordert, was uns nie iſt anvertrauet worden,
Apollo iſt für euch, euch fliegt das ſchnelle Pferd,
Euch hat er, und nicht uns, die Reimenkunſt gelehrt.

Wer zum Schluß kam konnte ſagen, zumal wenn es die Wirthin traf:

Man dringet ja auf mich, will meine Reime hören,
So will ich dieſen Tiſch mit meinem Wunſch verehren,
Er blühe ſtets alſo, ſo wird man uns vergönnen,
Daß wir noch öfter hier zur Leber reimen können.

Dieſe Leberreime nun bilden einen weſentlichen Theil von Greflingers Complimentir- und Tranchirbüchlein*), ſo wie er denn auch, S. 80, früherer ähnlicher Bücher gedenkt, welche gleichfalls zugleich Leberreime enthalten. Auf dieſes Buch ſind ohnedies die Freunde von Greflingers Dichtungen ſchon darum zu verweiſen, weil ſich eingefügt ein paar recht hübſche Gedichte finden, S. 78 und 92, luſtige Schilderungen von Helden des Ungeſchicks und der Unhöflichkeit. Ueberhaupt wird man nunmehr verſtehen, wie, da die Poeſie ſich zu den Tafelfreuden geſellte, auch dieſe mit ihrer kunſtmäßigen Uebung kein eines Dichters unwürdiger Gegenſtand waren. In der That handelt er alle Ceremonien und Handhabungen in kunſtgerechteſter Weiſe mit großem Ernſt ab, weiß aber Scherz und Geiſt an gehörigem Ort und in richtigem Maaß einfließen zu laſſen. Daß auch hier der Charakter des Dichters ſich nicht verleugne, möge folgende Stelle darthun: „Es ſtehet auch allezeit wol, daß man kurz, förmlich, mit Bedacht, fein nervose und artig ſothane Complementen vorbringe, als mit weitläuftiger vergeblicher Sermon ſich und andere Leute zum Verdruß aufhalte. Rühmlicher ſtehet bei redlichen Leuten, ein aufrichtiges Gemüt mit kurzen Worten leuchten laſſen, als mit angeſtrichenen Schmeichelungen ein falſches Welt-Herz, wie leider in dieſer Grundſuppe der Welt mehr denn allzu üblich, verbergen, und dadurch nur ſeinem Nebenchriſten anſetzen. Ein ehrliches aufrichtiges Complement ſoll aus aufrichtigem Herzen, dem die Worte gleich arten, herrühren.“ Aber was man damals Kürze nannte, erſcheint unſerem Jahrhundert immer noch ſehr lang, wie die beſonderen Anweiſungen das ſehr luſtig zeigen. Von dem Vorſchneider oder Tranchieanten wird verlangt: „Er ſoll kühn und mit friſchem Geſicht bei der Tafel erſcheinen, närriſcher und unnützer Ceremonien, damit das Vorſchneiden verlängert, ſich enthalten.“ Ferner: „Er ſoll auch des Redens bei der Tafel abſtehen, es wäre dann, daß

---

*) Der vollſtändige Titel iſt: Ethica Complementoria, das iſt: Complementir-Büchlein, in welchem enthalten eine richtige Art, wie man ſo wol mit hohen

---

als niedrigen Standes-Perſonen bei Geſellſchaften und Frauenzimmer hofzierlich reden und ümgehen ſolle. Neulich wider überſehen und an vielen Orten gebeſſert und vermehrt durch Georg **Grefflingern**, gekrönten Poeten und Not. Pub. Mit angefügtem Tranchir-Büchlein und züchtigen Tiſch- und Leberreimen. Amſterdam 1665.

er gefragt würde, darauf er Antwort zu geben obligat iſt." Die Tranchirkunſt ſelbſt iſt mit Abbildungen erläutert, ſowohl der Werkzeuge als der Schnitte für alle vorkommenden Arten der Braten, Paſteten u. ſ. w. Auch werden Bilder und Anweiſungen von zierlichen Schnitzwerken aus Früchten u. ſ. w. gegeben.

Einen beſonderen Anhang bilden „Den übrigen Blatt-Raum zu erfüllen" G. Greflingers N. P. Reimen auf Confectſchreiben. Ihrer ſind zwei Dutzend, eines für Männer, eines für Frauen, jedes nach beſondern Thiergeſtalten als Symbolen; wahrſcheinlich waren dieſe abgebildet. Die Sprüche ſind durchgehends ſchalkhaft, mehrere ſehr mutwillig und ſtark gewürzt. Nicht alle dürften hier Platz finden, wir theilen nur die ſittſameren und milderen mit.

Wiſel (einer kleinen böſen Frau).
Ich bin ſonſt fromm genug, man habe keinen Zweifel.
Doch ſo man mich verzürnt, ſo bin ich wie der Teufel.

Schwan (einer ſchönen Ehefrau).
Mein flockenweißer Leib und meine ſchöne Bruſt
Bringt meinem lieben Herrn und andern ſchöne Luſt.

Wir theilen dieſe Dinge mit, weil ſie zum Charakter der Zeit gehören, und weil das Wenige, das erhalten worden, nur eben für Untergegangenes als Beiſpiel dient. In der That erhält das Bild der in vieler Rückſicht ſo trüben Zeit einen etwas freundlicheren Schein, wenn wir ſehen, daß die Kriegesnoth doch die Lebensluſt nicht gänzlich auslöſchte, und daß die Dichtkunſt das Leben in einer Weiſe durchdrang, wie glücklicher geſtellte Zeiten davon leider weit entfernt ſind. Die Leberreime waren übrigens nicht bloß im Schwange da, wo dichteriſche Kräfte ſich in bürgerlichen Kreiſen zeigten, ſondern ſie hatten Zutritt in den höchſten Schichten der Geſellſchaft; ſo gedenkt Greflinger eines Arztes, der den Kaiſerlichen Hof mit einem zierlichen Leberreim beſonders erfreut habe. In großer Ausbreitung ſcheinen ſie ſich am längſten in Sächſiſchen Landen erhalten zu haben.

III.

Gattungen.

Wir haben jetzt die Gattungen zu durchmuſtern, welche die deutſche Poeſie des Jahrhunderts beſaß und welche ſie nicht beſaß. Da müſſen wir uns denn freilich eingeſtehen, daß ihr alle diejenigen fehlen, in welchen hauptſächlich poetiſche Darſtellung, Erfindung, Geſtaltung ſich geltend macht und entſcheidet. Ihr fehlte das Epos ganz, das Drama ſo gut als ganz; jenes hat ſie nur ſehr unvollkommen angeſtrebt, dies beſaß ſie nur zum Schein. Hie und da ſehen wir zwar epiſche Verſuche auftauchen, aber ſie blieben theils Fragment, theils lag ihre Unzulänglichkeit zu Tage, für die Zeitgenoſſen, ja für die Dichter ſelbſt; ſie haben keinen Eindruck gemacht, ſich keiner Verbreitung erfreut, zur Nachfolge nicht eingeladen.

Wenn aber innerhalb des Epos noch zu unterſcheiden iſt zwiſchen dem geiſtlichen und weltlichen, ſo werden hienach ſelbſt die Verſuche und Anläufe zu ſondern ſein. Das erſtere betreffend begreift ſich, daß in einer Zeit, in der die religiöſen Intereſſen ſo vorwaltend waren und da die Reformation ſich weſentlich auf die Bibel ſtützte, der geiſtliche Stoff ſehr viel näher lag, dazu kommt, daß die Reſtauration der Wiſſenſchaften auch eine epiſche Form entgegen brachte. Virgiliſche Form mit bibliſchem Inhalt, das war etwas ſehr nahe Liegendes; dazu kommt, daß auf anderem

Wege auch ſchon Taſſo und Marini, jener mit ſeinem befreiten Jeruſalem, dieſer mit dem bethlehemitiſchen Kindermord, in eine ſolche Bahn hinübergelenkt hatten. Zunächſt lag die bezeichnete Aufgabe der lateiniſchen Poeſie offen, aber dieſe nahm die deutſche in ihre Mitte, wie denn wiederholt auf den innigen Zuſammenhang der deutſchen und lateiniſchen Poeſie in dem Jahrhundert zu verweiſen war, insbeſondere auf die Verbindung, in welcher Scultetus mit Maicler und dem Olivetum des Gryphius ſteht. Wie Schade, daß die Anfänge eines geiſtlichen Epos im 17. Jahrhundert, zum großen Theil durch äußere Umſtände, ſich nicht zu dem entwickelt haben, was ſie hätten werden können.

Viel ungebahnter war der Weg für das weltliche Epos, namentlich wenn ſich's um älteren nationalen Stoff handelte. Die Ueberſchätzung des Alterthums und ſeiner Poeſie als der einzigen muſtergültigen Form und anderſeits die Verwerfung des geſammten Mittelalters, ſowohl ſeiner Geſchichte als auch ſeiner Poeſie, hatte hier den Strom abgedämmt; es blieb alſo nur die Neuzeit und dieſe war mit ihren Kämpfen zu verworren und zu aufgeregt, als daß ſich da eine wahre Poeſie entwickeln konnte, auch ſcheinen hier eben die confeſſionellen Streitigkeiten mit dem dazu gehörigen Inhalt noch beſonders hindernd geweſen ſein. Zu viel Proſa, zu viel unmittelbares Ungemach hatte „der deutſche Krieg“ gebracht, er gab reichlichen Inhalt zu lyriſcher Klage, aber nicht zum Epos, zumal zu einem ſolchen, das ideal, in edler Charakterzeichnung und in reinen Formen auftreten ſollte. Man ſtand zu nahe, war zu unmittelbar berührt, hatte zu viel Leidenſchaft, um mit Freiheit, aus lichter Höhe poetiſch und epiſch geſtalten zu können. Die erſte künſtleriſche Behandlung, welche hier möglich wurde, war der culturgeſchichtliche Roman, und hier hat vor allen der Simpliciſſimus, deſſen nähere Betrachtung außerhalb unſerer Grenzen liegt, ein Bedeutendes geleiſtet, ſo daß die epiſchen Verſuche des Jahrhunderts damit auch nicht entfernt zu vergleichen ſind.

Es fehlte alſo für das weltliche Epos an den Bedingungen und wohl eben darum auch an den Talenten. Daß Opitz, wie

Friedrich Schlegel vermeint, vorzüglich zum heroiſchen Dichter berufen geweſen, mußten wir in Abrede ſtellen, und ſo können wir auch einem älteren Kritiker, dem Morhof, nicht zuſtimmen, wenn er den einzigen Fleming für fähig hielt, ähnliches zu ſchaffen wie Arioſt und Taſſo; es bedurfte dazu mehr als der Lebendigkeit, es war Geſtaltungsgabe und Erfindung dazu erfordert, vor allem Stil, und dieſer kann nur erwachſen auf einer längeren Entwicklungsreihe. Mehr Anrecht, ſo gering auch die Proben ſein mögen, hat Scultetus, daß wir in ihm, wenigſtens in gewiſſem Sinne, Begabung zum epiſchen Dichter erkennen, und auf weltlichem Gebiet wiederum Greflinger. Allein ſo groß ſich die Darſtellungskraft des letzteren nach mehreren Seiten hin erweist, ſo verſagte ſie ihm doch gänzlich, ſobald er das eigentlich epiſche Gebiet betrat; wir waren eben, um dies anſchaulich zu machen, ausführlicher. Gleiches haben wir von Poſtel geſehen.

Auch von Hoffmannswaldau wird erzählt, er habe in jüngeren Jahren ein größeres darſtellendes Gedicht über die Kriegsunruhen ſeiner Zeit gepflegt. Allein er brachte es nicht zu Stande und verbrannte es, gewiß im Gefühl ſeiner Mängel. Und Hohenbergs Habsburgiſcher Ottobert? Es iſt ſehr bezeichnend, daß dies große Unternehmen gerade da gemacht wurde, wo am allerwenigſten die Fähigkeit zu ſeiner Ausführung vorhanden war, ſo daß dies nicht einmal ein Verſuch genannt werden kann und wir alſo vollkommen berechtigt ſind, dieſe Gattung dem Zeitalter überhaupt abzuſprechen. Auch in den Ueberſetzungen des Taſſo und Arioſt, welche Dietrich von dem Werder unternahm, wird noch jede Spur von epiſchem Stil vermißt und gerade was den Werth der Originale ausmacht, blieb in der Uebertragung völlig unerreicht, ja unverſtanden. Dies konnte erſt gelingen zugleich mit einem deutſchen Originalepos.

Was nun der Mangel des Epos in einem Zeitalter rüſtigen Dichtens ſagen will, wird ermeſſen, wer ſich die Bedeutung deſſelben für die Literatur der Griechen und ſelbſt des deutſchen Mittelalters vergegenwärtigen mag; ſcheint daſſelbe doch als Baſis und

Wurzel einer wirklich nationalen Literatur ganz unerläßlich. So kam es denn, daß hier die wahren Vortheile deſſen, was man auf Seiten der Sprache und der Form gewonnen, großentheils noch ausblieben; nur von der Zukunft ſtand zu erhoffen, womit billig hätte angefangen werden müſſen, falls hier eine organiſche Entwickelung wäre. Dieſe haben wir freilich nicht; neben der Reformation der Kirche, ſo ſcheint es, konnte nur eine Reſtauration der Poeſie einher gehen.

Wie nun das Epos Raum hat für Darſtellung der mannigfaltigſten Art, für Fabel und Geſchichte, für Zeichnung des Menſchen und Schilderung der Natur, ſo entſteht, wo dieſe Hauptgattung fehlt, ſogleich eine Reihe zweifelhafter Nebengattungen, die in ihrer Einſeitigkeit und Abſchwächung nur noch als Surrogate gelten können; ſo die bloße Schilderung, die bloße Naturbeſchreibung. Auch unſere Epoche, und Opitz ſelbſt, iſt genöthigt geweſen, ſich in Gattungen dieſer Art zu bewegen; ich nenne ſein Lob des Feldlebens. Die Wahl ſolcher Gegenſtände enthält aber ein Bekenntniß und ihrer Natur nach ſind ſie gleich erſchöpft, oder führen über ins Betrachtende und Lehrhafte.

Auch für das Drama hat Opitz die Bahn eröffnet, einerſeits durch ſeine Feſtſpiele, andrerſeits durch ſeine beiden nach antiken Vorbildern gearbeiteten Stücke, der Antigone nach Sophokles und den Trojanerinnen nach Seneca. Feſtſpiele wurden auch ſchon von Andern frühzeitig verfaßt, ſo iſt namentlich neuerdings ein Feſtſpiel oder, wie es ſich nennt, Ballet Auguſt Buchners zu dem am 20. November 1638 gehaltenen Beilager des Churfürſten Johann Georg von Sachſen, Orpheus und Eurydice, aufgefunden worden*), das freilich den Ruf des zu ſeiner Zeit oft gerühmten, aber bisher wenig gekannten Dichters nicht eben erhöht. Wie es ſcheint, italieniſchen Vorbildern folgend, beweiſt es, daß dramatiſche Spiele zur Verherrlichung von Hoffeſten in hohen Ehren ſtanden. Hätte ſich aus ihnen nur mehr entwickeln können! Wir haben bereist geſehen, wie ſehr die Meinung literariſchen Beſitzthums, welche das Zeitalter auf dieſem Gebiet hatte, zu ermäßigen und herabzuſtimmen iſt. Weder Lohenſtein, noch auch Gryphius können für Tragiker im wahren Sinne des Wortes gelten, wenn auch die Stücke des erſteren geſpielt wurden, wahrſcheinlich nicht alle, ſo gab es doch darum keine eigentliche Bühne; eine ſolche mußte ſich vielmehr auf anderem Wege erſt mühſam emporarbeiten. Die Werke jener blieben einzeln ſtehende Verſuche, welche nur an A. v. Haugwitz mit deſſen Maria Stuart (1683) und Soliman einen ſchwachen Nachahmer fanden.

---

*) Im Archiv zu Gotha, ſ. H. Hoffmann in den Weimariſchen Jahrbüchern II., S. 12 f.

Es ſcheint hier am Ort, einen Blick zu werfen auf die dramatiſchen Beſtrebungen früherer Zeit und anderer Länder.

Das Mittelalter, das die nationalen Unterſchiede in hohem Grade verſchwinden läßt, um an deren Stelle eine deſto ſchärfere Gliederung der Stände zu ſetzen, hatte keine nationale Bühne, es gab ja eben kein Volk. Aber das Verlangen nach Drama, das tief in der menſchlichen Natur liegt, machte ſich auch hier geltend, zumal bei der Lebensluſt dieſer Jahrhunderte voll geſunder Naturkraft. So blieb denn das Drama innerhalb der Schranken der einzelnen Stände und nahm hier den Charakter eines Liebhabertheaters an; man ſchrieb zahlreiche Stücke, ſowohl lateiniſch als deutſch, aber man dachte nicht an die Literatur, ſondern nur an das nächſte Bedürfniß. Es wurde geſpielt in den Kreiſen der Adeligen und ganz beſonders der Geiſtlichkeit, aber auch der Bürger und Bauer verlangte ſein Spiel. Die geiſtlichen Spiele hatten bald mehr einen bibliſchen Inhalt und Charakter, die Paſſionsſpiele und ſogenannten Myſterien, oder ſie näherten ſich wohl auch mehr der Form der altrömiſchen Claſſiker an; die Nonne von Gandersheim, Hroswitha, iſt hier zu nennen; ſie bearbeitete, im zehnten Jahrhundert, Stücke des Terenz, und ſuchte auch bibliſche Stoffe in ſolche Form zu gießen, eine Beſtrebung, welche ſchwerlich ganz einzeln daſteht.

Nur in Spanien, dem vielleicht ſeine Lage als Halbinſel zu ſtatten kam, erreichte das mittelalterliche Drama eine beſtimmtere Geſtalt und gewann Dauer bis in die neuere Zeit hinein. Die ſpaniſchen Dramen, von denen ſchon Leſſing urtheilte, daß ſie von Lope de Vega und Calderon bis auf den unbekannten Verfaſſer des Conde de Sex genau dieſelbe Geſtalt an ſich tragen, ſtehen unabhängig den dramatiſchen Beſtrebungen des Alterthums gegenüber und ſchließen ſich in mehr als Einer Rückſicht an nationale Traditionen an: ſie kennen keine Scheidung des Tragiſchen und Komiſchen, ziehen lyriſchen Inhalt weit in das Drama herein und in noch größerem Maaß zeigt ſich ein Vorgelten lyriſcher Formen. Als ſich dieſes Volkstheater zum Hoftheater erhob, nahm es zwar manches von der Etiquette an, betonte ritterliches Ehrgefühl noch ſchärfer, bildete die Intrigue noch feiner aus, verließ aber ſein hergebrachtes Geleis nicht. Aehnliches kann man von Shakeſpeare und ſeinen Zeitgenoſſen nicht ſagen.

Mit der Wiedererweckung der klaſſiſchen Literatur in Italien machte ſich hier am früheſten der Einfluß derſelben auf die dramatiſche Production in der neugeſtalteten Sprache geltend, ſchon im ſechszehnten Jahrhundert beſaß man hier eine Anzahl von Tragödien und Komödien nach antikem Zuſchnitt, von denen aber wenig ſeine Zeit überlebt hat. Von Italien drang die neue Kunſt nach Frankreich, nach England, nach den Niederlanden. Die Höfe fanden Geſchmack daran, es bildeten ſich Schauſpielergeſellſchaften, die aber, weil man ſie noch nicht dauernd beſchäftigen konnte, zu einer wandernden Thätigkeit geführt wurden. Und nun erreichten um eben dieſe Zeit die geiſtlichen Spiele plötzlich ihre Endſchaft: da Ausſchreitungen bei ihrer Darſtellung Anſtoß erregt hatten, ergingen um die Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts Verbote gegen die Aufführung geiſtlicher Stücke, zuerſt in Frankreich, dann auch in England und anderswo. So geſtaltete ſich nach und nach eine weltliche Bühne, bald mehr in der Nähe der Höfe, bald mehr volksmäßig, und beides wuchs verſchiedentlich zuſammen.

In ſchnellem Anwachſen hat bekanntlich England am Schluß des ſechszehnten und im Beginn des ſiebzehnten Jahrhunderts Herrliches geleiſtet, unter beſonders günſtigen Umſtänden und durch die urſprünglichſte Schöpferkraft eines hohen Genius: es entfaltete ſich hier eine reiche Blüte dramatiſcher Kunſt, wie kein anderes Land und Volk ſich gleichzeitig oder ſpäter deren rühmen kann; ſelbſt Spanien bleibt mit der ſeinigen immer noch in erheblichem Abſtande.

Frankreich blieb weit zurück, und bald gewann hier der Claſſicismus einen eigenthümlichen Einfluß. Weil die Bühne eine Hofbühne war, ließ für dieſe der Geſchmack ſich beſtimmen, in dem griechiſchen Anſtrich aber wurde etwas beſonders Vornehmes erkannt und ſchon darum der langen Weile ein Recht zugeſtanden. In anderen Ländern, wo der Zuſammenhang der Bühne mit dem Volk verblieb, konnte nur ein gewiſſes Maaß dieſes Claſſicismus zur Geltung kommen, die herrſchende Mode drang hier erſt ſpät und ſehr allmälig durch. In England war nach Shakeſpeariſcher Romantik der ſchnelle Uebergang zu Stücken im Stil des Corneille unmöglich, man blieb immer noch reicher, bewegter, phantaſtiſcher, nahm es auch mit den drei Einheiten nicht ſo genau; nur im Geſchmack und der Sprachbehandlung bequemte man ſich. Aehnliches gilt von den Niederlanden, doch blieb der Einfluß noch weiterhin im Wachſen.

In Deutſchland nahmen die Bewegungen auf dem Gebiet der Kirche die Geiſter in Anſpruch, ſpäter ließ die Noth des Krieges keinen feſten Boden für den Aufbau einer nationalen Bühne und einer gedeihlichen Entfaltung dramatiſcher Kunſt gewinnen. Die Thätigkeit von Hans Sachs und Ayrer war im Weſentlichen doch eine einſame, blieb in engem Kreiſe und war jedenfalls unberührt von dem neuen Kunſtgeſchmack, der ſchon in anderen Ländern herrſchte. Einer eigenthümlichen Erſcheinung begegnen wir am Ende des Jahrhunderts; der Umſtand, daß ſie ganz vereinzelt daſteht, beweiſt am beſten, wie wenig damals in Deutſchland ein Theater anzutreffen war. Wir beſitzen vom Jahr 1593 und 1594 eine ganze Reihe von Theaterſtücken (jetzt herausgegeben durch Dr. Holland), als deren Verfaſſer der Herzog Heinrich Julius von Braunſchweig genannt wird. Dieſelben ſind zu Wolfenbüttel, ſeiner

Reſidenz, geſpielt worden, und nicht, wie ſonſt, von Liebhabern, ſondern von einer organiſirten Schauſpielergeſellſchaft. So verrathen dieſe Stücke auch in ihrer Arbeit eine praktiſche Erfahrung, ihrem Inhalt nach knüpfen ſie an ältere Faſtnachtſpiele oder geiſtliche Stücke an.*) Plautus war dem Verfaſſer nicht unbekannt.**)

Wir fragen: Woher kamen plötzlich dieſe geſchulten Schauſpieler? Wie es deren längſt in Italien, Frankreich, England gab, hätten ſie ſich allenfalls auch in Deutſchland bilden können, obwohl ſchwerlich ſo ſchnell, als das Verlangen danach hervortrat. Was man fertig von außen haben kann, entwickelt man ungern mühſamer aus eigenen Mitteln. Nun haben wir aber auch Nachricht, daß um dieſe Zeit fremde Schauſpieler Deutſchland durchzogen. Um den Anfang des 17. Jahrhunderts werden uns mehrfach engliſche Komödianten genannt, welche mit einem fertigen Repertoir deutſche Städte beſuchten. Genauere Kunde fehlt freilich, ſo daß die Forſcher hier auf Vermuthungen gewieſen ſind. Die beſtimmteſte Angabe dürfte ſich finden in der Apology for Actors (written by Thom. Heywood. 1612),***) woſelbſt es heißt: „Der König von Dänemark, Vater des jetzt regierenden, hatte in ſeinem Dienſt eine Geſellſchaft engliſcher Schauſpieler, die ihm vom Grafen von Leiceſter empfohlen war. Der Herzog von Braunſchweig und der Landgraf von Heſſen unterhalten an ihren Höfen gewiſſe engliſche Schauſpieler von derſelben Qualität. Ingleichen beſoldet gegenwärtig der Kardinal von Brüſſel Komödianten aus unſerem Lande.“ Es iſt wahrſcheinlich, daß der Herzog von Braunſchweig dieſe Schauſpieler in Dänemark kennen lernte bei einem Beſuch ſeines Schwiegervaters, des Königs von Dänemark; eben dieſe ſcheinen ſpäter nach Deutſchland gekommen zu ſein, wie das dieſelben

---

*) Man vergleiche den anziehenden Aufſatz in Herman Grimms Eſſays. Hannover 1858.

**) Ich beſitze das Exemplar des Plautus von Lambin, deſſen ſich der Herzog bedient hat.

***) Außerdem in Rommels Heſſiſcher Geſchichte; man vergleiche A. Hagens Preußiſche Theatergeſchichte.

Stücke andeuten. Sie kamen bis Danzig, Elbing und Königsberg, an letzteren Orten in den Jahren 1605—1611.

Spielten nun aber dieſe Schauſpieler engliſch oder deutſch? Vielleicht beides, anfangs und in den Küſtenſtädten, wo man ſie in ihrer Mutterſprache verſtand, mochten ſie engliſch ſpielen, dann aber bei wachſendem Zulauf auch deutſch, ähnlich wie man ehemals in den Klöſtern wohl dieſelben Stücke für verſchiedene Zuhörer lateiniſch und deutſch neben einander aufführte. Die Unterſuchung über dieſe engliſchen Komödianten iſt zur Zeit noch nicht geſchloſſen, es ſind wohl mehrere wandernde Truppen nach einander, von verſchiedenem Rang und verſchiedenem Repertoir geweſen, die ſich an einzelnen Orten, wo der Boden ihnen günſtig war, auf längere Zeit feſtſetzten. Weder die Zeit noch die örtliche Grenze ihres Auftretens läßt ſich genau ziehen, doch verfolgt man ſie bis Nürnberg und hat ſogar manche Uebereinſtimmung zwiſchen Ayrer und Sachs und anderſeits dem engliſchen Theater daher erklären wollen; ja es iſt die Vermutung aufgetaucht, Shakeſpeare ſelbſt mochte mit in Nürnberg geweſen ſein — ein Wagniß, um eine Lücke ſeiner Lebensgeſchichte damit auszufüllen.

Es ſcheint, als nähmen dieſe engliſchen Schauſpieler in Deutſchland ein ähnliches Verhältniß ein, wie in Frankreich und in England die italieniſchen. Die in Shakeſpeares Hamlet eingeführten Schauſpieler ſcheinen auch den Charakter der italieniſchen zu tragen, wie das ſich ſchon durch die ſcharf und pedantiſch unterſchiedenen Gattungen ausſpricht.

Und ſo bleibt denn auch die Frage, was für Stücke ſie ſpielten, ſchwer zu beantworten. Daß ſie Einzelnes von Shakeſpeare hatten, liegt außer Zweifel, allein ſie ſcheinen weder ihn noch einen anderen Dichter ſo geſpielt zu haben, wie das in London geſchah, es waren eben volksmäßige Zurichtungen, Abkürzungen; wo hätten ſie auch für einen vollſtändigen Hamlet, oder für den Sommernachtstraum ein Publikum finden ſollen! Es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß ſie z. B. von letzterem Stück nur das komiſche Zwiſchenſpiel vorführten und daß auf dieſe Weiſe die Ueberſetzung oder Bearbeitung des Daniel Swenter zu Nürnberg erwuchs, deren Gryphius in der Vorrede ſeines Peter Squenz gedenkt. Schon darum, weil ſie ſich ſchwerlich im rechtmäßigen Beſitz der Stücke, ſo wie der Manuſcripte und Drucke befanden, mochten ſie manches ſich aus der Erinnerung und Tradition zurecht legen, oder ihren beſchränkten Kräften anpaſſen. Es iſt begreiflich, daß auf dieſem Wege nur ein Uebergang zur volksmäßigen Bühne, nicht aber zur kunſtmäßigen gemacht werden konnte; nur für das Luſtſpiel verhielt es ſich ein wenig anders.

Aber doch Eines dürfte nicht zu überſehen ſein, nämlich daß die Schauluſt geweckt, dagegen aber derſelben eine Richtung gegeben wurde, welche dem Eindringen der klaſſiſchen Tragödie nicht günſtig war. Dies iſt wohl ins Auge zu faſſen für Deutſchland, das um den Anfang des 17. Jahrhunderts, wenn auch aus zum Theil ſehr trüber Quelle, ſich von Shakeſpeariſcher Poeſie nährte. Bei Gryphius iſt hievon allerdings noch eine Spur geblieben, und 1682 behandelte Michael Kongehl in ſeinen Tragikomödien Shakeſpeariſche Stoffe. Noch vor Opitzens neuer Kunſt ſah man in Deutſchland Hamlet und Romeo und Julie, aber in ſchlechtem Jargon und ganz volksmäßig zugeſtutzt, während die neue Kunſt ſich vornehm ſolchen Beſtrebungen gegenüberſtellte und auf dem Gebiet des Theaters zunächſt nicht mehr zu Stande brachte als ſchwache Nachahmungen italieniſcher Sing- und Schäferſpiele.

Wie die Erſcheinung dunkel bleibt, iſt nun auch der Erfolg gering, es hat ſich wenig Dauerndes daran geknüpft. Die Bühne des Herzogs von Braunſchweig verfiel nach kurzem Beſtehen und Deutſchland hatte nach wie vor kein eigentliches Theater. Das Volksſpiel ſuchte wieder ſeine eigenen Wege, wo überhaupt hie und da kunſtmäßiger geſpielt wurde, ging man auf den Standpunkt des Liebhabertheaters oder improviſirter Geſellſchaften zurück. Das waren nun die Verhältniſſe, unter denen Opitz ſeine Feſtſpiele, Gryphius ſeine Tragödien ſchrieb; Lohenſtein fand für die ſeinigen ſogar noch weniger als dies.

Daneben ging nun auch im 17. Jahrhundert die dramatiſche

Darſtellung auf gelehrten Schulen. Man las die Werke des Plautus und Terenz und, wie die Ueberlieferung das mit ſich brachte, wählte man nun an Stelle der geiſtlichen Stücke dieſe zur Feier von Schulfeſten. Die Reformation gab neben dem Latein auch der deutſchen Sprache ihr Recht, man würde jetzt auf Schulen deutſche Stücke geſpielt haben, wären ſolche nur vorhanden geweſen. Aber wenigſtens für außerordentliche Fälle, z. B. bei der Feier des Reformationsjubiläums im Jahr 1630, ſuchte man ſich durch beſondere Dichtung zu helfen, wobei freilich nicht eben viel für dramatiſche Kunſt zu hoffen iſt; aber auch nicht viel für die Darſtellung, da Schulen, als Durchgangspunkte, natürlich ſelbſt bei vorhandener Anlage, niemals wahre Künſtler bilden können. Gleichwohl blieben dieſe Schulen auch bis gegen das Ende des Jahrhunderts hin die letzte Zuflucht für dramatiſche Dichter, und weiterhin recrutirten ſich aus ihnen die Schauſpielerbanden.

Wir gehen über zur Lyrik. Ihr fehlt nun in dieſem Zeitalter, ſo gut als ganz, eine weſentliche Gattung, diejenige nämlich, welche zum Epos hinüber neigt: Gedichte, in welchen Menſchen und menſchliche Schickſale, überhaupt nur menſchliche Geſtalten hingeſtellt werden, ſucht man vergebens, Romanzen, Balladen, ja ſelbſt poetiſche Erzählungen kannte man nicht, nicht einmal die Fabel. Aber auch in dem Ausdruck eigener Empfindung blieb man ſo weit von wirklicher Darſtellung und Anſchaulichkeit entfernt, daß man in den Liebesliedern der Zeit ſelten den Liebhaber und die Geliebte recht zu ſehen bekommt. Von einer merkwürdigen Allgemeinheit ſind die Opitziſchen Liebeslieder, beſtimmter und friſcher die Flemings und Greflingers, allein doch nur in vereinzelten Situationen ſich dem Leben annähernd. Es iſt ein überwiegender Hang zur Reflexion, weßhalb auch die Sonettform beſonders geeignet ſchien, allein dieſer Hang ſteht nicht außer Zuſammenhang mit der Schwierigkeit das Höhere zu erreichen, mit der einſtweiligen Unfähigkeit wahrer Darſtellung im Lyriſchen. So gelingt denn das Liebeslied nur, ſo weit ſich treuherziger inniger Sinn oder auch Munterkeit in unmittelbarem Erguß, oder ſoweit Ernſt und männliche Anſchauung in Betrachtungen ſich geltend machen kann.

Wir heben beſonders das geiſtliche Sonett als ſehr werthvoll bei Fleming und Gryphius hervor; es iſt gleichſam nur eine mehr weltliche Form derjenigen Gattung, für welche der Beruf der Zeit ganz entſchieden daſteht, nämlich das geiſtliche Lied. Die Production auf dieſem Felde iſt während des Zeitraums groß und umfangreich, darunter das Vortrefflichſte. Daß ſelbſt die Maſſe der Leiſtungen gut iſt, das pflegt der Hauptbeweis für den ſpecifiſchen Beruf einer Zeit in einer gewiſſen Richtung zu ſein: es beweiſt dies, daß die ganze Nation von der Erhebung ergriffen ſei und mitproducire. Das iſt bei dem kirchlichen Intereſſe des Jahrhunderts auch nicht befremdlich, wie denn der ganze Aufſchwung in nahem Zuſammenhang mit der Reformation der Kirche ſteht.

Das geiſtliche Lied hat immer noch viel gemein mit dem des Zeitalters der Reformation, es hat den evangeliſchen Geiſt, iſt kernhaft, derb und voll Inbrunſt, mit der Annäherung an die neuere Kunſt nimmt es aber ſchon den Charakter äußerſter Verſtändlichkeit, ja mitunter Verſtändigkeit an, ſo daß nur einzelne ſich als ſchwungvoller hervorheben, vor allen Paul Gerhardt. Auch zeigt ſich ſchon eine gewiſſe orthodoxe Behutſamkeit, wo nicht Befangenheit, an die Stelle der gottbegeiſterten Kraft im Streit tritt vielmehr Nothſchrei und tiefes Erſeufzen, wie dies die Bedrängniſſe des Kriegs erklären; es endet dies in Gerhardts ſchönem Friedensliede. Die Zahl der Liederdichter iſt außerordentlich groß, ja geht bis ins Unüberſehbare, da der Stand der Geiſtlichen zuletzt darin einen allgemeinen Beruf erkannte; es folgt, daß nicht alles, was auf dieſem Felde gedruckt worden, der Literatur und noch weniger der Poeſie angehört. Zu hunderten laſſen ſich hier die Namen und Sammlungen anführen, wofür in beſonderen Werken geſorgt iſt (man ſehe die von Bunſen, Philipp Wackernagel, Mützell, überdies K. Goedekes Grundriß u. A.); doch ſcheint man im Ganzen mehr geſammelt als geſichtet zu haben.

Es bleibt noch die Gattung der didaktiſchen Poeſie, das Lehrgedicht, zu welcher die Kunſtpoeſie ohnedies ſich hinneigt. Allein es ſind auch hier mehr der Anläufe, als der Leiſtungen. Opitz öffnet wieder die Bahn, doch flechten ſich ſeinen Gedichten nur didaktiſche Elemente ein, ein abgerundetes Lehrgedicht läßt ſich nicht nennen und ich wüßte auch von ſeinen Nachfolgern keines zu bezeichnen. Die Fabel fehlt der Zeit gänzlich; man hat verſucht bei Tſcherning Anfänge derſelben zu entdecken, allein bei näherer Anſicht erwies es ſich als Täuſchung (ſ. o.); mit mehr Recht läßt ſich von der Satire des 17. Jahrhunderts ſprechen, an deſſen Schluß in Rachel dieſelbe unzweifelhaft auftritt. Wieder iſt Opitz hier der Vorgang, aber auch wieder erſcheint die Gattung bei ihm noch nicht in aller Entſchiedenheit, ſondern gemiſcht mit Anderem. Logau berührte zuweilen die Grenze derſelben, wie ſich denn nach ihm die Satire vom Epigramm nur dem Umfange nach unterſcheiden ſoll. Die eigentliche Entwickelung der Gattung ging wohl einen anderen Weg: die Proſa bereitete hier der Poeſie die Wege, von Fiſchart ziehen ſich Faden durch Moſcheroſch und Schuppius auf Rachel hin. Bei den Genannten erſcheint aber auch die Satire nicht in ihrer Reinheit, ſondern zugleich als Humoreske und verliert ſich dann wieder in gutmütige, geradezu lehrhafte Breite. Nicht zu überſehen iſt hier ein Mittelglied niederdeutſcher Poeſie, der treffliche Laurenberg, der offenbar Beziehungen zu Moſcheroſch hat und mit dem auch Schuppius zu Roſtock bekannt wurde. Laurenberg hat mit dem wenig früheren Moſcheroſch die Hauptgegenſtände ſeiner Satire gemein: die fremde Kleidertracht der Teutſchen, die Sprachmengerei, die handwerksmäßige Gelegenheitsdichtung. Es iſt in ſeinen Gedichten viel Darſtellung, viel Humor und die niederdeutſche Behaglichkeit macht ſich geltend in bequemer Entfaltung der Rede, er hat überdies den großen Vortheil, dem Alexandriner nicht unterworfen zu ſein, ſeine frei behandelten kurzen Reimzeilen von vier Füßen ſind eine zeitgemäße Abänderung der alten Form; Senkungen fallen nicht mehr aus, können aber mit zwei Silben gefüllt werden; die ganze Auffaſſung und Darſtellungsweiſe iſt volksmäßig. Hier knüpft nun Rachel an; er kennt aber zugleich römiſche Vorbilder und ſucht eine gewiſſe Mitte zwiſchen dieſen und dem, was ihm der Vorgänger an Form und Auffaſſung zuführte. Das ergiebt am beſten der Vergleich der oben gegebenen Satire Rachels mit der entſprechenden Laurenbergs; dieſer läßt einen Dichter bei einem reichen Kaufmann erſcheinen und entwickelt eben ſo natürlich als luſtig einen Dialog. Darin folgendes:

Wowol yck nu nicht eigentlich weet
Was dat tho ſeggen is ein Poet,
So hebbe yck doch van andern my lathen berichten,
Dat ydt de ſind, de Verſche dichten,
De da könen allerley Ryme ſchryven,
Darmit ſe allenthalven eeren Handel dryven
Up Hochtyden, Kinddöpen und by Doden,
Und wo ſe ſünſt etwas ſynd vermoden.
Wo gy ock einer von denſälven ſydt,
So kame gy hier nicht tho rechter tydt;
Denn gy ſehen wol, myn gode Heer,
Dat hier ys weder Köſte noch Kindelbeer.
My wundert nicht weinig, dat gy ſyndt ſo geck
Und bewahren yuw mit ſülken Dreck.
Dat Handwärk ys yo ſo gar tho gemeen,
Verſche wil itzunder ſchryven ieder een.
De jungen Bengels, de kuem könt leſen,
De willen alle Poeten weſen.
In allen Brudtlachten dat drüdde Gericht
Ys wißlyk ein Hochtydgedicht;
Darmit glit de Wien henin deſto ſachter,
So kann man luſtig ſeggen blank achter.
Wenn begraven ſchal werden ein Lyk,
Ys ydt geweſen iemand Börnehm und Ryk,
Stracks möten uthgedeelet werden Carmen,
Glyk als men Almiſſen uthdeelt den Armen.

In gleicher Weiſe ergeht ſich der Verfaſſer in luſtigen Einfällen über die ſchwülſtigen Dichter des Zeitalters, ganz ähnlich wie der ſpätere Wernike, ſo daß wir ſehen, hier wo der Naturſinn und die Tradition noch am kräftigſten war, muß auch die Reaction gegen Ausſchreitungen der Kunſtpoeſie ganz beſonders Raum finden und mit Nachdruck auftreten. Wenn nun aber der niederdeutſche Dichter, wie das ſein Idiom mit ſich bringt, ſtark ins Alltägliche und Hausbackene hinabſteigt, ſo hatte ſein hochdeutſcher Nachfolger ſich freilich zu erheben, wobei aber ein Theil der Friſche wieder verloren ging.

Von den didactiſchen Arten ward die kleinſte am eifrigſten und erfolgreichſten angebaut: das Epigramm, der Sinn- und Sittenſpruch. Logau und Scheffler, Greflinger, Grob, Abſchatz und viele Andere wetteifern hier; Fleming, Gryphius, Hoffmannswaldau, ſelbſt Weckherlin und Zinkgref und wiederum Homburg ſind mit artigen Stücken zu nennen, ja es giebt kaum einen Dichter der Zeit, der ſich nicht, mit mehr oder weniger Glück, in dieſer Gattung verſucht hätte. In einem Zeitalter, das um poetiſchen Stoff verlegen iſt und ſich nicht im Beſitz offener Bahnen befindet, wird das geflügelte Epigramm begreiflich zum Erſatz dienen müſſen, die neulateiniſche Poeſie wies aber wiederum die Wege. Wir haben von Opitz ein beſonderes Florilegium variorum Epigrammatum, das mit Aneignung des Fremden ſehr bald auch eine reiche Production des Eigenen hervorrief. Außer Martial überſetzte Opitz beſonders Stücke des Janus Vitalis, des Petrus Bembi, des Joannes Secundus, des Pontanus, des Jacobus Sannazarius, von letzterem das berühmte Epigramm auf die Stadt Venedig, in eben ſo viel Zeilen:

Neptun ſah auf der Flut Venedig herrlich ſtehen.
Und über Land und See ihr Reich und Herrſchaft gehen.
Nun, ſagt' er, Jupiter, erheb der Römer Schloß,
Und mache, wie du willſt mit Martis Stadt dich groß.
Die Tiber iſt kein Meer, ſprich, wenn du ſie beſchawet,
Die Menſchen haben dort, die Götter hier gebawet.

Das Original, deſſen jede Zeile von der Republik Venedig mit 100 Ducaten honorirt wurde, lautet zum Vergleich:

Viderat Adriacis Venetam Neptunus in undis
Stare urbem et toto ponere jura mari.
Nunc mihi Tarpejas quantumvis Jupiter arces
Objice, et illa tui moenia Martis, ait.
Si pelago Tibrim praefers, urbem adspice utramque,
Illam homines dices, hanc posuisse deos.

Wetteifernd mit Opitz, deſſen Ueberſetzung er neben der ſeinigen abdrucken läßt, und allerdings beſſer, verdeutſchte Peter Titz:

Neptun ſah in der See Venedig auffgeführet,
Und wie Sie weit und breit das gantze Meer regieret:
Nun, ſprach er, Jupiter, wirf Martis Stadt mir für,
Und das Tarpejer-Schloß. Sieh beide Städte hier:
Du wirſt's, zeuchſtu der See die Tyber vor, bekennen,
Und jenes Menſchen-Werk, diß Götter-Arbeit nennen.

Der Vorgang Opitzens im Epigramm aber wirkt nicht nur auf die Periode, welche ſich ihm zunächſt anſchließt, ſondern auch noch weiter auf die folgenden, die mit großer Vorliebe dies Feld angebaut und zwei Jahrhunderte hindurch darin etwas geleiſtet haben, den erſten Rang aber weit umher ſcheint Logau, der Opitz ſo nahe ſteht, zu behaupten. Wenn wir, wie ſchon ſein Herſteller Leſſing gethan, nur die dreitauſend Sinngedichte ein wenig über die Wurfſchaufel gehen laſſen, iſt er ein Dichter, der vor allen Zeiten beſteht und auf den Deutſchland wahrlich Urſache hat ſtolz zu ſein; man braucht hier keine Bedingungen zu machen, nichts auf Rechnung der Zeit in Abzug zu bringen.

Wir behalten noch die Epiſtel und das Gelegenheitsgedicht. In jener haben die Dichter des 17. Jahrhunderts Einiges, in dieſem ein Unendliches geleiſtet. In dem poetiſchen Brief zeichnet ſich beſonders Mühlpfordt aus, an den ſich auch hier der ſpätere Günther knüpft. Eine beſondere Abart iſt die Heroide, welche von Hoffmannswaldau, Lohenſtein und Anderen, mit großem Eifer ergriffen wurde; ſie brachte der Sprache leichtere Formen, der Literatur keinen erheblichen Zuwachs.

Das Gelegenheitsgedicht kann, eben ſo wie in der Malerei das Bildniß, in der Hand eines Meiſters etwas Meiſterhaftes ſein, allein wenn es ſich darum handelt die Alltagsgeſchichte Aller, die es bezahlen können, in Farben hinzuſtellen und die Hochzeiten und Sterbefälle, Taufen und Standeserhöhungen in großen und kleinen Städten durch Reime zu verherrlichen, ſo liegt das außer der Kunſt und Literatur. Und doch, auch in dem alltäglichen Bedürfniß der Poeſie liegt ſchon ein Intereſſe, liegt eine Huldigung, von der wir heutigestags weit entfernt ſind. Die Carmina übrigens, wie ſchon ihr Name ſagt, hat das Zeitalter aus der neulateiniſchen Poeſie herübergenommen.

Noch mehr ins unmittelbare Leben greift eine eigenthümliche Art geſelliger Improviſation, die aber doch zugleich eine kunſtmäßige Behandlung fand: wir haben ſie kennen gelernt unter dem Namen der Leberreime. Iſt der Urſprung derſelben auch älter, ſo iſt ihre Blütezeit doch in das 17. Jahrhundert zu ſetzen, ſie durften hier nicht außer Acht fallen, weil ſie ein erwünſchtes Gegengewicht gegen die mehr gelehrte Kunſtübung ergeben und darthun, wie weit die Poeſie damals in das Leben drang.

IV.

Poetiſche Formen.

Es bedarf noch einer beſonderen Beachtung *der Formen*, in denen die Poeſie des Zeitraums ſich bewegt, denn dieſe ſind nicht nur weſentlich für Charakter und Stil, ſondern geben auch eine ſehr erwünſchte Controle für die Geſchichte der Entwickelung: Zuſammenhänge und Abhängigkeiten treten hier noch viel deutlicher und in der That ganz unverkennbar hervor.

Nach Form und Inhalt ſcheidet ſich die Poeſie des 17. Jahrhunderts gleich ſehr von den vorhergehenden: man will und ſucht den Unterſchied vom Mittelalter. Wenn aber die Periode unter dem Einfluß der erneuerten Literatur des Alterthums ſteht, ſo konnte ſie doch daher nicht unmittelbar ihre Formen entlehnen, weil ſie nämlich den Reim noch beibehielt; hier nun folgte ſie den romaniſchen Literaturen, welche bereits eine gewiſſe Annäherung erſtrebt hatten, indem ſie auch den Reimformen ein kunſtmäßiges klaſſiſches Gepräge zu geben ſuchten.

Nichts iſt natürlicher, als daß die Deutſchen, ſobald ſie das Streben hatten nach Neubelebung der Poeſie im Sinn der klaſſiſchen Literatur und im Wetteifer mit der früher erblühten Poeſie der romaniſchen Völker, die Bahnen betraten, welche dieſe allgemein für alle neueren Literaturen ſchienen eröffnet zu haben; die Eigenheit der deutſchen Sprache, welche hier beſondere Wege verlangte, konnte erſt bei einiger Uebung ſich herausſtellen; man merkte um ſo weniger einen Abſtand, als auch die Zwiſchenperiode der Meiſterſänger ſich auf bloße Silbenzählung beſchränkt hatte. Schon in dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts tauchen hie und da Verſuche auf, die Formen der romaniſchen Sprachen, ganz nach deren Beiſpiel, ſich anzueignen. Iſt auch Weckherlin hier kein Vorgänger Opitzens, ſo bleiben es doch andere im Sonett, im Alexandriner. Ernſt Schwabes, von dem wir nur zu wenig wiſſen, ward ſchon erwähnt, und außerdem ſind neuerdings alexandriniſche Verſe von Tobias Hübner bekannt geworden, ſchon vom Jahr 1613.*) Alle dieſe Gedichte ſind, ſo wie auch Opitzens erſte Verſuche, durchaus nur ſilbenzählend und überdies mit mancherlei Ungeſchick gebildet; ſie boten aber dem deutſchen Ohr ſo wenig, widerſprechen vielmehr der natürlichen Betonung und den Anfängen von Rhythmus, welche ſich ſchon vor dieſer Zeit bemerklich machen, ſo ſehr, daß auf dieſem Wege die genannten romaniſchen Maaße nie hätten Eingang finden können, wäre nicht zugleich ein Mittel gefunden worden, ſie mit einer weſentlichen und nöthigen Aenderung dem Deutſchen anzueignen. Dieſen Weg hatten ſchon vor Opitz die Niederländer gefunden, Opitz folgte mit guter Einſicht ihnen nach; hätte er es nicht gethan, er hätte das Rechte verfehlen müſſen.

Das nächſte Muſter, das vorlag, war des Daniel Heinſius Lobgeſang auf Chriſtus, in welchem der Alexandriner mit Kunſt und Geſchmack einer deutſchen Mundart angeeignet iſt: bei dem Verkehr mit Holland, bei dem Ruf der Univerſität Leiden und insbeſondere bei dem Namen des Gedichtes, darf man es in Deutſchland, zumal im nördlichen, auch ſchon wegen der größeren Verwandtſchaft der Mundarten für allgemein zugänglich halten; es galt nur, für das Hochdeutſche daſſelbe zu thun, was bereits für das Niederdeutſche geleiſtet war, das nun aber vermochte zuerſt

---

*) Beſchreibung der Reiß Friedrich V. — Heidelberg bei Gotthard Vögelein — darin u. A. ein längeres Gedicht in Alexandrinern.

Opitz; ſeine klare Hinſtellung in der Prosodia Germanica würde aber wenig gefruchtet haben, wäre er nicht zugleich Poet genug geweſen, um in der productiven Ausführung dem deutſchen Ohr die Sache ſogleich überzeugend zu machen.

Allein Opitz blieb nicht ſtehen bei ſeinem nächſten Vorbilde, ſondern ſtieg zur höheren Quelle auf, aus welcher auch Heinſius nur geſchöpft hatte. Wie wir ihn in ſeinen Productionen von Peter Ronſard abhängig ſehen, ſo iſt er es auch in ſeinen Formen, in ſeinen Theorien. Durch ſeine Poeterei klingt der Einfluß von Ronſards Abhandlung: Abregé de l'art poëtique français überall deutlich hindurch und ganz beſonders zeigt er ſich von ihm abhängig hinſichtlich ſeiner Lehre vom Alexandriner.

Ronſard ſelbſt, das muß bemerkt werden, war zu verſchiedener Zeit verſchiedener Meinung über dieſen Vers. Er fand das Maaß ſchon vor, im Franzöſiſchen hatte ſchon die mittelalterliche Poeſie ſeiner ſich bedient, wie er denn bekanntlich ſeinen Namen von einem Gedicht herleitet, das die Thaten Alexanders des Großen feiert. Ebenſo fand Ronſard die vers communs vor, ein etwa unſerem fünffüßigen Jambus mit Schlagreimen entſprechendes Maaß, und dieſem gab er für das Heroiſche in früherer Zeit den Vorzug, denn ſein umfangreiches Heldengedicht, die Franciade, iſt in ſolchen vers communs und nicht in Alexandrinern. Nicht minder dichtete Ronſard viele Sonette ganz nach italieniſcher Art, d. h. in elfſilbigen Verſen; die ſpäteren aber ſind alexandriniſch. So ſcheint er denn durch die Uebung eine immer größere Vorliebe für dieſes Maaß gewonnen zu haben und zugleich erwarb er ſich durch die Uebung in demſelben eine treffende Einſicht in ſein Weſen, ſeinen Charakter, ſeine Erforderniſſe. Er iſt es eigentlich, welcher den Franzoſen dieſes Maaß wieder zuführte, und, nach ſeiner Art, leitende Geſichtspunkte für deſſen Behandlung gab. Seine ſpätere Vorliebe für daſſelbe iſt ſehr gerechtfertigt, wie auch die Folge gezeigt hat; ſcheint doch die franzöſiſche Sprache dieſes Maaßes gar nicht entbehren zu können, für das höhere Drama wie für das Epos. Der Grund iſt in dem Umſtand zu finden, daß die Franzoſen ihre Verſe nicht meſſen, ſondern in denſelben nur die Silben zählen; hiebei nämlich braucht man eine kleinere Einheit, denn elf und mehr Silben, einzelne, nicht zu Versfüßen gegliederte Silben, können nicht mehr vom Ohr gefaßt und unterſchieden werden. Wenn nun die epiſche Dichtung eine längere Verszeile wünſchenswerth macht, theils um mehr Ruhe zu gewähren, theils aber auch um den Reim zu erleichtern, ſo bedarf dieſe einer Unterabtheilung, eines Einſchnittes an einer beſtimmten Stelle — in der Mitte, ſo daß das Ohr in dem zwölfſilbigen Verſe nur je ſechs Silben zu faſſen braucht. Dieſe Bedeutung des Alexandriners für die franzöſiſche Sprache hat Ronſard vollkommen erkannt, auf ihr beruht ſeine ſteigende Vorliebe für denſelben, ſogar im Sonett. Er hat aber auch zugleich noch eine andere Forderung aufgeſtellt, welche nicht nur ausſchlaggebend für ſeine Behandlung des Maaßes iſt, ſondern überhaupt für den nächſten Zeitraum und insbeſondere auch für Opitz und was ſich dieſem anſchließt. Wie er nämlich in ſeiner Art poëtique den Alexandriner für das heroiſche Maaß erklärt, ſo verlangte er zugleich, daß er mit gewichtigem Inhalt, mit ſchweren und erhabenen Worten gefüllt und mit klangreichen Reimen ausgeſtattet werde. Hierin liegt ein ſehr richtiges Gefühl: die kurzen Einſchnitte verlangen auch kurze Sätze und gewichtigen Inhalt; leichter behandelt iſt das Maaß ein ganz anderes und wird mancherlei Gefahren ausgeſetzt, welche ſich denn eben ſo wohl in Frankreich als auch in Deutſchland gezeigt haben.

Wenn nun der Alexandriner in ſo hohem Grade für die Eigenheit der franzöſiſchen Sprache ein paſſendes Maaß iſt, ſo muß er eben darum für germaniſche Sprachen nicht ohne Bedenken ſein; eben das was ihn der nur ſilbenzählenden Verskunſt empfiehlt, muß ihn für die ſilbenmeſſende oder wenigſtens ſilbenwägende ungeeignet machen. Allein er war einmal Mode geworden und ſo feine theoretiſche Bedenken ſtellte Daniel Heinſius nicht an. Auch in Deutſchland war das Ohr damals noch nicht verwöhnt, noch nicht aufs feinſte gebildet. Ja man darf ſagen, daß gerade diejenigen Eigenſchaften, welche den Alexandriner für unſer Ohr abſtoßend machen, ihm damals Eingang verſchafften. Er zeigt nämlich, jambiſch behandelt, bei ſeinem kurzen und regelmäßigen Einſchnitt einen viel zu ſtarken und gleichmäßigen Takt, er bekommt etwas roh Leierndes, während anderſeits der Einſchnitt nicht nur den freieren und ſchnelleren Fluß der Rede hindert, ſondern auch die Kraft des Reimes bricht. Allein auf die wahre Kraft des Reimes und die Kunſt ſeiner Herbeiführung verſtand man ſich damals noch nicht ganz, und der allzuſcharfe, ja gleichmäßige Rhythmus fiel um ſo beſſer in das weniger empfindliche Gehör. So kam es denn, daß dieſer Vers gerade für die ganze Periode und ſogar noch für die folgende das herrſchende und kennzeichnende Maaß geworden iſt, ſeine Herrſchaft hat in Deutſchland weit über ein Jahrhundert gedauert, ſelbſt Goethe hat ihm noch gehuldigt.

Insbeſondere nun ſteht die Einführung des Alexandriners durch Opitz im Widerſpruch mit dem Grundgedanken ſeiner neuen Theorie. Der Alexandriner gehört weſentlich der Silbenzählung, Opitz aber bringt, und das iſt ſein Verdienſt, an ihrer Stelle die Meſſung, den regelrechten Wechſel betonter und unbetonter Silben — freilich war der Fehler ſchon vor ihm von Heinſius und Douſa begangen worden. Dadurch nun wurde der Alexandriner ein anderes als er im Franzöſiſchen iſt und etwas ſehr viel ſchlechteres: dort gruppiren die nicht gemeſſenen Silben ſich ſehr verſchieden, bald mehr jambiſch zu dreimal zwei, bald mehr anapäſtiſch zu zweimal drei, und dazwiſchen verſchiedentlich ſchwebend; hier iſt ſtets dieſelbe unerträgliche Einförmigkeit des dreifüßigen Jambus, eine viel zu kleine Einheit, zumal für Gedichte längeren Athems. Man darf ſagen, daß die Literatur der ganzen Periode an dieſem Mißgriff zu leiden, in der That ſchwer zu leiden hat.

Hienach ergiebt ſich, daß der Alexandriner in der Entwickelung deutſcher Poeſie ſeine gemeſſene Grenze hat. Silbenzählend behandelt widerſtrebte er dem deutſchen Ohr, jambiſch gemeſſen empfahl er ſich dem roheren Geſchmack durch ſeinen Leierton, eben ſo wohl dem Dichter als dem Leſer und Hörer; noch am Schluß des 18. Jahrhunderts wird gemeldet, daß es ſchwer geweſen, die Schauſpieler ſeiner zu entwöhnen, da ſie am liebſten ſolche Verſe ſprachen, namentlich wohl auch memorirten. Allein dieſe Vorliebe mußte ſich endlich in Widerwillen verkehren: je mehr man in dieſer Form dichtete, um ſo mehr mußte man ihrer ſatt und überſatt werden — ein Verhältniß, das aus den dargeſtellten Gründen in Frankreich nie eingetreten iſt.

Zunächſt hat der Alexandriner Opitzens und ſeiner Periode noch beſondere Eigenheiten. Opitz unterſcheidet, wie das oben dargeſtellt worden, nur jambiſche und trochäiſche Verſe und läßt die erſteren hauptſächlich zerfallen in Alexandriner und gemeine Verſe, alſo ganz nach Ronſard. Die Worte des letzteren hat er ſich etwas anders zurechtgelegt, wahrſcheinlich um die Theorie in beſſeren Einklang mit der Praxis ſeines franzöſiſchen Vorgängers zu bringen. Er ſagt: „Unter den jambiſchen Verſen ſind die zuvörderſt zu ſetzen, welche man alexandriniſche, von ihrem erſten Erfinder, der ein Italiener ſoll geweſen ſein (bekanntlich ein Irrthum) zu nennen pfleget und werden anſtatt der Griechen und Römer heroiſchen Verſen gebraucht. Obgleich Ronſard Vers communs, die gemeinen Verſe, hierzu tüchtiger zu ſein vermeinet; weil die alexandriniſchen wegen ihrer Weitläufigkeit der ungebundenen und freien Rede zu ſehr ähnlich ſind, wann ſie nicht ihren Mann finden, der ſie mit lebendigen Farben herauszuſtreichen weiß.“ Er fährt dann fort: „Weil aber dieſes einem Poeten zuſtehet und die, über welcher Vermögen es iſt, nicht gezwungen ſind ſich darmit zu ärgern, unſere Sprache auch ohnedies in ſolche Enge der Wörter, wie die Franzöſiſche, nicht kann gebracht werden, müſſen und können wir ſie anſtatt der heroiſchen Verſe gar wohl behalten: inmaaßen denn auch die Niederländer zu thun pflegen.“

Man muß Heinſius zugeſtehen, daß er in ſeinem Lobgedicht die Mahnung Ronſards ſehr wohl beachtet habe, denn er ſtrebt durchaus nach ſtarkem und erhabenem Ausdruck; gleiches gilt von

Opitz, den wir je mehr und mehr den Alexandriner mit gewichtigem Inhalt, gedrungenem Satzbau und pathetiſchen Worten ausfüllen ſehen, ſo daß er in einem ſeiner letzten Gedichte, dem Lobgedicht auf den König von Polen, hierin das Höchſte erreicht. Seine Zeitgenoſſen und die nächſtfolgenden Kritiker haben dies auch vollſtändig anerkannt, und ſo iſt es eben Opitz der für Gryphius die Bahn eröffnete, auf welcher in gleichem Streben Lohenſtein durch falſche Mittel auf Abwege gerieth. Der Alexandriner ſelbſt bedingt das Rhetoriſche und hat weſentlich beigetragen zu Gegenſätzen und Prunk hinüberzuführen. Wo aber letzterer nicht vorherrſcht, da hat das ſiebzehnte Jahrhundert in Ronſards und Opitzens Sinn den Alexandriner behandelt, der eben darum hier weniger unangenehm iſt als in der folgenden Periode.

Man muß überhaupt wohl ins Auge faſſen, daß der Alexandriner Opitzens und der ihm zunächſt ſtehenden ein anderer iſt, als der des folgenden Zeitalters. Opitz ſteht nur unter dem Einfluß von Ronſard und folgt dieſem, während die ſpäteren ihr Vorbild in Malherbe und Boileau erkennen. Die letztern Beide gingen auf mildere Cadenz aus und verwarfen die enjambemens, d. h. das Ueberziehen des Satzes in den nächſten Vers, verloren dagegen das Pathos und Gewicht je mehr und mehr und kamen mit der Natürlichkeit des Ausdrucks und der regelrechten Wortfolge auch der Proſa immer näher. Opitz nun ſcheut nicht nur nicht das Ueberziehen des Satzes in die neue Verszeile, ſondern hat dafür eine große Vorliebe, ſo daß bei ihm das Punctum meiſtentheils nicht an das Versende fällt; allein er hat keinen Wechſel, denn dieſen läßt die Einförmigkeit des Verſes nicht zu, ſo iſt denn vorwaltend bei ihm der mittlere Einſchnitt der Hauptruhepunkt des Sinnes: ein Umſtand mehr, um den Vers zugleich beengt, einförmig und doch unruhig zu machen. Die ganze Periode läßt dies ſchwer empfinden. *)

---

*) Peter Titz macht hievon eine Ausnahme, indem er das Maaß ſtrophiſch in zwei Verspaaren abſchließt, ſtets mit einem Punkt, und nur von der zweiten in die dritte Zeile den Uebergang geſtattet. So in ſeinem Gedicht Knemon und Rhodope.

Nun hat aber der Alexandriner noch allgemeinere Untugenden, noch ganz beſondere Gefahren. Schon Ronſard hat ihm *einen regelmäßigen Wechſel der männlichen und weiblichen Schlagreime* gegeben und dieſe Regel hat ſich in Frankreich erhalten bis auf den heutigen Tag: Opitz und nicht bloß ſein Zeitalter, ſondern auch das folgende hielt ſich an dieſe Regel gebunden, ſie ſchien untrennbar zum Weſen des Alexandriners zu gehören. Dann aber iſt die unausbleibliche Folge, daß wir im Grunde ein *ſtrophiſches Maaß von vier Zeilen* haben, das dem Dichter die Schwierigkeit der Strophe darbietet ohne deren Vortheile. Der große Nachtheil zeigt ſich namentlich für die Ausarbeitung, für die Handhabung der Feile. Man muß ſich ſelbſt in dem Maaß verſucht haben, um dies vollſtändig beurtheilen zu können. Ich lege in der That auf den Punkt Gewicht und glaube, daß, was bisher nicht erkannt worden, ein großer Theil der Mängel, welche die dichteriſchen Werke des ſiebzehnten und zum Theil noch des achtzehnten Jahrhunderts an ſich tragen, ſchon hierin ſeinen Grund hat. Man kann in dieſem beſchwerlichen Syſtem der alexandriniſchen Strophe nichts ändern, nichts zuſetzen und weglaſſen, weder einen Vers, noch zwei, noch drei, ſondern jede Aenderung muß in je vollen vier Verſen geſchehen, weil ſonſt nicht der regelmäßige Wechſel von männlichen und weiblichen Reimen durchgeſetzt werden könnte, eine ſchlimme Feſſel für jede Art von Gedicht, ſehr ſchlimm für die epiſche Gattung, aber vollends verderblich und tödtlich für das Drama. So mußte denn ſtets in allem Weſentlichen die *erſte Hinſtellung* der verſuchenden Hand ſtehen bleiben, die künſtleriſche Vollendung hatte die engſten Grenzen, man konnte höchſtens erweitern — beſonders gefahrvoll für eine beginnende Literatur, denn man kam zur Manier, ehe die Meiſterſchaft erreicht war.

Ein fernerer Uebelſtand, den man nicht unterſchätze, liegt in dem, was wir ſchon berührten, daß nämlich der Alexandriner in *allen Hauptgattungen* die Herrſchaft gewann, daß er zugleich die unvermeidliche Versart für das höhere Drama und für das

Epos wurde — man nannte ihn wegen des letzteren auch „die Heldenreime". Befanden die Franzoſen, mit beſonderer Rückſicht auf ihre Sprache, ſich in der Nothwendigkeit, den Alexandriner zugleich zum tragiſchen und heroiſchen Verſe zu machen, alſo ihn gleichzeitig die Rolle des Trimeters und des Hexameters ſpielen zu laſſen, ſo lag darin, wenn man ihnen hier nachfolgte, für das Deutſche eine unleidliche Beengung, weder Drama noch Epos konnte in dieſer Versart zu einer freien Entwickelung gelangen, in beiden Gattungen war ſie der Entfaltung der freien Rede hinderlich, es konnte darin kein geſcheidter Dialog zu Stande kommen, alles führte auf Antitheſen und kleinliche Spielerei, überhaupt auf Rhetorik. Wenn nun daſſelbe für das Epos gilt, ſo war hier beſonders noch die epiſche Ruhe gefährdet, eine bequeme Bewegung, eine behagliche Breite war unmöglich, und anderſeits zeigte der Vers ſich der erforderlichen Abwechſelung und Geſchmeidigkeit in einem Grade unfähig, wie kein anderer. Er ſteht hier im Nachtheil nicht bloß gegen den Hexameter der Alten, ſondern auch gegen die Stanzen der Italiener; das Maaß hat auch hier die Schranke der Strophenform ohne deren Vortheile, ich meine die Abrundung, den gleichmäßigen, gemeſſenen Fortſchritt.

Und nun trug man dies Maaß auch ins Lyriſche über, namentlich ins Sonett. Dies aber gewinnt dadurch ſogleich einen ganz anderen Charakter; die Reimwirkung iſt nicht mehr dieſelbe. Der Vergleich zeigt dies jedem Ohr und es begreift ſich auch, daß der Unterſchied nicht bloß in der Zahl der Füße, ſondern hauptſächlich in dem mittleren Einſchnitt liegt. Es iſt ſehr ein Anderes, ob die ganze Zeile ungebrochen auf den Reim hingeht, oder ob in der Mitte ein reimloſer Einſchnitt iſt, der nur als Hinderniß erſcheint. Iſt dies überhaupt ein Fehler des Maaßes, der jeder wahren Ausbildung und Wirkung des Reimes entgegentritt, ſo gilt das beſonders vom Lyriſchen. Im Sonett iſt nun ohnedies die Reimſtellung eine complicirtere, der Einſchnitt verdirbt hier alles. In ſeiner Poeterei hatte Opitz, ganz im Einklange mit Ronſards Praxis, noch geſagt, es könne das Sonett ebenſowohl in Alexandrinern als gemeinen Verſen geſchrieben werden: „denn ſich andere faſt darzu nicht ſchicken“. Aber er ſowohl als ſeine Nachfolger entſchieden ſich bald völlig für den Alexandriner, ſo daß die gemeinen Verſe im Sonett immer mehr eine Seltenheit werden. Gerade der Leierton des Alexandriners beſtimmte auch hier und man hielt wohl in der um einen Versfuß verlängerten Zeile den Reim für leichter.

Noch auffallender muß es erſcheinen, daß man bei dem Verſuch, die Octave des Arioſt und Taſſo nachzubilden, es geſchah dies übrigens nur in der Ueberſetzung, gleichfalls ſtatt des fünffüßigen Jambus zum Alexandriner griff. Dies zeigt ſich bei Dietrich von dem Werder ſchon im Jahr 1626, wobei noch insbeſondere der Zwang bemerkenswerth iſt, welchen dieſer bei der nöthig befundenen Modification ſich auferlegte. Es ſchien nämlich, was guten Sinn hat, nicht möglich, die Stanze mit lauter weiblichen (fallenden, klingenden) Reimen zu bilden, ſondern man hielt den Wechſel mit männlichen für unvermeidlich; hier geſtattete der Ueberſetzer ſich aber keine Freiheit, ſondern machte Vers 1, 3, 5 männlich, 2, 4, 6 weiblich, und dann die beiden Schlußzeilen wieder männlich, um der letzteren ſo viel wie möglich zu haben, alſo fünf männlich und nur drei weiblich ausgehende Verszeilen. Sollten nun die Schlußverſe männlich ſein, ſo hatte das zur Folge, daß er 1, 3, 5 männlich nehmen, und nicht, wie wir, bei weiblichem Schluß vorziehen würden: 2, 3, 5. Es zeigt ſich hierin viel Ueberlegung und der Stand der Dinge iſt höchſt bezeichnend für das Vermögen der Zeit; Schwankendes und Formloſes mochte man aber damals durchaus nicht leiden. Wie wenig nun dieſe alexandriniſchen Stanzen unſerem Ohr behagen wollen, wie ſehr ſie das Weſen des edeln Maaßes, der reichen und gefälligen Reimwirkung zerſtören, wie wenig ſie dem Charakter des Originals entſprechen, das bedarf jetzt keiner weiteren Ausführung. Hier nun aber ſcheint theils die Gewohnheit, theils die Bequemheit entſchieden zu haben: man hielt die längere Zeile für einen Vortheil bei der Ueberſetzung, ſowie für die Herbeiführung des Reimes.

Wir fragen: und welche Rolle ſpielen denn in der Zeit die *gemeinen Verſe*, die vers communs, von denen Ronſard dafür hielt, daß ſie geeigneter für Epos und Drama ſeien, und denen doch auch Opitz in ſeiner Poeterei noch ein Recht zugeſtand? Wir finden ſie in der That nur in dieſer Poeterei, nur in der Theorie, nicht in der Praxis, denn dieſe, im Widerſpruch mit dem natürlichen, zumal dem gebildeten Gehör, kam völlig davon ab. Opitz hat ſie nur einmal zur Probe angewendet, bei der Ueberſetzung der berühmten Virgiliſchen Stelle: excudent alii — die leider gar nicht wohl gerathen iſt; im Uebrigen ſind bei ſeinen Nachfolgern die höchſt einzelnen Beiſpiele ihrer Anwendung zu zählen. Das ganze Zeitalter hat ſich ihrer nicht bedient und als ſpäter der Alexandriner verdrängt wurde, trat an ſeine Stelle auch nicht dieſer gemeine Vers, d. h. der fünffüßige Jambus mit Schlagreim, ſondern vielmehr der engliſche Blankvers, d. h. der fünffüßige reimloſe Jambus. Erſt in neueſter Zeit (ich nehme Eduard Arndt's iſraelitiſche Gedichte, 1829, aus) iſt jener gemeine Vers wieder in Gang gekommen und er kann an ſeiner Stelle ſeine ſehr gute Wirkung haben, ſo daß Ronſards Empfehlung ganz beſonders auch für das Deutſche gilt. Es iſt recht auffallend, daß auch diejenige Periode, welche an Stelle der franzöſiſchen Muſter die engliſchen ſetzte, ſich dieſes Verſes nicht bedient hat, denn die Engländer, welche das Unpaſſende des Alexandriners für ihre Sprache erkannten, haben denſelben eben durch den gereimten fünffüßigen Jambus erſetzt in derjenigen Periode, welche dort unter franzöſiſchem Einfluß ſteht. Es iſt dies der hauptſächlichſte Vers Dryden's und Pope's; aber ſelbſt bei deren Ueberſetzung wählte man nicht dieſe, ſondern andere, damals modiſche Formen.

Statt den Alexandriner zu verlaſſen, verſuchte man eine Abänderung, und dieſe ſcheint den Niederlanden und Deutſchland eigenthümlich zu ſein. Man änderte die Reimſtellung, ließ dieſen nicht mehr unmittelbar gepaart, ſondern wechſelnd eintreten, ſo daß alſo männliche und weibliche Reime ſich kreuzen; es tritt nun freilich in dieſer Geſtalt der ſtrophiſche Abſatz nur noch ſtärker hervor, der Reim aber — wird nur noch weniger gehört. Man hatte dafür einen beſonderen Ausdruck, man nannte das „in getrennten Reimen“ dichten, glaubte aber damit nur ein Aequivalent für das Diſtichon zu geben und ſchrieb darin vorzugsweiſe Elegieen und Heroiden, ſo Hoffmannswaldau, Günther und noch ſpätere. Die Erfindung ſcheint Daniel Heinſius zu gehören, Opitz nahm ſie auf, und zwar eben in einem Stück, das er „Elegie“ überſchreibt. Ein zweites iſt eine Nachbildung der Properziſchen Elegie: Haec certe deserta loca. — Später ſchrieb Opitz in dieſer Art vollſtändige Elegien, z. B. „Vom Abweſen ſeiner Liebſten:

Werd ich die Zeit wohl ſehn, daß doch der Tag anbreche,
 Darinnen ich mein Lieb doch endlich ſchauen ſoll:
Ihr Stunden! lauft doch fort, fliegt weg als Waſſerbäche,
 Weil ihr ſo langſam ſeid, bin ich ſo trauernsvoll.

In derſelben kühlen Harmonie und in gleicher Form verſuchte ſich auch Simon Dach in einer Elegie; man findet ſie in Matthiſſons Anthologie Band 18, Seite 246; ſie läßt freilich die Nachahmung klaſſiſcher Muſter ſehr ſtark erkennen. Eine höhere Stelle nimmt Flemings Elegie an ſein Vaterland ein, welche anhebt:

Ach! daß ich mich einmal doch wieder ſollt' erfriſchen
 An deiner reichen Luſt, du edler Muldenfluß!
Da du ſo ſanfte gehſt in bergichten Gebüſchen,
 Da, da mein Hartenſtein mir bot den erſten Kuß.

Man ſieht wie poetiſcher Inhalt und poetiſche Stimmung auch ſogleich auf das Maaß zurückwirkt, und dies, ſelbſt wenn es unvortheilhaft iſt, immer noch in beſſerem Licht erſcheinen läßt. In gleicher Form iſt Flemings „Schreiben der vertriebenen Frauen Germanien an ihre Söhne“.

Auch Gryphius hat einzelne Stücke in dieſer Versart gedichtet; zur rechten Geltung kam ſie indeſſen erſt durch Hoffmannswaldau, der, wie man ihm laſſen muß, ſich darin mit großer Freiheit bewegt. Nur vereinzelt hat das Maaß ſich erhalten bis in die nächſte Periode hinüber.

Dieſe Verſe, welche man nach Art des Diſtichons drucken ließ, indem die männliche Reimzeile eingerückt wurde, hat, ſehr zu ihrem Vortheil, noch eine andere Eigenſchaft mit dem Diſtichon gemein, nämlich die, daß der Sinn ſich abſchließt und niemals das Punctum in den mittleren Einſchnitt verlegt wird; außerdem verſtand Hoffmann es auch, zuweilen über den mittleren Einſchnitt geſchickt fortzugleiten, ſo daß ein gewiſſer Wohllaut entſteht, der offenbar mitgewirkt hat, dieſen Dichter ſo beliebt zu machen. Man ſehe die von uns angeführten Proben.

Der Verſuch, auch den Trochäus nach Art des Alexandriners, d. h. mit einem Einſchnitt in der Mitte zu behandeln, blieb nicht aus, doch kam dieſer Vers fürs erſte nicht zu größerer und allgemeinerer Anwendung. Es iſt eine eigenthümliche Art von trochäiſchem Tetrameter; wir finden ihn zuerſt in Opitzens Hercyniſcher Nymphe, wo er dadurch der Beſchwörungsformel eben ausnahmsweiſe eine beſondere Feierlichkeit geben will:

Ungrad' iſt den Göttern lieb, dreimal iſt er auch gekommen,
Dreier Farben Faden ſind um den' harten Hals genommen.

Hier iſt der Einſchnitt ganz nach Art des Alexandriners und wir haben hier ein Gegenſtück zum trochäiſchen Tetrameter der griechiſchen Tragiker, welche den mittleren Einſchnitt weiblich machen, wodurch er minder ſcharf iſt und ſich beſſer dem folgenden anſchließt, den Ausgang dagegen männlich. Dies iſt denn auch Buchner nicht entgangen, der in ſeiner Dichtkunſt bemerkt, daß man vielmehr einen weiblichen Einſchnitt machen ſolle; aber ihm ſchwebten dabei nicht ſowohl die Tetrameter der Alten vor, als des jüngern Catull: Cras amet, qui numquam amavit, quique amavit, cras amet. Leider hat dieſe beſte Form wenig Anwendung gefunden und ſelten von den beſſeren Dichtern; wir lernten Scherffers Gedicht von der Blumengöttin Flora in derſelben kennen, das eben daher einen Reiz erhält. Unglücklicherweiſe hat man nun beide Arten verbunden, ſo daß man die männlichen Ausgänge mit weiblichem Einſchnitt, die weiblichen Reime dagegen mit männlichem Einſchnitt in der Mitte bildet. Dieſe Form, welche ich ſchon vereinzelt in einem Stück von Joh. Klai finde, iſt im nächſtfolgenden Zeitalter ſehr üblich geworden und die Gottſchedin überſetzte darin ſogar Popes Lockenraub. Das Maaß iſt nur noch unerträglicher als der Alexandriner; es herrſcht darin der entſchiedenſte Menuettſchritt. Für jetzt genügte noch der Alexandriner, erſt als man deſſen ſatt wurde, ſuchte man nach anderen Formen und da ſchien jene die ähnlichſte.

Ausnahmsweiſe kommt das Maaß auch mit Mittelreimen vor, ſo in des Hieronymus Wurffbain Ruhmgedicht auf Chriſtian Ernſt, Markgrafen zu Brandenburg:

Himmel! was Ergötzlichkeit, was Behagen, was vor Wonne,
Hatte mein Gemüth erfreut! als ich meiner Gnaden-Sonne
Theuren Ruhmes-Namen hörte, von der klugen Muſen-Schaar,
Die ſein Lobgerücht vermehrte, und die Zier, die an ihm war u. ſ. w.

Ueberhaupt, wenn Opitz nach dem Grundgedanken ſeiner deutſchen Proſodie nur jambiſche und trochäiſche Verſe kannte, ſo haben doch die erſteren durchaus das Uebergewicht behalten, ſowohl als Alexandriner als auch lyriſch in kürzerer Zeile. Man hatte bald erfahren, daß der jambiſche oder ſteigende Verstakt ſich in deutſcher Sprache viel leichter macht, als der trochäiſche und letzterem hatte man ſeine Bedeutung für Epos und lyriſche Strophe noch nicht abgewonnen. Opitz hat den Trochäus nur in einzelnen Liedern, ebenſo ſeine Nachfolger. Der Jambus wurde nun in mancherlei Reimverbindungen und in verſchiedener Zahl von Versfüßen angewandt, doch bei dem Streben der Schule nach Regelmäßigkeit und ebenem Stil blieb man am liebſten bei dem ganz Einfachen ſtehen, wohin denn namentlich die Opitziſchen Lieder gehören.

Opitz behandelt die Liederſtrophe im vierfüßigen und auch dreifüßigen Jambus und Trochäus ſchon mit wahrer Kunſtmäßigkeit und verſuchte ſich in verſchiedenen Reimſtellungen mit gleichem Glück: er hat alternirende Reime und Schlagreime, jene mit Vorliebe, weil ſie eben lyriſcher ſind und edler ins Ohr fallen, er liebt den Wechſel weiblicher und männlicher Reime und zwar ſo, daß er jene voranſtellt, wir finden aber auch ſchon gewähltere Strophen, z. B. ſo, daß je zwei weibliche Reime von männlichen eingefaßt werden, oder auch je zwei männliche von weiblichen umſchloſſen:

Corydon, der ging betrübet
An der kalten Cymberſee,
Wegen ſeiner Galathee,
Die er vor ſo ſehr geliebet,
Die ihm vor ſo ſehr behagt,
Eh er ward von ihr verjagt.

Oder:

Wer ſich auf Ruhm begiebet
Und freie Wege liebet,
Der liebet auch dein Licht,
Aurora; du mußt machen
Den Fortgang aller Sachen,
Sonſt hilft der Vorſatz nicht.

Künſtlichere Reimſtrophen begegnen uns bei Simon Dach und einigen Schleſiern, insbeſondere iſt Dach glücklich in der Verbindung von Reimzeilen ungleicher Länge. Erwähnenswerth ſcheint die folgende Strophe wegen ihrer Munterkeit; ohne dactyliſche Rhythmen einzumiſchen macht ſie doch einen ähnlichen Eindruck. In dem Gedicht Gartenluſt, auf Alberts Kürbishütte:

Der habe Luſt zu Würfeln und zu Karten,
Der zu dem Tanz und der zum kühlen Wein,
Ich liebe nichts als was in dieſem Garten
Des Drangſals Troſt, der Krankheit Arzt kann ſein.

Ihr grünen Bäume,
Du Blumenzier
Du Haus der Reime,
Ihr zwinget mir
Dies Lied herfür.

Daß die Strophe Beifall fand, und mit Recht, bezeugt Mühlpfordt, der in derſelben gleichfalls ein Lied dichtete; es iſt die Glückwunſch-Ode S. 14:

Was ſoll ich opfern eurer Flammen,
Hochedle Zwei in Kindespflicht?
Die Tugend führet euch zuſammen,
Und duppelt eurer Liebe Licht,
Die Treu verbindet
Den edeln Muth,
Und hat entzündet
So Geiſt als Blut
In gleicher Glut.

Mühlpfordt miſcht auch Alexandriner mit kurzen Reimzeilen und bildet auf ſolche Weiſe lyriſche Strophen, ähnlich wie das zu anderer Zeit wohl franzöſiſche Dichter gethan.

Verbindung jambiſcher Zeilen mit trochäiſchen finden wir bei Tſcherning; das Kirchenlied, von der Melodie beſtimmt, hatte ſchon dergleichen, ebenſo auch Zeilen von verſchiedener Länge.

Mannigfaltigere Reimverbindungen machte man namentlich auch in den ſogenannten pindariſchen Oden, in jambiſchem Vers, überließ dieſelben aber niemals dem Zufall. Alles iſt in dieſer Zeit gemeſſen, nie eine Silbe zu viel oder zu wenig. Außerdem hatte man auch eine Verbindung, welche als Aequivalent für die ſapphiſche Ode galt, oder auch geradezu dieſen Namen führte. Opitz gedenkt zwar der ſehr ungeſchickten Verſuche Ronſards (Pros. Germ. p. 93), allein er giebt nicht an, wie man es mit leichter Mühe beſſer machen könne. Es iſt ſpäter verſchiedentlich verſucht worden, wovon das Weſentliche, daß man drei längere (fünffüßige)

Zeilen mit einer kürzeren (zweifüßigen) verbindet, ſämmtliche vier Zeilen weiblich ausgehen und die erſte auf die zweite, die dritte aber auf die vierte reimen läßt. Ronſard reimt alle gleich und männlich, hatte nur die kurze Zeile. Später haben die ſächſiſchen und fränkiſchen Theoretiker auch die dactyliſchen Füße, namentlich den Adonicus am Schluß, nachzubilden geſucht. So lautet z. B. Philipp von Zeſens „Sächſiſches Freudenlied“:

Sonne, laß ſcheinen deine Roſenwangen,
Die mit Rubinen föllig einher prangen,
Komm ach, du Fürſtin der geſtirnten Felder,
Ziere die Wälder.
Schmücke dich herrlich mit geflamten Haaren,
Laß durch den Himmel deine Roſſe fahren,
Eile, die Vögel hör' ich ſchon erſchwingen,
Singen und klingen.

Dagegen finde ich bei Gryphius, der viel innerhalb der Opitziſchen Art experimentirt, eine Strophe, in der man unzweifelhaft den Verſuch erkennen darf, die Alcäiſche Strophe deutſcher Reimkunſt anzueignen. Sie ſteht im andern Buch der Oden unter der Ueberſchrift: Manet unica virtus und hebt an:

Es iſt vergebens, Lälia, daß man acht
Der Augen Glanz, der trefflichen Stirnen Pracht,
Der Purpurmund, der Schnee der Wangen
Sei mächtig dieſes Herz zu fangen.

Nein, eure Lippen ſind nur umſonſt bemüht,
Obgleich dies Antlitz gleich einer Roſe blüht,
Obgleich das überſüße Singen
Auch mächtig Löwen zu bezwingen.

Hier entſpricht nur die vierte Zeile nicht dem logaödiſchen Verſe — Gryphius wagte ſchon, freilich gegen Opitz, in den erſten beiden Zeilen Einen Dactylus, aber zwei hinter einander, das brachte er nicht über's Herz — ſehr bezeichnend für den Standpunkt der wahren Schüler Opitzens, im Gegenſatz der ſächſiſchen und fränkiſchen Dichter. Wahrſcheinlich unter dem Einfluß der letzteren hat Andreas Tſcherning die alcäiſche Strophe, natürlich auch mit Reim, noch genauer nachgebildet, indem er auch in der vierten Zeile die beiden Dactylen gab. Gleiches gilt von Neumark. In ſeinem Luſtwald finden wir ein „Alkaiſches Wohllied“, welches anhebt:

Wie unterſchiedlich wünſchet der Menſchen Sinn:
Der Eine ſetzt all ſeine Gedanken hin
  Auf ſchnödes Geld und hat an Schätzen
    Seine Vergnügung und groß Ergetzen.

Der Andre ſchlemmet, demmet ohn Unterlaß,
Und kann nicht gnug anfüllen den großen Fraß,
  Sein höchſte Luſt iſt Sauff und Freſſen,
    Gottes des Höchſten wird ganz vergeſſen u. ſ. w.

Die Franken und Sachſen, die Dichter wie die Theoretiker, legen eine vorzügliche Wichtigkeit auf die hüpfenden Verſe, und glauben damit einen großen Fortſchritt gebracht zu haben, während Opitz ſie mit Bewußtſein ausgeſchloſſen hatte, einmal wegen ſeines Princips das keine Meſſung, ſondern nur Hebung und Senkung anerkennt, dann aber auch wohl, weil der ſpielende Charakter ſeiner ernſteren Muſe nicht zuſagte. Dieſe Anſicht der Sachſen iſt einſtweilen noch ohne Wichtigkeit, gewinnt ſie aber weiterhin, weil in den dactyliſchen Rhythmen eine Annäherung an die Metrik der Alten lag, welche ſpäter den Verſuch begünſtigte, antike Verſe genauer nachzubilden. Für's erſte blieben aber beide Theile noch dem Reim treu, reimloſe Verſe würden dem Ohr der damaligen Zeit klanglos und ungereimt erſchienen ſein.

So haben denn auch die genannten Metriker eine Menge von Reimſpielereien wieder hervorgeſucht, oder wo ihnen die Praxis vorangegangen war, geheiligt, ſo daß, falls ihre Lehre beſtimmend geworden, die nur eben vorübergegangenen Zeiten der Meiſterſänger mit allem nutzloſen Zwang und allem leeren Klingklang zurückgekehrt wären: auch hierin zeigt ſich der überlegene Ernſt der Schleſier, oder wenigſtens derer, die ſich zunächſt an Opitz anſchloſſen.

Als beſonderer Eigenheit will ich nur noch einer Art aſynartetiſcher Verſe gedenken, welche Philipp von Zeſen in ſeinem hochdeutſchen Helicon (1643) in Vorſchlag bringt — durch Ausfallen einer Senkung bildet ſich ein Abſchnitt, wie folgt:

Liebſter Gott — laß mich Gnade finden,
Tilge doch — meine ſchwere Sünden. —

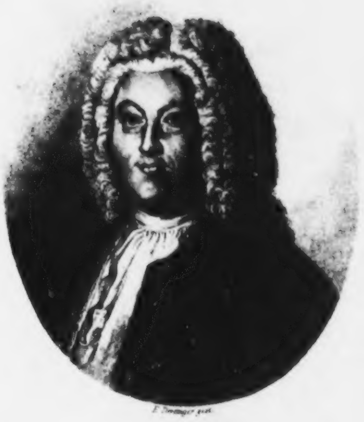
Auch hierin liegt das Beſtreben, gegen Opitzens Grundſatz, dem Metrum ein Uebergewicht über den Reim zu verſchaffen, was wohl hier noch zu früh kommt, und darum auch bei der Zeit nicht durchſchlägt.

Wenn nun das einzeln ſtehende und vorübergehende Verſuche ſind, ſo liegt Opitzens bleibendes Verdienſt in der Behandlung der einfachen Liederſtrophen: hier iſt Alles klangreich, melodiſch, weil ſauber und geſchmeidig in der Sprachbehandlung mit trefflichem Verſtändniß des deutſchen Sprachgenius: hier hat er eine Bahn geöffnet, die nicht wieder verlaſſen worden iſt und die nicht verlaſſen werden kann, ſo lange der gegenwärtige Zuſtand der Sprache dauert.

Von ausländiſchen Reimſtrophen eignete ſich Opitz nur ſehr wenig an, wir finden hier weder die von den Italienern noch von den Franzoſen ausgebildeten und beliebten Formen, ſondern im Grunde nur das einzige Sonett. Dies, das wir ſchon bei Gelegenheit des Alexandriners berührten, verdient jetzt noch einiges Verweilen.

Das Sonett als lyriſche Form liegt dem Deutſchen nicht ſo fern, iſt nicht ſo ein ganz fremdes, wie es auf den erſten Blick erſcheinen kann, denn es iſt nur eine beſondere Form der in der Poeſie der ſchwäbiſchen Dichter herrſchenden Regel für lyriſchen Geſang, dieſem nämlich iſt weſentlich die Gliederung nach Stollen

---



J. CH. GOTTSCHED.

Verlag von Friedrich Bruckmann in München.

und Abgeſang und zwar ſo, daß, ähnlich wie im Griechiſchen Strophe und Antiſtrophe ſich entſprechen und der Epodos ſchließt, ſo hier zwei Stollen vorauf gehen und der Abgeſang den Beſchluß macht. Nach der jetzt üblich gewordenen Form erſcheint freilich das Sonett viertheilig in ſeinen zwei Quatrains und den beiden Terzetten, allein ſo wie wir die letzteren als Eins zuſammenfaſſen, iſt die allgemeine Form der mittelhochdeutſchen Lyrik ſogleich erkennbar; und dies hat ſogar noch Einfluß behalten auf die Gliederung des Reims.

Das Sonett, von Petrarca ausgebildet, aber ſchon von Dante gebraucht, verbreitete ſich von Italien zunächſt nach Spanien und Frankreich, aber auch nach England, und hier haben wir, ganz in italieniſchem Charakter, Sonette von Spenſer und die ſehr eigenthümlichen und werthvollen von Shakeſpeare. Die engliſche Sprache aber erwies ſich zu reimarm, um dieſe Form in ihrer ganzen Strenge wiederzugeben, man erlaubte ſich daher eine Abweichung in den Reimen der erſten beiden Vierzeilen; eine andere tiefer in das Weſen eingreifende Aenderung aber iſt die, daß Shakeſpeare eine ganz andere Gliederung macht, ſo daß im Grunde nur die vierzehn Zeilen bleiben, dieſe aber ſich ordnen nach drei vierzeiligen Strophen und einem kurzen Abgeſang von zwei Zeilen; letzterer erhielt dann einen gewichtigeren Inhalt, die Spitze, die Löſung, und die an ſich betrachtende Gattung wird dadurch oft bis in die nächſte Nähe des Epigramms hinüber geführt, ſo daß, bei aller Aehnlichkeit im Anſchluß der Empfindungsweiſe und der Galanterie, hier doch wieder der Abſtand der Himmelsſtriche verbleibt. Eine ſolche eigenmächtige Umgeſtaltung erwartet man von dem Deutſchen nicht, ſowohl zufolge ſeiner Gelehrſamkeit als Gewiſſenhaftigkeit. Und ſo hat denn Opitz in der Regel ſich auch keine Erleichterung in den Reimen erlaubt, ſondern ſich hier lieber mit Noth und Zwang bewegt. An vierfachen und dreifachen Reimen ließ die Sprache es ihm zwar nicht fehlen, wohl aber fehlte es an Gewandtheit, ſie natürlich herbeizuführen, ſo daß denn auch hier bei Opitz und all ſeinen Nachfolgern nicht ſelten dem Gedanken Gewalt geſchah und Lücken mit leerem Füllwerk und proſaiſchem Ausdruck geſtopft werden mußten. Mit wenigen Ausnahmen iſt denn auch die ſehr reichhaltige Sonettenpoeſie des Zeitalters nicht eben zu den werthvollſten zu rechnen; am beſten hier Fleming und Gryphius. Nur in Ueberſetzungen geſtattete Opitz ſich in den beiden Vierzeilen verſchiedene Reime, ſo bei der Uebertragung eines Sonetts des Petrarca und bei mehreren aus dem Niederländiſchen; allein bei einigen Sonetten aus dem Italieniſchen der Veronica Gambara blieb er der Form des Originals getreu. Für uns, ich wiederhole es, entbehren alle dieſe Sonette des wahren Sonettcharakters, den ſie eben durch den Alexandriner verlieren: der Schmelz fehlt, es fehlt aber auch ſchon die Wirkung des Reims, welche durch den mittlern Einſchnitt gebrochen iſt, es fehlt ſogar der lyriſche Charakter. Wie auffallend, daß Opitz, der in der Theorie keineswegs nur den Alexandriner für das Sonett zuließ, doch den natürlicheren fünffüßigen Jambus, entſprechend der italieniſchen elfſilbigen Zeile, durchaus nicht anwendete. Die Erklärung liegt wieder einmal in der Gewöhnung an den Leierton des Alexandriners, dann aber darin, daß der längere ſechsfüßige Vers den Reim erleichterte. Unter dieſen Umſtänden iſt die ſtarke Einmiſchung der männlichen Reime nur noch das Geringſte: man hat ſie ſich aber auch in neuerer Zeit erlaubt; der wahre Ton des Sonetts aber wird nur mit rein weiblichen Reimen zu erreichen ſein, wie das die neueren Meiſter dieſer Form auch wohl erkannt. Die Form überhaupt aber liegt der deutſchen Lyrik fern; ſie iſt nur ein Maaß um zierliche Betrachtung darin auszuſprechen und kühle Artigkeiten in anſtändigſter Weiſe zu ſagen. Poeten wie A. W. von Schlegel und Graf Platen werden auch in Zukunft ſich dieſelbe nicht nehmen laſſen, und ihre Aufgabe bleibt dann, hier das Höchſte in Reinheit der Reime und geſchmackvoller Wendung zu leiſten ohne zu weit ins Proſaiſche des Ausdrucks hinabzuſteigen.

Unter den mancherlei Reimſpielen der Zeit kommt auch das kunſtmäßige Vermeiden des Reims vor, ein abſichtliches ſcherzhaftes Danebentreffen. So bei Scherffer ein Brautlied „in trochäiſch falſch gereimten Verſen“:

Alle Götter außer mir
Glaub' ich, ſind zur Hochzeit gangen!
Denn im Himmel keine Spur
Auch vom Jupiter vorhanden.
Pluto möcht' einheimiſch ſein
Und Neptunus, die zwei Herren,
Deren der zur See des Lehn
Führt, und jener in der Höllen u. ſ. w.

Sehr künſtlich, aber ganz wirkungslos.

V.

Die Theoretiker.

Der Dichtung des Jahrhunderts fehlte es nicht an Bewußtſein, der Praxis folgte bald die Theorie nach; erwarte man aber keine allgemein äſthetiſche, ja nicht einmal eine eigentliche Poetik. Handelte es ſich um dieſe, ſo war eine Kunſt, welche in den Werken des Alterthums die allein maaßgebenden Muſter erkannte, auch ebenſo auf die Regeln der Alten gewieſen, insbeſondere auf Quintilian und von den Neuern auf Julius Cäſar Scaliger, deſſen fünf Bücher de arte poetica eben dorther ſchöpften. Nur auf die mit Opitz eingetretene Neuerung richteten ſich in Deutſchland die theoretiſchen Beſtrebungen und um ſo mehr, als Opitz ſelbſt ſich in ſeiner Prosodia Germanica nur ſehr kurz geäußert hatte, die in ſolchem Sinne fortſchreitende Dichtkunſt aber ſehr bald theils neue Formen, theils neue Geſichtspunkte brachte für das, was bei Handhabung der Sprache in Vers und Reim zu beobachten ſei und worin ſich die guten Dichter von den ſchlechten unterſchieden. Die Sprachgeſellſchaften, welche hier ſämmtlich ein gewiſſes Richteramt übernehmen, verlangten, wie ſich begreift, nach einem geſchriebenen Geſetz; wer es brachte, konnte auf Theilnahme rechnen, einen Namen erwerben, Auflagen erleben.

Philipp von Zeſen, den wir als Dichter nicht ſonderlich rühmen konnten, ergriff bald nach Opitzens Tode, bei deſſen Leben hätte er es vielleicht nicht gewagt, die Sache mit großem Eifer; er widmete der Lehre von deutſcher Dichtkunſt zahlreiche Schriften, deren Geſammtheit ſich zur Zeit nicht einmal überſehen läßt. Wir halten uns zuvörderſt an ſeinen „deutſchen Helikon, oder grundrichtige Anleitung zur deutſchen Dicht- und Reimkunſt", von welcher von 1640 bis 1649 drei Auflagen erſchienen, die letzte „durchaus vermehrt". Der Verfaſſer nennt in einer lateiniſchen Dedication ſich den Schüler Auguſt Buchners, von dem aber keine Schrift ſolchen Inhalts vor dieſer erſchienen. Das Buch hat die wunderliche Eintheilung in „Treppen" und „Stufen", ja es wird ſogar eine beſondere Unter- und Obertreppe unterſchieden; trotz dieſer Spielerei verdient das Beginnen für ſeine Zeit Achtung, denn man ſieht, mit welchem Fleiß der Urheber beobachtet und gebucht hat. Das Werk iſt eine möglichſt vollſtändige deutſche Proſodie, Metrik und Reimkunſt, im Sinne der neuen Kunſt. Außer Opitzens kurzen theoretiſchen Bemerkungen waren ſeine Gedichte leitend; ſelbſt wo Zeſen abweicht, ſucht er ihn zu entſchuldigen; ſo bei den Reimen konnen: ſinnen; kömpt: nimmt. Demnächſt ſind ſeine Regeln von Fleming abgezogen, wo er aber verſchiedene Formen auftreiben konnte, hat er keinen Dichter der Zeit verſchmäht, auch wohl Eigenes hinzu erfunden. Er ſtrebt möglichſt viele Namen aufzubringen und nach dem Grundſatz des Palmenordens, dem er angehörte, ſind alle Benennungen deutſch. So heißt z. B. das Sonett ein „Klinggedicht"; die Niederländer hatten es „Klinkert" genannt. Die ſapphiſchen und alcäiſchen Oden mußten freilich ihre Namen behalten; ihnen wurden aber die pindariſchen angereiht, und wenn deren ganzes Weſen in Strophe, Antiſtrophe und Epodos von beliebiger Vers- und Reimſtellung beſtanden, ſo erhalten dieſe die Namen „Satz", „Gegenſatz" und „Nachklang". Die Alexandriner werden eingeführt als „Heldenreime" — wohl Ronſards vers héroiques. Den „ſteigenden" und „fallenden" Verſen, d. h. den Jamben und Trochäen, werden dactyliſche hinzugefügt, und gleich Eingangs giebt er: „Klingende Dattel-Reime an den edeln und weltberühmten Herrn Auguſt Buchnern über die Erfindung der lieblichen oder ſärtigen Dattel- oder Palmen-Ahrt.“ Sie lauten:

Höret die Lieder, wie ahrtig ſie klingen,
Welche mein Buchner erfindet und übt,
Daß ſie auch ſelbſten der Widerruf*) liebt,
Wollte ſie gerne mit Freuden nachſingen,
Uebet ſich ſtetig die Stimme zu ſchwingen,
Aber, indem er noch heftig betrübt,
Nicht mehr als halbe gebrochne Wort giebt,
Wälder und Felder dem Toone nachſpringen.
Buchner, ſo längſten unſterblich gemacht,
Itzund wird ähnlich den Göttern geacht,
Weil er die Palmenahrt erſtlich erfunden:
Föbus verwundert ſich ſelbſten ob Ihn,
Orfeus muß anders die Saiten aufziehn,
Tullius ſchweiget und lieget gebunden.

Zeſen handelt nun auch alle Arten der „Reimbände“ ab, darunter die ſchränkreimigen, „wan ein Band üm das andere gereimet wird und die Reime verſchränket werden, es mögen weibliche oder männliche allein, oder zuſammen ſein.“ Beſonders bemerkenswerth iſt, daß er mit vieler Sorgſamkeit ein alphabetiſches Reimregiſter verfertigte, das freilich nur die unreinen Reime heiligt, da die beſten Dichter, Opitz und Fleming an der Spitze, einmal ſo reimten, alſo i auf ü, ei auf eu; aber die ſchleſiſchen Unarten o auf u (roſten : Huſten) oder gar i auf ö (Sinnen : können) bleiben natürlich ausgeſchloſſen. Mit Recht iſt ihm Denemark : barg ein guter Reim, noch nach alter Ausſprache des g im Auslaut, dagegen aber nach ſächſiſcher Unart: Mars : barſch. Endlich iſt auch ausführlich vom Hiatus gehandelt, in deſſen Vermeidung Fleming allzu weit ging, hier mit anerkennenswerther Mäßigung.

Zwei Jahre ſpäter, alſo 1642, erſchienen zu Danzig: „Johann Peter Titzens zwei Bücher von der Kunſt hochdeutſche

---

*) D. h. das Echo.

Verſe und Lieder zu machen.“ Das Buch, das ſich offenbar auf das vorgenannte ſtützt, hat einen mehr gelehrten Anſtrich, müht ſich nicht in gezwungenen Verdeutſchungen ab und behandelt den Gegenſtand mit Geſchick und Umſicht, erſtreckt ſich nicht bloß auf Formen, ſondern greift in mehreren Kapiteln in das Gebiet der Poetik hinüber. Der Opitziſche Standpunkt iſt hier reiner feſtgehalten, doch werden die hüpfenden Verſe aufgenommen, namentlich damit es ſapphiſche und alcäiſche Metra geben könne. An Spielereien fehlt es auch nicht, ſo finden wir hier ſchon „das Ey“, mit einem Beiſpiel, bekanntlich ein Gedicht von dieſer Form, deſſen Reime von der Mitte aus nach oben und unten reimen, je nach ihrer entſprechenden Länge, ein zweifelhafter Genuß für das Auge, und gar keiner für das Ohr, denn die letzten Reime, natürlich in einſilbigen Wörtern, ſind um 16 Zeilen von einander getrennt. Recht verdienſtlich iſt auch hier wieder die Reimtafel, in der man das Streben nach möglichſt reinen Reimen anerkennen muß. Es reimen zwar auch i auf ü, ei auf eu und umgekehrt, allein die reinen Reime werden ſtets vorangeſtellt und jene abgeſondert. Die Eigenheiten der Schleſier und Meißner ſind beſtimmt unterſchieden und beide nicht ſelten als vom Ziel abweichend dargeſtellt. Das Buch, das ſich, wo es mehr Poetik iſt, ſtets auf Quintilians Inſtitutionen, auf Horazens ars poetica. und auf Scaliger beruft, hat doch wohl von Danzig aus keine ſonderliche Verbreitung finden können und in Deutſchland manchem ſchwächeren den Vortritt laſſen müſſen. Der Verfaſſer, dem wir als Dichter keinen Rang einräumen konnten, ſteht als Theoretiker durch Kenntniß und feine Beobachtung weit höher.

Um vieles geringer iſt Georg Philipp Harsdörffers „Poetiſcher Trichter, die teutſche Dicht- und Reimkunſt in 6 Stunden einzugießen“, zu Nürnberg erſchienen von 1648 bis 1653 in drei Auflagen. Das Werk ſteht auf ziemlich gleicher Stufe, wie die Nürnberger Dichtung der Zeit, d. h. es iſt Alles oberflächlich und verläuft ſich in Spielerei; manches Ungehörige breitet ſich aus, an Stelle des Reimregiſters tritt hier zum erſtenmal das

Beſtreben auf, die Stammwörter der deutſchen Hauptſprache erſchöpfend aufzuzählen. Es erklärt ſich wenigſtens gegen Flickwörter im Reim, was freilich ſchon die Tabulatur der Meiſterſänger gethan. Einige Kapitel greifen in das Gebiet der Poetik hinüber, allein dürftig und unſelbſtändig. So handelt „die eilfte Stund“ „von den Schauſpielen insgemein, abſonderlich von den Trauerſpielen“.

Nicht vorzüglicher iſt Juſtus Georg Schottels „deutſche Vers- oder Reimkunſt“; unter dieſem Titel erſchien von ihm ein Büchlein im Jahr 1656, und in ſeinem großen Werk, das gleichfalls auf dieſer Seite ſeinen Ruf nicht verdient, wird der Gegenſtand mehr breit als eingehend behandelt. Die „Ausführliche Arbeit von der teutſchen Hauptſprache“, Braunſchweig 1663, iſt oberflächlich in allem Hauptſächlichen, und jagt mit großem Eifer allen Curioſitäten nach, deren Aufzählung nicht am Ort ſein würde. Zu bemerken iſt, daß Schottel auch auf italieniſche Formen Rückſicht nimmt, ſo die „Sechſtine“; unter dem Namen der „dreigeſchrenkten Reime“ bringt er ſogar eine Verbindung, welche der Terzine entſpricht, allein da er ſie trochäiſch und vierfüßig bildet, erwächſt daraus etwas ganz Anderes — vielleicht wollte dies eben Schottel, um die Originalität zu retten; freilich um den Preis des Verſtändniſſes.

Endlich erſt im Jahr 1665 erſchien Auguſt Buchners „Poeterey“, offenbar viel zu ſpät, um noch beſonderen Eindruck zu machen. Was das Buch Neues bringt, das bleiben immer die dactyliſchen Metra, die nun aber ſchon in voraneilende Bücher übergegangen waren. Allein, wie mehrfach erwähnt, dieſe dactyliſchen Verſe ſind weder an ſich noch in deutſcher Sprache Buchners Erfindung, die ſchwäbiſchen Minneſänger und die Nürnberger Meiſter kannten ſie, er ſelbſt ſieht ſich deßhalb veranlaßt, dieſen Ruhm abzulehnen, ſie ſeien von ihm nur „wiederum hervorgeſucht und auf die Bahn gebracht worden“. Mit Opitzens neuer Kunſt nämlich fiel alle frühere Praxis fort; dieſe Versart nun innerhalb der Opitziſchen Grundſätze und mit ſeiner Sprachbehandlung wieder zubringen, das war die Sache — und die Sachſen legten darauf ein übermäßiges Gewicht. Nichts kann hier ſprechender ſein, als Zeſens obiges Gedicht; er gründet auf dieſe „Dattelreime“ die Unſterblichkeit des Erfinders, der nicht einmal der Erfinder iſt; jedenfalls auf eine Sache, deren Tragweite nicht erkannt wurde, denn man ſchätzte an ihnen nur die Lieblichkeit. Wir ſuchen überhaupt nach Gründen, welche Buchner in Poeſie und Theorie bei ſeiner Zeit als eine ſo bedeutende Größe erſcheinen ließen, denn alles was bisher von ihm zu Tage gekommen, will dieſelbe nicht erklären; ſie liegt wohl, außer dem Lobe, das der Mann ſelbſt ſo reichlich ausgab und dann in gleichem Maaß zurückempfing, einerſeits in der Gunſt, die er an ſeinem Hofe genoß, welcher eben mit ihm als mit einem ſächſiſchen Dichter glänzen wollte, dann aber auch in ſeiner Stellung als akademiſcher Lehrer: der lernenden Jugend iſt es nicht zu verargen, wenn ſie den, aus deſſen Munde ſie Lehre empfängt, für die Grundquelle hält und alles nur auf ihn bezieht.

Schließlich wäre noch Morhof's Unterricht von der deutſchen Sprache und Poeſie, vom Jahr 1682, zu nennen, das Buch iſt aber mehr literargeſchichtlich und kann als erſter Verſuch einer allgemeinen Literaturgeſchichte gelten, in welcher nun auch neben allen klaſſiſchen Literaturen die deutſche ihren gebührenden Platz finden ſollte.

VI.

Schluß.

Faſſen wir zuſammen, was der Verlauf unſerer Darſtellung ergab, ſo muß die Epoche deutſcher Literatur, an deren Spitze Opitz ſteht, als die Begründung der neuhochdeutſchen Dichterſprache angeſehen werden. Luthers Bibelſprache war zu einer ſolchen erhoben worden und man hatte gelernt, ſie kunſtmäßig in poetiſchen Formen zu bewegen. Was die Bibel allein nicht vermocht hatte, wurde vollbracht durch eine poetiſche Literatur: man hatte jetzt zum erſten Mal eine allgemeine deutſche Sprache. Während ſonſt ſich Ober- und Niederdeutſch beſtimmt geſchieden, und keinem Bewohner der Nordküſte je in den Sinn gekommen wäre in der Sprache Schwabens oder Oeſterreichs zu dichten, zumal in weltlichen Liedern, ſchrieben von hier ab die Dichter in Holſtein und in Königsberg in derſelben Sprache, wie Opitz, und in dieſer konnten ſie auch im Süden Deutſchlands geleſen werden; wiederum auch hier, in Nürnberg, in Heidelberg, am Rhein, an der Donau, ja in der Schweiz, befleißigte man ſich je mehr und mehr in derſelben Sprache zu ſchreiben, alles andere ſank herab zur Geltung des Dialekts und der Volksſprache. Es beginnt alſo erſt hier eine deutſche National-Literatur.

Luthers Bibeldeutſch iſt bekanntlich eine gewiſſe Miſchung von Ober- und Niederdeutſch, welche den Ausdruck ſehr bereichert und den Formen nicht durchaus geſchadet hat, da hier das Hochdeutſch überwog und das vielfach Schwankende wieder auf gewiſſe Grenzen zurückgeführt wurde. Allein Luther hatte noch mancherlei Härten, auch noch manches Formloſe und Unbeſtimmte; die feinere formelle Ausbildung aller organiſchen Gliederungen der Sprache war nur im Verſe möglich, und hier eben hat Opitz, was Luther trefflich begonnen, auf's Glücklichſte hinausgeführt. Seine klaſſiſche Bildung, ſeine Beſonnenheit und Sauberkeit ließ ihn überall das Rechte finden. Das allzu tief eingeriſſene Wegwerfen und Verſchlucken ganzer Silben, ein Unweſen, dem ſogar aus dem Roheſten ſchon die Meiſterſänger zu ſteuern ſuchten, die Verunſtaltung oder Vernachläſſigung der Beugungen gab der Sprache einen unedlen Charakter; Opitz wußte ihr auf dieſer Seite den verlorenen Adel wieder zu geben, er gewöhnte ſie an einen gemeſſenen Gang und lehrte ſie im Verſe mit Anſtand ſchreiten, jedes ihrer Glieder mit Bewußtſein ſetzend. Ein Theil der Kühlheit, welche wir bei ſeinen Verſen empfinden, ſtammt eben von dieſem großen und nothwendigen Dienſte, welchen er für eine neue Periode der Sprache geleiſtet. Nur Weniges blieb den folgenden Zeiten auf dieſer Bahn noch ferner zu thun; nur Einzelnes, nur gewiſſe Verkürzungen, am meiſten in den Participialformen, z. B. ausgerüſt ſtatt ausgerüſtet, geacht ſtatt geachtet, haben die Dichter des 17. Jahrhunderts ſich noch verſtattet, im Ganzen aber haben ſie unverbrüchlich eine genaue Articulation und finden, durch ihre Mundart unterſtützt, ſich hier den Süddeutſchen nicht wenig überlegen. Die nord- und mitteldeutſchen Dialekte ſcheinen weniger verbraucht und verſchliffen geweſen zu ſein, ſo daß eine Regeneration, mit Hinblick auf die Sprachen des Alterthums, von ihnen am beſten ausgehen konnte.

Luthers Sprache, obwohl ſie keine beſondere ausſchließliche Mundart iſt, lehnt ſich doch an ſächſiſche, thüringiſche Dialekte an, denen die niederſchleſiſchen nicht ganz unverwandt ſind — die oberſchleſiſchen dagegen ſtehen den ſüdlichen ſchon um Vieles näher, wie denn Logau eben darum auch als rauher erſchien. Dieſe

Mundarten erhielten dadurch eine neue Bedeutung; in den ſächſiſchen Landen ſcheint man ſich deſſen beſonders bewußt geworden zu ſein, wie denn die fruchtbringende Geſellſchaft eben dieſem Umſtande großentheils ihre Entſtehung und Bedeutung danken dürfte. Bei Philipp v. Zeſen, in deſſen hochdeutſchem Helikon, ſehen wir ein beſonderes Gewicht auf die meißniſche Mundart gelegt als diejenige lebendige Quelle, aus welcher die allgemeine deutſche Dichterſprache zu ſchöpfen ſei und woraus dieſelbe ſich zu erfriſchen habe, wobei vornämlich noch die Lage Meißens „im Mitteltüpfel des ganzen Hochdeutſchlandes“ geltend gemacht wird. Er ſelbſt ordnete danach ſeine Reimregiſter und verlangte nach dieſer Mundart Schrift und Ausſprache geregelt. Man rechtete mit den Schleſiern und anderen Norddeutſchen innerhalb engerer Grenzen und nachdem hier praktiſch eine gewiſſe Einigung erfolgt, konnten auch die Oberdeutſchen dem neuen Hochdeutſch nicht länger widerſtreben.

Groß und entſcheidend iſt nun ferner das Verdienſt der Epoche um die poetiſche Form; alle folgenden Epochen ſind noch innerhalb derſelben Grenzen geblieben, wir handhaben noch heute die dichteriſche Sprache im Weſentlichen nach denſelben Grundſätzen und es läßt ſich nicht abſehen, daß hier eine Aenderung eintreten ſollte, es wäre denn, daß große Erſchütterungen, von innen und außen kommend, den geſammten Sprachzuſtand veränderten. Opitz hat hier mit ſicherem Auge, freilich nicht ohne den Vorgang der Niederländer, gleich das Richtige getroffen und durch die Praxis geltend gemacht. Auch in einer ſpäteren Zeit waren ſeine Grundſätze und ſein Beiſpiel ein beſtändiger Leitſtern. Wir verdanken ihm nicht nur die Bewegung der deutſchen Sprache im Rhythmus, ſondern die Zuſammenwirkung von Rhythmus und Reim, und die wohlgegliederte Satzbildung im Verſe, zugleich aber die Erhebung der Sprache ins Edele. Mit dieſer und der ſaubern Handhabung der Form gelang es, ſie zu einem poetiſchen Stil zu führen, ſie zum Pathos zu erheben. Fluß und Nachdruck wurde ſchon erſtrebt, wenn auch meiſtens nur getrennt von einander erreicht. Von Opitz her zeigt ſich einerſeits ein Streben auf freie und geſchmeidige

Sprachentfaltung, anderſeits eine Richtung auf Abgemeſſenheit und Gehalt, auf Gedrungenheit, auf gedankenvolle Kürze; beides freilich von einzelnen Nachfolgern durch Uebertreibung zur Manier geführt.

So weit konnten die klaſſiſchen Literaturen leiten; jetzt aber kommen wir auf einen Punkt, wo ſie nicht zu helfen vermochten und wo der Mangel der Epoche ſich nicht verdecken läßt. Es fehlte dem ernſten poetiſchen Streben an poetiſchem Stoff; beides ſtand in keinem Verhältniß. Die alten Traditionen waren abgeſchnitten, das Mittelalter ſtand als katholiſch den Proteſtanten auf einmal fern, die neue Zeit war eben noch zu neu, man verſtand eben ſo wenig aus dem Leben, als aus der Geſchichte zu ſchöpfen; die Sage aber erſchien als Aberglauben und wich einer gelehrten Literatur. Ein poetiſcher Genius vom erſten Range würde vielleicht auch hier noch Rath gewußt, würde in ſeiner eigenen Bruſt den Schlüſſel für das Gemüts- und Seelenleben der Gegenwart und Vergangenheit gefunden, würde die Farben zu lebendigen, darſtellungsvollen Gemälden bereit gehabt haben — allein einen ſolchen Geiſt in voller Entſchiedenheit und ganzer Fülle beſaß, wir dürfen es uns nicht verhehlen, das Zeitalter nicht: die Kämpfe der Reformation hatten die Geiſter abſorbirt, auch wohl die Nöthe des Krieges gedrückt und erſchöpft. Gryphius iſt kein Shakeſpeare; er hat ſeine Tugenden, er hat Kraft und zuweilen Aufſchwung, allein es fehlt durchaus an Blut und Leben, an dramatiſcher Anſchauung und wahrer Geſtaltungskraft, tiefe Blicke in das menſchliche Herz und die Werkſtatt der Leidenſchaften ſucht man bei ihm, wie in der ganzen Zeit, vergebens.

Bei allen dieſen hier nicht verſchwiegenen, ſondern offen gezeigten Schranken muß die deutſche Dichtung des 17. Jahrhunderts dennoch als eine ernſte, würdige, mannhafte in hohen Ehren gehalten werden, ſie iſt unverzärtelt und derb, eine feinere Geſchmacksbildung kennt ſie noch nicht, aber ſie bietet in Geſinnung und Wort viel Echtes und Vollwichtiges, viel Herzhaftes und Friſches, ſie entbehrt keineswegs der Erhebung und des Lebens, des Gemütes, der Phantaſie, ſelbſt bei ihrer gelehrten Abkunft hat ſie viel Naives und bei der Abhängigkeit von außen doch den deutſchen Geiſt vollkommen bewahrt. Ihr Werth tritt nicht beſſer hervor, als im Vergleich mit dem, was zunächſt folgte.

Die Beſchränktheit hört freilich nicht auf, die ganze Periode zu verwerfen, ſie als „Renaiſſance" zu verdächtigen. Mögen dieſe altklugen Weltverbeſſerer mit der Geſchichte und der Vorſehung rechten; denn die Renaiſſance in der bildenden Kunſt und die Reſtauration der Wiſſenſchaft, d. h. der Sieg des neubelebten Griechenthums über das veraltete und entartete Römerthum, dieſer Sieg, aus dem zugleich die Reformation der Kirche und die Verjüngung des germaniſchen Lebens entſproſſen, iſt eine weltgeſchichtliche Thatſache, die ihre tiefſten, ſchon menſchlicher Einſicht erkennbaren Gründe hat, und die betrachtete Epoche der Literatur ſteht mit ihr in unmittelbarem Zuſammenhange. Handelt es ſich aber hier um eine allgemeine europäiſche Erſcheinung, ſo wird man vorſichtig ſein müſſen, von Nachahmung im Beſondern zu ſprechen. Auch wir wiſſen wohl, daß Fäden zerriſſen worden, daß ein Bruch erfolgt, der zu beklagen iſt; auch wir wünſchten, es möchte der Baum urſprünglich deutſcher Dichtung ungeſtört fortgewachſen ſein: allein, wenn hier auch eine Unterbrechung eintrat, iſt dies Wachsthum nicht völlig verſchüttet worden, es hat zu ſeiner Zeit wieder den Weg ans Licht gefunden — wie würde man ſonſt auch nur die Klage erheben? Vor allem nun aber geht in menſchlichen Dingen der Fortſchritt nicht auf geradem Wege und auch wo die Oberfläche Störungen zeigt, kann doch im Schooß der Völker noch ein tieferes Leben verbleiben, Keime können hier ſchlummern, die nur ihrer Zeit warten. Hat doch auch die von helleniſchem Geiſt ausgehende Befruchtung erſt nach mehr als einem Jahrhundert reifere Früchte gezeigt. Erſcheinungen des Lebens bedürfen der Fermente, Zeugungen der Kreuzung: da zeigt ſich denn in der Regel zu Anfange Trübung und Rückgang, die guten Folgen treten erſt im weitern Verlauf hervor; eine Erfahrung, die in deutſcher Literatur ihre volle Beſtätigung gefunden.

Aber auch ſchon was ſogleich gewonnen ward, war von

Bedeutung. Könnte noch ein Zweifel ſein über die Errungenſchaft der Zeit, deren Führer Opitz iſt, ſo werfe man doch nur einen Blick auf die Handhabung deutſcher Dichtkunſt im 15. und 16. Jahrhundert. Hans Sachs und die Meiſterſänger ſind nicht die einzige Erſcheinung dieſer Zeit und das Verkommen der Poeſie liegt nicht bloß in dem Herabſteigen zum Stand der Handwerker, denn der kaiſerliche Theuerdank ſteht um nichts höher, läßt vielmehr den dichtenden Schuhmacher noch als ein ſehr hervorragendes Talent erſcheinen. Die Sprache war jämmerlich verwildert und gebrochen, jedes Aufſchwungs unfähig, ſtolperte ſie in kurzen Verszeilen und verbindungsloſen Sätzen, die Wörter faſt bis zu beſtändiger Einſilbigkeit verſchluckend, ohne klare Satzbildung, ohne Wendung, ohne Periodirung, ohne Rhythmus, in engſten Grenzen armſelig und mühſam nach dem Reim ſuchend, herabgeſunken zu einem Kindeslallen und behaftet mit allen Merkmalen der Unbildung. Ohnedies ſchon damals an poetiſchem Inhalt gänzlich verarmt, kann die Dichtung dieſer Zwiſchenzeit ſich weder irgendwie mit der Poeſie des hohenſtaufiſchen Zeitalters vergleichen, noch auch mit der des ſiebzehnten Jahrhunderts. Das Mittelalter und die alte Romantik war nicht wieder zu bringen, das hat eben Kaiſer Max lebend und ſchreibend auf das Deutlichſte kund gethan: für Sprache und Poeſie bedurfte es der Rettung, der Neugeſtaltung im Sinne einer neuen Zeit. Eben dieſe hat nicht gefehlt — ſie enthielt aber mehr Zukunft, als das Jahrhundert zu entwickeln vermochte, die von Opitz geahnte „Pracht“ der deutſchen Sprache ſollte noch erſt zu ihrer vollen Geltung gelangen.

Druckfehler.

S. XIII Z. 4 v. o. lies **und** ſtatt „als“.
S. 158 Z. 4 v. o. iſt „ſichern“ zu ſtreichen.
S. 172 Z. 2 v. u. lies **durch die Vermälung** mit Pazinjan.
S. 356 Z. 12 v. o. lies **der** ſtatt „dort“.
S. 360 Z. 12 v. o. lies **Giebſt** ſtatt „Liebſt“.
S. 416 Z. 4 v. o. lies **Glut** ſtatt „Blut“.
S. 555 Z. 15 v. o. lies **riou** ſtatt „viou“.

Durch beſonderes Druckverſehen iſt S. 314 die obere Zeile auf S. 315 unten geſetzt worden. Die Blätter ſind durch beifolgenden Carton zu erſetzen.

Nachſchriftlich.

Der freundlichen Mittheilung des Herrn Dr. Löſchin in Danzig, deſſen Verdienſte um Erforſchung der Geſchichte ſeiner Vaterſtadt bekannt ſind, verdanke ich neue Nachrichten über Greflinger und deſſen Werke, welche ich den Freunden deutſcher Poeſie nicht glaube vorenthalten zu dürfen. Dieſelben ergänzen und beſtätigen meine Darſtellung in erwünſchteſter Weiſe, ſo daß jetzt zur vollen Vergegenwärtigung der Geſtalt des Dichters nur noch das Bildniß fehlt — ſollte auch dies ſogar noch ſich finden laſſen? Zugleich ſehe ich hierin den erfreulichen Beweis, daß es gelungen iſt, eine Theilnahme für den ſo lange Vergeſſenen zu erwecken. Ich laſſe die geehrte Zuſchrift hier wörtlich folgen:

„I. In einem zur Bibliothek des Dr. Löſchin gehörenden Folioband, der eine Sammlung von deutſchen und lateiniſchen Lob- und andern Gelegenheitsgedichten auf Danziger Patricier, Gelehrte u. A. aus den Jahren 1558 bis 1667 enthält, findet ſich

a. Dankgetichte vor die großen ja Väterlichen Gutthaten, welche der Edle ehrenveſte hoch unnd wohlweiſe Herr Gregorius Cammermann, Rathsherr und p. t.*) Richter der alten Stadt**) Dantzigs mir unterſchriebenen eine geraume Zeither erwieſen hat. Georgius Greblinger (sic) aus Regenßburgk. Anno 1645.

Das Gedicht iſt ohne Angabe des Ortes, wie Lettern und Buchdruckerſtöcke zeigen, gewiß in Danzig gedruckt und enthält 122 Verſe. Es beginnt mit den Worten:

„Eher ſol das Sonnen-Rath
Dieſen Rund nicht mehr begrüßen,
Eher ſol das Monden-Plat
Seine Gänge nicht mehr wiſſen —“

Es folgen noch zehn andere „Eher“ und dann:

„Eh' ich Euch, mein großes Heyl,
Meines Lebens reichen Nehrer,
Meines Glückes bäſten Theil,
Meiner Sinnen treuen Wehrer,

---

*) pro tempore (der dazu gewählte Rathsherr verwaltete das Richteramt ein Jahr lang).

**) Altſtadt, die, wie die Rechtſtadt, einen beſondern Rath hatte.

Meinen, hoff' ich, längern Freind,
Eh ich euch ſol widrig werden
Mit dem undank, Herr es ſcheint
Daß in dieſer Preußner Erden
Wenig Glücke vor mich ſey.

Der Dichter rühmt ſodann die hohe Bildung, die ſich ſein Gönner durch fleißiges Studium und durch Reiſen nach Frankreich und Italien erworben, und den großen Genuß, den ihm die Mittheilungen davon an der Tafel des würdigen Greiſes (Rathsherr Cammermann, ein Amtsgenoſſe des Hevelius, ſtarb 1655) bereitet. Er ſagt:

„Füllten mich die Speiſen ſehr
Und die Gunſt, bei Euch zu ſitzen,
Eure Reden dreymal mehr,
Denn man kann ſie lange nützen,
Ging ich durſtig an den Trank
Durſtiger an Eure Worte,
Die voll Weißheit ſonder zwangk
Steigen durch der Zungen Pforte.

Er erwähnt hierauf der Art und Weiſe, wie er dieſe Gunſt und Theilnahme gefunden und ſcheint darauf hinzudeuten, daß es auswärts und zwar zu der Zeit, wo er ſich im Kriegsdienſte und in ſehr trauriger Lage befand, geſchehen ſei.

„Wie ich erſtlich ſtutzete
Alß ihr mich zu Euch hieſt kommen
Von der böſen Nordenſee
Und auch bald wurd' auffgenommen,
Weil es mir ein frembdes war
Unverdient was gutes kriegen,
Voraus da wo unſre Schaar
Vielmals mußt im Kothe liegen.

b. Gedanken von der Geburt CHRISTI aufgeſetzt vom Georg Greblinger aus Regenſpurg anno 1645. Sauberes Manuſcript. Sechs 24zeilige Folioſeiten. Eine Art von Weihnachtskantate in abwechſelndem Metrum. Der — das Ganze empfehlende — Schluß lautet:

„Du großer Richter aller Erden
Warumb gehſtu
aus deiner Ruh
Und magſt bei uns voll Unruh werden,
Was läßtu deinen Thron und ſteigeſt
ſo tief zu mir
was ſuchſtu hier
Daß du dein Hertz ſo freundlich zeigeſt.

Wo iſt dein Scepter, deine Crohne,
wo deine Macht
wo deine Pracht
Wie macht ihrs ſo mit Gottes Sohne.
Die Liebe — laſt uns dankbahr werden —
zu uns, die zieht
reißt und bemüht
Dich auß dem Himmel zu der Erden.

e. **Das blühende Dantzig** aufgeſetzt vom Georg **Greblinger aus Regenſpurg** anno 1646. **Manuſkript** (wohl nie gedruckt) von **derſelben Hand**, 500 **Verſe.**

Das Lobgedicht beginnt mit der Apoſtrophe:

Apollo helfe mier, ich will von Dantzig ſingen
Und, wo es möglich iſt, als an die Sterne bringen,
Dahin es auch gehört u. ſ. w.

Es theilt ſodann ziemlich umſtändlich die Sagen über den Urſprung und den Namen der Stadt mit, rühmt die Umgegend

(Die Götter und Göttinnen
Sind ſchwerlich ſo ergetzt, ſie findt auch wo ſie findt,
Alß man uns Sterbliche bey dieſer Gegendt findt)

dann namentlich das Jäſchkenthal,

(Der Roſenvolle Platz, die Schattenreichen Linden,
Das Murmeln dieſer Bäch, das Schmeicheln von den Winden)

die Gärten,

(Die daß es Wunder iſt, ſo fremde Früchte tragen),

die nah gelegenen Berge,

(Ach über große Luſt, wenn man das blaue Meer
Voll ſchwangrer Segel ſieht von deinen Städten her
Du hohes Niederlandt.)

Die der Stadt zugeführten Produkte aus der Umgegend und Ferne, die Flüſſe, die ihr zuſtrömen,

(Seht unſren Modlaufluß mit Schiffen überſäht,
Seht unſere Radaun, wie viel ſie Rähder dräht.)

die Feſtungswerke — Weichſelmünde.

Dann heißt es:

— — — Apollo laß uns gehen,
Wir haben nun die Stadt von außen gnug beſehen,
Es wird auch etwas ſpat, wir wollen nun hinein.

Hier beſchaut der Dichter nun den Tempel, der

Nach Gottes Mutter heißt und deſſen Thurm ins Meer
Und Land ſo ferne ſcheint.

ſodann die übrigen öffentlichen Gebäude,

Der Häuſer ihre Zier —
Paläſte ſag ich, iſt ſehr werth heraus zuſtreichen.
Du wirſt mein Danzig nun dem Nürnberg wenig weichen
An Schönheit — an der Luſt, da weicht dir Nürnberg ſchon.

Er fordert dann den „Latonen Sohn“ auf, auch das Leben der Einwohner mit ihm zu beſchauen und verſpricht demſelben:

„es wird ein Glas mit Wein belohnen.“

Nun wird die Freundlichkeit, die Gaſtfreiheit, die weiſe Regierung, der Reichthum, die Kriegsmacht, die Freiheit Danzigs geprieſen. Dann heißt es:

— — — Geh Venus, ſchäme dich,
Die Töchter dieſer Stadt, die ſindt dier überlegen.
Der Himmel kann auch kaum ſo viel der Sterne hegen
Als viel zu dieſer Zeit die ſchöne Dantzger Stadt
Von ſchönen Frauen und auch ſchönen Jungfern hat.

Gerühmt wird ſodann das Blühen der Kunſt und Wiſſenſchaft unter dem Schutze des Friedens,

(Du großer Friede du, was kannſt du nicht gebähren,
Du reicher Friede du, was kannſt du nicht ernähren),

der blühende Handel, die belebten, überfüllten Marktplätze (auf denen ſich auch noch Elennthiere fanden).

Zuletzt preiſet der Dichter noch einmal das Glück des in Danzig herrſchenden Friedens im Gegenſatze gegen den verheerenden Krieg, der in Deutſchland wüthet, geht zu dem Lobe des, dieſen Frieden bewahrenden Polenkönigs Wladislaus IV. über und ſchließt dann mit den Worten:

Gehab dich Dantzig wohl, fahr fort in deinem Blühen,
Gott wende gnädig ab, was dich zu überziehen
Gleich wie ein Wetter kommt und laſſe dich zur Stadt,
Wohin bei mancher Laſt man ſeine Zuflucht hat.

„Die Verſchiedenartigkeit der von den Bibliographen angeführten Bücher, welche Greſlingers Namen tragen, würde nicht befremden, wenn dabei vermerkt wäre, daß dieſe Gärtnerei, Conditorei u. dgl. Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen und Holländiſchen ſind, womit der arme Dichter, den ſein Notariat wohl nur ſpärlich ernähren mochte, ſich das fehlende Brod erwerben mußte und die er zum Theil ſelbſt verlegte.

II. Die Danziger Stadtbibliothek — die auffallender Weiſe ſonſt nichts von ihm aufbewahrt — beſitzt zwei dieſer Ueberſetzungen.

1) Der Franzöſiſche Küchen-Gärtner u. ſ. w. In die deutſche Sprache gebracht von Georgio Greſlingern C. N. P. in Hamburg. Wird auch bei demſelben außgegeben. Im Jahr Chriſti 1664. Als Fortſetzung, die am Schluſſe verſprochen wird, erſchienen 1665 die „Tractätlein“ „Der Franzöſiſche Confiturer“, „Der Franz. Becker“ und „Der Franz. Koch“. (Ein Geſchichtſchreiber der Kochkunſt fände hier viel Material.)

2) Der verſtändige Gärtner: Ueber die zwölf Monate des Jahres. In holländiſcher Sprache beſchrieben von P. V. Aengeln. Und nun zum fünften mal vermehrt und deutſch außgefertigt von Georg Greſlinger C. N. P. Bei welchem es auch zu Hamburg bey der Börſche in dem Brodſchragen außgegeben wird. Anno 1666.

Wie ſehr der Dichter auf einen ſolchen Broderwerb bedacht ſein mußte, ſieht man aus den, dem Büchlein vorgeſetzten Verſen:

Wem wird dieſes zugeſchrieben?
Allen, die den Garten lieben.
Und was man in ſolchem baut.
Nu, was wil ich dann vor Gaben

Meiner Arbeit halber haben?
Nur ein wenig Taſchenkraut,
Denn es ſtärkt die ſchwachen Glieder
Und bringt uns die Kräfte wieder.

So auch aus der „an den Leſer“ gerichteten Bitte:

Weil dieſes Büchlein mir zum Schaden anderswo iſt nachgedrucket, die Vermehrung und Correktion aber darinnen außgelaſſen worden, ſo wollen der Liebhaber deſſelben dieſes mehr als das andre großgünſtig beaugen, und den Verdeutſcher ſeines Schadens und gehabten Mühe halber damit wieder ergetzen. Lebet wol.“

Leben und Werke deutſcher Dichter.

Geſchichte

der

deutſchen Poeſie in den drei letzten Jahrhunderten

von

O. F. Gruppe.

Zweiter Band.

Erſte und zweite Lieferung.

Mit den Portraits von

J. C. Gottſched und C. F. Gellert.

* * *

München.
Verlag von Friedrich Bruckmann.
1864.

Leben und Werke deutſcher Dichter.

Zweiter Band.

Leben und Werke
deutſcher Dichter.

Geſchichte
der
deutſchen Poeſie in den drei letzten Jahrhunderten
von
O. F. Gruppe.

Zweiter Band.

Mit ſechs Bildniſſen in Stahlſtich.

München.
Friedrich Bruckmann's Verlag.
1866.

Siebentes Buch.

Gegenwirkung und Uebergang. Letzte Schleſier. Johann Chriſtian Günther.

I.

Gegenwirkung und Uebergang.

Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts zeigt ſich in deutſcher Literatur ein anderer Ton und Geiſt, leider nur entwickelt ſie dieſen nicht völlig aus ſich ſelbſt. Der Deutſche richtet ſein beobachtendes Auge rund umher auf die literariſche Arbeit in den Nachbarländern, und wenn dies zunächſt in dem Streben geſchieht den vorangeeilten romaniſchen Literaturen nachzukommen, ſo bleibt doch nicht aus, daß von dorther Einfluß und Beſtimmung erfolgt. Was wir ſchon in dem abgelaufenen Jahrhundert wahrgenommen, ſetzt ſich auch fort in dem nächſtfolgenden.

Die älteren Darſteller deutſcher Literatur haben dieſe Verhältniſſe freilich viel anders aufgefaßt, und wenn man ihren Namen auch keine Autorität mehr beimißt, ſo iſt von der Auffaſſung ſelbſt doch manches geblieben: wir haben hier aufzuräumen oder wenigſtens Verſtändigung herbeizuführen.

Es wird von drei ſchleſiſchen Dichterſchulen geſprochen und eben diejenigen Dichter, welche jetzt zunächſt behandelt werden ſollen, werden der dritten beigezählt. Wenn wir ſchon gegen die Abſcheidung einer zweiten ſchleſiſchen Schule Bedenken erhoben, ſo müſſen wir noch mehr bei einer dritten auf der Hut ſein, ſchon aus dem einfachen Grunde, weil es ſich hier um deutſche, nicht um ſchleſiſche Poeſie handelt; es iſt dieſe Unterſcheidung nicht aufrecht zu erhalten, ſobald wir den Blick auf allgemeinere Verhältniſſe und auf den Zuſammenhang der europäiſchen Literaturen richten. Wir lernten den Uebergang kennen, welcher von Opitz zu Gryphius und ſelbſt zu Lohenſtein führt. Man hat bei dem Stifter der neudeutſchen Poeſie zu unterſcheiden zwiſchen ſeinen früheren und ſpäteren Werken, ſeinen lyriſchen und ſeinen alexandriniſchen Gedichten: jene ſtreben nach Einfachheit und Gemeſſenheit, dieſe werden durch den Vers ſelbſt zu einer geſchmückten Manier hinübergeführt, in welcher die Nachfolger nur weiter vorgehen konnten; dazu, daß der Mangel an wahrhaft poetiſchem Stoff auch ſeinerſeits zum Putz hindrängte. So kam es, daß eine Periode der Kunſtpoeſie, die ihrem Weſen nach auf Geſchmack ausging, doch dem Ungeſchmack verfallen mußte, zumal als dieſer durch leuchtende Vorbilder vom Auslande her geboten wurde. Aber beide Richtungen gehören ſo weſentlich zuſammen, treten auch der Zeit nach in Deutſchland ſo ſehr neben einander auf, daß ſich hier nicht gut eine Sonderung machen läßt, während man ſie doch auch kaum wieder als gleichberechtigte Parallel-Erſcheinungen wird faſſen dürfen. Nur ſo lange man in Schleſien und anderswo die Ueberzeugung hatte, es ſei durch Hoffmannswaldau die wahre Poeſie aufgebracht und Opitz tief in Schatten geſtellt, war Grund von einer zweiten ſchleſiſchen Schule zu reden; dieſer zweiten fügten dann aber die Schleſier im Sinne ihres Local-Patriotismus auch noch eine dritte bei, um die es noch mißlicher ſteht.

Als nämlich das Uebel ſeine Höhe erreicht, trat die Gegenwirkung ein, wie ſie denn ſchon früher in Italien und in Frankreich eingetreten war. Jetzt ging man wieder auf Opitz zurück: der in deſſen älteren Werken herrſchende Ton hatte zu keiner Zeit in der Literatur ſeines Jahrhunderts aufgehört, er zählte in Schleſien immer noch einzelne treue Anhänger, beſonders aber hatte man ihn weiter nordwärts bewahrt, die Königsberger, Simon Dach an der Spitze, nicht minder Tſcherning in Roſtock, dichteten noch ganz in der maaßvollen, bedächtigen Manier: dieſe Tonart gewann jetzt von neuem Anhänger und ſteigerte ſich zu der kühlen Zierlichkeit, welche wir bei Michael Kenpahl und bei Asmann von Abſchatz auf ihrer Höhe fanden. Der Feldzug gegen die jüngſt ſo gefeierten Namen und die Rückkehr auf Opitz war jetzt auf einmal Parole und Feldgeſchrei, wobei freilich von Rückkehr nur bei denen die Rede ſein konnte, welche ihm nicht treu geblieben.

Es wird ſchwer ſein, auf ſolche Verhältniſſe die Annahme einer beſonderen Schule zu gründen.

Andere Darſteller übertrieben die Sache in umgekehrter Weiſe und hier iſt beſonders Gottſched zu beobachten und zu berichtigen. Ueberzeugt, daß Opitz, und mit Recht, das ganze Jahrhundert beherrſche, und daß dieſe Herrſchaft auch noch weiter aufrecht zu erhalten ſei, geleitet ferner von dem Beſtreben der deutſchen Literatur, welche in ihrer neueren Entwickelung noch nicht eben reich war, ſo viel als möglich zu retten und zu erhalten — was that er? Er übte die Kunſt des Verſchweigens, er drückte gern ein Auge zu. Den Fehler des Schwulſtes, der auch ihm als der größte, von allen erſchien, ſuchte er ſo viel als möglich in's Enge zu ziehen; er entſchuldigte Fleming und vollends Gryphius, wo dergleichen bei ihnen vorkam, er warf Hoffmannswaldau nur ſeine Ueppigkeit vor und gab, um alle anderen ungeſchmälert und in Ehren zu behalten, nur den einzigen Lohenſtein preis — eine Auffaſſung, die, ſo gut ſie auch gemeint war, jetzt nicht mehr mit der Wahrheit beſteht.

Allerdings kommt Opitz noch einmal wieder, dringt noch einmal durch mit ſeinen Grundſätzen und ſeinem Beiſpiel, ſo daß man, da ſein Einfluß die Periode des Schwulſtes überlebt, ſie umfaßt und einſchließt, letztere als eine epiſodiſche Erſcheinung innerhalb und inmitten der von ihm beherrſchten Periode anſehen kann. Allein dieſe ſeine ſpätere Herrſchaft iſt doch von der früheren verſchieden, denn zuerſt lehnt dieſelbe ſich an die altklaſſiſchen Muſter und jetzt empfängt ſie Unterſtützung von der neufranzöſiſchen Literatur aus, zum Theil ſo ſehr, daß es ſcheint, ſein Name ſei nur zum Deckmantel für dieſen fremden Einfluß genommen worden.

Es liegt hierin enthalten, daß die Dichter, welche wir jetzt zunächſt anzuführen haben, eine eigenthümliche Zwiſchen- und Doppelſtellung einnehmen: ſofern ſie Rückgang auf Opitz ſind, dürfen ſie der Poeſie des 17. Jahrhunderts angereiht werden, dann aber ſind ſie ſchon Uebergang, ſchon berührt von dem Walten einer anderen Zeit.

II.

Letzte Schleſier.

Die ſchleſiſchen Dichter der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts führen über in die Canitz-Gottſchediſche Periode. Schon Neukirch in ſeiner ſpäteren Entwickelung fügt ſich den neueren Einflüſſen, denn nicht aus eigenem Antrieb ſehen wir in ihm eine plötzliche Umkehr. Er, der anfangs im Bombaſt das höchſte zu leiſten und ſeinen Meiſter zu überbieten ſuchte, ſchwört dann denſelben gänzlich ab und vertraut den neuen von Frankreich kommenden Theorien, wobei Opitz ſeinen Rückzug decken muß.

Benjamin Neukirch iſt am 27. März 1665 zu Reinke, einem ſchleſiſchen Dorfe bei Bojanowo geboren, woſelbſt ſein Vater Rathsherr war; er ſtudirte 1684 zu Frankfurt an der Oder, wurde ſpäter zum Lehrer des Erbprinzen zu Anſpach berufen und ſtarb als Hofrath zu Anſpach am 15. Auguſt 1729. Seine früheren im Hoffmannswaldauiſchen und Lohenſteiniſchen Geſchmack verfaßten Gedichte ſind von guten Eigenſchaften eben nicht ganz entblößt, ſein Charakter zieht ihn zum Derben hin, das Gedicht: „Auf einen neuen Doctor“ giebt kräftige Pinſelſtriche, aber freilich mit dem Maurerpinſel. Als er ſpäter, wohl auch durch Lebensverhältniſſe dazu veranlaßt, ſich mehr den Franzoſen zuwandte und den gleichen Weg, wie Canitz, betrat, wollen neben dem guten Geſchmack jene derben Eigenſchaften bei ihm nicht aushalten, er wird jetzt zahm und nüchtern. Seine Gedichte, mit den Buchſtaben B. N. bezeichnet, ſtehen in ſeiner großen Chreſtomatie: Herrn Hoffmannswaldau und Anderer Gedichte. Eine Auswahl gab Gottſched 1744 heraus.

Noch mehr iſt Chriſtian Gryphius, der Sohn des Andreas, hieher zu rechnen. Er war der älteſte Sohn ſeines Vaters, geboren zu Frauſtadt 1649, ſtudirte zu Jena, kehrte 1673 nach

Hauſe zurück, ging darauf nach Straßburg um ſeine Studien fortzuſetzen und ward 1674 Profeſſor der griechiſchen und lateiniſchen Sprache am Eliſabeth-, ſpäter Rector am Magdalenen-Gymnaſium zu Breslau. Er ſtirbt 1706. Wir beſitzen von ihm einen ſtarken Band aller gangbaren Arten von Gedichten unter dem Namen „Poetiſche Wälder“ (1698), Arbeiten, die ſich nur durch größere Bildung und reinere Form von den gewöhnlichen Gelegenheits-Gedichten unterſcheiden, und wieder den Beweis liefern, daß poetiſche Gaben ſelten erblich ſind. Der Dichter ſagt uns in der Vorrede ſelbſt, daß die Stücke oft „in größter Eil und ohne ſonderbares Kreiſſen verfertiget worden,“ und daß er ſie eben darum poetiſche Wälder genannt. Er zeigt ſich durchhin als einen Poeten von der entſchiedenſten Mittelmäßigkeit, correct und gebildet, ohne die geringſte Spur des Eigenthümlichen. Der Mangel an Begabung erhält aber eine gewiſſe Beruhigung und Sanction durch den hier ſchon hervortretenden guten Geſchmack und durch das bewußte Vermeiden jener alten inhaltsvollen Gedrungenheit. In ſolchem Sinne bemerkenswerth ſind die Worte der Vorrede: „Dieſes kann ich den geehrteſten Leſern wohl verſichern, daß ich mich eifrigſt bemühet, eine ungezwungene Lieblichkeit und ungedrungene Conſtruction allenthalben zu beobachten, weſſen ich mich jederzeit der goldenen und ſchon längſt von andern vorgeſchriebenen Regeln erinnert, daß man bei den Deutſchen *in gebundener Rede nicht gezwungener als in ungebundener* ſchreiben müſſe, und derjenige mehr ein Reimenſchmied als Dichter zu nennen, der die armen Wörter, damit ſie nur in den Vers gehen mögen, wunderlich zermartert, zerſtreuet und, ich weiß nicht was vor Abentheuer aus ihnen machet, weßwegen ich auch die gar zu harte Ausſtoßung der ſelbſtlautenden Buchſtaben, durch welche die Poeſie, meinem Bedünken nach, ganz unvernehmlich gemachet wird, beſtändig gemieden.“ Wenn nun letztere Worte ſchon der zweiten Herrſchaft Opitzens entſprechen, ſo dachte der Verfaſſer nicht immer ſo, ſondern war auch ein Anhänger Lohenſteins und es bedurfte für ihn ebenſo wie für Neukirch, einer Umkehr.

Im beſonderen Intereſſe möchte deshalb das Gedicht „über des berühmteſten Herrn von Lohenſtein Abſterben“ ſein, zu dem er übrigens in näherem Verhältniß geſtanden und der, eben ſo wie Balthaſar Friedrich von Logau, Sohn des Dichters, ſein beſonderer Gönner war. Wir leſen darin folgende Strophe:

Doch was bemüh' ich mich um Anmuth, Schmuck und Pracht?
Sie ſind ja faſt mit dir in jene Welt geflogen;
Du haſt der Poeſie den Purpur angezogen,
Und ihr bekränztes Haupt mit neuem Glanz bedacht.
Itzt legt ſie alles hier bei deinem Grabe nieder,
Sie mag ſich ferner nicht mit Ton und Klang bemühn,
Sie haßt das Saitenſpiel und die geſchickten Lieder,
Ihr edler Lorbeerkranz ſoll endlich gar verblühn.

Der Dichter ſieht dann im Geiſt Lohenſtein zum Paradies hinaufſchweben:

Ich ſeh den frohen Geiſt in reiner Seide prangen,
Er trägt in ſeiner Hand ein friſches Lorbeerblatt
Und ſeine Scheitel iſt mit einem Schmuck behangen,
Den weder Malabar noch Guſarette hat.
Ich ſchaue nächſt bei ihm das hohe Traurſpiel ſtehn,
Es heißt den Aeſchylus die Segel vor ihm ſtreichen,
Er ſoll dem Seneca gleich an der Seite gehn
Und kaum dem Sophokles, als ſeinem Fürſten, weichen.

Dieſe Ueberſchätzung Lohenſteins wird freilich um ſo bemerkenswerther, wenn man die Vorrede des Chriſtian Gryphius zu ſeinen Gedichten lieſt, in welcher er aus dem italieniſchen Stilo d'Oggidi allen Unfug in Deutſchland herleitet, nach Kräften gegen Gallimatias und Phöbus eifert, und nicht ohne Spott ſagt: er hätte vielleicht den erſten Theil ſeiner Wälder, weil er von geiſtlichen Sachen handelt, als Balſam- oder Weihrauchſtauden, den andern als Cypreſſen, den dritten als Myrten, und den vierten als Lorbeeren aufführen können — man erkennt, er hat unterdeſſen die Franzoſen geleſen.

III.

Johann Chriſtian Günther.

Leben.

Günther unterſcheidet ſich darin vortheilhaft von den Dichtern der Periode, daß wir in ihm eine gewiſſe Vermittlung der beiden ſtreitenden Geſchmacksrichtungen finden, und er unterſcheidet ſich zugleich nicht minder vortheilhaft dadurch, daß bei ihm Leben und Dichten im engſten und weſentlichſten Zuſammenhange ſteht. Seine Schickſale geben ſeiner Poeſie den Inhalt und vielleicht iſt vor ihm kein deutſcher Dichter zu nennen, deſſen Lyrik ſo tief in die unmittelbarſte Wirklichkeit griffe, denn hier iſt jede Zeile erlebt. Das bedingt die Tugenden in Günthers Gedichten, aber auch ihre Mängel: jedenfalls muß zu ihrem Verſtändniß das Lebensſchickſal in allen ſeinen Wendungen genauer ins Auge gefaßt werden, und die Schätzung des Menſchen iſt hier aufs Innigſte verwachſen mit dem Werth oder Unwerth der Poeſie.

Zu ſeiner Zeit, nach ſeinem Tode, war Günther ein vielgeleſener Dichter, wie das die Auflagen ſeiner Gedichte beweiſen; auch in neuerer Zeit hat es ihm an Aufmerkſamkeit nicht gefehlt und gleich iſt hier zu berichten, daß Goethe auf den Vergeſſenen mit vieler Anerkennung hingewieſen. In Folge deſſen iſt manches geſchehen, und es mag nunmehr Günthers Stellung in der Literatur für geſichert gelten, während auch gleichzeitig für die Umſtände ſeines Lebens die Theilnahme erweckt wurde, namentlich durch Heinrich Hoffmann.*) Gleichwohl iſt das Urtheil in weſentlichen Puncten über Günther noch ſchwankend, und gar viele herantretende Fragen bleiben noch ungelöſt; wir unſererſeits halten nun insbeſondere die Acten noch nicht für geſchloſſen, finden vielmehr in ſeinem Leben und Charakter, insbeſondere in dem Verhältniß zu ſeiner geliebten Eleonore noch ein merkwürdiges pſychologiſches Problem, auf das eingegangen werden muß, wenn über den Menſchen und den Dichter ein Urtheil gefällt werden ſoll, beides aber fällt eben bei dieſem Lyriker durchaus zuſammen: Umſtände, welche hier eine beſonders eingehende Behandlung erfordern, ſowie denn der Kritik Feld gegeben wird. Wir zeichnen zunächſt einen Lebensumriß. Als Quelle dient: Joh. Chr. Günthers, des berühmten ſchleſiſchen Dichters Leben und Schriften. Gedruckt in Schleſien 1738 (von C. E. Steinbach, † 1741); wovon ein Auszug: „Das Leben des Autoris“ in der Ausgabe von 1742;**) allein durch Betrachtung der Gedichte wird hier weiterhin manches zu ergänzen, auch wohl abzuändern ſein.

Günther wurde 1695 zu Striegau in Schleſien geboren; ſein Vater war aus Aſchersleben gebürtig, die Mutter aus Breslau. Obwohl Stadtphyſikus des Orts und der Umgegend, befand ſich der Vater doch in beſchränkter Lage, dennoch ließ er dem Sohn, der frühzeitig ungewöhnliche Gaben entwickelte, die ſorgfältigſte Erziehung zu Theil werden. Da aber Striegau keine höhere Schule beſaß, nahm ein Freund des Vaters, der zu Schweidnitz wohnte, ſich des Knaben an, führte ihn in ſein Haus und ließ ihn die

---

*) Johann Chriſtian Günther. Ein literariſcher Verſuch von Dr. Heinrich Hoffmann. In den Schleſiſchen Provinzial-Blättern und aus denſelben beſonders abgedruckt. 1832.

**) Eine andere Lebensbeſchreibung: „Johann Chriſtian Günthers aus Schleſien curieuſe Lebens- und Reiſebeſchreibung, welche er ſelbſt mit poetiſcher Feder entworfen und an einen guten Freund abgeſchicket, nebſt einem Anhange einiger von ihm verfertigten noch ungedruckten Briefe. Schweidnitz 1732“ wird ſchon von Gottſched (Beiträge zur krit. Hiſt. d. deutſchen Spr. Bd I. 2. St.) für unecht erklärt; neuerdings iſt eine Stimme für ihre Echtheit laut geworden, wohl mit Unrecht; in der Sache ändert es wenig.

Schule der Stadt beſuchen. Der Schüler zeigte ſich deſſen würdig, und da hier die Poeſie förmlich gelehrt wurde, machte er zahlreiche Verſe, namentlich geiſtliche Gedichte, welche auch als Jugendarbeiten ſpäter in die Zahl ſeiner Werke aufgenommen worden. Der Beifall, welchen dieſe Verſuche bei den Lehrern fanden und die Aufmerkſamkeit, welche ſie auf den Knaben richteten, in einer Zeit, da Schleſien ſich ſeines Dichterruhmes bewußt wurde, entſchieden für ſein Leben, freilich nicht für ſein Lebensglück. Die Schule war nunmehr zurückgelegt, es galt die Akademie zu beziehen und ſich für einen Lebensberuf zu entſcheiden. Er wählte die Univerſität Wittenberg und ſtudirte, offenbar wohl auf den Wunſch des Vaters, die Arzneiwiſſenſchaft, anfangs mit Fleiß, verfiel dann aber dem wilden Studentenleben, das damals auf deutſchen Univerſitäten herrſchte. Statt den Studien ſeines Faches gab er ſich weiterhin mehr und mehr der Poeſie hin, nicht bloß aus Neigung, ſondern auch um des Erwerbes willen; die Sitte der Zeit, jedes Familienereigniß mit wohlbezahlten Reimen zu feiern, gab damals der Poeſie den goldenen, oder wenigſtens ſilbernen Boden des Handwerks, und Günthers große Leichtigkeit des Reimens, ſowie ſeine munteren Einfälle verſchafften ihm klingende Belohnung und machten ihn zum willkommenen Gaſt bei jeder Schmauſerei. Dies und der ſpielend erworbene Gewinn übten den nachtheiligſten Einfluß auf den ſehr jungen Dichter. Mit leichtfertigen Genoſſen wurde das Schnellerworbene noch ſchneller vergeudet und die Gewohnheit des Wohllebens blieb. So gerieth der talentvolle Günther eben durch ſeine Poeterei in einen unordentlichen Lebenswandel; allein noch beſondere Umſtände traten hinzu. Seine Poeſie wurde noch tiefer angeregt, das Herz des Dichters war im Innerſten betheiligt. Schon in Schweidnitz auf der Schule hatte er die Bekanntſchaft eines gebildeten Mädchens aus achtbarer Familie gemacht, der Tochter des dortigen Dr. Jachtmann; mit dieſer lebte er in heimlichem Verſtändniß, Beide hatten ſich Treue geſchworen, der Abſchied war ein rührender geweſen. Allein das Mädchen ward in Abweſenheit ihres Geliebten von den

Verwandten beſtürmt und bewegt, ſich für einen Bewerber zu entſcheiden, der Haus und Erwerb hatte. Als Günther in Wittenberg davon Nachricht erhielt, war der Eindruck auf ihn ein gewaltiger und als am 14. Januar 1716 die Vermälung ſeiner Geliebten ſtatt fand, deren Liebe und Treue er gefeiert, war ſein Herz auf das tiefſte leidend, ſein ganzes Weſen erſchüttert. In dieſer Verzweiflung ſehen wir ihn ſich jetzt in die wilden Taumel des Burſchenlebens werfen; Studium und Arbeit hören auf. Er ſtürzt ſich in Schulden. Darüber zerfiel er mit dem Vater, der aus dem Sohn einen tüchtigen Arzt und Nachfolger in ſeiner Praxis bilden wollte. Der Gram über dieſe Verhältniſſe wirkte wiederum niederſchmetternd, und trotz der wohlwollenden Bemühungen von Männern, welche ſein vielſeitiges Talent und ſeinen gutartigen Charakter ſchätzten, wurde der junge Günther je mehr und mehr ins Verderben gezogen. Durch unzeitige Spottgedichte machte er die Zerwürfniſſe ſchlimmer, zog ſich immer tiefere Wunden zu, und Unordnung und Ausſchweifung wurden immer mehr Beſtandtheile ſeines Weſens, wie ſie denn auch wohl eindrangen in den Charakter ſeiner Poeſie. Allein es fehlte nicht an Momenten der Zerknirſchung und der Reue, an augenblicklicher Aufraffung und an überſtrömendem gläubigen Gefühl in ſeinem tiefſten Leid — Stimmungen, welche wieder ſeinen Gedichten aus dieſer und aus ſpäterer Zeit ihren hauptſächlichen Werth verleihen. Dazu kamen äußere Unglücksfälle. Das Haus ſeines Vaters in Striegau brannte ab; dieſer verlor dabei ſeine ganze Habe und konnte um ſo weniger für den Sohn thun, blickte um ſo verzweiflungsvoller auf deſſen verfehltes Leben. Wie es damals nothwendig war, mehrere Univerſitäten zu beſuchen, ſo hatte Günther im Juni 1717 Wittenberg mit Leipzig vertauſcht. Er befand ſich hier in hülfloſeſter Lage und ſuchte nur bei der Muſe Troſt; ſie gewährte ihm zugleich Hülfe und Ausſicht. Er hatte die Bekanntſchaft des damals berühmten Literators Burkard Mencke gemacht, dieſer ſchätzte Günthers Poeſien, verſprach ihnen eine Zukunft und regte den Dichter an, die Familien- und Stadt-Poeſie zu verlaſſen, dagegen ein

Gedicht auf den damals am Wiener Hof mit den Türken geſchloſſenen Frieden (1718) zu verfaſſen. Günther that es, und die Arbeit gerieth ſo wohl, daß er Menckens vollen Beifall erhielt und durch dieſen ſelbſt Gelegenheit fand, es in Wien anzubringen; leider ohne ſonderlichen Erfolg. In der That iſt das Gedicht des dreiundzwanzigjährigen Jünglings bei allen ſonſtigen Mängeln doch an vielen Stellen ſo hochragend und enthält eine ſo ſchwungvolle Feier des Kaiſers (Karls VI.) und ſeines großen Feldherrn, des Prinzen Eugenius, zugleich aber die ſo deutliche Bitte um Unterſtützung, daß man es ſchmachvoll nennen darf, wenn dieſe ausblieb. Der Kaiſerthron des deutſchen Reiches verſtand ſich ſchlecht auf Schätzung der Poeſie und ſchien insbeſondere für die deutſche nichts thun zu wollen. Günther hatte es in dieſem Gedicht den gefeierten italieniſchen Dichtern ſeiner Zeit mindeſtens gleich gethan, aber ſtatt ihm, wie ſein Gönner Mencke wollte, Unterſtützung zu verſchaffen, führte er ihn nur auf eine Bahn des Elends und Jammers, denn er kam dadurch nur weiter ab von der Bahn, welche ſein Leben ſichern ſollte. Ueberall, wo das Gedicht bekannt wurde, ſchätzte man es, es gründete mit Einem Schlage Günthers Ruf, der nunmehr als in gleicher Reihe ſtehend mit den beſten Dichtern ſeiner Zeit angeſehen wurde. Dies Gefühl erhielt ihn aufrecht unter Seufzern und Entbehrungen. Mencke, der mit väterlicher Sorge für den Dichter ſeine Abſicht in Wien nicht erreicht hatte, dachte jetzt an Dresden, wo Friedrich Auguſt verſchwenderiſch einen prächtigen Hof hielt. Unter allen Künſten, die zu der Pracht des Hofes beitragen mußten, hatte hier auch die Poeſie eine Rolle, wenn freilich die letzte und ſogar in der Verſchwiſterung mit dem ſinkenden Amt des Hofnarren. Statt des Hofpoeten ſollte Günther mit der geringeren Rolle eines Pritſchmeiſters vorlieb nehmen, eben der Stellung, welche der unbegabtere, aber vornehmere Ulrich König (ſ. o.) verſchmäht hatte. Günther war gedemüthigt genug um ſie annehmen zu wollen; aber er erlangte ſie nicht einmal — durch eine Kabale der ſchändlichſten Art. Hatte er in Leipzig ſich Feinde gemacht durch Satire, ſo fand er in Dresden unter denen, welche das Verſemachen beſorgten, Neider, dieſe betrachteten ihn als einen Eindringling und ſannen darauf, ihn zu ſtürzen. Sie ſtellten ſich als ſeine Freunde, zogen ihn in ihre Gelage und gerade zu der Zeit, da er dem Kurfürſten vorgeſtellt werden ſollte, gelang es ihnen, ihn zu berauſchen. Man forderte von ihm im Vorbeigehen einen Ehrentrunk; der Wein, ſo wird gemeldet, war mit etwas Betäubendem verſetzt, Günther fühlte ſich ſogleich der Sinne beraubt. Er ſpielte in ſeiner Audienz eine traurige Rolle, denn er wußte kein geſcheidtes Wort vorzubringen, vermochte kaum zu ſprechen. So verſcherzte er nicht nur das zweifelhafte Glück der Anſtellung als Pritſchmeiſter, ſondern überhaupt die Gunſt des fürſtlichen Gönners; der teufliſche Anſchlag war vollkommen gelungen und der Dichter behielt für ſein Leben die ſchmerzlichſte, vorwurfsvollſte Erinnerung. Noch verſuchte Günther durch ein Gedicht an den König die Scharte auszuwetzen: es ward nicht angenommen. In Dresden war ſeines Bleibens nicht mehr und nach Leipzig mochte er auch nicht zurück: wie konnte er in dieſer Lage ſeinem Wohlthäter ſich zeigen! Er wandte ſich nach Schleſien.

Mit klopfendem Herzen und nicht ohne Hoffnung betrat er den heimiſchen Boden, das Thal der Weiſtritz. Er ſah in Schweidnitz alte Bekannte und begrüßte ſeine Lehrer, die wohl auf den Schüler ſtolz ſein konnten. Aber er ſollte auch ſeine Geliebte wiederſehen, und ſie konnte vielleicht ſein werden. Sie war Wittwe geworden. Er ging ausdrücklich nach Borau, wo ſie ſich aufhielt, er ſah ſie, ward von ihr aufgenommen und konnte glauben noch ihr Herz zu beſitzen. Mit ſolchem Troſte ging er nach Striegau und pochte nun auch an die Thür ſeines Vaters; ſie öffnete ſich ihm nicht.

Günther begab ſich nach Breslau und jetzt beginnt ein großes Glück ſeines Lebens, das wohl hätte dauernd werden können. Man ſchätzte in Schleſien die Poeſie, war auf den ſchleſiſchen Ruhm ſo ſtolz, daß ein Dichter von Günthers Namen die höchſten Kreiſe ſich geöffnet fand. Es erſchloſſen ſich ihm die vornehmen

Zirkel von Breslau, der Adel rechnete Poeſie zu ſeiner Zierde. Beſondere Aufnahme fand der Dichter im Hauſe des Herrn von Bresler, deſſen Frau ſich ſelbſt als Dichterin verſucht; von Günther geſchätzt zu werden, war für ſie von großer Bedeutung. Natürlich half man auch, wo es den ökonomiſchen Verhältniſſen des Dichters fehlte, der nun umher in den Häuſern der Vornehmen und auf ihren Gütern ein fahrendes Leben führte, ganz nach Art der ſchwäbiſchen Dichter, mit Gaſtgeſchenken der Poeſie die freigebige Aufnahme lohnend. Bei ſo vielem Kummer ſeines Lebens gönnt man ihm dieſen Sonnenblick; er war freilich von kurzer Dauer. Mochte der Dichter ſich auch in dieſen Kreiſen nicht ganz heimiſch fühlen, es würde doch immer von hier aus irgend ein Hafen zu erreichen geweſen ſein; allein er ſelbſt konnte das Glück nicht ertragen; die Ungebundenheit ſeines früheren Lebens, hie und da wirkliche oder ſcheinbare Ueberhebung, der Zuſammenſtoß bürgerlicher und adliger Geſinnungen und Sitten, auch wohl manche Rohheit und Indiscretion machten ihn ſelbſt den wohlwollendſten Kreiſen läſtig und unbequem; man entfernte ihn, man wies ihn ab; er ſah ſich bald völlig ausgeſchloſſen aus dieſen Regionen der höheren Geſellſchaft, und nun ſtand er wieder ganz hülflos da. Wir ſehen den Dichter, der ſo eben noch auf der Höhe des Ruhmes und auch der Geſellſchaft geſtanden, tiefer und tiefer hinabſteigen, und wir müſſen uns ſagen, nicht ohne ſeine Schuld. Graf Schaffgotſch hatte ihn zum Erzieher ſeines Sohnes in humanioribus machen wollen, allein als Herr von Breßler über Tafel den Dichter vorſtellte, hatte er ſich, ſo heißt es, „mit dem Weine dermaßen übernommen, daß ſich Ihro Excellenz keineswegs gefällig bezeigen konnte.“ Auch wird verſichert, daß Günther noch an anderen Edelleuten, ſowie auch an einem Rechtsgelehrten Namens Warmbrunn ſo eifrige und freigebige Unterſtützung gefunden, daß es, falls er nur ſelbſt ernſtlich gewollt, ihm ſchon damals nicht an den Mitteln gefehlt, ſeine mediciniſche Laufbahn bis zu einer ehrenvollen bürgerlichen Stellung fortzuſetzen. Wirklich ſcheint er darauf eingegangen zu ſein; auch wollte er ſich, wie man ihm rieth, zuvor mit dem Vater verſöhnen. Dieſer aber gab dem Sohne keinen Zutritt, und ließ, was vielleicht bei aller Strenge gut gemeint war, ihm bedeuten, er werde ſich nur dann mit ihm verſöhnen, wenn er irgendwo die mediciniſche Praxis begonnen. Günther ging darauf nach Breslau, um hier zu erkunden, welcher Ort für ſeine Niederlaſſung am geeignetſten wäre. Leider wies man ihn an die polniſche Grenze. Er ging dahin ab; als er nirgends ankam, ſcheint er ſogar nach Polen ſelbſt und wahrſcheinlich auch nach Galizien gekommen zu ſein, wenigſtens iſt eines ſeiner Gedichte (Nachl. S. 37) aus der Nähe von Lemberg datirt. Günther, diesmal willig und entſchloſſen, ſo weit er es überhaupt ſein konnte, erreichte ſeinen Zweck nicht, dagegen, leider, erhielt ſeine Neigung zur Ungebundenheit des Lebens auf dieſer Reiſe und im vorübergehenden Verkehr mit dem verſchwenderiſchen Adel nur deſto reichere Nahrung. Sein Körper, wie ſeine Seele hat offenbar auf dieſer Reiſe ganz beſonders gelitten, das unregelmäßige Wohlleben erſchütterte ſeine Geſundheit eben ſo ſehr, als frühere harte Entbehrungen und die Gewohnheit, von dem Zufalle fremder Wohlthaten zu leben, wohl auch Uebermut zu dulden, wirkte unzweifelhaft in hohem Grade entſittlichend. Endlich auf der Rückreiſe ſcheint Günther etwas beſſeren Anhalt und ein gewiſſes Mitleid bei einem Herrn von Nimptſch im Fürſtenthum Brieg gefunden zu haben; dieſer bewog ihn, ſich in Kreuzburg als Arzt niederzulaſſen, und um ihn zu geordnetem Leben zu bringen, rieth er ihm, ſich zu verheirathen. Auch darauf ſehen wir Günther eingehen, allein zu unſerer Verwunderung iſt die Geliebte, mit der er ſich verlobt, nicht jene wiedergefundene Leonore, ſondern plötzlich eine Andere. Er lernte in dem benachbarten Tiſchdorf den Pfarrer Domoratius kennen, und deſſen Tochter, die von dem Lebensbeſchreiber als ein Frauenzimmer von unſträflichen Sitten geſchildert wird, machte auf ſein Herz einen tiefen Eindruck, ſo daß die feſteſten Entſchlüſſe in ihm reiften. Er wollte jetzt ſein mediciniſches Studium fortſetzen, den Doctorgrad erwerben und eine Praxis ſuchen, um der Geliebten ſeine

Hand reichen zu können. Nichts ſteht entgegen, dieſe Entſchlüſſe für ernſt zu halten, und wer gönnte dem geängſteten Dichter nicht einen Ruhepunkt! Er wollte nach Jena, um dort das Fehlende zu abſolviren; vom Vater hoffte er jetzt Verzeihung und Unterſtützung, und begab ſich mit dieſer Hoffnung nach Striegau. Allein er fand keines von beiden; der Vater, freilich oft ſchon getäuſcht und vielleicht auch ſelbſt in Sorge, hielt den Sohn nun einmal für verloren, gab ſeinen Worten kein Gehör, verſchloß ihm mitleidlos Herz und Thür, in der That mit unbegreiflicher Härte. Abermals nun irrte Günther heimatlos im Lande umher, wagte nicht einmal ſeinen neuen Angehörigen von ſich zu melden. Wollen wir ihn anklagen, daß er ſeine Geliebte verlaſſen! War es ja vielmehr Scham und Unglück, was ihn von ihr entfernt hielt! Auch brach ſie ſelbſt zuerſt das Verhältniß ab. Endlich im Jahre 1722 fand Günther durch vornehme academiſche Freunde Mittel nach Jena zu kommen; allein ſeine Abſicht, Medicin zu ſtudiren und den Doctorgrad zu erwerben, blieb auch hier unerreicht. Es fehlte jetzt, wo wir endlich Ernſt ſehen und den Geängſtigten dem Hafen nahe glauben, wieder an Mitteln, dagegen zogen Gelegenheit, auch wohl Kummer und Gram, die gewaltſamer Zerſtreuung bedurften, ihn in die Zügelloſigkeiten des Studentenlebens. Seine ſchon erſchütterte Geſundheit erlag, und ein Jahr darauf ereilte ihn der Tod in ſeinem noch nicht vollendeten achtundzwanzigſten Jahre: ein trauriges Bild, das die Geſchichte der deutſchen Poeſie zu verzeichnen hat, und leider kein einzeln ſtehendes. Günthers natürliche Begabung ſowohl, als ſein im Grunde gutes Herz hatte ein freundliches Schickſal verdient, während ihm das herbſte zu Theil wurde, vielfach belaſtet mit dem Gefühl des Schuldbewußtſeins, während doch in der Verkettung des Schickſals ſo manches zu ſeiner Entſchuldigung ſpricht. Aber ſelbſt in dieſer Erdrückung iſt er eine Erſcheinung am poetiſchen Himmel der Zeit, die keine glänzendere neben ſich hat.

Es war dem Dichter, deſſen Werke nach ſeinem Tode in ſechs ſtarken Auflagen die größte Verbreitung fanden, nicht vergönnt, ſie ſelbſt bei ſeinen Lebzeiten in einer geordneten und geſichteten Ausgabe der Leſewelt zu übergeben, und ſein früher Tod da, wo die wahre, reifere Production erſt hätte beginnen ſollen, ließ auch für das ſchon Vorhandene die Anwendung der nachbeſſernden Feile nicht zu. Insbeſondere iſt es der Geſchmack, der unter allen dichteriſchen Eigenſchaften ſich am ſpäteſten entwickelt, und dieſen finden wir in den Günther'ſchen Gedichten auch genugſam verletzt. In einem Zeitalter, welches recht eigentlich den guten Geſchmack auf den Schild erhoben hatte, würden ſeine Werke ſich keines Beifalls erfreut haben, wenn nicht ſeine übrigen Tugenden, Lebendigkeit, Reichthum der Bilder wie des Ausdrucks, große Geſchmeidigkeit der Sprachbehandlung zur Anerkennung genöthigt hätten, lauter Eigenſchaften, an denen es den Dichtern des guten Geſchmacks gerade am meiſten fehlte, ſo daß Günther hier ein heilſames Gegengewicht wurde. Aber er, deſſen Werke ganz beſonders der Auswahl bedurft hätten, fanden dieſe nicht; man hat ſogar anfänglich manches zuſammengerafft, was ihm gar nicht einmal gehörte und ſpäter ausgeſchieden werden mußte. Als mit ſeinem Tode man auf einen Dichter Günther begierig wurde, war man ſo eilfertig in der Zuſammenſtellung ſeiner Gedichte, daß man nicht nur das Werthloſeſte neben das Beſte ſtellte, ſondern auch zahlloſe Verſehen und Druckfehler einmiſchte. Unmittelbar nach ſeinem Tode, 1723, erſchienen Sammlungen mit verſchiedenen Fortſetzungen, die ſpäter zuſammenkamen. Dieſe ſpäteren Ausgaben, welche in Rückſicht der Ungenauigkeit die früheren anklagen, ſind doch ſelbſt kaum beſſer und noch immer hat Emendation und Conjectur hier ein gewiſſes Feld. Der Herausgeber der Ausgabe von 1738 nennt ſich unter der Vorrede Carl Ehrenfried Siebrand, d. i. Chriſtoph Ernſt Steinbach († 1741); ihm verdanken wir die ſchon erwähnte glaubwürdige Lebensbeſchreibung des Dichters, dagegen ſcheint Günther einen anderen Herausgeber im Sinne gehabt zu haben, wenn er in ſeinen „letzten Gedanken", welche ſein poetiſches Teſtament bilden, ſagt:

Doch, gelehrter Brandenburg, ſprich dein Urtheil was gelinder,
O ſo ſammle, was du kannſt, die zerſtreuten Muſenkinder,
Du verdienſt dir, wie ich hoffe, an der unerzognen Schaar
Dieſer vaterloſen Waiſen ein gewiſſes Dankaltar. *)

Wie nun dieſe erſten Ausgaben viel der Oeffentlichkeit und des Dichters ganz Unwerthes aufnahmen, ſo blieben ſie anderſeits, was bei der Zerſtreutheit der Günther'ſchen Werke nicht Wunder nehmen kann, wieder ſehr unvollſtändig. So erſchien denn Breslau 1742 (in fünf Auflagen bis 1766): „Nachleſe zu Joh. Chriſtian Günthers von Striegau aus Schleſien Gedichten, welche aus lauter in der Sammlung derſelben nicht befindlichen Stücken beſtehet“. Unter ihnen noch einiges recht Anziehende; manches leider nur in fragmentirtem Zuſtande, und der Herausgeber hat zu beklagen, daß gewiß ſchon vieles untergegangen oder nicht zu erreichen geweſen. Letzteres ſind aber wahrſcheinlich Gelegenheitsgedichte, an denen nicht eben viel verloren iſt. Die „verſchiedenen Jugendproben“, die in den ſpäteren Ausgaben einen breiten Raum einnehmen, würde man gern erlaſſen haben, ſowie auch manches, was offenbar dazu gehört, ohne unter dieſem Namen aufgeführt zu ſein, beſonders unter den geiſtlichen Gedichten; allein die Herausgeber hatten wohl wiederum zu wenig Urtheil, als daß man ihnen die Auswahl hätte überlaſſen können. Außerdem findet ſich in den Briefen manches, das, obwohl es Versform hat, gar nicht zur Poeſie gehört, ſondern eben nur Brief iſt, dem der leicht reimende Dichter dieſe Form gab.

Ein beſonderes Wort iſt noch der ſechſten Auflage von 1764 (Breslau und Leipzig) zu widmen. Sie iſt mit dem Bildniß des Dichters ausgeſtattet, und allerdings ſorgfältiger und kritiſcher als die früheren, unterſcheidet ſich aber hauptſächlich darin, daß ſie die mutwilligen und ſittlich anſtößigen Gedichte ausgeſchieden und in einen beſonderen Anhang verwieſen hat, wodurch dem

---

*) Etwa derſelbe Brandenburg, den wir (ſ. w. u.) als trefflichen niederſächſiſchen Dichter kennen lernen? Seine Verſe erinnern allerdings hie und da an Günther.

Dichter noch bis über die Mitte des Jahrhunderts ein Leſerkreis erhalten blieb, zumal da auch durch die Ausgabe der Ruf ſeiner muſterhaften Sprachbehandlung ſich befeſtigte. Zugleich zeigt ſich hier, mit welcher Sorgloſigkeit die früheren Herausgeber verfahren. Unter der Ueberſchrift: „die verliebte Geduld“ iſt uns als „Cantate“ ein Gedicht gegeben, das man bisher für ein einziges hielt; die neue Ausgabe macht aber in der Mitte deſſelben die Bemerkung: „Hier iſt der Zuſammenhang unterbrochen und es fehlt entweder etwas, oder das folgende gehört gar zu einem anderen Gedichte.“ Offenbar das letztere; die Sache iſt aber inſofern nicht gleichgültig, als gerade dadurch in der früheren Ausgabe eines der ſchönſten Gedichte Günthers uns zerſtört worden iſt. Wir werden an ſeinem Ort davon handeln.

IV.

Johann Chriſtian Günther.

Werke.

Es iſt billig und angemeſſen hier mit der Betrachtung desjenigen Werkes anzuheben, das Günther in die Literatur eingeführt hat; dies nun iſt ohne Frage die Feier des 1718 zu Paraſſowitz geſchloſſenen Friedens. Gleich der Eingang iſt kühn und feurig, und ſchlägt einen in deutſcher Poeſie noch kaum gehörten Ton an:

Eugen iſt fort. Ihr Muſen nach!
Er ſteht, beſchleußt und ficht ſchon wieder,
Und wo er jährlich Palmen brach,
Erweitert er ſo Grenz als Glieder,
Sein Schwert, das Schlag und Sieg vermählt,
Und wenn es irrt, aus Großmuth fehlt,
Gebiert dem Feind ein neues Schrecken,
Und ſtärkt der Völker Herz und Macht,
Die unter Adlern, Blitz und Nacht,
Die Flügel nach dem Monden ſtrecken.

Es dürfen wohl noch einige der gelungenern Strophen hier ſtehen.

Gieb Acht, erſchrocknes Morgenland!
Du kennſt den Blitz, des Adlers Stärke,
Er waffnet unſers Helden Hand,
Und zielt auf größre Wunderwerke:

Hier Schwerdt des Herrn und Gideon!
Auf, blaſſe Türken, auf, davon!
Nein, ficht und lernt noch beſſer fühlen.
Hier ſchlägt der Degen und der Mann,
Den Gott kaum tapfrer wählen kann,
Euch Hitz' und Wahnwitz abzukühlen.

Ihr übereilt euch! Schritt vor Schritt!
Ihr kommt mit Roß, Cameel und Wagen;
So bringt uns fein das Werkzeug mit
Den Raub bequemer wegzutragen:
Nun ſtrengt euch an! Es giebt Gefahr,
Nun hinkt um Mahomets Altar,
Nun fleht ihm mit geſenkten Waffen:
Nun ruft doch laut, nun ſchreit doch zu,
Er hält vielleicht noch Mittagsruh;
Er dichtet, oder hat zu ſchaffen.

Umſonſt, der ſtumme Götz iſt taub:
Ihr mögt euch ſelbſt zu Hülfe rufen:
Kommt, ſeid ihr Männer, holt den Raub!
Wir reißen aus, verfolgt die Stufen;
Was ſäumt ihr denn? Was ſteht ihr da?
Wie, geht euch unſer Schaden nah?
Wie, macht euch unſre Zagheit müde?
Probiert ſie! Weh uns, Amurath!
Du ſinnſt auf eine große That;
Was kömmt heraus? Was ſuchſt du? Friede!

Hier iſt die kühnſte Lebendigkeit, eine grelle Farbengebung, und der Hohn, gegenüber der türkiſchen Zuverſicht und Prahlerei, darf mächtig heißen. Er ruft den Türken zu:

Hört Frevler! die ihr weder Rath,
Noch Troſt, noch Schutz, noch Ablaß findet,
Und nach vollbrachter Miſſethat
Die Zuflucht an die Ferſen bindet;
Faßt, ſucht ihr Rettung und Erhör,
Die Hörner des Altars nicht mehr!

Auch Joab kann nicht ſicher flüchten.
Kommt, faßt des ſanften Kaiſers Knie!
Hier liegt ſein Herz, hier giebt ſichs Müh
Die Thorheit mit Gedult zu richten.

Er will von des Kaiſers Tugenden ſchonend ſchweigen und wirft dafür einen Blick „in Habsburgs Ahnenſaal;“ hier die Strophe:

Zurück, ihr Muſen, in das Feld!
Dort ſproßt der Oelzweig aus den Lanzen,
Irene flicht ein Zauberzelt;
Geht, ſpringt mit ihr auf Wall und Schanzen!
Die Schwerdter werden ſichel-krumm,
Das Glücke ſchmelzt die Kugel um,
Und grüßt der Helden Ehrenſäulen,
Die Freudengluth frißt Kraut und Loth,
Das Stücke wirft mehr Luſt als Tod,
Und darf nicht mehr gefährlich heulen.

Beſonders reich und lebhaft erſcheint das Gedicht bei Schilderung der Freudenbotſchaft:

Die Regung macht mich ungeſchickt,
Das frohe Deutſchland abzureißen.
Wohin des Adlers Aufſicht blickt,
Da muß dies Jahr ein Halljahr heißen.
Der Friedens-Herold bläſt und jagt,
Und wird von Groß und Klein gefragt;
Der Greis läßt Stock und Schwachheit fallen;
Die Jugend ſpielt, die Kindheit ſingt,
Und das, was noch aus Brüſten trinkt,
Erklärt ſich durch ein holdes Lallen.

Hier kommt ein junger Ritter an,
Und findet in dem nächſten Garten,
Der alle Straßen zeigen kann,
Sein ſchönes Kind mit Schmerzen warten.
Da geht es an ein zärtlich Thun,
Da läßt der Kuß den Mund nicht ruhn,

Da ſtockt das zitternde Willkommen,
Da wird, was immer ſchmeicheln mag,
Als wär ein andrer Hochzeittag,
Mit Hand und Mienen vorgenommen.

Dort ſpitzt ein voller Tiſch das Ohr,
Und horcht, wie Nachbars Hans erzähle,
Hans ißt und ſchneidet doppelt vor,
Und ſchmiert ſich dann und wann die Kehle:
Da, ſpricht er, Schwäger! ſeht nur her,
Als wenn nun dies die Donau wär,
(Hier macht er einen Strich von Biere)
Da ſtreiften wir, da ſtund der Feind,
Da ging es ſchärfer als man meint;
Gott ſtraf! Ihr glaubt mir ohne Schwüre.

Dort muß ein tapfrer Wittwenſohn
Der Mutter neuen Troſt erwerben,
Und ſchliefe nicht der Vater ſchon,
So müßt' er jetzt vor Freude ſterben.
Das gute Weib iſt froh und rennt,
Und ändert gleich ihr Teſtament,
Und flucht dem falſchen Todtenſcheine,
Und denkt, nun hab' ich einen Stab,
Und weiß, wer einmal um mein Grab
Aus treu und reinem Herzen weine.

So ſah der Griechen Jubel aus,
Als dort nach zehn Belagrungsjahren
Der Dardaner verwünſchtes Haus
In geilem Feuer aufgefahren.
Corinth und Argos und Athen
Ließ Kampfplatz, Stall und Schulen ſtehn,
Und lief, die Schiffe zu empfangen:
Weib, Kind und Kegel drang an Port,
Und Keins verſtund ſein eigen Wort
Vor Jauchzen, Fragen und Verlangen.

Wahrlich, hier iſt Blut und Leben, Feuer und Jubel; man begreift wohl, daß in einer Zeit, die nur Steifes und Geziertes bieten konnte, ſo friſche Naturlaute und dieſe Mutterſprache der Poeſie bei Allen Anklang finden mußte, in denen noch warmes Gefühl und deutſche Empfindung war. Trotz manches Schnörkels, der auch hier nicht fehlt, iſt doch überall das deutſche Herz durchbrechend. Welche Hoffnungen ruhten auf dieſem Dichter! Wurden ſie erfüllt?

Das Werk iſt nicht in allen Theilen gleich gut, es bringt der Zeit ſeinen Zoll und kann nicht über dieſelbe hinaus, allein überall zeigt ſich die unzweifelhafte Dichternatur, und in ſehr verſchiedenen Tonarten. Von den naherſtehenden Urtheilern ward namentlich auch der Schluß wegen ſeiner Gewandtheit ſehr ausgezeichnet; uns geht er noch beſonders an, wegen der Bitte des Dichters und deſſen was erfolgte, oder vielmehr ausblieb.

Und ſieh, o Herr! auf einmal reißt
Mich deines Purpurs Anblick höher,
So ſchnell, daß nichts geſchwinder heißt;
Was red' ich? Siegt Eugen nicht eher?
Dein Scepter führt mich auf die Spur;
Drum trotz ich Schwachheit und Natur,
Du nimmſt ſie, wie den Feind gefangen.
Herr, wächſt dein Alter, wie dein Reich,
So hoff' ich mir noch viel von euch
Ihr deutſchen Schwäne! zu erlangen.

Den welken Lorbeer hab ich ſchon,
Nun mangeln noch Verdienſt und Leben;
Dies muß ein Mäcenatenſohn
Und jenes Karls Regierung geben.
Die Allmacht laſſe nur dein Haupt,
Wofern es unſre' Sünd erlaubt,
Nicht eher Stern' und Himmel zieren,
Als bis ein Alexander weint
Dem eine Welt zu enge ſcheint
Des Vaters Thaten auszuführen.

Ich, Herr! dein tiefſter Unterthan,
Will, bleib ich auch im Staube ſitzen
Noch mehr auf deiner Ehrenbahn
Als vor dem Elendsofen ſchwitzen.
Verſtoß mich an den kalten Bär,
Ich geh, und gern, und find' ein Meer
Dein Lob in ewig Eis zu ſchreiben;
Denn weil mir Augen offen ſtehn,
Soll Karl und Tugend und Eugen
Die Vorſchrift meiner Muſen bleiben.

Wir haben hier einen Schüler des Horaz da, wo er am unerreichbarſten iſt, und das Geiſtreiche, Sichere, ſich ſelbſt keineswegs Erniedrigende muß um ſo höher geſchätzt werden, als das ein dreiundzwanzigjähriger Jüngling aus bürgerlichem Stande und dazu in einer beſchränkten Lage, ſchreibt.

Und dieſes Lied nun wurde von dem gefeierten Prinzen Eugenius, dem edlen Ritter, dem es zu Handen kam, nicht einmal mit einem Dankſchreiben erwiedert; wie von dem Kaiſer, wiſſen wir nicht, aber, wie der Erfolg zeigt, jedenfalls ſehr kärglich und in keinem Verhältniß zu ſeinem Werth. Juwelen laſſen ſich freilich leichter tariren als Poeſie — aber hier trat doch bald die Schätzung der Welt zu Tage. Wir würden auf dieſe Vernachläßigung kein Gewicht legen, wenn ſie nicht leider für den Dichter entſcheidend geworden wäre, denn das Gedicht blieb in ſeiner Art das Einzige, nichts von all den großen Vorzügen und Hoffnungen, welche jenes Werk für den Kenner einſchließt, ging in Erfüllung, alles was wir ſonſt von der Poeſie des Dichters zu melden haben, iſt nur Darlegung ſeiner perſönlichen Verhältniſſe, er erhebt und reißt uns nicht wieder in ſolche Schilderungen der Siegesfreude fort, nur die tiefgeſchöpften Athemzüge, nur die Seufzer ſeiner erdrückten Bruſt gewinnen unſere Theilnahme und machen den Werth ſeiner Dichtung aus.

Beiläufig, was viel erklären mag, werde hier noch erwähnt, daß ein Anderer den reichen Lohn davon trug; es iſt freilich in der Welt ſo, daß es nicht auf die Leiſtung ankommt, ſondern daß man auch die geſellſchaftliche Stellung haben muß, von der jene gern geſehen wird. Ein liederlicher Cavalier, der ſich im Spiel ruinirt hatte, dichtete auch ein ähnliches Loblied auf eben dieſen Prinzen: Georg Wilhelm von Hohendorf, und er war es, auf den die reichſte Gnade des Kaiſers und des edeln Ritters ſich ergoß. Glücklicherweiſe iſt das Gedicht erhalten und kann mit dem Güntherſchen verglichen werden. Wir beſitzen es, freilich ohne den Namen, der auch wenig Ehre davon hat, in jener buchhändleriſchen Sammlung, welche ſich nennt: „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutſchen auserleſene und bisher ungedruckte Gedichte,“ daſelbſt im dritten Theil S. 268 findet ſich: „Ehrenmahl, Ihro Hochfürſtlichen Durchlauchtigkeit dem heldenmüthigen Eugenio, Prinzen von Savoyen, Seiner Römiſchen Kaiſerlichen Majeſtät Armee commandirenden General in Italien, unterthänigſt aufgerichtet.“ Das Ganze iſt kühl und froſtig und voll abgeſchmackter Gedanken. Hier eine kleine Probe:

Unſterblich großer Prinz! Ei, daß nicht meine Hand,
Wie deine durch den Sieg, im Dichten iſt bekannt,
So wollt ich dir jetzund ein ſchöner Lied bereiten,
Als Maro angeſtellt den Helden alter Zeiten,
Und leicht, dieweil du mir das zeugeſt in der That,
Was jener abgeborgt verlegnen Fabeln hat.
Aeneas war zwar groß, doch wenn er ſollte ſiegen,
So mußt er Waffen erſt von ſeinen Göttern kriegen,
Du aber würdeſt auch unüberwindlich ſein,
Wenn dir gleich ſonſten nichts als nur dein Nam' allein
Bewaffnete die Bruſt u. ſ. w.

Den Glanzpunkt bildet folgendes:

O mehr als Hannibal! eh ich beſchreiben kann,
Wie du durch Fluthen dir machſt eine ſichre Bahn,
Haſt du beim Ufer ſchon der Frantzen Macht geſchlagen,
Du trennſt ihr ſtolzes Heer, eh noch mein Reim kann ſagen:

Jetzt ſiegt Eugenius! Der Sieg fällt leichter dir,
Als abzubilden ihn ein kluger Einfall mir.
Du geheſt immerfort und läſſeſt mich zurücke:
Eh ich, o großer Held dich bei der Stich erblicke,
Siegſt du bei Carpi ſchon: du biſt beim Oglio,
Eh mein Gedanke dir folgt nach dem Mincio.

Aber dies iſt nur eine ſchwache und ſchlechte Nachahmung der Verſe Boileaus*) auf die Siege Ludwigs XIV., deſſen auch im folgenden ſogleich gedacht wird. Allein die Nachahmung war hier wahrſcheinlich erwünſchter, da man vor allen ähnlich beſungen ſein wollte wie jener Ludwig. Was galt da Original und Deutſch, was Verdienſt und kleine Rückſichten! Es wird übrigens Theilnahme erwecken, wenn man vernimmt, wie reichlich doch auch Kaiſer und Prinz lohnen konnten, wo ſie wollten. Man ließ dieſen Herrn von Hohendorf die Nachricht vom Entſatze Turins an verſchiedene Höfe überbringen, ſo erhielt er von der Königin von Preußen ein Geſchenk von 20,000 Thalern, von den Generalſtaaten 12,000 Thaler, vom König von Preußen 1000 Ducaten und ſeine Bibliothek wurde von Kaiſer Karl VI. für 100,000 Gulden angekauft. Armer Günther!

So bleiben uns denn für unſern Dichter nur noch die lyriſchen Gedichte, die Bezüge auf ſein kummervolles und von keinen großartigen und weitreichenden Beziehungen durchwebtes Leben. Dieſe Gedichte ſind an Werth ſehr ungleich, was aber nicht ſowohl dem Dichter als vielmehr der Redaction der Werke zur Laſt fällt.

Voran ſtehen in den Ausgaben: Geiſtliche Oden oder Lieder. Sie beginnen mit Stücken, welche wir am beſten und kürzeſten als Paraphraſen bibliſcher Stellen bezeichnen; außerdem

---

*) Epitre IV. Au Roi:
Mais dès qu'on veut tenter cette vaste carrière.
Pegase s'éffarouche et recule en arrière:
Mon Apollon s'étonne; et Nimegue est à Toi,
Que ma Muse est encore au camp devant Orsoi. et cet.

iſt jedem Stück noch eine beſondere Lehre beigegeben; ohne Zweifel Werke aus einer Zeit, da des Dichters Gabe noch völlig unentwickelt war. Nur der religiöſe Inhalt hat ihnen dieſe Stelle verſchafft; wenn ſich damals der fromme Sinn auch an dem poetiſch ſehr Unvollkommenen erbauen konnte, ſo iſt das jetzt durchaus nicht mehr der Fall; wir müſſen ihnen jede poetiſche Bedeutung abſprechen; der Dichter ſelbſt würde ſie offenbar neben ſeinen reiferen Werken nicht herausgegeben haben. Dies gilt aber nicht von allen Stücken der Abtheilung, denn bald begegnen auch ſolche, von denen ganz anderes zu urtheilen iſt, da ſie nämlich tiefe innige Empfindung, wahre Inbrunſt des Gebetes ausſprechen: es ſind diejenigen Lieder, welche auf den Dichter und ſeine Lage ſelbſt Bezug haben und ſich ſogleich kenntlich machen als aus dem Herzen fließende Gebete des ſchuldvoll Leidenden. Wenn dieſe Lieder nicht ſo ganz perſönlich wären, würden ſie, wenigſtens ſtellenweiſe, den beſten Kirchenliedern beizuzählen ſein und offenbar iſt der einfache innige Ton von dorther auf den Dichter übergegangen.

Ich ſetze die Strophe her:

Es kommt der Tag, der alles richtet,
Mein Heiland richtet, klagt mich an!
Der Feind, ſo mich und alle ſichtet,
Hat doch mit allen nichts gethan,
Mit allen, welchen ſeine Liebe
Durch heil'ge Triebe
Die Eitelkeit verbittern kann.

Ich weiß nicht, wann und wo ich ſterbe,
Doch ſterb' ich allemal vergnügt,
Sofern ich nur den Troſt erwerbe,
Daß dir mein Herz im Schooße liegt!
Erdrücke mich mit deinen Armen,
Denn dein Erbarmen
Macht, daß mein Herz die Noth beſiegt.

Einen ergreifenden Ton in ſeiner Unſchuld ſchlägt der Anfang des Liedes „An Gott“ an:

Nun, lieber Gott, du bleibſt ſo lange,
Ich weiß nicht was ich denken ſoll.
Der Zweifel macht die Hoffnung bange,
Ich weine Bett und Bibel voll;
Ach ſoll ich denn, nur ich allein,
Ein Greuel meines Schöpfers ſein?

Dagegen welch ein Aufſchwung in dem Liede „Als er Gott um Beſtändigkeit im Guten anflehte“:

Welch ſüß und holder Gnadenſtral
Verwandelt mich von innen?
Was raubt mir ſo bald auf einmal
Die alten Wünſch' und Sinnen?
Mein Herz iſt froh, mein Geiſt wird frei
Und reißt der Lüſte Band entzwei,
An dem er ſtark gehangen.

Ach! Gott, erhalt den guten Trieb
Und treib aus Funken Flammen;
Jetzt hab' ich deine Rechte lieb,
Jetzt lern ich mich verdammen,
Jetzt find ich Luſt in Kreuz und Pein,
Die Seele muß geläutert ſein,
Und über Felſen ſteigen. u. ſ. w.

Hervorzuheben iſt beſonders noch die ſchwungvolle Troſtarie, welche anhebt:*)

Endlich bleibt nicht ewig aus,
Endlich wird der Troſt erſcheinen,
Endlich grünt der Hoffnungsſtrauß,
Endlich hört man auf zu weinen,
Endlich bricht der Thränenkrug,
Endlich ſpricht der Tod: Genug!

Das tiefſte Leid des armen Dichters findet Ausdruck in dem Liede „Als er ſich aus der Welt wünſchte“:

---

*) Vollſtändig abgedruckt in meinem deutſchen Dichterwald, woſelbſt auch andere beachtenswerthe Stücke des Dichters.

Von der Welt!
Iſt ein Wort; das mir gefällt.
Denn wer wollte bei den Drachen
Länger hier Gemeinſchaft machen?
Drum der Schluß iſt feſtgeſtellt. Da Capo

Herz und Sinn
Denkt nach Salems Freiſtatt hin,
Und die eingeſperrte Seele
Lechzt in dieſer Marterhöhle,
Wo ich ein Gefangner bin.

Drum wohlan!
Fort mein Fuß in Canaan!
Fleuch Egyptens Brod und Schimmel,
Denn die Sehnſucht nach dem Himmel
Setzt dir ſchon die Flügel an.

Gute Nacht!
Grab und Gruft iſt ſchon gemacht.
Müden Schenkel, legt euch nieder!
Müden Augen, ſchließt die Lider,
Bis der große Tag erwacht!

Komm o Tod!
Komm du Heiland aller Noth!
Komm! ich rufe nicht vergebens,
Denn die Sonne meines Lebens
Zeiget ſchon ihr Abendroth.

Unter den weltlichen Oden und Liedern iſt viel Freies und Friſches, manches Zierliche und Artige und zuweilen wird der Dichter ſchwungvoll ſich ſeiner dichteriſchen Würde und Kraft bewußt. Stücke dieſer Art verdienen hier die erſte Stelle, und nicht verſagen mag ich mir, die lieblich geformte „Ode“ mitzutheilen, die von Dresden den 10. Auguſt 1719 datirt iſt:

Euch Muſen dankt mein treu Gemüthe,
Wofern ich etwas gelt' und bin;
Der Lorbeer eurer reichen Güte
Grünt jetzt ſchon auf die Nachwelt hin.

Ihr habt mich von Geburt umfangen,
Geſäugt, geführt, geſchützt, ernährt,
Und wenn mir Freud und Troſt entgangen,
Dem Herzen allen Gram verwehrt.

Nun mögen andre meines gleichen
Aus Ehrgeiz mit nach Ungarn gehn,
Und bei des Adlers Siegeszeichen
Geſchlecht und Stand und Glück erhöhn.
Ich ſchmeichle keiner großen Hofe,
Ich bete keinen Götzen an,
Der irgend Leute vor dem Hofe
Nach Willkühr ziehn und werfen kann.

Ein Lager an den grünen Flüſſen
Ergetzt mich in gelehrter Ruh.
Hier kann ich alle Noth verſüßen,
Hier richtet niemand, was ich thu.
Hier ſpiel ich zwiſchen Luft und Bäumen,
So oft die Sonne kommt und weicht,
Und ehre die in meinen Reimen,
Der nichts an Treu und Schönheit gleicht.

Sprecht mehr, ihr hochmuthsvollen Spötter,
Ich hielte nichts von Lob und Ruhm,
Mein Name dringt durch Sturm und Wetter
Der Ewigkeit ins Heiligthum:
Ihr mögt mich rühmen oder tadeln,
Es gilt mir Beides einerlei,
Wen wahre Lieb' und Weisheit adeln,
Der iſt allein vom Sterben frei!

Eine beſondere Aufmerkſamkeit iſt den Liebesgedichten zuzuwenden. Was zu ihrem Verſtändniß gehört, iſt bereits im Leben berührt worden, und die Verhältniſſe ſelbſt erhalten nun durch dieſe Herzensergießungen, welche allen Wendungen folgen und jedem Momente beredten Ausdruck geben, die hellſte Beleuchtung. Da überall Erlebniß und Wahrheit zu Grunde liegt, ſo können dieſe Werke nur gewinnen, wenn man ſie mit der Wirklichkeit zuſammenhält, ohnedies kommt dadurch erſt ihr Zuſammenhang heraus und der Wechſel der Stimmung wird verſtändlich. Es iſt dies aber um ſo nöthiger, als in den Ausgaben die gründlichſte Verwirrung der Zeiten herrſcht, und verſchiedene Liebesverhältniſſe, ſowie die ſehr abweichenden Epochen derſelben planlos durch einander gehen. Wir geben die Gedichte mit der Seitenzahl der Ausgabe von 1739.*) Als Eingang empfiehlt ſich, S. 294, ein Stück, das wahrſcheinlich noch zu Schweidnitz gedichtet wurde „Als Leonore ſich endlich zum Lieben bewegen ließ". Es beginnt:

Eleonore ließ ihr Herze
Nicht länger unempfindlich ſein,
Sie räumt es nach ſo langem Schmerze
Dem wohlbekannten Dichter ein,
Und ließ ihn unter Schwur und Küſſen
Den Anfang ihrer Neigung wiſſen.

Die Beſorgniß des Mädchens tritt in der fünften Strophe hervor; ſie wird redend eingeführt:

Ich habe nichts als dein Gemüthe,
Worauf ich mich verlaſſen kann:
Verläßt mich jemals deſſen Güte,
So iſt es ganz um mich gethan,
So werd' ich allen auf der Erden
Ein Märchen und ein Greuel werden.

Dies ſagte ſie mit naſſen Wangen
Und zog ihn eilends brünſtig fort,
Und führte ſein beſtürzt Verlangen
An den ſchon oft beſuchten Ort,
Wo nichts als Graus und Nacht regieret
Und Tod und Stille triumphiret.

---

*) Die Ausgabe von 1764 verſucht zwar eine chronologiſche Anordnung, iſt darin aber keineswegs glücklich; Zeiten und Verhältniſſe kreuzen ſich auch hier, Phyllis und Leonore u. ſ. w.

Hier fing ſie brünſtig an zu weinen,
Und rief: Ihr Todten zeuget mir,
Bei meiner Eltern Leichenſteinen
Und ihrer Aſche ſchwör' ich dir,
Daß mich dein Herz allein vergnüge,
Bis daß ich hier verſammlet liege.

Der Dichter trocknet ihre Thränen
Mit tauſend warmen Küſſen ab — u. ſ. w.

Schwerlich iſt das Gedicht das älteſte an Leonore; ein Liebesgedicht findet ſich mit der Jahreszahl 1714, alſo von dem neunzehnjährigen Schüler der Schweidnitzer Schule; mehrere andere „als er insgeheim liebte" und „als er ſeine Liebe nicht ſagen durfte" (S. 249 und 251), gehören dieſer früheren Zeit an und heben ſich vor manchen ſpäteren hervor durch jugendliche Scheu und Sittſamkeit.

Das Verhältniß hat viele Wendungen, welche in den Ausgaben unklar durch einander liegen, überdies durchkreuzt von Gedichten, welche anderen Neigungen gelten. In der That ſcheint Günthers lebhaftes und ſinnliches Naturell ſchon ſehr bald Anlaß zu einer Entfremdung des Mädchens gegeben zu haben. Beſonders ſprechend iſt hier das Gedicht S. 265:

Als er ſie wieder zu beſänftigen ſuchte.

Erzürnte Schöne, laß einmal
Den alten Unmuth aus dem Herzen,
Und deiner holden Augen Strahl
Mit angenehmen Blicken ſcherzen!
Ich habe freilich viel verſehn,
Doch iſt's aus Vorſatz nicht geſchehn,
Es ſind fürwahr nur Schwachheitsſünden,
Ein Menſch, der ſeine Schuld erkennt,
Der muß, ſo ſehr der Eifer brennt,
Auf Reu' und Buße Gnade finden.

Der Schaden, den ich dir gemacht,
Iſt doch noch endlich zu erſetzen,
Ach wüthe doch nur mit Bedacht!
Du ſollſt mich einmal redlich ſchätzen,
Ich habe ja genug gebüßt,
Nachdem ich eine Luſt vermißt,
Wozu du mich vorlängſt erleſen:
Die Strafe nehm' ich willig an,
Weil ſie, wie ich nicht leugnen kann,
In etwas iſt verdient geweſen.

Von nun an aber bitt' ich dich
Bei deinen feuerreichen Augen:
Wirf Zorn und Eifer hinter ſich,
Und laß dir meine Demuth taugen!
Dein klug und aufgeweckter Geiſt,
Der ſich aus allen Worten weiſt,
Macht daß ich deinen Umgang liebe:
Fehlt mir Gelegenheit dazu,
So rathe, was ich jetzund thu'?
Dich ehr' ich mit verſchwiegnem Triebe.

Das Gedicht, das ſich deutlich als noch in Schweidnitz geſchrieben zu erkennen giebt, gereicht ebenſo dem Mädchen als dem Dichter zur Ehre, über deſſen frühe Entwickelung wir ſtaunen müſſen. Die Schöne verzieh; er verließ Schweidnitz mit dem Gefühl ihre Liebe zu beſitzen. Allein in Wittenberg änderte ſich's bald. Er ſelbſt lud, um das Mindeſte zu ſagen, den Schein der Untreue, überdies den Vorwurf des unordentlichen Lebens auf ſich; das wurde in Schweidnitz bekannt, und ſo erſcheint denn die dem Mädchen ſchuldgegebene Untreue in anderem Licht. Dies hatte offenbar von Seiten Eleonorens Erklärungen zur Folge, auf welche der Dichter mit einer Reihe von Gedichten antwortet, die den Vorwurf abzulehnen ſuchen, Beſtändigkeit verſprechen und um die Erhaltung ihrer Liebe flehen. Sie ſchenkte dieſen erneuten Verſicherungen Gehör, wiewohl mit einigem Rückhalt; durch eine

Sendung von Gedichten ſucht er ſie zu befeſtigen in ihrem Entſchluß. Als Einleitung der Sendung ſcheint das Folgende gedient zu haben, das wohl in das erſte Jahr oder Halbjahr des Wittenberger Aufenthaltes wird zu ſetzen ſein (S. 263):

An ſeine Leonore.

Biſt du dennoch Leonore,
Der ſo manch verliebter Schwur
(Sinne nach, bei welchem Thore!)
Unter Kuß und Schmerz entfuhr,
Ach! ſo nimm die ſtummen Lieder
Eben noch mit dieſer Hand,
Die mir ehmals Herz und Glieder
Mit der ſtärkſten Reizung band.

Durch dein ſehnliches Entbehren
Werd' ich vor den Jahren grau,
Und der Zufluß meiner Zähren
Mehrt ſchon lange Reif und Thau,
Meine Schwachheit, mein Verbleichen,
Und die Bruſt, ſo ſtündlich lechzt,
Wird des Kummers Siegeszeichen,
Der aus unſrer Trennung wächſt.

Luſt und Muth und Geiſt zum Dichten,
Feuer, Jugend, Ruhm und Fleiß,
Suchen mit Gewalt zu flüchten
Und verlieren ihren Preis,
Weil der Zunder deiner Küſſe
Meinen Trieb nicht mehr erweckt
Und die Führung harter Schlüſſe
Ein betrübtes Ziel geſteckt.

Alle Bilder meiner Sinnen,
Sind mir Ekel und Verdruß,
Da ſie nichts als Gram gewinnen,
Weil ich dich noch ſuchen muß,

Nichts ergetzt mich mehr auf Erden
Als das Weinen in der Nacht,
Wenn es unter viel Beſchwerden
Dein Gedächtniß munter macht.

Jedes Blatt von deinen Händen
Iſt ein Blatt voll Klag' und Weh,
Und ich kann es niemals wenden,
Daß kein Stich ans Herze geh;
Die Verſichrung leerer Zeilen
Giebt den Leibern wenig Kraft,
Welche Luſt und Ort zertheilen,
O bedrängte Leidenſchaft!

Der Stand der Dinge war nicht von Dauer: über Günthers Lebenswandel in Wittenberg liefen keine beſſeren Berichte ein; die Geliebte ſah ſich zu einer anderen Wahl hingedrängt, während ihr Herz noch treu blieb. Sie ſcheint es dem Dichter geſchrieben zu haben, und dieſer antwortet mit dem Liede, das zugleich ſeinerſeits feſteſte Treue verſichert (S. 318):

Dennoch ſiegt Beſtändigkeit,
Ob gleich Wind und Wetter ſchmeißen,
Und in Maſt und Segel reißen,
Hab' ich doch in Luſt und Leid
Immer dieſen Troſt bereit.

Jetzo geht es etwas ſcharf,
Doch in kurzem wird ſich's fügen,
Daß mein heimliches Vergnügen
Auch das Bildniß ehren darf,
Das die Glut ins Herze warf.

Darum ſchweig nur, kluges Kind!
Und verbirg die ſtarken Triebe,
Bis die Flammen unſrer Liebe
Beßrer Luſt gewürdigt ſind:
Bäume wachſen auf den Wind.

Meine Treu beſchämt den Neid,
Spötter lachen, Feinde wüthen,
Dieſes ſind Vergnügungsblüthen,
Und ein Trieb zur Fruchtbarkeit,
Die ein treuer Kuß entbeut.

Die Hinderniſſe wuchſen; noch trug der Dichter ſich mit Hoffnung und Täuſchung. Die Enttäuſchung folgte bald; die Gefahr des Verluſtes ließ ſich nicht länger verkennen; ſeinerſeits noch treu und hoffnungsvoll, waffnet er ſich mit Kraft in dem ſehr ſchönen Liede, deſſen Bedeutung an dieſer Stelle erſt vollſtändig hervortritt:

Die immer grünende Hoffnung.

Stürmt, reißt und raſt, ihr Unglückswinde,
Zeigt eure ganze Tyrannei!
Verdreht, zerſchlitzt ſo Zweig als Rinde
Und brecht den Hoffnungsbaum entzwei!
Dies Hagelwetter
Trifft Stamm und Blätter,
Die Wurzel bleibt;
Bis Sturm und Regen
Ihr Wüthen legen,
Da ſie von neuem grünt und Aeſte treibt.

Mein Herz giebt keinem Diamanten,
Mein Geiſt den Eichen wenig nach:
Wenn Erd' und Himmel mich verbannten,
So trotz ich doch mein Ungemach.
Schlagt, bittre Feinde,
Weicht, falſche Freunde!
Mein Heldenmuth
Iſt nicht zu dämpfen,
Drum will ich kämpfen,
Und ſehn, was die Geduld vor Wunder thut.

Die Liebe ſchenkt aus göldnen Schaalen
Mir einen Wein zur Tapferkeit,
Sie ſpricht mir guten Sold zu zahlen,
Und ſchickt mich in den Unglücksſtreit.

Hier will ich kriegen,
Hier will ich ſiegen;
Ein grünes Feld
Dient meinem Schilde
Zum Wappenbilde,
Bei dem ein Palmenbaum zwei Anker hält.

Beſtändig ſoll die Loſung bleiben,
Beſtändig lieb' ich dich, mein Kind!
Bis dermahleinſt die Dichter ſchreiben,
Daß du und ich nicht ſterblich ſind.
Das Wort Beſtändig
Macht alles bändig,
Was Elend heißt.
Das ſtärkſte Fieber
Geht bald vorüber,
Wenn man nur mit Gedult den Froſt verbeißt.

Nur zweifle nicht an meiner Treue!
Die als ein ewig helles Licht,
Wenn ich des Lebens mich verzeihe,
Die Finſterniß der Gräber bricht.
Kein heitres Glücke,
Ja kein Geſchicke
Trennt mich von dir,
Du ſtirbſt die Meine,
Ich bin der Deine:
Drum wirf den Argwohn weg und glaube mir!

Derſelbe Ton ſetzt ſich noch in mehreren Liedern fort, und nimmt zum öftern, wenn auch nur in einzelnen Strophen, eben ſo eigenthümliche Formen, als warme einfache Worte an, z. B. S. 267:

Was leid' ich nicht um dich,
Du mir in's Herz geprägtes Bild!
Die Sehnſucht jaget mich
So wie ein ſchüchtern Wild:

Mein Schlaf iſt nur ein Qualm,
Mein Lied ein Klagepſalm,
Die Angſt der bangen Einſamkeit
Begräbt mich vor der Zeit,
Weil ich den Kuß
Entbehren muß,
Der ſo viel Luſt verſpricht.
Doch hoff' ich alles auszuſtehn, verlaß nur du mich nicht!

Und doch, ſie verließ ihn. Wir finden ein Lied Günthers mit der Ueberſchrift: „Als ihm ſeine Liebſte ein Anderer entführte", und dies iſt ſo voll ſtarker, aber mit ſich ſelbſt ſtreitender Empfindung, daß es den erſten Eindruck zu geben ſcheint. Ueberraſchung, Zorn, Wehmut ſtehen dicht bei einander. Ich zeichne die elegiſche Strophe aus (S. 276):

In den Wäldern will ich irren,
Vor den Menſchen will ich fliehn,
Mit verwaiſten Tauben girren,
Mit verſcheuchtem Wilde ziehn;
Bis der Gram mein Leben raube,
Bis die Kräfte ſich verſchrein,
Und da ſoll ein Grab von Laube
Milder als dein Herze ſein.

Ferner das ſchöne Lied von elegiſcher Stimmung und immer noch einiger Hoffnung auf den Beſitz ihres Herzens, wenn auch nicht ihrer Hand (S. 245):

An Leonore.

Gedenk an mich und meine Liebe,
Du mit Gewalt entrißnes Kind!
Und glaube, daß die reinen Triebe
Dir jetzt und allzeit dienſtbar ſind,
Und daß ich ewig auf der Erde
Sonſt nichts als dich verehren werde.

Gedenk an mich in allen Leiden,
Und tröſte dich mit meiner Treu!
Die Luft mag jetzt empfindlich ſchneiden,
Die Wetter gehn doch all vorbei,
Und nach dem ungeheuren Knallen
Wird auch ein fruchtbar Regen fallen.

Gedenk an mich in deinem Glücke,
Und wenn es dir nach Wunſche geht,
So ſetze nie den Freund zurücke,
Der nur um dich in Sorgen ſteht!
Auch mir kann bei dem beſten Leben
Nichts mehr als du Entzückung geben.

Gedenk an mich in deinem Sterben,
Der Himmel halte dies noch auf,
Doch ſollen wir uns nicht erwerben,
Und zürnt der Sterne böſer Lauf,
So ſoll mir auch das Sterbekiſſen
Die Hinfahrt durch dein Bild verſüßen.

Gedenk an mich und meine Thränen,
Die dir ſo oft das Herz gerührt,
Und die dich durch mein kräftig Sehnen
Zum erſten auf die Bahn geführt,
Wo Kuß und Liebe treuer Herzen
Des Lebens Ungemach verſchmerzen.

Gedenk auch endlich an die Stunde,
Die mir das Herz vor Wehmuth brach,
Als ich, wie du, mit ſchwachem Munde
Die letzten Abſchiedsworte ſprach:
Gedenk an mich und meine Plagen,
Mehr will und kann ich jetzt nicht ſagen.

Allein dieſen milden Abſchiedsworten gegenüber rafft ſich dann wieder ſein tief verletztes Herz zu ganz entgegengeſetzten Empfindungen auf. Unmut und Stolz ſpricht kräftig aus dem Liede, das uns tief in des Dichters wogendes Herz ſchauen läßt:

Die verworfene Liebe.

Ich habe genug!
Luſt, Flammen und Küſſe
Sind giftig und ſüße,
Und machen nicht klug:
Komm, ſelige Freiheit, und dämpfe den Brand,
Der meinem Gemüthe die Weisheit entwandt!

Was hab' ich gethan!
Jetzt ſeh ich die Triebe
Der thörichten Liebe
Vernünftiger an:
Ich breche die Feſſel, ich löſe mein Herz,
Und haſſe mit Vorſatz den zärtlichen Schmerz.

Was quält mich vor Reu!
Was ſtört mir vor Kummer
Den nächtlichen Schlummer!
Die Zeit iſt vorbei,
O köſtliches Kleinod! o theurer Verluſt!
O hätt' ich die Falſchheit nur eher gewußt!

Geh, Schönheit, und fleuch!
Die artigſten Blicke
Sind ſchmerzliche Stricke:
Ich merke den Streich,
Es lodern die Briefe, der Ring bricht entzwei,
Und zeigt meiner Schönen: nun leb' ich recht frei.

Nun leb' ich recht frei
Und ſchwöre von Herzen
Daß Küſſen und Scherzen
Ein Narrenſpiel ſei,
Denn wer ſich verliebet, der iſt wohl nicht klug,
Geh, falſche Sirene! ich habe genug.

In anderer Tonart und am Schluſſe mit entgegengeſetzter Wendung legt uns ein Lied der Nachleſe (S. 98) das tief verwundete Herz des Dichters dar. Es hebt an:

Wie gedacht,
Vor geliebt, itzt ausgelacht,
Geſtern in den Schooß geriſſen,
Heute von der Bruſt geſchmiſſen,
Morgen in die Gruft gebracht.

Und ſchließt:

Weg mit dir,
Falſches Herze, weg von mir,
Ich zerreiße deine Kette;
Denn die kluge Henriette
Stellet mir was beſſres für.

In der That ſcheint er um dieſe Zeit eine neue Bekanntſchaft in Wittenberg angeknüpft zu haben, die aber, wovon weiter unten, keinen beſſeren Ausgang nahm.

Hieher gehört nun auch eine Reihe von Gedichten, welche vielleicht mit Unrecht unter die Cantaten gekommen ſind. Von dieſen ſind nämlich die Nummern 10, 11 und 12 den übrigen ganz unähnlich und haben Beziehung auf Günthers eigene Liebe, wie ſie denn den Inhalt der bereits gegebenen Stücke nur wiederholen; ſie mögen gleichzeitig, oder vielleicht etwas ſpäter gedichtet ſein; ſie haben weniger Unmittelbares und Perſönliches und erheben ſich mehr in eine allgemeine poetiſche Region; ſo kommt denn hier auch die Geliebte unter dem Namen Anione vor. Dies und die äußere Form der Cantate mit wechſelnden Versmaßen gereicht dieſen Gedichten nicht gerade zum Vortheil, denn nur in einzelnen Strophen erreicht der Dichter ſich ſelbſt, oder erhebt ſich auch wohl noch höher. Ueberhaupt iſt es ſchwer, unter den Gedichten gleichen Inhalts jedesmal das Beſte herauszufinden, da keines ohne Schwächen, aber auch keines ohne Vorzüge iſt.

Und hier iſt der Ort auf die oben erwähnte Cantate zurückzukehren. Wer eine der früheren Ausgaben aufſchlägt, wird bald inne werden, daß das Gedicht Nr. 12 (in der Ausgabe von 1764 Nr. 16) „die verliebte Geduld“, da wo der Druck uns kein Zeichen giebt, zu theilen ſei, und daß wir in dem zweiten Theile wahrſcheinlich ein Werk früheren Datums zu erkennen haben. Dies, welches jetzt keiner weiteren Erklärung bedarf, hebt an:

Was fang' ich an, wo ſoll ich hin?
Wo iſt mein Troſt, wer iſt mein Retter?
Kein Menſch, kein Himmel, keine Götter
Erfreun den unvergnügten Sinn.
O daß ich doch geboren bin!

Im folgenden wird in kräftigſten Zügen das Schickſal angeklagt, das den Dichter verfolgt:

Wenn Sturm und Noth
Uns täglich ſchärfer droht
Und Schmach und Schmerz das Herze frißt.

Er waffnet ſich dann mit Kraft und ruft „die Gelaſſenheit" an:

O freundliche Gelaſſenheit!
Biſt du es? Ja!
Du kommſt zu rechter Zeit;
O komm doch nah!
Ich hielt dich lange g'nug verloren,
Es iſt, als wär' ich neu geboren;
Wie Oel in Wunden thut,
So ſtärkt dein Troſt mein Blut
Mit friſchen Balſamkräften.
Nun leid' ich gern,
Da ſo ein ſüßer Kern
In bittern Schaalen keimt;
Nun trag' ich, trotz der ſchweren Zeit!
Ein Herze voll Vergnüglichkeit.
Nun faßt ſich, nun ſetzt ſich mein ſtilles Gemüthe,
Nun glaubt es der Vorſicht der ewigen Güte,
Die dieſer Zufriedenheit Vorſchub gethan.
O ruhige Seele, behalt' dir das Glücke,
Und fiel' auch ſo Himmel als Erde in Stücke,
So bleib' in dir ſelber und ſieh es mit an.

Das Gedicht iſt ein gerundetes Ganze, es zeigt uns, wie der Dichter aus tiefſter Noth und gänzlichem Verzagen ſich ſelbſt und ſeine Faſſung wiedergewinnt, ja ſogar, wie dies ſchon der Vers ausdrückt, den Ton der Fröhlichkeit anſtimmt; aber, man ſieht, dieſe Stimmung iſt zu gewaltſam erzwungen, als daß ſie dauern könnte. Nicht minder nun iſt die andere Hälfte ein Ganzes: in dem Dichter, der ſchon beruhigt iſt, erwacht doch die alte Liebe, aber nunmehr vergeiſtigt: Leonore hat ihre Hand vergeben, ſie iſt vermält, mit ihrem Gatten fortgezogen, er kann ſie nicht beſitzen; ſeine Gedanken ſind dennoch bei ihr und ſein Herz wird ihr ewig gehören. Das improviſirte Gedicht enthält bei Manchem, das abſtößt, doch im Ganzen und Einzelnen viel Schönes. Es beginnt:

Sei immerhin der Hand entriſſen!
Im Herzen bleibſt du dennoch mein.
Das Glücke mag das Bündniß brechen,
Die Schickung mag mir widerſprechen,
Ich trotze noch ihr künftig Nein,
Und will dich ſtets im Bilde küſſen.

Weiterhin:

So bleiben Funken in der Aſche,
So roſtet alte Liebe nicht:
Denn daß ich mein Geſicht
So oft in Thränen waſche,
Das macht dein köſtlicher Verluſt.
Vertragen ſich drei fromme Herzen
In Einer Bruſt,
So mindre meine Schmerzen
Und laß mir jetzt zur Ruh
Auch dort ein Räumchen zu. —

Beſſer als dieſer Vorſchlag zur Güte klingt der pathetiſche, wahrhaft ſchwungvolle Schluß, der aber nur als Schluß ſchön und werthvoll iſt:

Bis die ſchwere Zunge ſtammlet,
Bis mich ein gedrungnes Haus
Zu der Väter Beinen ſammlet,
Sprech' ich deinen Namen aus.
Deine Schönheit, dein Gemüthe,
Deine Tugend, deine Güte
Soll mit mir zu Grabe gehn.
Dich nur wieder zu umfangen
Will ich, wenn die Welt vergangen,
Noch ſo rüſtig auferſtehn.

Es iſt klar, daß von hier durch keinerlei Uebergang zur Gelaſſenheit und Fröhlichkeit fortgeſchritten werden könne. In der That ſcheint nur die Aehnlichkeit der Form in dem Wechſel der Metra die verkehrte Zuſammenſchiebung der beiden Gedichte veranlaßt zu haben. In der Trennung nun wird das Gedicht den vorhergehenden erſt ähnlich, wie denn auch das Stück „die beſtändige Liebe" einen ganz ähnlichen Schluß hat.*) So bedarf es denn bereits einer mehr philologiſchen Kritik zur Herſtellung eines Dichters aus dem vorigen Jahrhundert.

Nun ruht, wie ſich begreifen läßt, die erotiſche Poeſie unſeres Dichters eine Zeit lang, leider wohl geht überhaupt ſeine Poeſie theils durch den Mangel der Anregung, theils unter dem Druck des Unmuts oder auch in dem Strudel der Zerſtreuung unter.

Einzelnes Werthvolle taucht hier auf, vor allem das friſche Trinklied (S. 197), deſſen erſte Strophe lautet:

Das Haupt bekränzt, das Glas gefüllt!
So leb' ich, weil es Lebens gilt,
Und pflege mich bei Roſ' und Myrten:
Fort, Amor! wirf den Bogen hin,
Und komm, mich eiligſt zu bewirthen!
Wer weiß, wie lang ich hier noch bin?

---

*) Die Ausgabe von 1764 läßt die Ueberſchriften „Aria," „Arioſo," „Recitativ" fort — fehlten ſie etwa in den Original-Manuſcripten, deren der Herausgeber ſich zum Theile noch bedienen konnte?

Ein Stich in Günthers Herz war Leonorens wirkliche Vermälung; er ſchrieb ein ſatiriſches Hochzeitscarmen, das des tiefſten Leides und Ingrimmes voll iſt und die grellſten Farben nicht ſcheut, S. 528: „das Wohl und Weh bei der Täuber-Jachmanniſchen Verbindung, den 14. Januar 1716.“

Auch Leonore war nicht glücklich, der Gemal ſcheint namentlich ihren Geiſt und ſelbſt ihr Herz leer gelaſſen zu haben; Günther erfuhr es bald und — leider, aber verzeihlich — er fühlt Genugthuung darüber, er triumphirt in dem Gedichte (S. 283): „Als ſie nachgehends übel geheurathet“. Seine Gedichte, ſofern ſie überhaupt noch erotiſch ſind, nehmen jetzt einen anderen Charakter an, denn theils verallgemeinern ſie das Erlebte und formen es zu freieren Kunſtgeſtalten, z. B. das Gedicht: „An Flavien“ (S. 296), theils ſchlagen ſie einen leichtfertigen Ton an, wie das „An Selinden“ (S. 290); allein auch hier bleibt Günther bei aller Kühnheit doch immer noch in merklichem Abſtande von dem, was Hoffmannswaldau und deſſen Schule wagen durfte. Nur Einzelnes, z. B. „An ſeine Schöne“ (S. 300) macht eine Ausnahme. Es fallen dieſe Stücke nach Leipzig, auf welche der dort herrſchende freiere Ton auch Einfluß gehabt haben mag. Wir begegnen hier noch einer Reihe verſchiedener Namen: Doris, Magdalis, Hannchen, Lehnchen; daß dieſer letztere von Lorchen, Leonore verſchieden ſei, geht deutlich hervor aus der Paraphraſe des Horaziſchen Dialogs mit Lydia (S. 289), denn dort heißt es, Lehnchen gegenüber:

Wie, wenn ich Leonoren haßte,
Wie, wenn ich dich, mein erſtes Licht —

Ja der Dichter rühmt ſich jetzt in einem beſonderen Gedichte ſeines Leichtſinnes und ſeiner Unbeſtändigkeit (S. 258): „Auf die ihm ſo beliebte Abwechſelung im Lieben“, ein auch in ſeiner Art ſchwaches Stück, von dem hier keine Zeile ſtehen ſoll. Dahin gehört ferner (S. 237) das Gedicht „an die Liebe“, deſſen Eingang lautet:

Wo, Amor, kommſt du denn erſt heute
So ſchnell auf einmal wieder her?
Ich ſchwur dir ja nicht ohngefehr:
Nun ſind wir zwei geſchiedne Leute;
Verſchone meiner Sorgen Lauf,
Und leg' die Pfeile nicht erſt auf!
Du ſiehſt, ich bin nicht mehr derſelbe,
Der Philindrene küßt und drückt,
Noch der, den Weiſtritz, Pleiß' und Elbe
An ihrem Ufer oft entzückt u. ſ. w.

Allein auch dieſe Stimmung währte nicht lange, eine plötzliche Wendung der Dinge trat ein; der Leichtſinn verflog, die alte tiefwurzelnde Liebe kehrte zurück, ſobald ſich dazu der Anlaß bot. Wir wiſſen bereits, daß Leonore wieder frei ward; wie ihr die Verbindung aufgedrungen war, ſo durfte der Dichter bei ruhiger Ueberlegung hoffen, falls er nur deſſen würdig war, noch einen Platz in ihrem Herzen zu beſitzen; wußte er doch, wie unglücklich ſie geweſen. Wir ſehen in dem Dichter eine Wandlung vor ſich gehen, in der offenbar ſeine beſſere Natur ſiegt, und dies ſcheint gerade in die Zeit ſeines tiefſten Schmerzes zu fallen, deſſen nämlich, was er zu Dresden erfuhr. Kurz zuvor hatte er von Dresden aus verliebte Seufzer nach Leipzig an eine dortige Bekanntſchaft geſendet:

Die Gegend, wo ich jetzund dichte,
Iſt einſam, ſchatticht, kühl und grün,
Wie hör' ich bei der ſchlanken Fichte
Den ſanften Wind nach Leipzig ziehn,
Und geb' ihm allzeit brünſtiglich
Viel tauſend heiße Küſſ' an dich —

Jetzt füllten Empfindungen ganz anderer Art ſeine Seele, mit dem Bilde ſeiner alten Geliebten, der gebildeten, tieffühlenden Leonore tauchten auch die Bilder ſeiner Heimath auf, und wiederum jenes mit dieſen. Hieher nun gehört das Gedicht (S. 183): „Auf der Reiſe von Dresden in ſein geliebtes Schleſien, den 2. Sept. 1719." Merkwürdigerweiſe iſt aber hier eine Vertauſchung der

Namen in den Ausgaben, ſo daß ſtatt Lehnchen Lorchen und umgekehrt ſtehen muß; das eine Verſehen zog das andere nach ſich, da nicht entgehen konnte, daß von verſchiedenen die Rede iſt. Verſchreiben und Mißverſtändniß war hier leicht, wie denn ja überhaupt in den Ausgaben zum Schaden des Dichters die unerhörteſte Unordnung in den Liebesliedern herrſcht, hervorgegangen theils aus Sorgloſigkeit, theils aus Unkenntniß der Lebensverhältniſſe. Schon wegen dieſer Emendation, welche das Lied erſt verſtändlich macht, werden hier einige Strophen ſtehen müſſen. Der Dichter gedenkt ſeiner Heimath, der er ſchon nahe iſt, die ſchon ſein Blick erreicht:

Dort ſaß ich noch im Roſengarten,
Dort wünſcht' ich nichts als Ewigkeit,
Der ſüßen Arbeit abzuwarten,
Mit der mich Lorgens Gunſt erfreut.
Dort ſpielt' ich mit dem lieben Kinde
Früh, Mittags, Abends, durch die Nacht,
Und hielt den Augenblick vor Sünde,
Den ich und ſie getrennt vollbracht.

Kein Platz war unſerm Lager enge,
Kein Winkel unſrer Luſt zu klein;
Wir hatten ganz beſondre Gänge
Und nennten Glück und Angſt gemein.
Viel Wächter ſtunden uns im Lichte,
Doch Argliſt ward durch Liſt berückt,
Da wurden die verbotnen Früchte
Mit größrer Sehnſucht abgepflückt.

Wie viel vergnügt' und gute Lieder
Geriethen mir an ihrer Hand,
Ich ging die Weiſtritz auf und nieder,
Bis daß ich ſie am Ufer fand;
Hier ſcherzten wir in allem Wetter,
Oft eh' der Tag die Wolken brach,
Und rauſchten dann die Erlenblätter,
So ahmten unſre Küſſe nach.

Kehrt, güldne Zeiten, kehrt zurücke
Und führt mich gleich perſönlich hin,
Da, wo ich mit entferntem Blicke
Und ſehnlichen Gedanken bin.
Wie? hat mein Wunſch ein ſolch Vermögen?
Ich ſeh', ihr kommt bereits gerannt,
Doch nein, ich zieh' euch ſelbſt entgegen,
Und ſeh' bereits ins Vaterland.

Dies ahnt vielleicht dem holden Kinde,
Weil Neigung die Gemüther zieht;
Wer weiß, wie brünſtig und geſchwinde
Ihr Blick auf alle Straßen ſieht.
Mein Engel, laß dich nicht verlangen,
Die Freude bringt das Warten ein,
Es malt ſich mir auf deinen Wangen
Des beſſern Glückes Sonnenſchein.

Nun gute Nacht! du edles Sachſen,
Behalt die Thränen meiner Qual,
Wieviel davon ſchon Gras gewachſen,
Das weiß dein Speck- und Roſenthal.
Ich will dir gern mein Leid vergeben,
Nur gieb dem kleinen Lehnchen Ruh,
Denn weil die Sterne widerſtreben,
So ſag' ich ihm nur Freundſchaft zu.

Du aber, ſeliges Gefilde,
Sei hunderttauſendmal gegrüßt,
Nun ſeh' ich, wie gerecht und milde
Des Himmels weiſe Führung iſt;
Nunmehr erfahr' ich deſſen Freude,
Der dort den Rauch von Ithaca
Nach glücklich überſtandnem Leide,
Wie ich mein Striegau, wieder ſah.

Du weiſ' und ewiges Erbarmen,
Das überſchwenglich iſt und thut,
Vergnüge mich in Lorgens Armen,
Und ſchenk uns nur ein kleines Gut,

Erhalt' mir Weisheit, Kunſt und Dichten,
Und laß mich, wenn mein Körper fällt,
Kein blind und giftig Urtheil richten,
So neid' ich keinen auf der Welt!

Man ſieht, wie die vorübergehende Neigung zum „kleinen Lehnchen" in Leipzig hier ſogleich der tieferwurzelnden alten Liebe zu Leonoren weicht; man ſieht ferner, wie der Dichter noch aller Hoffnung voll war. In der That, ſein gutes Schickſal bot ſich ihm noch einmal wieder — o hätte er nur in ſich Kraft gehabt es feſtzuhalten! Mit der Erneuerung ſeiner alten Liebe ſtrömt die Poeſie des Dichters wieder reichlich, wir können ihn jetzt auf jedem ſeiner Schritte begleiten. Als er ſich Schweidnitz nähert oder mit ſeinen Worten in dem darſtellungsvollen Gedicht:

Als er 1719 den 25. Sept. wieder nach Schweidnitz kam.

Du ehmals liebſter Ort der treuen Leonore!
Wie zärtlich rührt mich nicht der Anblick deiner Thore,
Wodurch ich damals oft an ihrer Hand ſpaziert!
Dort merk' ich ſchon den Raum, worauf wir uns verſprochen,
Dort blickt der Altan vor, auf dem wir ſechzig Wochen
Die Wächter hinter's Licht geführt.

Seid tauſendmal gegrüßt, ihr Felder, Sträuch' und Bäume,
Ihr kennt wohl dieſen noch, von dem ihr ſo viel Reime,
So manches Lied gehört, ſo manchen Kuß geſehn;
Beſinnt euch auf die Luſt der heitern Sommernächte!
Was meint ihr, wenn mein Wunſch nur eine wiederbrächte?
Das wird wohl nimmermehr geſchehn.

Wo find' ich aber nun mein Allerliebſtes wieder,
Verräth mir gar kein Gras das Lager ihrer Glieder?
Ich ſpüre keinen Schritt, die Sommerſtub' iſt leer.
Wie traurig ſcheinſt du mir, du nicht mehr ſchöner Garten!
Du haſt ja *zween* gehabt, was ſoll ich einſam warten?
Ach, ſtell' auch *beide* wieder her!

Du ſchickſt mich in die Stadt; *die* treff' ich deſto ſchlimmer,
Der Wirth, das Volk iſt neu, ein Gaſt entweiht das Zimmer,

Worein ſonſt nichts als wir und unſre Liebe kam;
Mein Gott, wie ändert ſich ſo viel in wenig Jahren!
Was wird nicht noch geſchehn! O ſollt' ich dies erfahren!
Wie war mir, daß ich Abſchied nahm!

Ich geh' den Tempel aus, ich ſuche durch die Gaſſen,
Ich ſuch' auch, wo ſie ſich wohl niemals finden laſſen,
Ich ruf' ihr um den Wall, der Wall hat ſchlecht Gehör.
Steig', Schweidnitz! ſteig' und ſei ein Phönix in den Flammen,
Bau Marmor, Erz und Gold und Schloß und Thurm zuſammen,
Du biſt mir doch nicht Schweidnitz mehr.

Die Geliebte war nicht mehr in Schweidnitz, ſie war nach Borau gezogen, lebte hier als Wittwe. Noch unſicher über den Empfang begab Günther ſich hieher, bevor er den Schritt nach Striegau zu ſeinem Vater wandte. Durch eine Sendung von Gedichten ſcheint er ſich ihr angenähert zu haben. Daß er auch in Leipzig und Dresden nicht ganz außer Verbindung mit Leonoren geblieben, deren Verluſt er großentheils ſich ſelbſt, ſo wie den einfachen Verhältniſſen zuſchreiben mußte, beweiſt ſein auf den Tod ihres Söhnleins gedichtetes Akroſtichon (S. 231); dieſer Tod aber muß noch bei Lebzeiten des Vaters erfolgt ſein, da der Dichter den Geiſt des Kindes die zurückbleibenden „hochbetrübten Eltern“ anreden läßt. Aus jener Zeit dürfte denn auch das Lied ſein:

An Leonoren bei Abſterben ihres Carl Wilhelms.

Eher todt als ungetreu!
Dieſer Leichentext ſoll zeugen,
Daß ich, wenn die Wetter ſteigen,
Gleichwohl Leonorens ſei.

Eher todt als ungetreu!
Soll ich dich mein Kind nicht heben,
Halt' ich alle Luſt im Leben
Vor des Himmels Tyrannei.

Eher todt als ungetreu!
Was gewinnt man auf der Erden?
Hoffnung, Kummer und Beſchwerden
Und zuletzt nur ſpäte Reu'.

Eher todt als ungetreu!
Irrthum, Sehnſucht und Gedanken
Reißen durch der Jugend Schranken
Unſre Freude bald vorbei.

Eher todt als ungetreu!
Treue Liebe läßt die Plagen
Böſer Zeiten noch ertragen,
Und erquickt in Sclaverei.

Eher todt als ungetreu!
Du mein Schatz und ich dein Glücke,
So verlachen wir die Stricke
Der vergällten Heuchelei.

Eher todt als ungetreu!
Neid und Pöbel kann nicht faſſen,
Wenn wir ihm die Güter laſſen,
Wie ſo wohl uns beiden ſei.

Eher todt als ungetreu!
Tröſte dich mit dieſem Spruche,
Näh' ihn auf dem Leichentuche
Neben unſer Conterfey.

Eher todt als ungetreu!
Glaube das, du treue Seele,
In der finſtern Grabeshöhle
Schläft mir auch dein Schatten bei.

Das Lied läßt einen Blick in Günthers Seele thun; trotz der Verbindung mit einem andern hält er ſein Recht auf den Beſitz dieſes Herzens feſt, und glaubte ſicher ihn zu haben. Solche Geſinnungen konnten natürlich nicht ohne Einfluß auf den anderen Theil bleiben, zumal da der Tod jene nicht glückliche Verbindung auflöſte, die ſicherlich der gebildeten und nach höherer Bildung ſtrebenden, namentlich auch ſelbſt dichtenden Frau kein volles Genügen geben konnte. Günther ward aufgenommen, jene alte Zärtlichkeit erneuerte ſich, nicht ohne Wehmut, da beide ſeitdem ſo Trauriges erlebt. Das Verhältniß iſt freilich von ganz anderer Art und jede Andeutung fehlt, daß die Frau ihrer jetzigen Würde etwas vergeben habe. Beide dachten an Vermälung, ſobald die äußeren Umſtände Günthers es geſtatten würden. Er ſcheint auf eine Stellung im Auslande gerechnet zu haben und begab ſich um eine ſolche, vielleicht in Wien, zu erreichen, zuvörderſt nach Breslau. Seinen Abſchied von der ihm nun Zugehörigen ſtellt er dar in dem Gedichte (S. 318):

An Leonoren.

Ich nehm' in Bruſt und Armen
Den ſchweren Abſchiedskuß,
Der Himmel hat Erbarmen,
Indem er trennen muß:
Ich küſſ', ich wein' und liebe,
Mein treues Sorgen ſpricht:
Sie habe gleiche Triebe;
Wie aber! weint ſie nicht?

Leonorens Antwort.

Du ſucheſt ja dein Glücke,
Das hier wohl nicht mehr blüht,
Ich haſſe das Geſchicke,
Das uns von ſammen zieht.
Ach! ſähſt du meine Schmerzen,
Ich ſchweige, werthes Licht,
Ich liebe dich von Herzen,
Und darum wein' ich nicht.

Eben dahin gehören noch zwei andere Gedichte, welche dieſen zweiten Abſchied von der Geliebten ſchildern (S. 326 und 327), und ſehr wenig vorausſehen laſſen, was kurz darauf eintrat. Von welcher Art nun das Verhältniß der Wiedervereinten in der nächſtfolgenden Zeit ſei, ſpricht ſich am beſten in dem poetiſchen Briefe aus, der uns durch die Angabe von Ort und Zeit noch werthvoller wird. Er kann ſich der ſchönſten Heroide Ovids an die Seite ſtellen (S. 310):

An Leonoren.

Lauben, den 29. Februar 1720.

Die Trennung dient zu größrer Freude,
Drum thu' doch nicht ſo ſehr um mich!
So weit ich auch von hinnen ſcheide,
So nah behalt' und küſſ' ich dich,
Weil Licht und Nacht in tauſend Bildern
Dem Herzen dein Gedächtniß ſchildern.

Nur liegt mir etwas in Gedanken,
Und martert mich ſo ſtumm als ſcharf,
Man kennt des Frauenzimmers Wanken,
Ich weiß nicht ob ich hoffen darf,
Und ob gleich künftig dein Gemüthe
Sich auch mit gleicher Sorgfalt hüte.

Der Zweifel darf dich nicht betrüben,
Er iſt ein Zeichen zarter Treu!
Bisher bekenn' ich zwar dein Lieben,
Und weiß, wie rein die Flamme ſei:
Wer bürgt mir aber vor das Glücke,
Daß keine Zeit das Ziel verrücke.

Ich kann dir keinen Wächter ſtellen,
Es wäre denn dein eigner Geiſt,
Doch weil die Macht von manchen Fällen
Den Klügſten aus dem Zirkel reißt,
So laß dir, willſt du mein verbleiben,
Die Regeln in das Herze ſchreiben.

Die Liebe reicht auch in die Ferne:
Und das heißt recht beſtändig ſein.
Verehre die geneigten Sterne,
Und zürnt ihr abgenommner Schein,

So mußt du mehr durch Fleh'n als Fluchen
Den Himmel zu verſöhnen ſuchen.

Erwäge ſtündlich in der Stille
Den Anfang der Zuſammenkunft,
Bedenke nur, dein eigner Wille
Beſchwur das Bündniß mit Vernunft;
Vergiß auch nicht, was mein Verlangen
Nur dich zu ſehn oft angefangen.

Vermeide die Gelegenheiten,
Wo viel Geſellſchaft ſpielt und küßt!
Der Scherz kann ofters viel bedeuten,
Man weiß, wie ſtark die Reizung iſt;
Und mußt du dich der Welt bequemen,
So laß dich Andrer Putz beſchämen.

Beſuche fleißig alle Gänge,
Wodurch ich dich bisher geführt;
Vornehmlich, wo der Birken Menge
Das Ufer und die Wieſen ziert,
Und dorten, wo dein ſachtes Küſſen
Mich oft im Grünen wecken müſſen.

Du weißt und kannſt auch überlegen,
Wie kräftig mich der Mond ergetzt,
So daß ich ſeines Schimmers wegen
Die Nacht dem Tage vorgeſetzt;
Beſinne dich, in ſolchen Schatten
Wieviel wir ſichre Zuflucht hatten.

Steh' freudig auf, geh' froh zu Bette!
Doch ſieh' vorher mein Bildniß an,
Und nimm den Ring, die Liebeskette,
Denn ob gleich keines reden kann,
So wirſt du doch bei ihren Spielen
Viel Wachsthum ſanfter Neigung fühlen.

Dein Abſehn mußt du wohl verhehlen,
Sprich jeden, der mir Gutes gönnt,
Und laß dir ſtets von mir erzählen,
Und liebe das, was mich nur kennt;
Durchblätt're meine Verſ' und Lieder,
Und ſing' und leg' und lies ſie wieder!

Geh' täglich in des Herren Tempel,
Die Andacht kommt der Liebe bei;
Das Alterthum hat viel Exempel
Verliebter Luſt und ſelt'ner Treu,
Bemüh' dich drum, und lies und merke,
Wie zärtlich dich ihr Beiſpiel ſtärke.

Laß weder Poſt noch Boten ſäumen,
Und miß Papier und Silben nicht,
Erzähle mir aus allen Träumen,
Ihr Schatten giebt den Klugen Licht,
Und iſt dir aller Zeug genommen,
So ſchreib' mir ſtets ums Wiederkommen!

Leg' alles was ich ſchriftlich ſende,
Ohn' Argwohn auf dein Vortheil aus;
Betrachte wohl den Zug der Hände,
Und ſuche vor*) das L. heraus,
Ja halt' ein jegliches Gerüchte
Von meiner Untreu' vor Gedichte.

Es braucht kein häufiges Geſchwätze,
Denn liebſt du recht, ſo liebſt du klug:
Ich geb' und halt' auch die Geſetze,
Kind, gute Nacht! du haſt genug.
Soll etwas mir dein Bild entführen,
So muß ich vor**) mein Herz verlieren.

Leonorens Antworten, von denen nur Eine erhalten iſt, waren, zum Theil wenigſtens, gleichfalls in Verſen; der Inhalt der

---

*) und **) Beidemal „vor“ für zuvor.

Verlorenen läßt ſich nur aus dem abnehmen, was der Dichter erwidert. Sie läßt ſich ihre Bildung jetzt beſonders angelegen ſein, und bittet, um nicht zu weit gegen ihn zurückzuſtehen, um Anleitung. Er antwortet in einer Weiſe, welche deutlich zu erkennen giebt, wie ſehr der Adel ihrer Geſinnung auch ihn gehoben habe. So unmittelbar das Stück aus dem Leben gegriffen iſt, ſo verliert es darum nichts an poetiſchem und ſittlichem Werthe. S. 83 der Nachleſe:

An Leonoren,

als ſie ſich betrübte, daß Leute ihres Geſchlechts des Studiums beraubt wären, und daher eine deutſchgeſchriebene Anleitung zu den höheren Wiſſenſchaften von Gott und dem Weltgebäude verlangte.

Begehre nicht, ſo viel zu hören;
Wer wenig weiß, der ſündigt ſchlecht,
Der Umfang unſrer Weisheitslehren
Iſt nicht vor jeden Kopf gerecht u. ſ. w.

So und nicht gerade in der beſten Art wirft Günther die ſehr ſchätzbare Wißbegier auf die engen Grenzen der Wirthſchaft und des Lebens zurück, doch kommen in dem Gedicht auch ein paar beſſere Strophen vor:

Ein klug und thätiges Erbarmen
Kann wider Sünd und Fluch beſtehn:
Laß, wenn du kannſt, nicht einen Armen
Betrübt und hülflos von dir gehn.
Vergieb und habe mit den Schwachen
So viel als mit dir ſelbſt Geduld,
Will Glück und Wetter gar nicht lachen,
So ſei dein Troſt: ich bin nicht ſchuld.

Ergetze dich mit Hoffnungsblicken
An jenes Lebens Luſt und Pracht.
Dort wird dich andre Schönheit ſchmücken
Als die, die hier dich lieblich macht.

Dort wirſt du nicht mehr Stückwerk wiſſen,
Du wirſt der Wunder Urſprung ſehn,
Dort werd' ich dich noch reiner küſſen
Als niemals unter uns geſchehn.

Er empfiehlt Todesgedanken und bereitet vor, dereinſt vor Gott zu treten mit den Worten:

Herr, geh' nicht zornig in's Gericht;
Du thateſt mir dein Wort zu wiſſen,
Ich glaubte: mehr vermocht ich nicht.

Nach ſolchem Einverſtändniß der Herzen und der Seelen iſt es traurig zu vernehmen, daß die Vereinigung dennoch nicht zu Stande kam. Nachdem aber noch Verſicherungen der Liebe über den Tod hinaus vorhergegangen ſind, finden wir plötzlich einen Abſagebrief, von dem zweifelhaft ſein kann, mit welchen Empfindungen wir ihn aufzunehmen haben. Leider iſt das Lied (S. 321), das hier ungetheilt wird ſtehen müſſen, ohne Datum. Die Auffaſſung deſſelben dürfte entſcheidend ſein für Günthers ganzes Weſen.

An Leonore.

Mein Kummer weint allein um dich,
Mit mir iſt's ſo verloren
Die Umſtänd überweiſen mich:
Ich ſei zur Noth geboren.
Ach, ſpare Seufzer, Wunſch und Flehn,
Du wirſt mich wohl nicht wiederſehn
Als etwann in den Auen,
Die Glaub und Hoffnug ſchauen.

Vor dieſem, da mir Fleiß und Kunſt
Auf künftig Glücke blühte,
Und mancher ſich um Günthers Gunſt
Schon zum Voraus bemühte,

Da dacht ich wider Feind und Neid
Die Palmen der Beſtändigkeit
Mit ſelbſterworbnem Segen
Dir noch in Schooß zu legen.

Der gute Vorſatz geht in Wind:
Ich ſoll im Staube liegen,
Und als das ärmſte Findelkind
Mich unter Leuten ſchmiegen;
Man läßt mich nicht, man ſtößt mich gar,
Noch ſtündlich tiefer in Gefahr,
Und ſucht mein ſchönſtes Leben
Der Marter Preis zu geben.

So wird auch wohl mein Alter ſein,
Ich bin des Klagens müde
Und mag nichts mehr gen Himmel ſchrein
Als: Herr, nun laß im Friede!
Kraft, Muth und Jugend ſind faſt hin,
Daher ich nicht mehr fähig bin
Durch auserleſne Sachen
Mir Guth und Ruhm zu machen.

Nimm alſo, liebſtes Kind, dein Herz,
O ſchweres Wort, zurücke
Und kehre dich an keinen Schmerz.
Womit ich's wieder ſchicke,
Es iſt zu edel und zu treu,
Als daß es mein Gefährte ſei,
Und wegen fremder Plage
Sein eignes Heil verſchlage.

Du kannſt dir durch dies theure Pfand
Was köſtlichers erwerben,
Mir mehrt es nur den Jammerſtand
Und läßt mich ſchwerer ſterben;
Denn weil du mich ſo zärtlich liebſt
Und alles vor mein Wohlſein giebſt,
So fühl' ich halbe Leiche
Auch zweifach ſcharfe Streiche.

Ich ſchwur vor dieſem: nur der Tod
Sonſt ſoll wohl nichts uns trennen,
Verzeih es jetzo meiner Noth,
Die kann ich dir nicht gönnen;
Ich liebe dich zu rein und ſcharf,
Als daß ich noch begehren darf,
Daß Lorgen auf der Erde
Durch mich zur Wittwen werde.

So brich nur Bild und Ring entzwei,
Und laß die Briefe lodern,
Ich gebe dich dem erſten frei
Und habe nichts zu fodern,
Es küſſe dich ein andrer Mann,
Der zwar nicht treuer küſſen kann,
Jedoch mit größrem Glücke
Dein würdig Brautkleid ſchmücke.

Vergiß mich ſtets und ſchlag mein Bild
Von nun an aus dem Sinne,
Mein letztes Wünſchen iſt erfüllt,
Wofern ich dies gewinne,
Das mit der Zeit noch einmal ſpricht:
Wenn Philimen*) die Ketten bricht,
So ſind's nicht Falſchheitstriebe,
Er haßt ſie nur aus Liebe.

Das Gedicht, wenn man es in ſeinem Wortlaut betrachtet, iſt ein Ausdruck des ſchönſten Edelmuts und inſofern könnte es unſere volle Theilnahme gewinnen. So wurde es auch von Eleonoren aufgefaßt, welche, offenbar überraſcht von ſolchem Inhalt, den Zweifeln des Dichters ihre Anſpruchsloſigkeit, ihre wahre Liebe gegenüberſtellt. Wir beſitzen das Gedicht mit dem ſie antwortet; in vieler Rückſicht hat dies werthvolle Werk ein Recht, hier unverkürzt zu ſtehen. Es fehlt in Günthers Gedichten; wir finden es auf S. 166 der Nachleſe:

---

*) Unter dieſem Namen hat Günther ſich mehrmals in Gedichten eingeführt.

Leonorens Antwort auf das

„Mein Kummer weint allein um dich.“

Ach, liebſter Schatz, verdient mein Herz
So hart verſucht zu werden?
Es leidet gar wohl anderwärts
Vorhin genug Beſchwerden,
Und dennoch fehlt ihm niemals Luſt,
Erlaub' ihm nur in deiner Bruſt
Auf kurz genoßne Freuden
Die Ehre mit zu leiden.

Ich hab' es ja nur dir geſchenkt,
Nicht aber deinem Glücke,
Du irrſt dich, wo dein Argwohn denkt,
Ich fluche dem Geſchicke:
Ich weine zwar, doch bloß um dich,
Der Troſt iſt ſtark genug vor mich,
Wenn Philimen erkennet,
Wie rein die Flamme brennet.

Auch mir hat ja wohl die Natur
Kein Holz vor Fleiſch gegeben;
Dein Umgang half mir auf die Spur
Der Weisheit nachzuſtreben.
Du hältſt mich ſchwächer als ich bin,
Ich ſchleiche zwar in Einfalt hin;
Doch weiß ich Luſt und Plagen
Schon mit Vernunft zu tragen.

Ich bin auch zärtlich, wie du weißt,
Ich zittre bei den Schlägen;
Beſinnt ſich aber nur mein Geiſt,
Ich leide deinetwegen,
So bin ich tapfrer als ein Weib,
Es koſte Güter, Ruh' und Leib,
Ich will mich allen Fällen
Beherzt entgegen ſtellen.

Kein andrer traut mir wahrlich zu,
Du kannſt und mußt es glauben,
Nichts ſoll mir meine Seelenruh
In deiner Liebe rauben.
Bedenk es ſelbſt, was macht ein Kuß,
Den oft die Unſchuld leiden muß,
Ich kann's gleichwohl nicht wagen,
Dir einen zu vertragen.

Bleib wo, wie lang und wer du willſt,
Nur lieb, und bleib mein eigen;
So wenig du auch jetzo giltſt,
So plötzlich kannſt du ſteigen;
Geſetzt, es ſei dir nichts beſcheert,
Ach, halt' mich deines Elends werth,
Ich will mit viel Vergnügen
Bei dir in Hütten liegen.

Der Geiz beſitzt nicht was er hat,
Und läßt die Armuth lachen,
Die Liebe weiß die Lagerſtatt
Auf Raſen weich zu machen:
Mein Herz ſucht manches zu verſtehn
Da will ich erſt zur Schule gehn,
Und unter deinen Lehren
Viel fremde Wunder hören.

Da ſoll mir dein beredter Fleiß
Mit untermengten Küſſen,
Mit Sachen, die er meint und weiß,
So Tiſch als Traum verſüßen;
Da werd ich viel, was längſt geſchehn,
Mit lüſtern Ohren wiederſehn,
Und auch wohl an den Sternen
Des Schöpfers Allmacht lernen.

Geht hin, ihr Docken ſtolzer Welt,
Macht höhniſche Geſichter,
Erfreut euch unter Stand und Geld,
Ich habe meinen Dichter.

Er liebt, wie ich und ich, wie er,
Was macht mir mehr das Herze ſchwer?
Die Möglichkeit das Leben
Nach ihm erſt aufzugeben.

Verdien' ich da noch dieſe Qual
Mit unerkannten Sünden,
So ſoll die Welt im Hoſpital
Mich wohl nicht weiter finden;
Da ſoll mein Herz dein Leichenſtein*) —

* * *

Wir machen hier die Bekanntſchaft einer Dichterin, welche Günther vollkommen ebenbürtig iſt und müſſen in hohem Grade bedauern, daß nicht mehr von ihr erhalten worden, zumal da wahrſcheinlich wird, daß ſie die Mehrzahl der poetiſchen Epiſteln Günthers mit eben ſolchen erwidert habe; und es würde dieſer poetiſche Dialog der ſchönſte Beſitz in dieſer ſternenleeren Zeit ſein. Nicht minder aber machen wir hier auch die nähere Bekanntſchaft eines wahrhaft edeln Herzens, das mit eben ſo viel Reinheit als Innigkeit dem Geliebten ſich hingiebt, ſein ganzes Sein und Weſen ihm opfern will. Verdient er dies nun? Vergleichen wir näher die Sprache beider Gedichte, ſo tritt wohl je mehr und mehr hervor, daß Wahrheit der Empfindung unzweifelhaft auf Seiten Leonorens ſei, dagegen recht zweifelhaft auf Seiten Günthers. Ich geſtehe, daß ich hier gar ſehr die wahre Sprache des Herzens vermiſſe; ein Dichter von der Ausdrucksfähigkeit Günthers mußte in dieſer Lage, falls ſein Herz empfand, ganz anders ſprechen. Und nun vor allem: machte Leonorens Brief keinen Eindruck auf ihn? Nein, er machte keinen, und das iſt nur dann möglich, wenn er unwahr geſprochen hatte, wenn ſeine Großmut nur vorgewendet war, wenn er ſelbſt nur ein Intereſſe hatte, ſeine alte Geliebte los zu werden, wie ſich dies auch deutlich genug in den letzten Strophen verräth! In der That, ſo iſt es, leider läßt ſich's nicht in Abrede ſtellen, .

---

*) Die letzten Zeilen leider ſind verloren.

und von hier aus würden dann freilich Lichter auf das bisherige Benehmen Günthers und auf den ganzen Menſchen zurückfallen, die zu bedauern ſind. Allein die Macht der Thatſachen iſt zu groß, ihre einfache Verbindung zu unabweisbar. Leonore war nicht ganz unbegütert und ſie war bereit alles mit dem Dichter zu theilen, an deſſen beſſeres Selbſt ſie glaubte, den ſie für ſittlicher hielt, als er es war. Auch war Günther durchaus nicht ganz ſo hülflos, nicht ſo ganz ohne Ausſicht; endlich gehören nun die jedenfalls zu ſtark aufgetragenen Farben nicht einmal der gedrückten Stimmung eines vorübergehenden Momentes an, ſondern, leider müſſen wir es ſagen, es waren jene Worte kaltes Bewußtſein, ruhige Ueberlegung, ja Berechnung. Günther verließ jetzt Leonore eben ſo leicht, als er Lehnchen, der er gleichfalls die Ehe verſprochen, verließ bei der erneuten Ausſicht auf jene; er opfert Leonore nicht den Verhältniſſen und nicht mit brechendem Herzen, ſondern er opfert ſie einer anderen Liebe. Er ſinkt in unſeren Augen in demſelben Maaß als Leonore ſteigt, denn — wir ſehen ihn ſogleich wieder verliebt und mit neuen Plänen. Wer mit Schmerz ſoeben nur eine Leonore aufgab, wer von ihrem Brief ungerührt blieb, der darf nicht ſogleich mit jugendlicher Leidenſchaft von einer neuen Flamme erglühen. Nun aber ſingt Günther in eben jener Zeit, im Jahr 1720, ein Lied, das uns, ſo friſch es klingt, unter dieſen Umſtänden nicht mehr erfreuen kann (S. 313):

An ſeine Liebſte in B. (Biſchdorf.)

So wißt einmal, ich bin verliebt,
Und zwar in ſo ein Kind,
Das mir erſt Luſt zu leben giebt,
So ſchwer die Zeiten ſind.
Sein Kuß iſt meiner Seelen Kraft,
Und hat an ſüßer Gluth
Faſt aller Schönen Eigenſchaft,
Nur nicht den Wankelmuth.

Es ſchwächt mir weder Geiſt noch Leib,
Das denen ſonſt geſchieht,
Die Amors ſtiller Zeitvertreib
Am Narrenſeile zieht.
Es redet mir in Luſt und Leid
So klug als freundlich ein,
Und läßt mich in der nächſten Zeit
Des Unſterns Meiſter ſein.

Ach Hoffnung! Ach, du Engelsbild,
Du meiner Güter Reſt!
Ach komm' und küſſ' und bleib mein Schild,
Da alles ſchlägt und preßt!
Komm, flicht uns unſern Hochzeitsſchmuck
Von deinen Wintergrün!
Der Tod, ſonſt nichts iſt ſtark genug
Ihn wieder aufzuziehn!

So Schönes das Gedicht enthält und ſo ſehr es Wahrheit, wenigſtens augenblicklicher Stimmung, an ſich zu tragen ſcheint, ſo bleibt dieſe Liebesglut doch immer räthſelhaft und unvereinbar mit edelem Charakter, wenn wir ſehen, daß der Dichter noch kurz zuvor, Breslau den 25. Dezember 1719 (Nachleſe S. 194) bei aller Hoffnungsloſigkeit in der Liebe zu Leonoren Troſt fand, und den Brief ſchloß:

Wenn will ein ſolches Kreuz einſt die Geduld ermüden?
Die Muſen ſind mir hold und Lorchen bleibt noch treu,
Mein Herz, was willt du mehr? Ich gebe mich zufrieden.

Lorchen war auch ſpäter nicht untreu, und doch wählte der Dichter eine andere, jener ſandte er den Ring zurück, um einen ſogleich einer anderen zu geben. Leider fehlt das Datum des Abſagebriefes an Leonoren um die wichtige Frage zu entſcheiden: ſchrieb ihn der Dichter nachdem er die neue Leidenſchaft gefaßt und eben in Folge derſelben, in Folge etwa auch der Ausſichten, die ihm von ſeinem neuen Gönner gemacht wurden, falls er dieſe

Verbindung einginge? Dem Argwohn fehlt es hier nicht an Stoff, aber auch ſelbſt im beſten Fall, wenn nämlich Günther wirklich in bloßer Hoffnungsloſigkeit, ja ſelbſt in edler Rückſicht auf die eines beſſeren Schickſals Würdige, das alte Verhältniß gelöſt und erſt ſpäter das neue angeknüpft, als er völlig frei war und beſſere Hoffnungen faſſen durfte, auch da immer noch würde ein ſo ſchneller Wechſel nur bei großem Leichtſinn und völliger Abhängigkeit von den Eindrücken der Gegenwart möglich ſein. Dies Letztere muß jedenfalls eingeräumt werden und es ſteht nicht außer Zuſammenhang mit Günthers ſittlichem Standpunkt überhaupt und beſonders in dieſer letzten Zeit; er konnte einem gebotenen Becher ſo wenig widerſtehen als einer blühenden Wange und ſeine Poeſie warb eben ſo willig um ein Viaticum als um ein Herz. Bei dieſer Geſunkenheit wird nunmehr von Günthers Liebespoeſie nicht mehr viel zu erwarten ſein. Allerdings haben wir auch aus den Jahren 1720 und 21 noch eine reichliche Zahl von Liebesgedichten, welche nach Biſchdorf gerichtet ſind, ſie feiern die Geliebte unter dem Namen Phyllis und ſind durch dieſen leicht herauszufinden, ſo wild ſie auch in den Ausgaben mitten unter die Lieder an Leonore gerathen ſind. Sämmtlich bieten ſie wenig oder gar kein poetiſches Intereſſe dar und ſollen von uns hier nur noch ſo weit berückſichtigt werden, als ſich daraus das Weſen und der Verlauf des Verhältniſſes abnehmen läßt. Günther machte die Bekanntſchaft ſchnell, auf einem Jahrmarkte (Nachleſe S. 170) und ſogleich entſchied ſich die Schöne für ihn. In den Briefen finden wir einen, welcher die Ueberſchrift trägt: „Auf ſeine Verlobung mit der Phyllis,“ und darin leſen wir die Strophe (S. 686):

Ein Abend war genug, Gemüther gleicher Art
Ohn äußerlichen Staat empfindlich zu verbinden,
Wir ſuchten uns durch uns und nicht nach derer Art,
Die Kuppler, Mode, Geld und Eigennutz entzünden.
Ach mein Herz! ſeufzteſt du; Iſt mein Herz, fiel ich ein;
Ja, nun wolan, mein Kind! ſo ſoll es ewig ſein.

Ein ſchnelles Hingeben, das nicht eben viel Zutrauen einflößt, zumal wenn die Dame nicht eben in erſter Jugend war, wie aus folgender Schilderung erhellt, ebenda:

Den meiſten blendet wohl der Anſtrich die Vernunft,
Doch meine Liebe ſieht auf etwas mehr als Farben,
Die Klugheit zeichnet dich in ihrer Töchter Zunft,
Die reife Jugend blüht und zielt auf volle Garben,
Der Geiſt, der Feuer führt, hat nöthigen Verſtand,
Liebt ernſtlich, kennt die Welt und ſpricht und ſcherzt galant.

Die Länge der Perſon gehört der Majeſtät,
Die Augen reizen mich ſie tauſendmal zu küſſen,
Und wenn ſich Roſ' und Schnee in vollem Buſen bläht,
Bekäm' auch Sokrates ein ſchlüpfriges Gewiſſen,
Ja wenn dein Freundlichthun mit Druck und Mäulchen ſpielt,
So ſchwör ich, daß das Mark die ſanfte Wirkung fühlt.

Dann ferner:

Dein Polniſch, das mir ſonſt ſo rauh und widrig klingt,
Beſchämt durch deinen Mund den Wohllaut welſcher Zungen,
Indem es ſeine Kunſt ſo rein und lieblich zwingt,
Als kein verliebtes Lied in Griechenland geklungen,
Wie artig ſtimmt bei dir nicht jede Tugend ein,
Du haſt Beredtſamkeit und kannſt verſchwiegen ſein.

Das genügt, um uns ein Bild zu entwerfen, das ſtark abſticht gegen das der unſchuldigen, treuen, aufopfernden Leonore. Wie jene durchaus das deutſche Mädchen zeigt, ſo bekommen wir hier einen ſtarken Beigeſchmack der Polin, ja überdies der gewandten Kokette, der Günther in ſeiner damaligen Hülfloſigkeit und Schwäche erlag.*) Außerdem wurde er offenbar geſchoben und man weiß nicht, ob der Gönner nicht vielleicht noch beſondere

---

*) Die Lebensbeſchreibung, welche Leonorens mit keinem Worte gedenkt, ſucht die Predigerstochter dagegen in möglichſt vortheilhaftem Lichte zu zeigen. Die Gedichte ſprechen hier wohl deutlicher. Auch Hoffmann dürfte zu ſehr der Auffaſſung der Lebensbeſchreibung gefolgt ſein.

Gründe hatte, die Verſorgung der reifen Schönheit zu wünſchen. Günthers Verbindung hatte dennoch keine Dauer und diesmal ſcheint die Löſung des Verhältniſſes, das er mit vielen Verſen cultivirte, nicht von ihm ausgegangen zu ſein, ſondern von der Dame und deren Angehörigen, ſobald Günthers Zukunft ſich nicht in aller Schnelligkeit ſo geſtaltete, als vorausgeſetzt worden. Ueber den Abbruch des Verhältniſſes ſpricht das Gedicht „An die Phyllis von Liegnitz aus“ (Nachleſe S. 169); er verweiſt ſie mit Hohn an einen früheren Liebhaber und ſchließt mit den Zeilen:

> Schreckt dich nun mein Elend ab,
> Und verſagſt du mir auf Erden
> Alle Hoffnung, dein zu werden;
> So erwarte nur mein Grab.
> Nachmals ſollſt du ſehn und hören,
> Doch vor dich bereits zu ſpät,
> Daß auch die mein Lob verehren,
> Die mich jetzt aus Neid geſchmäht.

Günther bleibt alſo in ſeiner Verlaſſenheit nichts als die Ausſicht auf ſeinen Dichterruhm; dieſer würde freilich viel reiner daſtehen, wären nur ſein Charakter, ſein Leben fleckenloſer. Er fand für das Unrecht, das er an Leonoren begangen, den gerechten Lohn. Er verſchmähte das edle Herz, dem keine Aufopferung zu groß war und ward der Raub, der Spielball einer nur Eiteln, nur Eigennützigen, die ihn eben ſo leicht preisgab als ſie ihn geködert. So iſt denn auch Günthers früher Tod nicht mehr zu beklagen, da er ſchon untergegangen war vor demſelben. Leonore war ſein Schutzgeiſt; Günther iſt auch als Dichter nur bedeutend, ſo lange er ihr angehört, nur ihr Weſen hat ihn gehalten und gehoben und ſelbſt in den Gedichten an ſie, welche ihn uns vortheilhaft zeigen, müſſen wir ihn anklagen, daß er ihre Hingebung nicht mit mehr Adel und Discretion dargeſtellt, daß er in ſeiner Weisheit und Kunſt ſich ein pedantiſches Uebergewicht zu geben ſucht: ihr Herz, ihr ganzes Weſen war offenbar von beſſerer Art. Sie in der That hätte der deutſchen Literatur einen Dichter erziehen können, wäre dieſer durch den Einfluß der Hoffmannswaldau'ſchen Schule nicht ſchon angeſteckt geweſen, ehe er mit ihr in Berührung kam. Er ſelbſt würde der Verführer ſeiner Geliebten geworden ſein, wenn dieſe nicht in ſich zu viel Tugend gehabt, ſowie denn auch ihre Seele ſelbſt im Umgange mit dem Verwilderten nicht gelitten. Während wir Günthers Liebespoeſie nur ein ſehr getheiltes Intereſſe zuwenden können, müſſen wir ihn ſelbſt als ein Opfer des laſciven Tones anſehen, das ſein berühmter Vorgänger angeſchlagen hatte, zum Beweiſe, daß es eben ſo gefahrvoll als unwürdig ſei, wenn die Muſe ſich hergiebt zur Rolle der Kupplerin.

Unter Günthers lyriſchen Gedichten findet ſich auch Einiges von anderem Inhalt und Charakter. Daß er ſeine Muſe dem heiteren Lebensgenuß werde gewidmet haben, läßt ſich erwarten; erwähnt ſchon wurde des ſchönen Trinklieds, wir finden auch ein Tabakslied, das weniger friſch und duftend erſcheint; Erwähnung dagegen verdient ſein Gedicht „Scherzhafte Gedanken über die Roſen" (S. 329). Manche Gelegenheitsgedichte ſind nicht ohne Reiz, z. B. „An Selene, als er ihr Kräuterthee ſchickte" (S. 277); die „Aria zu einer Abendmuſik" dagegen enthält gröbliche Anſpielungen. Mehr als alles Andere gewinnt unſere Theilnahme ein Stück, das offenbar ſeiner letzten Zeit angehört, wahrſcheinlich in Jena verfaßt: „Als er ſich ſeiner ehemaligen Jugendjahre mit Schmerzen erinnerte (Nachl. S. 20.)," darin folgende Strophe:

Ich ſchwör' es, die Zufriedenheit
Der armen Chriſttagsbürde
War dort von größrer Zärtlichkeit,
Als wenn ich Domherr würde;
Der Eindruck von derſelben Luſt
Erwacht mir noch in Mark und Bruſt,
So oft ich nur die Lehre
Des Weihnachtstextes höre.

Er ſieht nun die Vergänglichkeit von allem ein:

Es gaukeln Reichthum, Stand und Kunſt,
Die Wolluſt macht nur blauen Dunſt,
Und was wir ſo begehren,
Muß allzeit Reu gebären.

Und ſchließt mit den Zeilen:

Ach! Himmel, mindre meine Qual;
Wo nicht, ſo laß mich doch einmal
Nur eine Gunſt erwerben,
Und mehre ſie zum Sterben.

Und jetzt tritt ihm auch die alte Geliebte in ihrem wahren Weſen wieder hervor; er gedenkt Leonorens und ſeiner jugendlichen Liebe, während er ſeiner Phyllis zu vergeſſen ſucht. Die ſchöne Gegend um Jena und die Stimmung tiefſter Wehmut bei ſchwindender Kraft bringt ihm das Bild der Heimat und des liebenden Weſens wieder, das zu verkennen und zu verlaſſen ſein größtes Unglück, ſeine ſchwerſte Schuld war.

Nein, mein Geiſt, du irrſt im Bilde,
Sieh den Ort genauer an!
Dieſe Tiefen, dies Gefilde
Iſt kein ſchleſiſch Canaan,
Und zum Paradies allhier
Fehlet nichts als Lorchens Zier.

Das Paradies iſt ein Spaziergang bei Jena, das man um ſo weniger verkennen wird, wenn man im Folgenden einen argen Druckfehler der ſpäteren Ausgaben, „dürrer“ ſtatt „derer“ nach den älteren verbeſſert.

Von den Spitzen derer Hügel
Seh ich oft ins Vaterland:
Hätt ich doch nur Taubenflügel
Oder Dädals Zauberhand!
Um nur wie zuvor geſchehn,
Dich, mein Engel, noch zu ſehn!

Dich, o Sonne meines Lebens,
Dich, o Urſprung meiner Glut!
Iſts denn leider ganz vergebens,
Daß mein Mund ſo kläglich thut?
Nein, ich weiß, dein klingend Ohr
Stellt dir oft mein Leiden vor.

Iſt der Tag der Erd' entwichen,
So verwehrt dein Bild die Ruh:
Kommt ein Oſtwind hergeſtrichen,
Kehr' ich ihm das Antlitz zu.
Denn mich deucht, er bringe mir
Manchen ſanften Kuß von dir.

Wo ich ſitze, ſteh und liege,
Stehſt und liegſt du neben an,
Daß ich auch die kleinſten Züge
Deiner Bildung zählen kann:
Greif' ich aber mit der Hand,
Fang' ich nichts als Luft und Wand.

Hätt' ich nur von tauſend Küſſen
Manchen, den ich kaum genoß,
Weil' ich, ohn' es ſelbſt zu wiſſen,
Oft in trunk'ner Luſt zerfloß;
O wie rathſam wollt' ich ihn
Jetzt aus deinen Lippen ziehn!

Er hofft auf erfreuliches Wiederſehen:

O mit was für ſüſſem Lallen
Werden wir alsdann, mein Kind,
An und um einanderfallen,
Bis die Zunge Kraft gewinnt —

Ein Stück voll richtiger Selbſterkenntniß iſt das „Auf die Gelegenheit," (S. 200) ein Thema, das Goethe freundlicher zu behandeln Urſache hatte. Günther mußte ſich bewußt werden, daß er mehr als einmal das ihm gebotene Glück nicht nur verpaßt, ſondern freventlich von ſich geſtoßen; das Gedicht dürfte aber ſchwerlich ſpäter als im Jahr 1720 gedichtet ſein. Wir leſen die Strophe:

> Nun, mächtige Gelegenheit,
> Nun komm' und gieb mir holde Mienen,
> Du wirſt dir von der Dankbarkeit
> Manch hohes Ehrenlied verdienen.
> Du haſt dich mich, ſo lang ich bin,
> Aus Eifer, oder Eigenſinn
> Oft ſehn doch niemals halten laſſen;
> So nah mir auch dein flüchtig Haar*)
> In D — — und in B — — war,
> So ſchaamroth kriegt' ich Wind zu faſſen.

Man wird wohl „Dresden“ und „Breslau“ auszufüllen haben, denn in Biſchdorf griff Günther vielmehr allzu haſtig zu.

Wir haben von dem Dichter auch Cantaten, in denen einzelne Partieen immer Zeugniß ſeiner poetiſchen Kraft geben; ob ſie, was offenbar die Abſicht war, Muſik gefunden, dürfte dahinſtehen.

Unter dem Namen „Satyren und Strafgedichte“ hat man uns in zwei Büchern eine Zahl von Gedichten in Alexandrinern, theils mit verbundenen, theils in getrennten Reimen zuſammengeſtellt, von denen aber nicht wenige ganz gewöhnliche Gelegenheitsgedichte ſind, die in keiner Art unſere Theilnahme in Anſpruch nehmen können. Vortrefflich ſind ſie alle nicht, keines davon lesbar für heutigen Geſchmack; anders mochte es zu ihrer Zeit ſein. Hier fehlt es gar ſehr an Weltbildung, Feinheit, Grazie; ſie ſtehen nicht über der Ebne ihrer Zeit, wie man das von nicht wenigen andern Gedichten ſagen kann, und eben darum ragen ſie nicht in die unſrige herein. Noch am anziehendſten iſt dasjenige Stück, das Günther mit tiefer Erregung auf die Vermälung Leonorens gemacht hat

---

*) Nach Phädrus V, 8. Occasio depicta: comosa fronte.

(ſ. o.) und in ähnlicher Weiſe hebt ſich ein anderes (S. 536) hervor, das abnehmen läßt, daß auch hier der Dichter als abgewieſener Bewerber betheiligt ſein möchte. Demnächſt anſprechend iſt der Eingang der erſten Satire, „bei des Herrn Ernſt Rudolph von Rickiſch Wiederkunſt in Schleſien,“ weil ſie der Leipziger Studienzeit und der Verhältniſſe zu Mencke gedenkt — im übrigen doch nur eine Art von anſtändigem Bettelbrief.

Willkommen wiederum, gelehrter Mäcenat!
So ſchallt es am Parnaß, ſo ruft mein ſtummes Blatt,
Und alles was mit mir den wahren Adel ehret,
Und was von Leipzig her auch deinen Ruhm gehöret;
Von dort, von Leipzig aus, wo Kunſt und Linden blühn,
Und Witz und Höflichkeit die Länder an ſich ziehn,
Und wo mein Geiſt vordem bei allen Unglücksposſen
Nach Menckens kluger Hand nichts freudigers genoſſen,
Als wenn ich früh und ſpät, nach dem es etwann kam,
In deiner Gegenwart die deutſche Laute nahm,
Dein zärtliches Gehör und deſſen Geiſt probirte,
Und deſſen Fähigkeit in jedem Urtheil ſpürte.
Da ſah ich, wie dein Fleiß in friſche Blüthen ſchlug,
Und, wie ein welſcher Baum, zugleich ſchon Früchte trug — u. ſ. w.

Wir haben ferner von Günther zwei umfangreiche Bücher, welche unter dem Titel Briefe Manches zuſammen ſtellen, was nicht Brief, ſondern wieder vollſtändiges Gelegenheitsgedicht iſt. Genießbares bieten dieſe Briefe dem heutigen Leſer wenig, dagegen Manches, was auf Günthers Leben und Lieben Bezug hat; auch ſind ſie beachtenswerth, um den nahen Zuſammenhang Günthers mit Hoffmannswaldau und deſſen Schule ins Licht zu ſtellen, denn ſie unterſcheiden ſich kaum von dem, was die mehrerwähnte Sammlung aus derſelben zuſammenbrachte. Es folgt den alexandriniſchen noch ein beſonderes Buch „trochäiſcher Versbriefe.“ Unter ihnen gewinnt der fünfte, an ſeinen Vater, am meiſten unſere Aufmerkſamkeit:

Und wie lange ſoll ich noch, dich, mein Vater, ſelbſt zu ſprechen
Mit vergeblichem Bemühn Hoffnung, Glück und Stärke ſchwächen?
Macht mein Schmerz dein Blut ſo rege, o ſo rühre dich dies Blatt,
Das nunmehr die letzte Stärke kindlicher Empfindung hat!
Fünfmal hab' ich ſchon verſucht, nur dein Antlitz zu gewinnen,
Fünfmal haſt du mich verſchmäht —

Man könnte danach den Vater für allzu hartherzig und verſtockt halten, allein man muß erwägen, daß wohl auch ſeine vielfachen Mahnungen ohne Erfolg geblieben und, vor allem, daß ſeine ſüßeſten Hoffnungen zerſtört waren. Es ſind aber zugleich noch allgemeinere Verhältniſſe der Zeit mit in Anſchlag zu bringen, ſo wie denn wohl dieſer Fall nicht einzeln daſteht. Das Studentenleben, das von dem verwilderten Soldatenleben der verwichenen Zeit damals viel Roheit angenommen hatte, contraſtirte gar ſehr gegen die Ehrbarkeit und ſtrenge Sitte in bürgerlichen Sphären, namentlich in proteſtantiſchen Familien, ſo daß man von hier aus jene Verwilderung für unheilbares Uebel und innerſten Verderb des Gemütes und der Seele anſah. Dazu kam, daß der Vater Günthers keinen Begriff hatte von der dichteriſchen Leiſtung ſeines Sohnes, dieſe vielmehr für Mitſchuld und Urſache ſeines verlorenen Lebens hielt. Trotz all dieſer uns heutigestags ſchwerbegreiflichen Härte des Vaters bewahrte aber der Sohn ſtets ſein kindliches Gemüt, er gedenkt kurz vor ſeinem Tode in ſeinen „letzten Gedanken" mit Folgendem des Vaters:

Mein Gehorſam opfert dir, dir mein Vater, dieſe Lieder,
Ja er wirft ſich jetzo ſelbſt zwiſchen Lieb' und Ehrfurcht nieder,
Und erkennt die treuen Sorgen und erwägt den treuen Fleiß,
Weil er, wo dir die nichts taugen, ſonſt mit nichts zu lohnen weiß.
Arme Mutter, die du jetzt mein entferntes Grab bethräneſt,
Und vielleicht den kranken Leib auch ſchon auf die Bahre lehneſt,
Nimm, ſammt meiner lieben Schweſter, eine kurze gute Nacht:
Weil die Wehmuth des Gemüthes Reim und Kiel zu Schanden macht.

Man wird, um Kleines mit Großem zu vergleichen, bei dieſer Gerechtigkeit, die Günther ſeinem Vater zu Theil werden läßt, an die Worte König Friedrichs erinnert, mit denen er ſeinen harten Vater zu ehren wußte.

Wir finden auch ein Buch Epigramme oder, wie man damals ſagte, „Sinn- und Ueberſchriften“, nebſt Madrigalen und Sonetten. Unter ihnen iſt manches Artige, dabei aber auch Einiges, das auf Günthers Leben Bezug hat.

Dem Wiederſehn ſeiner Leonore iſt ein Epigramm gewidmet (S. 557):

An Leonore, als er ſie nach vier Jahren das erſte Mal wieder empfieng (umfieng).

Die Regung iſt zu ſcharf, ich muß dich ſtumm umfangen,
Ein Blick, ein Druck, ein Kuß, vertritt der Zunge Pflicht,
Ihr Jahre, die ihr ſpät und unter Noth vergangen,
Verzeiht mir jeden Fluch, ich klag' euch weiter nicht.
Ach, macht das Wiederſehn dergleichen ſüßes Leben,
So laß dir doch mein Kind! noch öfters Abſchied geben.

Das letztere Wort iſt nicht nur ein ominöſes, ſondern zugleich auch ein ſolches, in dem ſich Günthers leichtfertige Natur ſogleich ausſpricht.

Endlich iſt hier zum Schluß noch der vielen Gelegenheitsgedichte zu gedenken, welche in allen Abtheilungen der Güntherſchen Werke vorkommen. Sie gehören weſentlich zur damaligen Stellung der Poeſie und ſpielen in Günthers Leben, der es damit friſtete, noch eine beſondere Rolle; theils wurden ſie unmittelbar honorirt, theils nahmen ſie die Freigebigkeit der Gönner weiter hinaus in Anſpruch, eine Quelle, die, alles in allem gerechnet, für Günther ſehr reichlich gefloſſen iſt, wenn auch nach heutigen Begriffen nicht eben ehrenvoll. Aber warum hat man denn alles das gedruckt? Sicherlich hatten auch die Verleger davon ihren Vortheil. Die Gefeierten ſahen ſich gern gedruckt und davon hing der Abſatz, die Verbreitung ab; auch konnte wohl Manches bei dem ſtarken Verbrauch ähnlicher Gedichte als Muſter dienen, ähnlich und beſſer als Mühlpfordt.

Den Beſchluß der Günther'ſchen Werke mache die Grabſchrift, die er für ſein Grab in Jena beſtimmte:

Hier ſtarb ein Schleſier, weil Glück und Zeit nicht wollte,
Daß ſeine Dichterkunſt zur Reife kommen ſollte.
Mein Pilger, lies geſchwind und wandre deine Bahn!
Sonſt ſteckt dich auch ſein Staub mit Lieb' und Unglück an.

Unter Günthers Jugendarbeiten findet ſich eine, welche noch ganz beſonders unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch nimmt, eine vollſtändige Tragödie, gedichtet bei ſeinem Abgang von der Schule: „die von Theodoſio bereuete und von der Schul-Jugend vor Schweidnitz den 24. Sept. A. 1715 vorgeſtellte Eiferſucht." Es iſt dies ein regelmäßiges Trauerſpiel ganz nach dem Zuſchnitt der Gryphiusſchen, in fünf Acten, mit ſtrenger Einheit der Zeit („das Trauerſpiel beginnt mit dem Mittag, währet durch die Nacht bis auf den folgenden Mittag,") mit Chören, allegoriſchen Perſonen und einer Geiſtererſcheinung. In der Ausführung zeigt ſich Kraft und Talent, man bewundert namentlich die Fülle der Bilder und des Ausdrucks und manche überraſchende Wendung, dagegen hat der Verfaſſer keinen Begriff von allem was zur wahren Tragödie gehört, oft wird er geradezu ſcurril, und es iſt überall ſo viel Plattes und Gemeines, mit Spuren einer vergifteten Phantaſie, daß von hier aus nicht nur ein ſchlimmes Licht auf den zwanzigjährigen Zögling fällt, ſondern daß man erſchrickt, wie ſolches in Anweſenheit der Lehrer „vor Schweidnitz" geſpielt werden konnte! Das waren die Früchte des Saamens, den Hofmannswaldau ausgeſtreut. Der genaue Zuſammenhang mit dieſem Vorgänger läßt ſich hier keinen Augenblick verkennen, und dies eben iſt nach allen Seiten hin wichtig für eine gerechte und richtige Beurtheilung. Günther dankt dieſem näheren Zuſammenhang ſeine Mängel, wie ſeine Vorzüge, unter letzteren die bilderreiche Sprache, das lebhafte Colorit, die Fülle und den Wurf, — während die Periode des guten Geſchmacks, in welche er hineinragt, an äußerſter Nüchternheit und Kühlheit leidet. Gaben doch Leſſing und Haller, jener gelegentlich, dem Schwulſt den Vorzug! Er iſt wenigſtens etwas Poſitives.

Wenn wir an Günther nicht immer den Geſchmack rühmen konnten, wenn auch die Leichtigkeit ſeiner Versbildung ſich in Bildern, Worten und Wendungen gar Manches geſtattet, ſo iſt um ſo mehr ſeine Sprachbehandlung hervorzuheben. Er iſt im Ausdruck eben ſo reich als gewandt und gilt unter ſeinen Zeitgenoſſen und Nachfolgern mit Recht als ein Muſter der Sprachreinigkeit. Alle dieſe Eigenſchaften, ſowie auch den Nachdruck ſeiner Rede, durfte er nicht zum kleinſten Theil dem Anſchluß an Luthers Bibel verdanken, Anklänge an Bibliſches, oft überraſchend ſchön und niemals ſtörend, finden ſich überall in ſeinen Werken. Eben von Seiten dieſer Sprachbehandlung wird er von den Leipziger Kunſtrichtern ſtets mit Achtung behandelt — man möchte ihm nur noch mehr von Leipziger Urbanität wünſchen. Gottſched citirt ihn gern als Muſter. Daß man in der nächſtfolgenden Zeit, d. h. in der Periode des guten Geſchmacks, der Zahmheit und Verſtändigkeit, ihn mißachtete, war unvermeidlich. Die Karſchin, ſelbſt Schleſierin, zählte in einem Gedicht Günther unter die verblichenen Sterne, die ſogenannte klaſſiſche Zeit ſtellte ihn noch tiefer in Schatten. In neuerer Zeit hat erſt Goethe wieder auf ihn aufmerkſam gemacht, aber auch erſt in ſpäteren Jahren,*) indem er ihm, was wohl zu viel ſein mag, alle Eigenſchaften zueignen will, die zu einem Dichter gehören. Gewiß iſt, daß Günther unter ſeinen Zeitgenoſſen nicht nur, ſondern auch eine Strecke vor und rückwärts, in einer ſternenleeren Zeit eine bedeutende Erſcheinung iſt, die mit mehreren, wenn auch nur einzelnen Stücken, eine mehr als relative Höhe hat, indem der Dichter ſich zu Empfindung, zu Kraft und Leben, ja ſelbſt hie und da zur Schönheit erhebt. Gewiß iſt ferner, daß er dies wurde unter der Ungunſt der Umſtände — wir fragen: was hätte bei deren Gunſt aus ihm werden können? Und doch dankt er gerade ſeinem Schmerz, ſeinem tiefen Elend diejenigen Töne, die am meiſten für ihn gewinnen. Was aber am meiſten all ſeinen Vorzügen entgegenwirkt, ſind die Schäden ſeines inneren Weſens, die Schwäche ſeines Charakters, welche wir in ſtetem Wachſen begriffen ſehen; trotz aller augenblicklichen Aufraffungen liegt der Mangel ſittlicher Kraft zu Tage. Bei einem Lyriker, der ſo ganz ſich ſelbſt giebt, der ſein Leben und Herz offen darlegt, iſt nun aber der Menſch und der Dichter untrennbar, der Antheil, den wir an dieſem nehmen ſollen, muß nothwendig unterſtützt ſein durch die Würde der Perſon, durch die Reinheit ihres Weſens und Handelns. Fehlte es hier nicht gar ſehr, ſo müßte Günther außerordentlich gewinnen durch eine ſolche Anordnung ſeiner Gedichte, welche ſein Leben durchſichtig erſcheinen ließe; jetzt iſt beinahe die Unordnung vorzuziehen, denn ſie legt manches in milden Schatten. Leider iſt kein reiner Genuß des Dichters möglich; wir bleiben getheilt zwiſchen Mitleid und Anklage. Günther iſt einer von den deutſchen Dichtern, die am meiſten von ihrem Herzblut in ihre Verſe einfließen laſſen; wenn ihn nun dies in ſeiner Zeit ganz beſonders

---

*) Goethes Worte finden ſich im ſiebenten Buch ſeines Lebens. „Betrachtet man genau, was der deutſchen Poeſie fehlte, ſo war es ein Gehalt und zwar ein nationeller; an Talenten war niemals Mangel. Hier gedenken wir nur Günthers, der ein Poet im vollen Sinne des Worts genannt werden darf. Ein entſchiedenes Talent, begabt mit Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Gedächtniß, Gabe des Faſſens und Vergegenwärtigens, fruchtbar im höchſten Grade, rhythmiſch bequem, geiſtreich, witzig und dabei vielfach unterrichtet; genug, er beſaß alles, was dazu gehört, ein Leben, ein zweites Leben durch Poeſie hervorzubringen, und zwar in dem gemeinen wirklichen Leben. Wir bewundern ſeine große Leichtigkeit, in Gelegenheitsgedichten alle Gegenſtände durch's Gefühl zu erhöhen und mit paſſenden Geſinnungen, Bildern, hiſtoriſchen und fabelhaften Ueberlieferungen zu ſchmücken. Das Rohe und Wilde daran gehört ſeiner Zeit und Lebensweiſe und beſonders ſeinem Charakter, oder, wenn man will, ſeiner Charakterloſigkeit. Er wußte ſich nicht zu zähmen, und ſo zerrann ihm ſein Leben wie ſein Dichten."

— Worte, die als Anfang der Schatzung Günthers in weiteren Kreiſen hochgeachtet ſind und die mit ihrem ſtarken Farbenauftrage ſicherlich mitgewirkt haben, den Blick auf den lange Zeit verachteten Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts und der erſten Jahrzehnte des achtzehnten zu richten: 1823 begann die Sammlung Wilhelm Müllers.

Von ſolchen Urtheilen kann natürlich nicht die Rede ſein, die geradezu parteiiſch und befangen ſind. W. Mentzel, auch hier im harten Widerſpruch mit Goethe, erkennt in Günther nichts weiter, als einen eiteln und liederlichen Vagabunden.

auszeichnet und ihn in die Nähe anderer eben ſo hoch begabter als tiefleidender Dichter ſtellt, namentlich in die Nähe von Bürger und Lenz, ſo ſteht er doch dieſen weit nach an perſönlicher Würde.

Man darf Günther übrigens nicht außer Zuſammenhang mit ſeinen Zeitgenoſſen und nächſten Vorgängern auffaſſen, und man überſchätzt ihn ſchon dann, wenn man dieſe nicht von ihren beſſeren Seiten kennt. Wir machten aufmerkſam auf ſeine Verwandtſchaft mit Hoffmannswaldau und auf ſeinen Zuſammenhang mit Mühlpfordt. Auch unter den Niederſachſen (ſ. w. u.) giebt es ganz achtbare und die Günther nahe kommen.

Achtes Buch.

Neue Periode. Die Dichter des guten Geſchmacks. Wernike, Brockes.

I.

Neue Periode.

Charakter und Dauer derſelben.

Wir betrachten nunmehr eine Periode, welche in ihrer Form mit der vorigen Manches gemein hat, dem Inhalt und Weſen nach aber ſich beſtimmt abſcheidet. Auch unſerem heutigen Standpunkt erſcheint ſie als ein Fremdes und völlig Abgelaufenes; ihr Charakter, ſofern er überhaupt auf Poſitivem beruht, iſt aber kein erfreulicher, denn ſie iſt ungleich abhängiger als die vorige und zwar abhängig von Elementen, welche dem deutſchen Geiſt widerſtreben; ſie entbehrt zugleich des religiöſen Aufſchwunges und kirchlichen Sinnes und iſt völlig verarmt an Stoff und poetiſchen Elementen. In gleichem Maaß iſt ſie arm an hervorragenden Geiſtern, erſt gegen ihren Schluß tritt ein Dichter hervor, der ſich in ſeiner Geltung erhalten hat. Viele Umſtände trafen zuſammen, um dieſe tiefſte Ebbe hervor zu bringen: ein langer Friede, Ueppigkeit des Hoflebens, eitle Prunkſucht und ſervile Geſinnung gegenüber der immer dürrer werdenden Auffaſſung des Religiöſen und der nüchternen Aufklärerei, welche die letzten Schimmer des Glaubens an eine Geiſterwelt fortwiſchte, eine Schul-Philoſophie, welche ihre Aufgabe darin ſah, ihren Inhalt in die kleinſte Scheidemünze umzuſetzen, vor allen aber der übermächtige Einfluß der franzöſiſchen Literatur unter Ludwig dem Vierzehnten — endlich der ſich geltend machende Charakter eines anderen deutſchen Volksſtammes, der nun für kurze Zeit die Führung in Sachen des Geſchmacks und der Poeſie übernahm — Umſtände, welche ſich einer eingehenderen Betrachtung empfehlen.

Die Blüte des vorigen Zeitalters fällt mitten in die Unruhen des dreißigjährigen Krieges und kurz nach demſelben. Je trüber und ſchwärzer der Himmel des Lebens war, um ſo inbrünſtiger flüchtete man zum Aſyl der Dichtkunſt. Die Zeit nun aber, welche zwiſchen dem weſtphäliſchen Frieden und den Kriegen Friedrichs liegt, war der Poeſie nicht günſtig; man ruhte aus von der Erſchöpfung, eine Erſchlaffung bemächtigte ſich je mehr und mehr der Geiſter, Aufſchwung wurde eine ungekannte Sache. Erſt mit der Thronbeſteigung Friedrichs trat eine neue, mächtige Anregung, eine allgemeine Verjüngung ein.

In dieſer Zeit erlag Deutſchland dem Einfluß der franzöſiſchen Sitte und Sprache: die Höfe gingen voran. Die Prunkſucht, in welche Ludwig XIV. die neugeſchaffene abſolute Monarchie kleidete, und mit der manche Gewaltſamkeit verdeckt werden mußte, fand in Deutſchland überall die eifrigſte Nachahmung; der erſte König Preußens, der ſo viel Nachdenken darauf verwandte, glaubte ſie, und nicht mit Unrecht, ſeiner neuen Würde ſchuldig zu ſein; faſt noch weiter ging man an dem Hof von Dresden. In Frankreich milderte ſich Manches durch wirkliche oder angenommene Humanität, in Deutſchland war der angeſtrebte Nimbus etwas derber, etwas weniger geſchmackvoll, die geforderte Unterthänigkeit etwas ernſter. Wie in Paris, ſo ſollte auch in Dresden und Berlin die Poeſie das Ihre beitragen, die Throne zu verherrlichen, als eine beſondere Art von dienendem Hofamt — eine Vergoldung nicht auf die Dauer. Wir ſind jetzt in dem Zeitalter der Hofpoeten — welche die Hofnarren ablöſten. Ulrich König in ſeiner Ausgabe der Beſſer'ſchen Schriften hat dies durch das Titelkupfer ausgedrückt: Die Muſe knieet vor einem auf fünf

Stufen erhöhten Thron und reicht allerunterthänigſt dem Herrſcher ihre Huldigung dar, in dem beigegebenen Gedicht rechnet aber der Herausgeber es ſeinem Autor zum beſonderen Verdienſt, die deutſche Poeſie zu Hofe geführt zu haben. Wir leſen darin folgende Zeilen:

Die deutſche Dichtkunſt war veracht,
Sie ſuchte ſich zu bunt zu kleiden,
Bei Hofe ſah ſie ſich verlacht,
Denn der kann keinen Schulſchmuck leiden.

Doch der Geſchmack nebſt der Natur
Fieng an, ſie edler auszuzieren,
Und ſicher auf der Alten Spur
Nach Hofe wieder hinzuführen,
Wo ſie, befreit von Schmuck' und Tand,
Durch Beſſers Schreib-Art Beifall fand.

Daß dieſer Beifall ihr ſonderlichen Vortheil gebracht hätte, läßt ſich nicht behaupten, die Beſſer'ſchen Schriften ſelbſt und die Leiſtungen der ganzen Periode ſprechen dagegen. Von jener Würde und edeln Selbſtſtändigkeit, welche z. B. in Opitzens Gedicht an den König von Polen herrſcht, iſt jetzt keine Spur mehr vorhanden, das Hofmänniſche und Unterthänige greift immer tiefer in die Hofpoeſie hinein, deren Weihrauch dadurch ſelbſt gar ſehr an Arom verliert.

Man ſchmeichelte ſich, wie das auch das vorſtehende Gedicht ausdrückt, mit dem Gedanken, wieder klaſſiſch zu ſein, allen falſchen Schmuck abzulegen, ja auf dem Pfad der Natur zu wandeln; allein man befand ſich in einer Täuſchung; weder der Natur, noch den Alten ſtand man unmittelbar und unbefangen gegenüber, ein Fremdes hatte hier die Vermittlung übernommen, und das war eben die franzöſiſche Literatur. Wie dieſe ſich das Klaſſiſche zurecht gelegt hatte, ſo und nicht anders ſollte es gelten. Man glaubte die Alten zu haben und ihnen nachzuſtreben und man ward unmerklich hingeführt zur Nachahmung der neueren Franzoſen und ihrer neueſten Mode.

Schon die Theilnahme der höheren Stände führte unaufhaltſam auf dieſen Weg und es fehlte an friſcher Widerſtandskraft. Sehen wir früher in ſehr erfreulicher Weiſe die Poeſie aus dem Gelehrten- und Bürgerſtande ſich erheben und in höheren Schichten der Geſellſchaft lebhafte Theilnahme gewinnen, führte dies einerſeits zu größerer Geſchmeidigkeit und Feinheit des Ausdrucks, ſo wurde der Umſtand doch anderſeits wiederum verderblich, denn die höheren Stände ſind in Deutſchland vorzugsweiſe der Ausländerei ergeben, indem das Fremde ihnen für ein Vornehmeres gilt und als Mittel zur Abſonderung von ihren guten deutſchen Mitbürgern; ſie waren es denn eben, welche in dieſer Zeit ganz beſonders den franzöſiſchen Geſchmack durchſetzen halfen. Es kam hinzu, daß auch nicht mehr, wie früher, die lateiniſche Sprache bei diplomatiſchen Verhandlungen diente, ſondern je mehr und mehr die franzöſiſche an die Stelle trat. Leibnitz ſogar philoſophirte ſchon franzöſiſch, die von ihm unter dem erſten Preußiſchen König geſtiftete Akademie der Wiſſenſchaften in Berlin gab ihre Jahrbücher in der Sprache von Paris heraus und gegen Ende der Periode wurde von Preußens großem König deutſche Sprache und Literatur, wo nicht verleugnet, ſo doch zugleich mit unbilligem Maaßſtab gemeſſen und ohne Förderung gelaſſen.

Innere Verhältniſſe und Richtungen thaten gleichzeitig das Ihrige. Eine ſtarre Orthodoxie auf dem Gebiete des Theologiſchen mußte der poetiſchen Neigung eben ſo ſchädlich ſein, als die ſo laut gepredigte Aufklärung, welche zunächſt den Aberglauben bekämpfen wollte, mit ihm aber zugleich den Glauben gefährdete. Die Poeſie hätte das Amt beſſer vollbracht als die Proſa, indem ſie den Aberglauben geläutert und poetiſch verklärt hätte, ſtatt ihn mit Stumpf und Stil, wie ein Unkraut, auszurotten. Gryphius liebte noch die Geiſter und Geſpenſter in ſeinen Dramen und ſcheint ernſtlich an ſie geglaubt zu haben, jetzt wurden ſie ein Kinderſpott und was nur irgend nach ſeelenvoller Belebung der Natur, nach Uebergreifen einer höheren geiſtigen Welt in das Alltägliche klang, mußte, als des aufgeklärten Mannes unwürdig, überall weichen, auch in der Poeſie. Das Uebernatürliche war ihr verſagt, ſie ſollte nüchtern und vernünftig ſein; nur ein ſchwacher Aufguß von alter Mythologie war erlaubt.

In demſelben Sinn verfuhr die Philoſophie, die, nach Gemeinverſtändlichem ſtrebend, am Boden blieb, und einen wahren Abſcheu vor allem hatte, was tief ſcheinen konnte, ja dieſen zur Schau trug. Chriſtian Wolf iſt der Hauptvertreter der auf äußerſte Deutlichkeit gerichteten Beſtrebung, die aber ſtatt deſſen meiſtens mit dem Flachen und Seichten verlieb nahm. Man arbeitete für das ſchwächſte Verſtändniß, dem eigenen Nachdenken ſollte nichts übrig gelaſſen werden, man beruhigte ſich erſt, wenn man im Trivialſten angekommen war. Die Lehre Leibnitzens vom zureichenden Grunde bot beſonders Gelegenheit zu mancher ſpießbürgerlichen Auseinanderſetzung, überhaupt aber iſt bewunderswerth, bis auf welche Maaße man einzelne Goldkörner auszubreiten verſtand. Man gewann ſo in Kurzem eine vielbändige philoſophiſche Literatur, die jetzt nicht mehr gekannt iſt. Dieſer Geiſt der Philoſophie blieb nicht ohne Einwirkung auf die Poeſie, die namentlich im Lehrgedicht dieſelbe Weitſchweifigkeit und Breite, dieſelbe hausbackene Anſchauung ſich anzueignen ſtrebte. Aber dieſe philoſophiſche Richtung greift noch tiefer ein in Theologie und Poeſie. Der harten Orthodoxie trat hier als natürliche Theologie ein armſeliger Theismus entgegen und das Streben nach nüchternſter Verſtändigkeit ließ jeden bildlichen Ausdruck als gewagt und unſinnig erſcheinen, ſo daß man bald nicht mehr die Bildlichkeit der bibliſchen Sprache ertragen konnte, wie ſich das auch in den Kirchenliedern aus dieſer Zeit zu erkennen giebt.

Wenn wir die Literatur in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch als keine vollkommen ſelbſtſtändige erkannten, ſo ſtand ſie unter verſchiedenen Einflüſſen, die ſich unter einander zum Theil die Waage hielten, und obenan blieb immer das Muſter der Alten. Ganz anders jetzt, denn es überwiegt nunmehr ein einziger Einfluß und die deutſche Literatur geräth in entſchiedene und beinahe ſklaviſche Abhängigkeit. Die Schriftſteller am Hofe

Ludwig des Vierzehnten erſtrecken jetzt ihre Herrſchaft nach Deutſchland. Auch auf Italien, Spanien, England, Holland ſind ſie nicht ohne Wirkung geblieben, allein wohl nirgend zogen ſie ſo tiefe Spuren, als eben in unſerem Vaterlande, und das waren zugleich die traurigen Folgen des Hofdienſtes, zu welchem man die Poeſie herangezogen hatte. Sie konnte ſich an den Höfen nur noch behaupten als Nachahmerin der Franzoſen.

Auch Gryphius hatte ſchon den Corneille gekannt, auch er hatte ſich ſchon von ihm beſtimmen laſſen, er befeſtigte ſich durch ihn in der Lehre von den drei Einheiten; allein ein tiefer gehender und allgemeiner Einfluß iſt weder bei ihm noch einem ſeiner Zeitgenoſſen ſichtbar. Es ſtand damals das Zeitalter des Louis quatorze noch nicht als vereinte Macht da; dies geſchieht erſt mit Boileau, namentlich mit deſſen im Jahr 1672 verfaßten Gedicht: art poetique, dem Codex der Schule. Die hier gegebenen Regeln ſind theils abſtrahirt von den ſchon vorangegangenen Werken der Zeit, theils aber auch geſetzgeberiſch und vorgreifend in ihrem Sinne geſchrieben. Nachweislich iſt durch dieſe kleine Schrift in drei Geſängen, welche recht eigentlich den Schlüſſel zu jenen Beſtrebungen und die Theorie zur Praxis enthält, der Geſchmack jener Dichter über die Erde verbreitet worden. Gleich in ihrem Anfange ſpricht ſie ſich deutlich und unverkennbar aus, wir finden hier faſt keine Zeile, die nicht in den abhängigen Literaturen des Jahrhunderts, namentlich der deutſchen, ihren Nachklang und ihre Wirkung fände. Vor allen wird Verſtändlichkeit und Vernunft empfohlen als die höchſte Quelle aller poetiſchen Schönheit:

— Aimez donc la Raison. Que toujours vos Ecrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.
La plûpart emportez d'une fougue insensée
Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée.
Ils croiroient s'abaisser dans leurs vers monstrueux,
S'ils pensoient ce qu'un autre a pû penser comme eux.
Evitons ces excès. Laissons à l'Italie
De tous ces faux brillans l'éclatante folie.
Tout doit tendre au Bon Sens.

Dieſe Erhebung des Bonſens und der Vernunft auf den Thron der Poeſie iſt wenig beſſer als die Erhebung auf den Thron der Religion, welche die Revolution auf ihrer Höhe ausführte, jenes in der That nur das Vorſpiel von dieſem. Die Erwähnung Italiens giebt zugleich hinreichende Aufklärung über den Sinn der ganzen Richtung, welche ſich hier offenbar als Rückſchlag gegen den Mariniſchen Geſchmack zeigt. Dieſer hatte auch in Italien, wie berührt worden, vielfache Anfechtung gefunden, und wenn man ihm den neuklaſſiſchen Stil gegenüberſtellte, wie ihn ſchon Taſſo in ſeiner ſpäteren Bearbeitung des befreiten Jeruſalems erſtrebte hatte, ſo fand dieſes Streben auf Geſchmack und Klaſſicität in Frankreich einen ganz beſonderen Fruchtboden, ſowohl im Volk als bei Hofe. Der Franzoſe iſt von Natur verſtändig, nicht auf Tiefe gerichtet, alſo auch weit weniger den Gefahren ausgeſetzt, in welche ein allzu eifriges Streben nach derſelben ſtürzt; das Dunkle widerſtrebt ihm von Natur, ſeine ganze Sprache iſt gewieſen auf äußerſte Präciſion und Deutlichkeit, abſtract und unbildlich: ſo wird denn die Vorliebe für dies vermeintlich ganz Probehaltige ſich wohl verſtehen laſſen. Wenn man dagegen glauben ſollte, daß dem prunkenden Hofe auch eine prunkende Literatur entſprechen würde, ſo trifft dies in ſo fern nicht zu, als die ſchwülſtige Richtung damals nicht mehr neu war, der Vornehme aber allemal das Neueſte haben will. So weidete man ſich denn vielmehr an dem wohlthuenden Gefühl des Klaſſiſchen und ſonnte ſich auf dem Gipfel des guten Geſchmacks. Dieſer Geſchmack beſtand, wie denn nach Taſſo's Vorgang die Italiener das ſchon in Gang gebracht, hauptſächlich in der Fernhaltung alles irgendwie Indiscreten, namentlich jedes Ausdrucks, der der Sprache des Lebens zu nahe kam. Alle ſinnlich bezeichnenden Ausdrücke wurden gemieden, man ſah ſich zu vielfachen Umſchreibungen genöthigt, da das Gedicht ſich durchaus in eine unbeſtimmte Allgemeinheit erheben ſollte und die Beziehung zur Wirklichkeit verleugnen mußte. Eine wahre Courfähigkeit der Worte ward ausgeſchrieben, die Mehrzahl war als unedel verworfen. Auf dieſe Weiſe freilich ging man der Verarmung und langen Weile entgegen. Der gute Geſchmack, von dem man ſonſt wenig vernommen, war jetzt das Stichwort und die Schilddeviſe.

Es muß noch erwähnt werden, daß man von der Höhe, auf der man ſich zu befinden glaubte, die Verdienſte Ronſards, ſo viel irgend möglich, in Zweifel zog, ja ihn geradezu als den Ausgangspunkt des Uebels darſtellte; Boileau ſagt von ihm: reglant tout, brouilla tout, nennt ſeine Muſe: en François parlant Grec et Latin; man habe nun aber geſehen:

Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.

Ihm gegenüber ſtellte man den Malherbe, als den Erfinder der wahren franzöſiſchen Cadenz im Alexandriner. Gerade das was Ronſard empfohlen hatte, verwirft man jetzt, gerade das, wovor er warnte, erſchien jetzt als das Rechte, nämlich eine Behandlung der Sprache, welche ſonſt in allem der Proſa gleich kam, und nur in vornehmem Vermeiden ſich von ihr unterſchied. Wollte Ronſard vor allen Schwung und Stärke des Ausdrucks, ſo verlangte man jetzt Verſtand, Feinheit, Geſchmack. Ganz verwandte Verhältniſſe traten nun, kaum um ein Decenium ſpäter, auch für die deutſche Literatur ein, denn nur ſo viel Zeit brauchte die art poetique, um auch hier Geſetzeskraft zu gewinnen.

Und hier nun müſſen wir, zum vollen Verſtändiß der Periode, ihres Weſens und ihres Verhältniſſes zur vorigen, nochmals den Blick auf Opitz und deſſen nächſte Nachfolger richten; die Fäden, welche wir uns ſchon zurechtlegten, ſind jetzt wieder aufzunehmen. Obgleich die Grundlagen für den franzöſiſchen Klaſſicismus ſchon vorhanden waren, als Opitz ſich in Paris befand, ſo iſt doch noch wenig davon auf ihn übergegangen. Es ſpiegelt ſich auch nach der Pariſer Reiſe kein unmittelbarer Einfluß Malherbes in den Werken unſeres Dichters; er blieb nach wie vor dem Ronſard und ſeinen niederländiſchen Muſtern getreu. Gleiches gilt von der ganzen Literatur, die ſich an ihn knüpft, und wir wiſſen, in welcher Ausdehnung das Italieniſche das Uebergewicht gewann. Jetzt erlangt Frankreich in Sachen des Geſchmacks die Alleinherrſchaft, in Frankreich ſelbſt aber war eine große Aenderung vor ſich gegangen, und zwar in einer Richtung, die weit abliegt von deutſchem Weſen. Opitzens Muſter, Ronſard, war ganz in Schatten geſtellt, er ſelbſt nahm zu ſeiner Ueberraſchung das wahr; die Namen, die er noch ehrte, galten in Paris nicht mehr. Man bewegte ſich in ganz andern Bahnen, einen andern erkannte man als Führer; an dieſen, nicht an jenen, lehnte ſich eine bald weltbeherrſchende Literatur an: Malherbe eben iſt es, der hinter Boileau ſteht, hinter Racine und der ganzen klaſſiſchen Literatur des goldenen Zeitalters.

Die Franzoſen mögen auf ihrem Standpunkt Recht haben, daß Ronſard, ſelbſt wenn man ſeinen Gedichten von Seiten der Erfindung und Poeſie eine Bedeutung giebt, doch auf Seiten der Sprache und der geſammten Form noch nicht die Bahn für eine wahrhaft nationale Literatur gefunden, geſchweige denn geebnet habe: er befindet ſich hier alſo in einem gewiſſen Gegenſatz zu unſerem Opitz. Während dieſer gerade in allem Formellen das Richtige traf und feſthielt, bedurfte Ronſard noch eines ergänzenden, ja berichtigenden Nachfolgers. Er habe, ſagt man, zwar klaſſiſche Maaßſtäbe zur Geltung gebracht, allein die franzöſiſche Sprache zu gewaltſam in fremde Form gezwängt, ihr nicht mit feinem Gefühl ihre eigene Art abgelernt. Hier nun trat Malherbe ein. Wenn deſſen Ruhm iſt, den Genius der Sprache und den franzöſiſchen Nationalcharakter erkannt zu haben, ſo muß er eben darum, mit allem, was auf ihm ſteht, ein ſehr zweifelhaftes Muſter für Deutſche ſein. Die Silbenzählung, welche die Deutſchen ſo beſtimmt verlaſſen hatten, ward von ihm mit Bewußtſein feſtgehalten, dagegen die Metrik aufgegeben, und ſie iſt, wie es ſcheint, für die franzöſiſche Sprache nunmehr unwiederbringlich. Ronſard hatte noch geſchwankt zwiſchen Silbenzählung und Maaß; ſelbſt Gottſched hielt für die franzöſiſche Sprache eine metriſche Behandlung noch für möglich; wahrſcheinlich, weil ihm die Pariſer Ausſprache fremd war. Malherbe ſah richtiger, er ließ fallen, was nicht paßte; in der bloßen Silbenzählung ſuchte und fand er die von Boileau gerühmte juste cadence. Sogleich nun wurde der Alexandriner das vorwaltende Maaß, aber ſeine Behandlung eine ganz andere als bei Ronſard. Der Alexandriner und die Silbenzählung, das ſind nunmehr weſentlich zuſammengehörige Dinge, eins erklärt das andere; aber alle Eigenſchaften, welche das Maaß für die Franzoſen hat, hat es für uns nicht, dort iſt es mannigfach, beweglich, verſchiedenen Ausdruckes fähig, für uns, die wir meſſen, iſt es ſteif und einförmig.

Das trat um ſo mehr hervor, wenn man den Alexandriner nicht ſchwer und pathetiſch, ſondern leicht, wenn man ihn nicht mit Ueberziehungen, enjambemens, ſondern in regelmäßiger Abſchließung bildete. Opitz, Gryphius, Lohenſtein hatten den Vers noch ganz in Ronſard'ſcher Art behandelt, eben darauf beruht ihr Pathos, ſie füllten ihn mit möglichſt ſchweren Worten, oft mit gehäuften einſilbigen Wörtern, ſehr manierirt; dann aber erlaubten ſie ſich nicht nur Ueberziehungen, ſondern ſuchten dieſelben, und ließen ſie vorherrſchen, wie wir das ſo oft zu beklagen Gelegenheit hatten. In derjenigen Ausbildung, welche Malherbe ihm gegeben, iſt der alexandriniſche Vers für die franzöſiſche Sprache etwas Gerechtfertigtes, ja in ſeiner Art Vollkommenes; im Deutſchen bleibt er ein Fremdling. Iſt Opitzens und Gryphius Art, alexandriniſche Verſe zu bilden, nicht zu loben, ſo noch weniger die von Canitz und Cronegk; durch die häufigen Uebergänge wird der Vers unregelmäßig und rauh, bei Vermeidung deſſen aber im Deutſchen nicht weich und mild, ſondern nur ermüdend und langweilig. In der That, der Alexandriner, ſo gehandhabt, hat eine ganze Periode deutſcher Poeſie nüchtern und hölzern gemacht, während er die vorhergehende nur ſchwerfällig machte. Jetzt iſt er unwiderruflich altmodiſch, und kann nur, wo dies erzielt wird, gebraucht werden.

Nachdem wir den Charakter der Periode feſtgeſtellt, läßt ſich nach ihrer Dauer fragen. In genauen Zahlen iſt dieſelbe ſchwer anzugeben, doch erſtreckt ſie ſich etwa auf die erſte Hälfte des 18. Jahrhunderts und etwas darüber hinaus, während man, mit Verwerfung der drei ſchleſiſchen Schulen, die Opitziſche auf das ganze 17. Jahrhundert ausdehnen darf. Um den Anfang des 18. Jahrhunderts iſt der franzöſiſche Einfluß ſchon im Gange und wenn es auch noch Lohenſteinianer giebt, ſo ſind es doch nur Nachzügler, dergleichen nirgend fehlen; die ſtimmangebenden Dichter und Kritiker huldigen bereits einem andern Geſtirn, die mit der Zeit Fortſchreitenden dichten, ſelbſt unabhängig von einander, in der geſchilderten Weiſe. Und wo hört die Periode auf? Mit dem Sturz Gottſcheds, mit dem Auftreten Klopſtocks, damit, daß man die Abhängigkeit von den Franzoſen, die übrigens auch Gottſched nicht wollte, fürs erſte vertauſcht mit der von den Engländern, d. i. kurz nach der Hälfte des Jahrhunderts.

II.

Die Dichter des guten Geſchmacks.

Die eintretende oder fortſchreitende Aenderung des Geſchmacks iſt an den Umſtand geknüpft, daß nunmehr Städte und Stämme in den Vordergrund der Literatur treten, welche bisher an ihrer Entwickelung gar nicht oder nur wenig Theil genommen. Wir werden zuerſt nach Berlin an den Hof des großen Kurfürſten, namentlich aber des prunkliebenden erſten Königs von Preußen geführt, darauf an den Hof des Kurfürſten von Sachſen und Königs von Polen, endlich aber gewinnt das betriebſame Leipzig, ſchon damals ein klein Paris, den Vortritt und ſo weit das Uebergewicht, daß es, wie weder vor noch nach, den Zeitraum beherrſcht und in demſelben die Stammeseigenheit zur möglichſten Geltung bringt.

Aehnliches, als von dem franzöſiſchen Nationalcharakter geſagt worden, gilt unter den deutſchen Stammcharakteren hauptſächlich von dem ſächſiſchen, und nicht zufällig ſcheint es, daß, ſo wie in der vorigen Periode, Breslau und Brieg den Mittelpunkt bilden, jetzt Dresden und Leipzig gerade auf ſo lange an die Reihe kommen, als dieſe franzöſiſchen Einflüſſe maaßgebend bleiben. Schon in dem verfloſſenen Zeitraum fehlte es in den ſächſiſchen Landestheilen nicht an Regung und Theilnahme, allein zu einer rechten Production, geſchweige denn zu einer Führung, wollte es nicht kommen. Jetzt aber ergreift Sachſen das neue Panier des Bonſens und des Geſchmacks, und hat, ſoviel in dieſer Richtung möglich war, als Uebergang geleiſtet.

In Leipzig lehrte Thomaſius, der Apoſtel der Aufklärung, Chriſtian Wolf im benachbarten Halle; Dresden hatte ſeine Hofpoeten, zum Hauptſitz und zur Metropole des neuen Geſchmacks aber wurde alsbald Leipzig erhoben und für längere Zeit befeſtigt durch Gottſched. Zuletzt erſchien Gellert.

V. Beſſer.

Aber den erſten Mann in der neuen poetiſchen Reihe kann Sachſen ſich doch nur zum Theil zueignen; Johann von Beſſer, deſſen Gedichte ziemlich unbedeutend ſind, deſſen Leben aber reich an Abenteuern iſt, und voll von Charakterzügen der Zeit.

Zu Frauenberg in Kurland 1654 geboren, aus einer Predigerfamilie hervorgegangen und zum Theologen beſtimmt, endete er als Ceremonienmeiſter und erſter Hofpoet ſeiner Zeit. Er ſtudirte Theologie in Königsberg, begleitete einen jungen Herrn von Adel auf Reiſen, lernte in Leipzig die reiche, wegen ihrer Schönheit berühmte Kühlweinin kennen, die nach mancherlei Schwierigkeit ihm wegen ſeiner eigenen ſtattlichen Geſtalt zu Theil ward. Dieſer ſeiner Geſtalt ſcheint er überhaupt ſein ganzes Glück und alle Schickſale ſeiner ſelbſt und ſeiner Poeſie verdankt zu haben.

Als er in Sachſen im Gebiet der Rechtswiſſenſchaft, der er ſich nunmehr gewidmet, keine Anſtellung finden konnte, begab er ſich nach Berlin und trug dem großen Kurfürſten ſeine Dienſte an. Jene körperlichen Vorzüge machten, daß der Kurfürſt ihn für den Kriegsdienſt zu gewinnen ſuchte, und ihm eine Hauptmannsſtelle bot. Seine Kühlweinin war indeſſen damit nicht einverſtanden, und ſo wurde er denn zum Kurfürſtlichen Rath ernannt. Wahrſcheinlich wieder wegen ſeiner repräſentativen Eigenſchaften mußte er den Kurfürſten begleiten, als dieſer die Erbhuldigung zu Halle und Magdeburg annahm; ein damals überreichtes Gedicht verſchaffte ihm reichen Lohn und die Stelle eines geheimen Legationsrathes. Im Jahr 1684 ging er als Brandenburgiſcher Reſident nach Baden und drei Jahre darauf, als es in einer Sache der höhern Politik eines gewandten und beherzten Mannes bedurfte (man leſe die Sache in Königs Lebensbeſchreibung LXXIII.) nach Königsberg. Auch dieſes nicht ohne Gewaltſamkeit vollbrachten hohen Auftrages entledigte er ſich zur Zufriedenheit und — wußte ſich durch Beförderungen und gewaltige Honorare für ſeine zahlreichen Hofgedichte bezahlt zu machen. Er war auch ganz ein Mann für ſeine Zeit und beſonders für den prachtliebenden Friedrich I., unter welchem jetzt ſein Geſtirn culminirte. In Jördens Lexikon findet ſich ein langer Katalog der nach und nach errungenen Ehren und Vortheile, wobei die großen Summen nicht nach heutigem, ſondern damaligem Maaßſtabe zu meſſen ſind. Es iſt wohl nie ein Poet von einem Fürſten ſo überreichlich belohnt worden, ſchwerlich hat die beſte Poeſie jemals ſo reichen Lohn davongetragen, als hier eine ſehr mittelmäßige; — allein Beſſer, nunmehr Herr von Beſſer, war auch mehr als ein Poet, er beſaß eine tiefe Gelehrſamkeit, nämlich Gelehrſamkeit in der Ceremonialwiſſenſchaft, welche damals vorzüglich in Anſehen ſtand. Seine erleſene Bibliothek in dieſem Fach mußte ſpäter Kurfürſt Auguſt von Sachſen für 10,000 Thaler ankaufen. Zufolge dieſer gründlichen Kenntniſſe und ſeltenen Hülfsmittel war Beſſer unerſetzlich, er ſtand, außer all ſeinen Honoraren, in hohem Gehalt als Ceremonienmeiſter bis an den Tod ſeines Königs. Der Nachfolger machte Reductionen im Staats- und Hofhaushalt: der erſte, den er mit allen ſeinen Bedienungen ſtrich, war der Hofpoet und Ceremonienmeiſter in Einer Perſon. Dies geſchah 1713; aber ſchon vier Jahre darauf erhielt Beſſer wieder die ihm gebührende glänzende Stellung und Entſchädigung für die bisher gemachten Verluſte durch Auguſt, Kurfürſten von Sachſen, König von Polen, doch hatte er wenig eigentliche Function, und diente hauptſächlich als Rathgeber in zweifelhaften Fällen der Etikette. Als ſeinen Nachfolger wünſchte er den Sekretär Ulrich König, wahrſcheinlich deßhalb, weil dieſer ſich durch die Herausgabe der Werke des Canitz bekannt gemacht und Beſſer von ihm einen gleichen Dienſt wünſchte. Er ſagte ihm, es ſtände in ſeiner Hand, wie groß oder klein er ihn der Nachwelt malen wolle. König wurde auch beſtätigt, in dankbarer Erinnerung hat er uns alles dies ſorglich aufgezeichnet, ſowie eine des am 10. Februar 1729 Entſchlafenen würdige Ausgabe ſeiner Gedichte beſorgt — jedoch als ehrlicher Mann und ohne allzu groß zu malen.

So war es denn alſo Friedrich Wilhelms I. Sparſamkeit geweſen, welche dem preußiſchen Staat dieſen großen Hofpoeten entgehen ließ und Urſache wurde, daß das Geſchlecht derſelben ſich nach dem Hof von Dresden hinüberzog.

Man wird nun erwarten, auch etwas von Beſſers Poeſie zu hören; allein da läßt ſich's kurz ſein. Als ſein poetiſches Hauptwerk darf man betrachten das Lobgedicht auf Friedrich Wilhelm den Großen vom Jahr 1788. Es hebt an:

> Der große Fürſt iſt todt! der große Fürſt iſt todt!
> So klaget Brandenburg die Größe ſeiner Noth;
> Da Friederich Wilhelm, der große Held geſtorben,
> Der dieſen Namen ihm durch Fried und Krieg erworben.
> Der große Fürſt iſt todt! Das iſt das letzte Mahl,
> Dies iſt der Klagenden geweihte dritte Zahl.

Es geht fort in dieſer Rhetorik, die weniger naiv als bei Peucker, nur dadurch ſich von der Lohenſteiniſchen unterſcheidet, daß ſie nicht in gleichem Maaß bilderreich iſt. Hie und da zeigt ſich wohl Lebhaftigkeit der Auffaſſung und Streben nach ſtarkem Ausdruck, allein bei dem Bemühen, zugleich eine Staatsſchrift zu liefern und Thatſachen und Perſonen in Vollſtändigkeit vorzuführen, mußte alles Poetiſche zu Grunde gehen. In anderen Hof- und Gelegenheitsgedichten bekundet der Verfaſſer mehr Gewandtheit in Vers und Reim, aber in ſeinen zahlreichen „Leich- und Troſt-“ und wiederum Beilagers-Gedichten findet ſich doch wenig, was ihn über die Mittelmäßigkeit ſtellen könnte.

Auch die ſogenannten „heroiſchen Gedichte“ ſind im Grunde nichts als Hofpoeſie mit ſtarkem Farbenauftrag. Der Dichter des Geſchmacks bläst nicht ſelten die Wangen dergeſtalt auf, daß er dem Ungeſchmack verfällt. Dahin zähle ich aber nicht, wenn er bei Gelegenheit der nach Ungarn gegen die Türken unter Schöning entſendeten Brandenburger mit Anſpielung auf den Halbmond ſein Lied ſchließt:

Zieht denn ihr Adler hin, mit euren Adlerfahnen,
Ihr Vögel Jupiters, erſteigt des Monden Haus,
Der Himmel wird euch ſelbſt die Straße dazu bahnen,
Und hier die Unterwelt macht dieſen Schluß daraus:
Daß, wenn die Adler erſt den Monden überſtiegen,
Sie in die Sonne leicht hernachmals können fliegen.

Und nun iſt an der Zeit auch das zu zeigen, was der Dichter etwa Schätzenswerthes an ſich haben könnte. Er war nicht nur in ſeiner Zeit hochgehalten, ſondern galt auch noch der nächſtfolgenden, und König, in dem oben angeführten Gedicht, erklärt ihn ſogar für den, welcher eine Bahn geöffnet. Seine Feſtſpiele ſchon enthalten in Anlage und Ausführung Manches, was ſelbſt über den Kreis ihrer nächſten Beſtimmung Beifall finden konnte; hat doch auch Goethe dergleichen häufig gedichtet. Die Beſſer'ſchen zeichnen ſich allerdings durch Feinheit und Geſchmack vor Früherem und Gleichzeitigem aus, noch mehr aber finden wir in ihm einen Dichter von Eleganz in kleineren Gedichten und in ſolchen Gelegenheitsſtücken an hohe Perſonen, welche nicht das volle Ceremoniel zu beobachten hatten. Die Gerechtigkeit verlangt, hier auf mehrere ſeiner kleinen Lieder aufmerkſam zu machen, in denen ſich nicht bloß Geſchick, ſondern auch ein Anflug von Poeſie zeigt, ſo daß unter anderen Verhältniſſen wohl auch etwas anderes aus dem Dichter hätte werden können.

Er liebt ohne Hoffnung.

Wir wollen, ſchöne Schäferin,
Geruhig bei einander weiden,
Dein Glücke geb' ich andern hin,
Kommt Unglück, will ich mit dir leiden.
Laß aber ſehn, ob auch der Hirt,
Den deines Herzens Wahl getroffen,
Dich ſo beſtändig lieben wird,
Wie ich, der nichts von dir zu hoffen.

Er ſucht vergeblich der Liebe zu entfliehen.

Ach, Gedanken, laßt mich ziehen,
Ich will Iris Macht entgehn,
Ihre Schönheit heißt mich fliehen,
Der ich nicht kann widerſtehn.
Aber was hilft mein Entrinnen?
Durch euch bin ich ſtets bei ihr;
Süßes Blendwerk meiner Sinnen,
Wie gefährlich ſeid ihr mir.

Macht der Liebe.

O du Urſprung aller Klagen,
Liebe, ſchone, ſchone mein!
Alle Schmerzen, die wir tragen,
Treffen nur den Leib allein;
Aber, Liebe, deine Plagen,
Dringen in das Herz hinein!
O du Urſprung aller Klagen,
Liebe, ſchone, ſchone mein!

Es zeigt ſich hier, recht ſchön, etwas Muſikaliſches, wohl nicht ohne Zuſammenhang mit des Dichters Bewegung in Cantaten und Singſpielen. Unter mancherlei Artigkeiten, welche die „galanten Gedichte“ enthalten, verdient Auszeichnung das

Auf die Schönheit der Churfürſtin.

Pulchritudo periculo, amplitudo saluti fuit.

Wie dort der Ceres Säule war,
Die man von ſolcher Kunſt geſchätzet,
Daß ſie die Schönheit in Gefahr,
Und ihre Laſt in Sicherheit geſetzet:
So kömmt uns unſre Fürſtin vor:
Die Schönheit, die ſie hat, könnt' uns zum Raube zwingen,
Allein die Majeſtät ruft jedem in das Ohr:
Umſonſt, ſie iſt zu groß, ſie iſt nicht fortzubringen.

In der That ein Gedicht, deſſen ſich auch der ſpätere Voltaire nicht geſchämt haben würde; überhaupt aber iſt hier zu beachten, daß, während die deutſche Poeſie dieſer Zeit je mehr und mehr ſich der franzöſiſchen annähert und bei Hofe heimiſch macht, ſie doch allerdings auch Fortſchritte macht in Feinheit, Geſchmack und wahrer Zierlichkeit. Vielleicht erkennt man dies um ſo williger an, wenn man erfährt, daß Beſſer gegenüber dem Franzöſiſchen, das ſchon von den Höfen Beſitz nahm, doch ritterlich ſein Deutſch vertheidigt und vielmehr dies zu ähnlicher Sauberkeit und Eleganz erheben will. Die Kurfürſtin Sophie Charlotte, die Freundin des gleichfalls franzöſiſch ſchreibenden Leibnitz, drückte ſich in der Sprache von Paris ſo leicht und ſicher aus, daß ein Franzoſe fragte, ob ſie auch deutſch ſpräche. An dieſe Fürſtin von deutſcher Herkunft richtet Beſſer ein Gedicht, das ſich in der von König beſorgten Ausgabe nicht findet, das aber zu ſeinen vorzüglichſten gehört und hier nicht fehlen ſoll:*)

Noch hat die deutſche Poeſie
Vor dir, durchlauchtigſte Sophie,
Sich nimmer dürfen ſehen laſſen,

---

*) **Varnhagen von Enſe** theilt es mit in ſeinem Büchlein: „Sophie Charlotte;" an der Echtheit kann wohl kein Zweifel ſein.

Noch hat ein Lied ſich nicht gewagt,
Was man in allen Sprachen ſagt,
Vor dir in einen Reim zu faſſen.

Dies würd' auch heute nicht geſchehn,
Allein nachdem ſie wohl geſehn,
Daß das, was ihr ſcheint zu gebrechen,
Auch andern Sprachen noch gebricht,
So denkt ſie, warum ſoll ſie nicht
Auch einmal unwillkommen ſprechen.

Dies unterfängt ſie ſich nun heut.
Du fragſt: Hat ſie mehr Lieblichkeit,
Als ſie bisher gehabt, zu ſingen?
Nein! ſie kennt ihren rauhen Ton
Und weiß, daß unſer Helicon
Nicht darf vor deinen Ohren klingen.

Allein, was ſie verwegen macht,
Iſt, daß ſie aller Sprachen Pracht
Für dich noch mangelhaft gefunden.
Sie ſieht, daß keiner möglich iſt
Es auszuſprechen, wie du biſt,
Drum hat ſie ſich's auch unterwunden.

Sie ſpricht: Ei! ſteht es Fremden frei,
Was trag' ich dann, ich Deutſche, Scheu,
Sophiens Lob herauszuſtreichen?
Weicht jede Sprache gleich nicht mir,
So muß, o deutſche Fürſtin, dir
Doch aller Völker Schönheit weichen.

Obwohl Beſſer durchhin der Gegenpol des Hoffmannswaldau'ſchen Geſchmackes iſt, ſo fällt er doch gelegentlich wohl ein wenig in denſelben zurück, z. B. in dem Gedicht: „An die ſchwarzen Augen," daß aber dieſer ſchnörkel- und pomphafte Stil, den man für Hofpoeſie an einem prachtliebenden Hof für beſonders geeignet halten ſollte, dennoch hier keinen Eingang fand, das erklärt ſich einfach daher, daß er ſchon abgenutzt war, und man bei Hof eben die neueſte Mode haben wollte — welche von Paris kam. Der Berliner Hofpoet iſt ſchon von Boileau beherrſcht, von dem er auch Einiges überſetzte.

An Ausgelaſſenheit aber that der Hofmann es Hoffmannswaldau und deſſen Anhang mindeſtens gleich. Das Gedicht: „die Ruheſtatt der Liebe“ — ſelbſt von König nicht unmittelbar in die Ausgabe aufgenommen, ſondern ohne Seitenzahl beſonders beigegeben — übertrifft jenen und Alles an Schaamloſigkeit und Unzweideutigkeit, und iſt ungleich verletzender durch langes Verweilen und durch die Beimiſchung von Kälte und Pedanterei — allein ſo ſtark aufgetragen, ſo deutlich entwickelt mußten damals ſolche „wohlgeriſſene Zötlein“ ſein, um ſelbſt in hohen Kreiſen Zugang zu finden. Der Verfaſſer kannte ſein Publicum.

Das „Galante“ (in beiden Bedeutungen) und der Geſchmack wurde nunmehr die allgemeine Loſung der deutſchen Poeſie um die Scheide des Jahrhunderts und in den erſten Decennien des achtzehnten. Man konnte Gedichten, ſeien es Sammlungen oder eigene, Eingang verſchaffen, wenn man ſie als galante bezeichnete. Lehms, der um dieſe Zeit die deutſchen Dichterinnen in einem beſonderen Werk zu verſammeln gedachte, glaubte im Jahr 1715 nichts beſſeres thun zu können, als wenn er ſie einführte als: „Teutſchlands galante Poetinnen.“ Weil nun aber unſer Dichter ſowohl im Geſchmack, als in der Galanterie vorauf ging, darum erſchien er dem gleichfalls hofmänniſchen Ulrich König für deutſche Poeſie ſo bahnbrechend — Gottſched aber urtheilte darin ſchon anders, denn ihm ſchwebte, was ich ihm in dieſer Zeit hoch anrechne, ſtets der Begriff und das Ziel einer Nationalliteratur vor, wenn er auch das Wort nicht hat.

Friedrich von Canitz.

Wenn Beſſer uns das vollkommene Bild eines Hofpoeten giebt, wie es kaum wieder erreicht worden, ſo haben wir dagegen in dem Freiherrn von Canitz einen noch ſtärkeren Vertreter der veränderten Geſchmacksrichtung, zugleich aber doch mit einem Zuſatz gediegener Eigenſchaften. Friedrich Rudolph Ludwig von Canitz, ſpäter in den Freiherrnſtand erhoben, wurde zu Berlin am 27. Nov. 1654 geboren; ſein Vater war Kurfürſtlich Brandenburgiſcher Hof- und Kammergerichtsrath und Preußiſcher Landrath. Er verlor ihn früh und er wuchs hauptſächlich unter den Augen ſeiner Großmutter, der Oberkammerherrin von Burgsdorf. Schon im 17. Jahr (1671) konnte er die Univerſität beziehen; er wählte Leiden, darauf Leipzig. Hier, wo auch Beſſers poetiſche Production einen hauptſächlichen Anſtoß erhalten, ſcheint ſich der Charakter der ſeinigen ſchon entſchieden zu haben. Später kam er auf Reiſen nach Frankreich und erfuhr hier den vollen Eindruck der neuen vielbewunderten Literatur. Er verfolgte mittlerweile ſeine Studien und wurde bei ſeiner Rückkunft nach Berlin, bald nachdem er dem Kurfürſten vorgeſtellt worden, zu deſſen Kammerjunker ernannt, darauf, zum Legationsrath befördert, in wichtigen Geſchäften gebraucht. Im Jahr 1697 wurde er Geheimer Staatsrath, 1698 vom Kaiſer in den Reichsfreiherrnſtand erhoben, ſtarb aber ſchon im folgenden Jahr zu Berlin, 45 Jahr alt. Er war zweimal verheirathet, von ſeiner erſten Frau hatte er ſieben Kinder, von denen aber nur ein Sohn ihn überlebt hat. Er iſt neben ſeiner Doris in der Marienkirche zu Berlin begraben. Der Dichter ſoll vorhergeſagt haben, er werde mit der aufgehenden Sonne ſterben; dies traf ein; er ließ ſich aus dem Zimmer hinaustragen, und ſah wirklich die Sonne aufgehen, ehe er zum letzten Mal athmete. Will man darin eine Vorbedeutung ſehen?

Ueber Canitz als Dichter urtheilte beſonders Herder ſehr günſtig (Böttiger literariſche Zuſtände und Zeitgenoſſen; I. 119): „Canitz iſt einer der zarteſten Dichter, ein Horaz ſeines Zeitalters, der nicht vergeſſen werden ſollte.“ Das Zeitalter wird hier wohl freilich beſonders betont werden müſſen.

Es iſt unmöglich dem Dichter eine höhere Begabung zuzueignen, er beſaß nicht eben ein ungewöhnliches Maaß von Phantaſie, von Feuer der Empfindung, von Witz, von Laune. Aber er hatte eine zierliche Art Verſe zu bilden, eine angenehme und freundliche Weiſe zu ſcherzen, den feineren Ton eines Weltmannes und, worauf es in dieſer Periode, beſonders ankommt, einen gebildeten Geſchmack. Geſellige Stücke, welche den Gelegenheitsgedichten nahe ſtehen, ohne es eigentlich zu ſein und, was man damals Satire nannte — das iſt das Feld, auf welchem er ſich mit Gewandtheit, mit freiem Anſtande bewegt. Für Satire war er beſonders durch das Muſter des Boileau angeregt, deſſen Grundſätze wir ihn denn überhaupt zu den ſeinigen machen ſehen; demnächſt wandte er ſich mit Glück der Epiſtel zu, in welcher die Schilderung ländlicher Zuſtände bei genügſamer Geſinnung und freundlicher geſelliger Verhältniſſe ihm beſonders gelingt. Wo er am glücklichſten iſt, nähert er ſich dem Ton des Horaz und gerade in dieſen ländlichen Stücken zeigt ſich ein Hauch von Urbanität, wie er vor dieſem Dichter ſelten oder gar nicht in deutſchen Verſen erklungen war. Man findet hier Munterkeit und wohlthuende Gemütlichkeit, bei anſprechender, glatter Form, wenn auch nicht eigentlich Originales, weder im Einzelnen noch im Ton des Ganzen. Beſonders genannt zu werden verdient ſein Einladungsſchreiben an den Herrn von Brand, den er auffordert, ihn mit ſeiner Familie auf ſeinem Landgute zu beſuchen, eine Epiſtel, welche mit leichten Zügen ein Bild von dem Leben beider Familien und dem traulichen Charakter der Zeit recht anmutig entwirft. Die Antwort ſeines Freundes iſt etwas gröber gemalt, die Gegenantwort des Dichters aber bleibt dem erſten Stück ziemlich gleich. Wir finden Anklänge an den ſpäteren Schmidt von Werneuchen, der zwar noch friſcher und ländlicher, aber auch bäuriſcher iſt. Canitz läßt uns hier den Hof- und Weltmann ganz vergeſſen und zeigt uns nur den Adligen vom Lande. Die kurze, ſogenannte Satire, in welcher er das Hofleben abſchwört, verdient dieſen Namen nicht und iſt vielmehr ein Ausbruch des Unmuts und der Indignation über das intriguenvolle und laſterhafte Leben an den damaligen Höfen Europa's, welches als Folie das ernſte und edle Weſen des Dichters zeigt.

In den geiſtlichen Liedern und Betrachtungen herrſcht zwar ein ernſter Sinn und eine ächt chriſtliche Geſinnung, hier jedoch tritt der Mangel an Schwung und an hinreißender Stärke der Empfindung am merklichſten hervor. Der Vergleich von Canitzens Klag-Ode über den Tod ſeiner erſten Gemalin mit Albrecht von Hallers Gedicht auf den Tod ſeiner Mariane fällt gänzlich zu Ungunſten des erſteren aus, denn es iſt ſteif und weiß der Erfindung keinen wahren Ausdruck zu geben.

Wir beſitzen von Canitz Ueberſetzungen mehrerer Boileau'ſcher Stücke, die freilich die Feinheit und Eleganz des Originals lange nicht erreichen und hierin von des Dichters eigenen Poeſien entſchieden übertroffen werden. Das iſt auch ganz in der Ordnung, denn das Angeſtrebte läßt ſich bei freiem Inhalt eher erreichen, als innerhalb der engen Grenzen der Ueberſetzung; gleichwohl waren es weſentliche und nöthige Uebungsſtücke.

Was den Standpunkt des Dichters und ſein Verhältniß zu den Franzoſen, namentlich zu Boileau, anlangt, ſo ſpricht darüber ſeine ſonſt nicht eben rühmenswerthe dritte Satire „von der Poeſie“ ganz deutlich:

Es heißt darin:

Man denkt und ſchreibt nicht mehr, was ſich zur Sache ſchicket,
Es wird nach der Vernunft kein Einfall ausgedrücket,
Der Bogen iſt gefüllt, eh man an ſie gedacht,
Was groß iſt, das wird klein, was klein iſt, groß gemacht.

Ebenſo wie man in Frankreich ſich ſo viel als möglich damals von Ronſard losſagen wollte, ſo finden wir auch hier bei Canitz, und das iſt ſehr bemerkenswerth, nicht mehr diejenige Achtung vor Opitz, welche ihm doch ſelbſt noch die Anhänger von

Hoffmannswaldau und Lohenſtein, beſonders aber die einlenkenden Schleſier zukommen ließen; denn man glaubte das Heil ganz wo anders finden zu müſſen. Wir leſen bei Canitz:

Iſt's möglich kann dir noch die Dichterkunſt gefallen?
Gieb Achtung, bitt' ich dich, wie unſre Lieder ſchallen,
Und was für eine Brut man allenthalben heckt,
So weit ſich das Gebiet des teutſchen Ordens ſtreckt.
Durch Opitz ſtillen Bach gehn wir mit trocknen Füßen,
Wo ſieht man Hoffmanns Brunn und Lohnſteins Ströme fließen?
Und, nehm' ich Beſſern aus, wem iſt's wohl mehr vergönnt,
Daß er den wahren Quell der Hippocrene kennt?

Opitz erſchien ſchwach und matt gegen Hoffmann und Lohenſtein, dieſe aber wieder überladen, voll Unvernunft und geſchmacklos, beide nicht voll wahren Geiſtes und Eſprits und der feineren Eleganz und Urbanität entbehrend; man machte nur Anſprüche an Gedanken und an Form, für alle wahren poetiſchen Eigenſchaften war in dieſer Zeit Empfindung und Blick völlig verloren gegangen.

Canitzens Gedichte ſind bei ſeinen Lebzeiten nicht gedruckt worden; die Ausgabe von König erſchien zuerſt 1727, daher eine Wirkung von denſelben erſt in der Folgezeit. So unbedeutend auch ſeine Werke im Ganzen ſind, ſo mußte er doch für einen Hauptdichter in dieſer ſo äußerſt ſternleeren Zeit gelten. Was ihn den herrſchenden Kunſt- und Sprachrichtern noch beſonders empfahl, war die Sauberkeit ſeines Verſes und die Correctheit ſeiner Sprache — zwei beſonders zeitgemäße Eigenſchaften. Herder (a. a. O.) bedauert, daß man Canitzens Gedichte nicht vollſtändiger geſammelt habe, noch Manches laufe handſchriftlich um. Dies werden meiſtens Gelegenheitsgedichte ſein, und allerdings gehören gerade ſie zu den beſten.

Wir können hier Beſſer und Canitz nicht verlaſſen, ohne anzuführen, was Wernicke in der Vorrede ſeiner Gedichte ſagt: „Unterdeſſen, ſo ſcheint es, daß der Königlich Preußiſche Hof auch in dieſem Stück des Vaterlandes Ehre befördern und die vor Zeiten ſogenannte Götterſprache von der Verachtung retten und zum wenigſten zu einer männlichen Sprache machen wolle. Sintemahl ſich an demſelben einige vornehme Hofleute hervorgethan, welche Ordnung zu der Erfindung, Verſtand und Abſehen zur Sinnlichkeit und Nachdruck zur Reinlichkeit der Sprache in ihren Gedichten zu ſetzen gewußt.“

Von dem preußiſchen Hof ging nunmehr mit dem Tode Friedrichs des erſten Königs die neue Hofpoeſie nach Sachſen über, wo ſie in Praxis und Theorie noch tiefer Wurzel ſchlug und in allen Kreiſen noch lebhafteren Anklang fand. Es iſt ſchon der Ueberſiedelung des Herrn von Beſſer gedacht worden und daß König ſein Nachfolger werden ſollte. Dieſen in allen Hofkünſten und ſonderlich in der Ceremonialwiſſenſchaft förmlich zu unterrichten, war ein hauptſächlicher Theil von Beſſers Aufgabe. Der Schüler ſchlug ein.

Johann Ulrich König

war von Geburt ein Schwabe, geb. 1688 zu Eßlingen, ſtudirte in Tübingen Theologie, ging als Hofmeiſter auf Reiſen, kam nach Hamburg, ſchrieb hier für die Bühne, gelangte darauf nach Leipzig, lebte eine Zeit lang am weißenfelſiſchen Hof und fand endlich in Dresden ſeine wahre Beſtimmung und eine glänzende Laufbahn. Er empfahl ſich zunächſt durch ein Lobgedicht auf den Kurfürſten Auguſt. Man trug ihm anfangs die Stelle eines Pritſchmeiſters an; das war eine Art von Luſtigmacher, welche aus dem Stegreif bei Schützenfeſten und andern öffentlichen Luſtbarkeiten Verſe ſagen mußten, allein die Zeiten hatten ſich geändert, und die Poeſie durfte bei Hofe Beſſeres beanſpruchen. Deßhalb mochte König darauf nicht eingehen, ſondern ſchlug den in ſeinen Verhältniſſen ſtark herabgekommenen Dichter Günther zu dieſer Stelle vor. Günther war auch nahe daran ſein Glück zu machen, wenn er bei der Vorſtellung ſich nicht dem Kurfürſten in einer Begeiſterung gezeigt hätte, welche auf eine andere Quelle, als die kaſtaliſche ſchließen ließ. Auf wiederholten Antrag nahm jetzt König doch die Stelle an, da man von dem Namen und der Kleidung des Pritſchmeiſters Abſtand nahm und an deſſen Stelle einen altrömiſchen Herold ſetzte, ſowie damit den Titel und Rang eines Königlichen Geheimen Secretärs und Hofpoeten verband. Erſt ſpäter erhielt der in Berlin verabſchiedete Beſſer hier eine ſtattliche Aufnahme und bereitete ſeinem künftigen Biographen die Wege — ſo viel anders waren die Verhältniſſe in Frankreich und Deutſchland.

König dichtete in Hamburg Opern und Theaterſtücke, von denen keine Spur geblieben; unter ſeinen Hofgedichten nehmen zwei zum Lobe ſeines Fürſten die erſte Stelle ein: „Heldenlob Friedrich Auguſts“ und „Auguſt im Lager, Heldengedicht,“ beide in Alexandrinern. In dem letztern wollte er, um dem Panegyricus einen höhern Schwung zu leihen, ſich zum Epiſchen erheben; das Gedicht ſollte wenigſtens ſechs Geſänge erhalten, damit es in dieſem Umfang ein Anſehen gewinne, doch hat der Dichter nie mehr zu Stand gebracht als den erſten; — ähnlich wie Spontini es bei dem erſten Act ſeiner Feſtoper bewenden ließ.

Allein auch dieſer Eine zeigt reichlich, wohin Beſſers Schule führen konnte und mußte; dem größten Theil ſeines Inhalts nach überſteigt er in der That das Glaubliche; er wetteifert in der wichtignehmenden und gewiſſenhaften Beſchreibung mit dem Bericht über einen engliſchen Hofball in dem miniſteriellen Organ und übertrifft Homer an Naivetät, nur daß dieſe keine Vereinigung mit Poeſie eingeht. Was denkt man z. B. von Verſen wie die folgenden:

Doch waren die gekleidt in dunkles Purpurroth,
So trugen, wie ihr Herr, und zwar auf ſein Geboth,
Der Preußen Obere, die man vom Stande nannte,
Ein feuerrothes Kleid, ſo hell, als ob es brannte,
Mit Schleifen, ſchwer von Gold an Arm und Bruſt beſetzet,
So gleich an Schnitt und Art, daß es das Aug' ergetzet.

König ſchrieb auch Oden, das Leerſte und Nüchternſte das ſich denken läßt. In einer Ode ſuchte er, nach Art des Boileau, die Theorie der Ode niederzulegen. Er fleht die Dichtkunſt an, ihm gelingen zu laſſen, daß Fama an ihm rühme, ſein Mund habe feurig, kühn, männlich, rund geſungen, außerdem fremd und lebhaft:

Laß aber mich zugleich vernünftig, ſittſam ſchreiben;
So fruchtbar die Erfindungskraft
Mir neue Bilder auch erſchafft,
Um nicht durch leeren Schall den Leſer zu betäuben.

Weil doch zu ſchwülſtige und ſtolze Wörterpracht
Bei Kennern nichts gewinnt, als daß ſie gähnen macht,
Gieb, daß ich zwar nichts kriechend ſage,
Jedoch mich auch behutſam wage.

Dies behutſame Wagniß findet ſich denn freilich in allen Oden der Zeit und des Verfaſſers, der im Uebrigen nicht ſehr nach ſeinem Recept zu handeln wußte; aber mit ſolchen Leerheiten poetiſcher Theorie hat man ſich faſt noch ein Jahrhundert lang getragen.

König trat nun auch in proſaiſchen Schriften als Kunſtrichter auf, und hier dürfte er eine größere Bedeutung haben, als man ihm beimißt und zutraut. Vor allen iſt hier ſeine Abhandlung „über den guten Geſchmack," welche in ſeiner Ausgabe von Canitzens Gedichten ſteht, zu erwähnen. Der gute Geſchmack war das allgemeine Loſungswort der Kunſttheorie der Zeit; in Italien ſchrieben Muratori und Treviſani über den buon Gusto; der bon Gout rief in Frankreich eine ganze Literatur hervor, an der ſich Hoch und Niedrig, Pfaff und Laie, Mann und Weib betheiligten, Scudery, der Pater Bouhours, die Dacier, Frau du Tremblay, Crouſaz, Rollin und noch viele andere ſchrieben faſt gleichzeitig über das allbeliebte Thema; auch in England gab es jetzt eine Literatur über den Taste, vor allen Dingen glaubte Deutſchland nicht zurückbleiben zu dürfen, und hier iſt es beſonders König, der, mit Wolfiſcher Philoſophie ausgerüſtet, denſelben auf den Secirtiſch legte, um ihn mit deutſcher Gründlichkeit zu anatomiren. Allein er ging nur weitläufig um ihn herum und für das Weſen der Sache iſt wenig bei ihm zu finden. Der gute Geſchmack, welcher beſonders den höheren Ständen und Höfen zugeeignet wird, ſoll außer der Dichtkunſt ſich vornehmlich in Anordnung von Hoffeſten zeigen — ſonſt erfahren wir wenig mehr, als daß die Vernunft darin eine große Rolle ſpiele. Die Abhandlung iſt aber inſofern wichtig, als ſie den erſten Anſtoß zur deutſchen Aeſthetik gegeben hat, indem ſie Wolfiſche Philoſophie und Behandlungsweiſe auf das Gebiet der Kunſt und Poeſie übertrug. Sie wurde zuerſt im Jahr 1727 gedruckt; im Jahr 1735 in einer einzelnen Diſſertation des Wolfiſchen Schülers Baumgarten finden wir den erſten Gedanken zu einer philoſophiſchen Wiſſenſchaft unter dem Namen Aesthetica. und darauf im Jahr 1750 von demſelben den erſten Verſuch einer Ausführung. Uebrigens gab König nicht durchaus die erſte Anregung; ſchon früher war dies von der Leipziger Univerſität aus, durch Thomaſius, geſchehen, freilich ganz vereinzelt. In jenem erſten deutſchen Programm, das Thomaſius ans ſchwarze Brett ſchlug, das aber merkwürdiger Weiſe den Titel und Inhalt hat: „Discours. welcher Geſtalt man denen Franzoſen im gemeinen Leben und Wandel nachahmen ſoll, Leipzig, 1687.“ kommt auch eine Stelle über den Bon Gout vor, denn Thomaſius wagte noch nicht, das Wort zu überſetzen. Dies ſcheint zuerſt König gethan zu haben, welcher denn auch ſein Wagniß außerordentlich weitläuftig erläutert und vertheidigt. So war denn Leipzig recht eigentlich geweiht zum Mittelpunkt der neuen Richtung, welche ihren Glanz und ihre Culmination durch Gottſched erhielt; die Vereinigung mit der Aufklärung und mit Wolfiſcher Philoſophie war aber weſentlich und erhält nun auch ihren hiſtoriſchen Zuſammenhang. Das mit einer Diſſertation angekündigte Collegium des Thomaſius war das erſte in deutſcher Sprache geleſene, anfangs mit Staunen und Verwunderung, aber bald mit Beifall beſucht: dadurch war der deutſchen Sprache und Literatur die Bahn auf deutſchen Univerſitäten gebrochen, weiterhin vertrat Gottſched die neue Rolle im Sinne der Zeit vortrefflich, und Leipzig erhielt ſomit einen Vorſprung, welcher bis in die Zeit dauerte, da Goethe dieſe Hochſchule beſuchte. Die ganze Bevölkerung der Stadt ſchien Antheil zu nehmen an der feineren Geſchmacksbildung und der in ihrem Sinne anzubauenden deutſchen Literatur. Die hier beſtehende poetiſche Geſellſchaft muß nach dem Untergange der fruchtbringenden mit ihren näheren und lebendigeren Berührungspunkten als die wichtigſte Vereinigung der Zeit genannt werden, wie ſie denn auf Alles, was in ihre Nähe kam, unverkennbaren Einfluß übte. Erſt hier in Leipzig nimmt die Periode ihren beſtimmten Charakter an, wogegen das Verweilen der Poeſie am Berliner Hofe nur als ein Durchgang betrachtet werden darf.

III.

Chriſtian Wernicke.

Wir dürfen den Reigen der hervorragenden Dichter der Zeit nicht fortſetzen, ohne hier zweier Norddeutſchen gedacht zu haben. Der Eine davon genoß unter ſeinen Zeitgenoſſen einer entſchiedenen Anerkennung und hatte einen weit gefeierten Namen, welcher dem von Gellert beinahe gleich kam, ſich aber auf ſolcher Höhe nicht erhalten hat; der andere dagegen, welcher bei der nächſten Zeit eine gewiſſe Schätzung fand, war ſeinen Zeitgenoſſen kaum bekannt geworden, ſo daß er nicht einmal mit ſeinem richtigen Namen auf die Nachwelt gekommen iſt, um ſo auffallender, da er ſich in hohen Kreiſen bewegte.

Chriſtian Wernicke *) ſteht der Zeit nach auf der Grenze der früheren Periode, ſeiner Richtung nach als Gegner der Lohenſteinſchen Art, gehört er aber in die gegenwärtige. Wir wiſſen von ihm und ſeinem Leben nur wenig. Er wurde zu Königsberg in Preußen geboren und erzogen; ſein Vater ſtammte aus Sachſen, ſeine Mutter aus England. Schon im Jahr 1685 finden wir ihn auf der Univerſität Kiel, wo er ſich beſonders an Morof anſchloß und durch dieſen Anleitung zur deutſchen Poeſie erhielt. Ein gelehrter Wortſtreit mit ſeinem Lehrer wurde entſcheidend für ſeine literariſche Laufbahn. Morhof, ſo wird erzählt, wollte der deutſchen Sprache die Kürze und Prägnanz der lateiniſchen nicht zugeſtehen, und hielt es darum für unmöglich, den Martial zu überſetzen, oder etwas dem Aehnliches im Deutſchen hervorzubringen. Wernicke, in jugendlichem Eifer, verſuchte nun erſt Jenes und bald darauf auch das Andere, merkwürdig genug, daß beide den Logau nicht gekannt zu haben ſcheinen. So wurde denn Wernicke der Epigrammendichter des Zeitalters, eine Gattung, die er bei ſeiner ſpäteren diplomatiſchen Laufbahn, er war in däniſchen Dienſten und lebte großentheils in Paris — am leichteſten auf Reiſen und neben ſeinen Geſchäften ausüben konnte. Nach vollendeten Studien lebte Wernicke drei Jahre lang auf dem Landſitze einer „Standesperſon," die er unter dem Namen Amaryllis feiert — wahrſcheinlich in Holſtein. Dieſe denn ſcheint ihn ſogar bei ſeinen Epigrammen unterſtützt und ihm Einfälle zugeführt zu haben, ſo wie ſie gewiß nicht ohne Einfluß war auf Eleganz des Ausdrucks und der Wendung. Der Vorrath der Epigramme wuchs damals ſchon ſoweit an, daß er ſich in ſechs Bücher ordnen ließ. Jetzt machte der junge Dichter Reiſen durch die Niederlande und Frankreich, ſpäter begab er ſich nach London. Er hatte Hoffnung, hier bei Hofe eine Anſtellung zu finden, durch heimliche Feinde aber ward ihm, wie er ſagt: „der Compaß verrückt." Er kehrte nach Deutſchland zurück, zu ſeiner Freundin, lebte dann in Hamburg, kam hier mit den Anhängern Lohenſteins in Streit, ward darauf königlich däniſcher Staatsrath und Reſident am franzöſiſchen Hof zu Paris und ſtarb daſelbſt im Jahr 1740.

---

*) Wir behalten den Namen bei, unter dem er bekannt geworden; vielleicht heißt er richtiger **Warneck**, ſo nennt ihn Weichmann in den Poeſieen der Niederſachſen, und Hunold macht ſpottend durch Verſetzung daraus Narweck, Narr-weg! In Preußen kommen beide Formen des Namens vor.

Die Nachricht von Wernickes Schriften und Ausgaben ſtellen wir mit folgendem zuſammen: die erſte Ausgabe erſchien im Jahr 1697, der Unterſchrift nach zu Amſterdam. Sie beſtand aus ſechs Büchern unter dieſem Titel: „Ueberſchriften oder Epigramme, in kurzen Satiren, kurzen Lobreden und kurzen Sittenlehren beſtehend." Die zweite kam im Jahr 1701 zu Hamburg heraus. Sie beſtand aus acht Büchern Ueberſchriften und aus vier Schäfergedichten.

Der Titel hat den naiven Zuſatz: „theils aus Liebe der Poeſie, theils aus Haß des Müßiggangs geſchrieben“ — wahrſcheinlich berechnet, um ſich die geſchäftliche Laufbahn nicht abzuſchneiden. Die dritte erſchien ebendaſelbſt im Jahr 1704, und beſtand aus zehn Büchern Ueberſchriften. Dieſe Ausgabe war von ihm mit der Satire Hans Sachs, die er vorher einzeln herausgegeben hatte, und mit durchgehenden Anmerkungen und Erklärungen vermehrt worden.

Gleichwohl waren dieſe Epigramme gegen das Ende des Jahrhunderts ſchon wieder der Vergeſſenheit anheimgefallen; die urſprünglichen Ausgaben waren bereits Seltenheit geworden und wurden von einzelnen Bücherliebhabern geſucht. Bodmer machte zuerſt wieder auf den trefflichen Epigrammatiſten aufmerkſam und veranſtaltete neue Ausgaben deſſelben, Zürich 1749 und 1763. Allein gewiſſe Rauheiten der Form ſtießen bei der damaligen Leſerwelt an, ſo daß Ramler im Jahr 1780 ſich das Verdienſt erwarb, durch den Abdruck einer Auswahl mit einiger Nachhülfe den gehaltvollen Dichter nochmals zu erneuern. Der Herausgeber ſucht zugleich zu erklären, welche Umſtände dieſe ſo unverdiente Vergeſſenheit herbeigeführt. Wernicke, durch ſeinen Aufenthalt in fremden Ländern näher mit ausländiſcher Literatur bekannt, wendete ſich ſchon dem neuen Geſchmack zu, welcher von Frankreich ausging, während in Deutſchland noch die Nachzügler des italieniſchen, die Lohenſteinianer, herrſchten. Er griff dieſe, wie wir bereits oben ſahen, herzhaft an, wurde nun aber wieder angegriffen und in jeder Art erniedrigt, verdächtigt, erdrückt, wie das in Deutſchland ſo leicht geſchehen kann. Nun kam zwar, was Ramler nicht vollkommen klar geworden, etwas ſpäter eben dieſer franzöſiſche Geſchmack in Deutſchland zu allgemeinſter Herrſchaft, allein jetzt fehlt es dem Dichter wieder auf einer andern Seite: er war der Correctheit nicht gewachſen, welche von Gottſched und ſeiner Schule gefordert wurde, zum Theil eben daher, weil er ſich zu lange im Auslande aufgehalten und ihm der neueſte Sprachzuſtand fremd geworden; auch hatte er hie und da wohl dem gröberen Geſchmack nachgegeben. In allen dieſen Rückſichten mochte nun eine ſolche Auswahl und glättende Nachhülfe, wie ſie Ramler gab, dem Namen des Dichters am vortheilhafteſten ſein; in der That nur in ſeltenen Fällen kann man ihn beſchuldigen, geſchwächt oder gar mißverſtanden zu haben. Inſofern bleibt Ramlers Ausgabe noch ganz empfehlenswerth, mehr als das bei Logau der Fall iſt, denn wie bei dieſem die Derbheit zum Weſen gehört, ſo erfordern Wernickes Epigramme ihrer Natur nach mehr Glätte.

Wernickes Epigramme ſind fein und ſinnreich, dabei aber doch ſtark und nachdrucksvoll, ſie ruhen auf einem edeln und deutſchen Charakter, der unter der Weltbildung, welche der Dichter angenommen, nicht gelitten hat; viel Erfahrung, Menſchenkenntniß und praktiſche Philoſophie ſpricht ſich durchhin aus, auf einem weiten Felde iſt der Dichter ein feiner Beobachter geweſen und er hat nicht von der Oberfläche geſchöpft, in fremden Landen iſt ſein deutſches Herz, in den Windungen der Diplomatie ſein gerader Sinn nur noch mehr befeſtigt worden. Sein Ausdruck iſt reich und gewandt, allein Sprache und Vers oft etwas vernachläßigt und jedenfalls nicht in dem Sinne muſterhaft, wie die nachfolgende Zeit verlangte, obwohl Wernicke ſelbſt am meiſten gegen die eilfertige und ſorgloſe Schreibart eifert, der die Deutſchen ſeiner Zeit verfallen waren. Vergleicht man Wernicke mit Logau, ſo zeigt ſich an Geſinnung und Nachdruck, ſo wie an Auffaſſung der Welt manches Verwandte, aber Wernicke iſt abgeſchliffener, ſpitzer, wenn man will, ſchon franzöſiſcher, allein es fehlt auch nicht an Aeußerungen herzhafter Laune und ſelbſt Derbheit, z. B. in dem Stück „Seemannsliebe.“

Einige Stücke mögen hier den Beweis für den Werth dieſes ſchon unzugänglich gewordenen Dichters geben, der wohl eine neue Ausgabe verdiente, da man ſich Ramlers Aenderungen heutigestags doch nur ungern gefallen läßt und die Auswahl in der Fortſetzung von Müllers Bibliothek (Bd. 14, von Karl Forſter) doch wohl nicht reichhaltig genug ausgefallen iſt. Die gegebenen Stück ſind theils nach der Ausgabe von 1701, theils 1704; Wernicke ſelbſt hatte gefühlt, daß zu feilen und nachzubeſſern ſei.

Großer Herren Gnade.

(Nach der älteren Ausgabe.)

Der, welcher ſich
Einfältiglich
Verläßet auf die Erdengötter,
Der ihrem holden Lächeln traut,
Auf Blicke Rechnung macht, der ſchaut
In den Kalender nach dem Wetter.

Schlaue Aufrichtigkeit.

Scheint was ihr ſeid, bekennt eur Herz im Angeſicht,
Die albern-kluge Welt wird dies Verſtellung nennen;
Sprecht rund heraus, man glaubt euch nicht;
Geht nackt, und man wird euch nicht kennen.

Mäßigkeit.

Der ſeiner vollen Krüge ſchonet,
Iſt mäßig und nicht der, der Durſt gezwungen leidt;
In einem leeren Faſſe wohnet
Der Durſt und nicht die Mäßigkeit.

Glück und Verdienſt.

Wie ſelten findet man, daß Glück und Reichthum grünet,
Wo Ehr' und Tugend wohnt! Es iſt an Wunders ſtatt,
Wenn der ſo viel erlangt, als er mit Recht verdienet,
Und der ſo viel verdient, als er erlanget hat.

Sape hodie.

Marull verſchiebet ſeine Sorgen
Und ſeine Vorſicht bis auf morgen,

Auf morgen ſeine Reu' und Buß'
Und in Gefahr den letzten Schluß,*)
Auf morgen, Freunde ſich zu machen,
Und vor der Feinde Trug zu wachen,
Auf morgen Fleiß und Aemſigkeit —
Und iſt allein ein Narr für heut.

Erfahrung ohne Klugheit.

Es iſt ein ungereimter**) Wahn,
Daß Klugheit man nach Jahren mißt;
Erfahrung ohne Klugheit iſt
Ein Blinder auf gewohnter Bahn.

Klugheit ohne Erfahrung.

Der, wenn er geht, den Weg erſt mißt,
Den machet mancher Umſchweif träge;
Denn Klugheit ohn' Erfahrung iſt
Ein Sehender auf fremdem Wege.

Kleine Mängel.

Der Abſchnitt? gut. Der Vers? fließt wohl. Der Reim? geſchickt.
Die Wort? in Ordnung. Nichts, als der Verſtand***) verrückt.

Schönheit ohne Verſtand.

Nichts, als nur falſche Münz iſt Schönheit ohne Witz,
Denn das Gepräg iſt gut, doch iſt das Erz nichts nütz.

---

*) Ramler verändert dieſe Verſe etwas gewaltſam, aber nicht ohne feineres Gefühl für den Ton des Ganzen:

Auf morgen wirthſchaftlich zu ſein
Und ſich von Schulden zu befrein.

**) Die Züricher Ausgabe durch Druckfehler: ungemeiner, Ramler durch unglückliche Correctur: allgemeiner.

***) Doppelſinnig: zugleich nach unſerer Ausdrucksweiſe: der Sinn, Inhalt.

Staatsweisheit.

Zu große Schatzung ſtört der Unterthanen Muth
Und Dürftigkeit benimmt den Muth;
Drum ſpart und denkt, es ſei der Unterthanen Blut
Ein edler Opfer, als ihr Schweiß.

Fabel und Hiſtorie.

Sucht nach der Wahrheit in Gedichten,
Und nach den Lügen in Geſchichten,
Daß die Gedicht' euch nützlich ſein
Und die Geſchicht' euch nicht betrüge;
Denn jene zeigen uns die Wahrheit unterm Schein
Der Lügen, unterm Schein der Wahrheit dieſe Lüge.

Frankreichs Friedensverſicherungen.

Die Worte Frankreichs ſind ſehr milde,
So wenig auch die That damit zuſammen trifft:
Es führt im Munde ſtatt des Zuckers Gift,
Wie Kröten in Geſtalt der Lilien im Schilde.

Es iſt der Vortheil dieſer kurzen Waare, daß auf wenig Raum ſich viel mittheilenswerther Inhalt geben läßt. Ich ſtelle aus dem achten Buch, mit Ramlers gelinder Nachhülfe, noch die folgenden Sprüche echt deutſcher Lebensweisheit zuſammen:

Auf die Buhlereien der Deutſchen in Frankreich.

Daß Frankreich uns weiß zu verwunden
Mit Pulver, welches wir erfunden,
Daß es in Büchern uns verlacht,
Die wir zu drucken erſt erdacht;
Daß wir dort unſer Geld verſchwenden,
Mit dem es uns hernach beſticht;
Daß es in unſre Länder bricht
Mit Pferden, die wir ihnen ſenden:

Dies Alles faſſ' ich eh, als daß wir, toll und blind,
Die Jugendkräfte dort verlieren,
Und ihre Weiber ſelbſt verführen,
Und unſrer Feinde Väter ſind.

Auf das gemeine Gerücht.

Der Ruf iſt ſelten ohne Grund,
Vergrößert er gleich alle Sachen;
Die Wahrheit öffnet ihm den Mund,
Und lehret ihn die Lügen machen:
Er ſetzt, uns beſſer zu betrügen,
Zur Finſterniß ein wenig Klarheit,
Spricht keine Wahrheit ohne Lügen,
Und keine Lügen ohne Wahrheit.

Fleiß und Sparſamkeit.

Was ich erſpare, das erhält,
Und was ich mir durch Fleiß erwerbe,
Vergrößert meinen Stand in dieſer Welt.
Die Sparſamkeit, die nichts dazu gewinnt,
Iſt nur ein abgefundnes Kind
Des Glücks, Fleiß aber iſt der Erbe.

Wahrheit und Lügen.

Durch Wahrheit und Betrug iſt Kaſſianus groß,
Iſt wohlgekleidet, fragt nach Wind und Wetter nicht;
Und Kurius iſt nackt und bloß,
So wie die Wahrheit, die er ſpricht.

Arbeit und Faulheit.

Nie wird ein weiſer Mann ein Feind der Arbeit ſein:
Denn das, was Reichthum bringt, iſt auch der Stärke Grund.
Die Faulheit macht uns nicht allein
Bedürftig, ſondern ungeſund.

Getreue Diener.

Glückſelig iſt der Fürſt, der ſolche Diener findet,
Die ſonder Eigennutz ihm treu;
Der klüger, der ſie ſich durch Wohlthun ſo verbindet,
Daß es, ihm treu zu ſein, ihr eigner Nutzen ſei.

Ex utroque Caesar.

Kein Kriegesmann hat Glück in Krieg und Streit,
Wenn ihm ein Staatsmann nicht zur Seite ſteht;
Denn wenn der eine nur den Krieg verſteht,
Verſteht der andere die Zeit.

Auf die allgemeinen Gerüchte.

Ein ſchlauer Mann erwirbt mit Liſt,
Weil er noch lebt, ein gut Gerücht;
Ein tugendhafter Mann erhält es eher nicht,
Als bis der Neid verſöhnt und er geſtorben iſt:
Dort kommt es unverdient, hier kommt es ungeſucht,
Dort iſt es falſch, hier ohne Frucht.

Feinde.

Du mußt ſo mit den Feinden leben,
Daß du Geſetz und Recht erfüllſt:
Den ſtärkern magſt du, wenn du willſt,
Den ſchwächeren mußt du vergeben.

Geſchicklichkeit über Weisheit und Wiſſenſchaft bei Hofe.

Nicht allzu weiſ', auch nicht zu ehrlich mußt du ſein,
Um ſicherer am Hof' und unter gutem Schein
Die Nebenbuhler auszuſtechen;
Die Heuchelei benimmt der Jugend hier die Kraft,
Und die Geſchicklichkeit beſchämt die Wiſſenſchaft:
Wer jedem ſich bemüht nach ſeinem Sinn zu ſprechen,
Der richtet hier gewiß mehr aus durch ſeinen Fleiß,
Als der, der die Vernunft zu überzeugen weiß.

Ich greife noch aus dem neunten Buch Einiges heraus:

Auf die lachende Mathilde.

Oft lacht Mathild' und hält, ſo oft ſie lacht, die Hand
Vor ihren weiten Mund. Warum es mag geſchehn?
Sie deckt zugleich die ſchwarzen Zähn',
Und zeigt uns ihren Diamant.

Achtſamkeit und Sicherheit.

Durch Achtſamkeit blüht unſer Glück am beſten,
Nur von der Sicherheit kommt Unglück her.
Verachtet fallen uns die kleinſten Feinde ſchwer,
Beachtet, nützen uns die größten.

Blumenreiche Gedichte.

Man findet, wenn man alle Roſen und Narziſſen,
Die jetzt die deutſchen Verſe füllen müſſen,
Und den Verſtand und Sinn des Dichters überlegt,
Daß ein unfruchtbar Feld die meiſten Blumen trägt.

Auf gewiſſe Trauerſpiele.

Anſtatt in ſeinen Hörern Schrecken
Und ſanftes Mitleid zu erwecken,
Füllt der beleſene Garzil
Mit Schulgelehrſamkeit ſein Trauerſpiel,
Hält hier, ſo wie an allen Orten
Von großen mehr, als von geſchickten Worten:
So daß man alle Helden ſieht,
Die er auf ſeinen Schauplatz zieht,
Statt röm'ſcher Tracht in ſammtnen Pelzen,
Statt hoher Schuh auf langen Stelzen.

Auf die Kriegswiſſenſchaft.

Der Kopf gilt überall mehr als die Hand,
Und Witz beſchämt die Macht in allen Kriegesfällen:
Leicht wird ein Feldſtück abgebrannt:
Die Kunſt beſteht darin, es recht zu ſtellen.

Zuweilen auch ergeht der Dichter ſich in anmutigen Plaudereien und hier erkennt man ihn kaum wieder, denn er entwickelt einen Fluß der Rede und eine Fülle der Worte, die mit ſeiner ſinnvollen Gedrungenheit in ſtarkem Gegenſatz ſteht. Unter der Ueberſchrift „Reime dich, oder ich freſſe dich,“ leſen wir im neunten Buch das folgende (bei Ramler 17):

Wenig Kriegsvolk, große Wälle,
Wenig Vieh und große Ställe,
Große Teich' und doch kein Fiſch,
Federn und kein Flederwiſch,
Viele Wort und wenig Speiſe,
Wenig Geld auf langer Reiſe,
Schöne Beutel ohne Gold,
Große Titel ohne Sold,
Schlechte Köch' und lange Meſſer,
Schlechter Wein und bunte Fäſſer,
Lange Nächte ſonder Schlaf,
Viel Geſetze ſonder Straf',
Ohne Pfeif' ein Vogelbeizer,
Frankreichs Fußvolk ohne Schweizer,
Ein Quackſalber und kein Narr,
Eine Quarr' und keine Pfarr',
Alchymiſten ohne Lügen,
Viele Schätz' und kein Vergnügen,
Eine Leuchte ſonder Kerz',
Und ein Stutzbart ohne Herz,
Eine Sonnuhr ohne Weiſer,
Poſtels Singſpiel ohne Kaiſer:
Eben ſo viel ſind hier nütz
Zwanzig Verſe ohne Witz.

Aehnlich im achten Buch „das Glück der Unverſchämten“ und noch anderes in den übrigen Büchern, ſo wie überhaupt noch gar viel Leſenswerthes.

Wernickes Epigramme ſind in der letzten Ausgabe in zehn Bücher getheilt, von denen nur das zehnte Buch Bearbeitungen fremder Stücke enthält, wie dies die Einleitung ausdrücklich ſagt. Viele Epigramme ſind mit Anmerkungen begleitet, deren Abdruck bei Ramler man dankbar aufnimmt, da auch in ihnen die geiſtige und ſittliche Bedeutung des Mannes ſich unverkennbar ausſpricht.

Daß Wernicke früher als andere ſich gegen Hoffmannswaldau und Lohenſtein erklärte, muß anerkennend bemerkt werden, es hat dies aber, wie angedeutet, ſeinen Grund in ſeiner Kenntniß der neueren franzöſiſchen Literatur und in ſeinem Pariſer Aufenthalt. Es darf ferner anerkannt werden, daß derſelbe bei ſeiner Vorliebe für die Richtung der franzöſiſchen Poeſie doch durchaus einen deutſchen Patriotismus behielt und an die ſelbſtändige Entwickelung der deutſchen Literatur glaubte. Einen bedeutenden Einfluß auf die Verbreitung des franzöſiſchen Geſchmacks in Deutſchland darf man ihm ohnehin wohl nicht beimeſſen, da ſeine Epigramme erſt ſpäter allgemein bekannt wurden.

Eben ſo ſehr als gegen den Schwulſt erklärt er ſich gegen Wortſpielereien und Tändeleien, nicht minder auch gegen ſprachliche Neuerungen. Er verlangt von den Dichtern Sorgfalt und Feile, alles Forderungen im Sinne der Franzoſen, aber gewiß ſehr an der Zeit.

Wernickes Streitigkeiten mit dem Lohenſteinianer Poſtel und dem von dieſem zu Hülfe gerufenen ſchriftſtellernden Abenteurer Hunold ſind literariſch von keiner Bedeutung, obwohl ſie von Wernickes Seite das komiſche Epos oder vielmehr ſatiriſche Gedicht „Hans Sachs“ hervorriefen, wie ſie denn auch mit einem bürgerlichen Proceß endigten. Poſtel hatte Wernickes Epigramme auf den Schwulſt der Lohenſteiniſchen Schule auf ſich bezogen und verfaßte ein Sonett, in welchem Lohenſtein mit einem Löwen, Wernicke mit einem Haſen verglichen war.

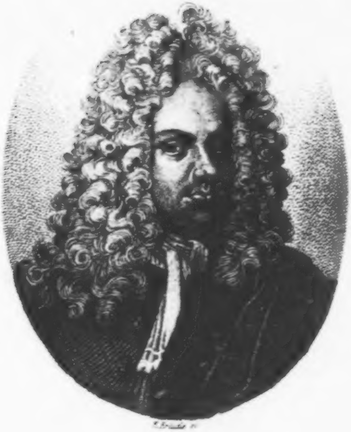
IV.

Barthold Heinrich Brockes[*]

wurde am 22. September 1680 zu Hamburg geboren, woſelbſt ſein Vater ein angeſehener Kaufmann war. Er verlor denſelben frühzeitig, doch ließ ſeine Mutter ihn auf das Sorgfältigſte erziehen. Er beſuchte das Johanneum und darauf das akademiſche Gymnaſium ſeiner Stadt und beſchäftigte ſich in ſeinen Nebenſtunden mit der Zeichnenkunſt, wodurch denn eben der Sinn für beſchreibende und maleriſche Schilderung, der ſeinen Gedichten eigenthümlich iſt, geweckt und gebildet zu ſein ſcheint, wenn man nicht vielmehr ſagen will, es habe dieſe Richtung ſeines Geiſtes nach verſchiedenen Mitteln ihrer Aeußerung geſucht. Im Jahr 1700 begab er ſich auch nach Halle, um daſelbſt die Rechte zu ſtudiren und practizirte darauf zu Wetzlar. Nachdem er in Nürnberg mit dem Maler und Geſchichtſchreiber der Kunſt, Sandrart, bekannt geworden, reiste er längere Zeit in Italien, wohin ihn eben das Intereſſe für Malerei zog, lebte dann in Genf, wo er die Bekanntſchaft des franzöſiſchen Aeſthetikers Crouſaz machte, ging darauf nach den Niederlanden und verkehrte hier beſonders mit dem Maler Mieris (dem jüngeren), von deſſen zierlicher Kleinmeiſterei in der That viel auf ihn übergegangen zu ſein ſcheint. Nach Hamburg zurückgekehrt, lebte er hier ohne Amt und Geſchäft als Privatmann ganz ſeiner Neigung, und führte ein behagliches, von keinen Glückswechſeln beunruhigtes Leben. Erſt ſpäter übernahm er Ehrenämter, denen er ſich mit vieler

---

*) Zeitgenoſſen nennen ihn auch Brocke, nach der vulgären Ausſprache.



[illegible]

B. H. BROCKES.

[illegible]

Liebe hingab, wie ihn denn warmer Patriotismus für ſeine Vaterſtadt beſeelte. Seit dem Jahr 1720 hatte er Sitz im Rathscollegium, wurde von demſelben zu diplomatiſchen Sendungen an die Höfe von Dänemark, Paris, Wien und Berlin verwendet und mit der einträglichen Verwaltung des Amtes Ritzebüttel belohnt. Er ſtarb zu Hamburg 1747 — überall wohlwollend und wiederum geliebt und geachtet.

Brockes war einer der geleſenſten und bewundertſten Dichter ſeiner Zeit, der einen beinahe gleichen Ruf erlangte, wie Gellert in der nächſt folgenden. Anknüpfend an das religiöſe Intereſſe, wußte er ſeine Leſer auf weder ſteilen, noch ſchwindligen Pfaden zu den Hügeln der Poeſie zu führen, überall mit ſeinem maleriſchen Sinne freundliche, aber freilich etwas ausführliche Schilderungen entwerfend. Die Breite und Ausführlichkeit, welche uns hier zum erſtenmal ſo entſchieden begegnet, iſt aber ein eigenthümliches Charakterſtück der Zeit, wir finden ſie gleichmäßig in der Proſa und in der Poeſie. Sie ruht eben ſo ſehr auf einer unſchuldigen Behaglichkeit, auf einer noch friſchen und unverdorbenen Empfänglichkeit der Leſewelt, als anderſeits auf dem lehrhaften Beſtreben, jedem Dinge die äußerſte Deutlichkeit zu geben und Alles mit Worten erſchöpfen zu wollen, überdies aber wohl auch auf dem niederſächſiſchen Naturell. Dieſe Stimmung iſt eine ſehr beneidenswerthe — es hätte hier das Epos Wurzel faſſen können, falls ſonſt dazu die Fäden und Bedingungen und die Richtung auf das Erhabene vorhanden geweſen wären; ſtatt deſſen nun ſehen wir wenigſtens die epiſchen Nebengattungen aufkommen und Brockes beſchreibende Poeſie iſt die erſte Aeußerung deſſen, aber freilich noch eine ſehr ſchwache und welche ſich ſogleich wieder auf einen ſchlimmen Abweg in volle Unpoeſie verirrte. Mit einer kaum glaublichen Naivetät geht Brockes ausführliche Beſchreibung und Betrachtung der Naturſchönheiten ſo tief und ſo planlos ins Einzelne, daß alle Kunſt verſchwindet und für uns nur noch das Erſtaunen bleibt, wie viel die damalige poetiſche Leſewelt habe verdauen können. Der Dichter ſchrieb nicht weniger als fünf Bände ſeines irdiſchen Vergnügens in Gott, die der Reihe nach bei allen Gegenſtänden der Natur, aus allen Reichen, bei allen Tages- und Jahreszeiten, in immer gleicher Breite verweilen und ſich öfters auf Gebiete begeben, welche nicht ſowohl Gegenſtand der Kunſt als der Wiſſenſchaft ſind, z. B. die ausführliche Anatomie des Gehörs, die weitläufig und haarklein in lyriſchen Strophen abgehandelt wird. Hatte der Verfaſſer dankbarere Gegenſtände, z. B. die Beſchreibung der Roſe — die rothe und die weiße bilden beſondere Gedichte — ſo macht er völlige Cantaten mit Arien und Recitativ; ſollte er an muſikaliſche Compoſition dabei gedacht haben, man müßte freilich um ſo mehr über die Art des Textes in Verwunderung gerathen, denn ſelbſt die gelungenſten Stellen möchten das unlyriſchſte und unmuſikaliſchſte ſein, was ſich denken und erfinden läßt. Aus den langen Gedichten nur eine kleine Probe:

Die Bildung iſt der bildenden Natur
Vollkommenſte Figur.
Ihr Leib iſt cirkelrund und ihrer Mutter gleich;
Bald ſieht man weißlich roth, bald röthlich bleich,
Auf ihre Blätter Samt ſich, ohne Gränzen,
Vereinigen, und ſüß in weißer Röthe glänzen.
Es ſind die Blätter dicht,
Und doch ſo dünn und zart,
Daß ſelbſt das Licht
Durch ihr ſo angenehm gefärbt Gewebe bricht,
Sich mit den röthlichen gelinden Farben paart
Und, ſelber roth gefärbt, die innern Blätter färbet.
So dünn iſt jedes Blatt, zumalen wenn es naß,
Daß es durchſichtig wie ein Glas.
Man kann in ihnen oft das zärtlichſte Geſpinnſte
Der dünnen Adern ſehn,
Woran durch der Natur bekannte Künſte
Viel kleine klare Bläschen ſtehn.
Sie ſind, da ſie mit rothem Saft erfüllt,
Der Adern recht natürlich Bild.

Ein rother Schatten ohne Schwärze
Bedeckt das kleine göldne Herze,
Das in den Mittelpunct der holden Tiefe ſitzt
Und in der Balſamreichen Höle
In purpurfarbner Dämmerung blitzt.
Der rothen Farben ſüßer Schein
Scheint lieblich nicht, nein geiſtig faſt zu ſein,
Da er, nachdem als man die Roſe drehet,
Bald von, bald nach dem Licht, entſtehet und vergehet,
So daß ihr Roth und Weiß, als wie das Blau und Grün
An einem Taubenhals, ſich oft zu ändern ſchien.

In dieſer Art, mit vieler Wiederholung geht es noch lange fort — aber mit derſelben liebevollen Ausführlichkeit wird auch der Roßkäfer „im halbgedörrten Pferdemiſt“ beſungen, und dann wieder „der geſtirnte Himmel.“ — Als der Poet einen Zahn verlor, giebt ihm der tragiſche Vorfall Stoff zu einem langen Gedicht. Und doch iſt er nicht ohne Anflüge glücklicher Auffaſſung und glücklichen Ausdrucks, hie und da auch wohl mit Stärke und Nachdruck, allein immer fort wieder ſich ſelbſt ausbreitend, ſo daß wir mitten in ſeinem Roſenflor zuletzt doch nur den alten Herrn im geblümten Schlafrock und mit der hohen weißen Schlafmütze, ſo wie mit der langen Thonpfeife erblicken. Vollends nun ſind die nirgend ausbleibenden, erbaulichen Betrachtungen in ihrer endloſen Wiederkehr und unaufhörlichen Einerleiheit faſt Verzweiflung erregend — während das ruhiger fließende Blut jener Zeit ſich allerdings nur daran erbaut zu haben ſcheint und mit einer handvoll poetiſchen Mehls ganze Berge von Kleie willig in den Kauf nahm. Die erbauliche Abſicht aber ſcheint den Verfaſſer lange Zeit gegen die Kritik geſchützt zu haben — griff doch auch Leſſing ihn nur ſehr theoretiſch an. Uebrigens tragen dieſe Werke ſämmtlich einen ſehr dilettantiſchen Charakter an ſich, der ſich in Zerlaſſenheit und Planloſigkeit des Inhalts, Untermiſchung mit entſetzlich leeren und trivialen Zeilen, ſo wie in einer Formloſigkeit des Verſes und Reimes zeigt, welche der früheren Periode ein

Greuel geweſen ſein würde und ſelbſt von Gottſched und den Seinigen unmöglich gutgeheißen werden konnte. Günther erſcheint, im Vergleich mit Brockes, trotz aller Unordnung ſeines Lebens, als ein höchſt geſchulter Poet, der ſich ſtets in ſtrengen Formen, und meiſtens mit Leichtigkeit, bewegt. Man ſieht, daß es auch ſein Uebles hat, wenn die Poeſie nicht als ſtrenge Kunſt, ſondern mehr zum eignen Vergnügen, zur Erholung getrieben wird. Merkt das Publicum den Unterſchied auch nicht ſogleich, ſo bleiben weiterhin die ſchlimmen Folgen doch nicht aus.

Die anziehendſten und am meiſten bezeichnenden Stücke findet man in den beiden erſten Bänden, in den ſpäteren iſt die Behaglichkeit und Breite bedeutend im Wachſen, Hagedorns Auszug aber iſt kaum zu empfehlen, wenn es gilt, den Dichter in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit kennen zu lernen. Dies veranlaßt ein paar Stücke hieher zu ſetzen, zumal da auch für die Folge Manches daraus hervorgeht. Unter der Ueberſchrift „Frühlingsgedanken“ bekommen wir eine Art Cantate, nebſt einer beſondern Einleitung. Beliſa hat ſich entſchloſſen an einem heiteren Frühlingsmorgen

in dem beblümten Grünen
Der Morgenluft ſich zu bedienen,
Beliſa, die für Gottes Güte
Mit Ehrenpreis ihr ſanft Gemüte,
So wie das Haupt mit Blumen ſchmückt
Sie ging denn Schritt vor Schritt
Im fetten Klee und weichen Graſe.
Zween ihrer Söhne liefen mit,
Von denen jeder Blümchen laſe,
Und mit noch ſchwachen Händen pflückt
Um ihre Hüte, die von Stroh,
Mit bunten Kränzen auszuzieren.
Sie hüpften hin und her und waren wunderfroh,
Wenn ſie der Blumen bunte Laſt
Die kaum ihr kleiner Arm umfaßt,

Mit ſüßer Müh auf ihren Schultern trugen,
Wobei ſie denn bald das, bald dies,
Bald wie das rothe Blümchen hieß
In angenehmer Einfalt frugen.
Beliſa der dies kindiſche Gewühl
Nach Mutterart ſehr wohl gefiel,
Fing doch was anders an zu denken,
Und ihren Geiſt zum Schöpfer hinzulenken —

Sie befiehlt, ihr die Laute herzubringen, ſetzt ſich mit ihren Kleinen an den Bach und ſingt nun das folgende „Singgedicht“, das Beliſander ihr „vor wenig Tagen aufgeſetzet“:

Aria.

Frohlocket, ihr Völker, mit Händen! Lobſinget!
Lobſinget dem Schöpfer! Er ſegnet das Land!
Er tränket die Furchen mit fruchtbarem Regen,
Er krönet die Zeiten mit Anmuth und Segen.
Daß Blumen und Kräuter der Frühling uns bringet,
Kömmt alles aus ſeiner allmächtigen Hand.
Frohlocket — u. ſ. w.

Wenn der verjüngten Welt Geſtalt
Den Schmuck der Thäler, Berg' und Auen,
Den kühlen, ſchattenreichen Wald,
Die Augen mit Verwundern ſchauen;
Wenn ich der bunten Gärten Zier,
Mohn, Roſen, Lilien, Ranunkeln,
Trotz Diamant, Rubin, Sapphir
In tauſend Farben ſehe funkeln;
Wenn meine Bruſt, da alles blühet,
Den balſamvollen Frühlingsduft
Der durch des Zephyrs Hauch erwärmten Luft
Im Athemholen an ſich ziehet;
Wenn ich der Felder gelbes Meer
Mit ſchweren Aehren ſehe wallen;
Wenn ich die fließenden Kryſtallen
Des friſchen Waſſers murmeln hör';

Wenn ich der Wieſen grünen Klee,
Mit ihrer Blumen güldnem Schein,
Vom Sonnenlicht beſtralt, ſo herrlich prangen ſeh:
Nimmt meine Seel' ein ſüßer Schauder ein.

Aria.

Ein Glanz, der mehr als irdiſch iſt,
Dringt mir durchs Auge nach der Seelen,
Wodurch ſie ihrer ſelbſt vergißt,
Sie kann es fühlen, nicht erzehlen.

Ein' angenehme Furcht, ein holdes heil'ges Schrecken,
Erregt mein wallendes Geblüte,
Und heißet mich, des großen Gebers Güte,
Mit ehrfurchtvoller Luſt ſehn, hören, fühlen, ſchmecken.
Mir iſt, als ob bei ſolcher Pracht
Ich den, der alles ſchöne macht,
Den Schöpfer ſelber, in der Nähe
Unſichtbar gegenwärtig, ſähe.
Daher ich voller Freud und Grauen,
Voll Furcht und kindlichem Vertrauen
Zu ihm in heißer Andacht flehe:

Aria

Ach Herr, eröffne mir die Augen,
Daß durch ſie Herz und Seele taugen,
Dich hier im Schmuck der Welt zu ſehen,
Bis daß dereinſten dort ich ganz
Dich ganz, du ewig heller Glanz,
Kann ſehn und deinen Ruhm erhöhen!

Die Schönheit und der Werth des Gedichtes bedarf keiner Erläuterung, hinſichtlich der Form iſt zu bemerken, daß der hier durch die muſikaliſche Einrichtung bedingte Wechſel der Maaße ſich ſpäter auf Hagedorn und ſogar bis auf Goethe und Schiller fortgepflanzt hat.

Ein Gedicht, das in hohem Grade für den Verfaſſer kennzeichnend erſcheint und überdies ins Licht ſtellt, wie ſehr er darauf ausging, ſich bis auf's Einzelſte der Kunſtart der holländiſchen Genremaler anzuſchließen und hier mit der Malerei den Wettſtreit zu wagen, iſt ein poetiſches Viehſtück (Bd. II. S. 192); ich glaube es um ſo mehr mittheilen zu müſſen, als dieſe Grenzüberſchreitung der Poeſie wahrſcheinlich der hauptſächliche Anlaß zu Leſſings Laokoon geweſen iſt, der aber auch wieder in der Behauptung, die Poeſie könne und ſolle nur Succeſſives darſtellen, einem Extrem verfallen iſt.

Die Heerde Kühe.

Auf bunt beblümt und dickbegraſ'ter Erde
Erblickt' ich jüngſt in der gehörnten Heerde
Ein Bild des Friedens und der Ruh'.
Ich ſah dem ſanften Wiederkäuen,
Ich höret' ihm zugleich mit Anmuth zu,
Und mußte mich recht herzlich drüber freuen.
Wie lieblich läßt es nicht,
Wenn ſie mit halben theils, theils ganz geſchloſſ'nen Augen
Den noch vorhand'nen Saft voll ſanfter Wolluſt ſaugen,
Mit den beweglichen, behaarten Ohren ſpielen,
Und mit dem langen Schweif, ſobald ſie Fliegen fühlen,
Um ſie, zuſammt dem Schwarm der Mücken zu verjagen,
Mit regen Kreiſen ſtets die glatten Seiten ſchlagen,
Der Farben Unterſchied vergnüget das Geſicht.
Wie angenehm, wie lieblich läßt es nicht,
Wenn man an dieſer hier
Ein glattes Schwarz, an der ein glühend Roth, erblicket,
Wenn eine bläulich graue Haut
Dort eine Kuh und ſie die Wieſe ſchmücket.
Abſonderlich wird nicht ohn' Anmuth angeſchaut,
Wenn ſchwarze bald, bald rothe Flecken
Von mancher weißen Kuh die hellbeſtralten Seiten
Mit mancherlei Figuren decken,
Recht herrlich glänzen ſie, ſo ſcheckigt ſind, von Weiten.

Die ſchöngehörnte Stirn iſt an den meiſten weiß,
Wobei das ſchwarze Maul in ſeiner feuchten Glätte
Gar oft, als ob man es mit Fleiß
Mit Leibfarb angeſtrichen hätte,
Recht artig anzuſehn.
Wenn ſie das friſche Gras
Mit ſcharfen Zungen mähn,
Erreget jeder Biß ein rauſchendes Getön,
Womit ſich wechſelweis ein ſtarkes Schnaufen mengt,
Das dem, der ſich dabei ins kühle Gras geſtreckt,
Ein nicht unangenehm Getös erweckt.
In ihren halbgeſchloſſ'nen Augen ſcheint
Die Sanftmuth mit der Ruh vereint,
Gelaſſen unbeſorgt und recht vergnügt zu wohnen.
Ach, daß man euch mit ruhigem Gemüth,
Recht oft zu unſrer Lehr' in ſolcher Stellung ſieht!
Mit hin und her bewegten Kiefern ſtunden
Verſchiedne glatte Küh unangebunden,
Und ließen aus der vollen Euter Zitzen
Die fette Milch zu unſrer Nahrung ſpritzen.
Liebſtes Vieh, da ich hier ſtehe,
Und, wie man dich melket, ſehe;
Fällt mir bei,
Auf was Weiſ' es möglich ſei,
Daß in dir das Gras für mich
Auf ſo wunderſame Weiſe
So zum Trank als auch zur Speiſe
Zubereitet werd', und ſich,
Als in lebendigen Oefen gleichſam ſelber diſtilliret.
Sprich nun, Menſch, ob in der That,
Dem, der es geordnet hat,
Nicht unendlich Lob gebühret!

Hier haben wir den ganzen Mann, das liebevollſte, naiveſte Sich-Vertiefen in die Sache, Züge, die ſparſam und an rechter Stelle angebracht, eines Dichters würdig wären, und doch hier in ihrer Fülle nur ein Werk, das nicht weiter zu überbieten iſt, und der Eindruck der vollendeten Philiſterei, die ſelbſt „gelaſſen, unbeſorgt und recht vergnügt“ ſich in einer Art des Wiederkäuens mit halbgeſchoſſenen Augen befindet — liebenswürdig und zugleich doch ſchreckenerregend!

Ich mache gelegentlich noch auf die Meſſung des Wortes lebendige, als Ditrochäus, aufmerkſam, ebenſo kommt es vor bei Opitz und v. Beſſer. Die hier beginnende Zerlaſſenheit der Form aber ging zunächſt auf Hagedorn und Gellert über, zeigt jedoch ihren verderblichen Einfluß erſt in der nächſten Periode.

Nur ausnahmsweiſe hat Brockes höhere Gegenſtände ſeiner Naturſchilderung, nur ausnahmsweiſe nimmt er einen höheren Flug, iſt aber niemals im Stande ihn zu halten, beſonders auch, weil er bei den erhabenſten Scenen der Natur durch ſeine phyſicaliſchen Betrachtungen geſtört wird. Er nannte ſeine Gedichte auf dem Titel „phyſicaliſche und moraliſche,“ beides der Poeſie gleich verderblich. Dazu nun ſein eigener Ungeſchmack, und es war unvermeidlich daß er vom Hohen plötzlich wieder ins Kleine, vom Erhabenen ins Lächerliche zurückfiel, z. B. bei ſeiner Beſchreibung des Planetenſyſtems:

Es kommen im Vergleich
Mit dieſes Lichtes weitem Reich,
Mit dieſem glänzend unermeßlichen Revier
Uns die Planeten ja nicht anders für,
Als ſchwämmen in dem weiten Meer,
Damit ſie wohl gewaſchen werden möchten,
Nur ſechzehn Erbſen hin und her.

Zu den beſten Gedichten der größeren Gattung gehören: Der geſtirnte Himmel (I., S. 199) mit friſchen und ſelbſt prächtigen Stellen; das Stück iſt noch inſofern von Bedeutung, als es beweiſt, wie ſehr der Dichter, von jeder Verallgemeinerung entfernt, ſich an den beſondern Naturmoment anklammert, denn es iſt ein beſtimmter Tag, an dem er den Himmel ſo ſah, und ſo darüber ſeine Betrachtungen anſtellte, ein völliges Aufgehen in den Moment, ohne Rückſicht auf die Kunſt und deren Forderungen. Ferner ſind hervorzuheben die Gedichte mit den Ueberſchriften: Die Kirſchblüthen bei Nacht, offenbar nach einem empfangenen Eindruck, von poetiſcher Stimmung ausgehend, aber leider ſich bald ins Proſaiſche und ſogar in geſuchte Betrachtung verlierend; ſodann: Die Berge, Die Sonne, Die Stille nach dem Gewitter. Hier begegnen wir Strophen und Zeilen von größerer Auffaſſung, von nachdrücklicherer Ausdrucksweiſe, ſo daß eine gewiſſe Aehnlichkeit mit Haller oder noch mehr mit Drollinger erwächſt — vielleicht aber möchten die Einflüſſe gegenſeitig ſein, und ſeit 1726 wirkte Thomſons größerer Stil der landſchaftlichen Schilderung auch auf Deutſchland. Aber auch hier zeigt ſich bei Brockes überall ſogleich wieder eine Vorliebe zum Zarten; dies und die Einmiſchung von nahebei techniſchen Ausdrücken der Malerei macht öfters eine unverkennbare Verwandtſchaft mit dem ſpäteren Matthiſſon.

So fühlt man ſich denn von dem Dichter ſtets angezogen und wieder abgeſtoßen, Friſches ſteht dicht neben dem Steifeſten und Philiſterhafteſten, Hohes neben Niederem. Er wirft ſich der Natur in die Arme, aber er verliert die Kunſt. Von Maaß und Beherrſchung iſt in ſeinen Gedichten nicht die Rede, überall ein Sich-Ergehen und Sich-Gehenlaſſen.

Man hat neuerdings von kritiſcher Seite auf Brockes ein größeres Gewicht gelegt und ihn als einen gewiſſen Wendepunkt angeſehen: er habe den Reim in ſein Recht eingeſetzt, der reinen Verſtandespoeſie gegenüber das Anſchauliche feſtgehalten. Gewiß iſt Brockes kein Kämpfer für franzöſiſche Nüchternheit, gewiß ſteht er ohne Vermittlung der Natur gegenüber, es müßte denn die durch die Malerkunſt ſein, und er iſt auch in vielen und ſtarken Auflagen von ſeiner Zeit geleſen worden. Man kann die Sache zugeben, darf es nur nicht zu unmittelbar nehmen, denn des Mannes ganzes Weſen, die naiveſte Beſchaulichkeit, welche ihn mehr für ſich als andere dichten ließ, eignet ihn wenig zu dem Begründer und Vorkämpfer einer neuen Richtung. Nun bedarf aber auch Sinn und Natur keines Entdeckers, und vielleicht läßt ſich richtiger ſagen, bei der unauslöſchlichen Anweiſung der menſchlichen Natur und der Poeſie auf Sinnliches habe vielmehr die Lücke, welche die modiſche Poeſie ließ, die Augen auf Brockes hingelenkt und hier ſelbſt das Unzulängliche in beſſerem Licht erſcheinen laſſen.

Und ſo ſteht nun auch Brockes ſchon ſelbſt großentheils unter dem Einfluß des Umſchwunges, der ſich in ſeiner Zeit bemerklich machte. Seine Ueberſetzung des bethlehemitiſchen Kindermordes iſt vom Jahr 1715, alſo wohl ſeine früheſte Arbeit, allein auf Marini konnte er nur durch die Herrſchaft des Lohenſteinſchen Geſchmackes geführt werden. Dieſen Geſchmack nun finden wir auch in ſeinen früheſten eigenen Gedichten, beſonders in denen des erſten Bandes, allein er entfernt ſich je mehr und mehr von demſelben, und es zeigt ſich in ſeinen Werken eine nach beſtimmtem Ziel fortſchreitende Richtung, einmal von der Unnatur zur Natur, dann aber auch vom Großen zum Kleinen. Hiebei waren die Beſtrebungen von Neukirch und Wernicke, König u. A. gewiß ebenſo entſcheidend für ihn, als ſeine eigene Neigung, die erſt ganz zum Vorſchein kommen konnte, als Raum wurde und der Schwulſt ſeine Geltung verlor. Es iſt anziehend, die Gegenſtände des erſten Bandes ſeines irdiſchen Vergnügens in Gott mit denen des zweiten zu vergleichen; nach Wahl und Behandlung tritt die Specialität der Ausführung, die eigentliche poetiſche Kleinmeiſterei erſt im zweiten Bande hervor, im erſten zeigen ſich noch allgemeinere und großartigere Gegenſtände: das Firmament, der Frühling, der Herbſt, Betrachtung des Thaues, die Berge, die Schönheit des Himmels u. ſ. w.; im zweiten: Betrachtung der Bäume, Betrachtung der Blätter, der Kirſchblüthe, dann die einzelnen Blumen, jede in ausführlichem Gedicht behandelt, zergliedert und ſorgfältigſt beſchrieben: die Hyacinthe, die Kornblume, die Malve, die Maiblume, das Märzveilchen, die Muskathyacinthe, Narciſſe, Ranunkel, Tulpe, Schneeblume, Crocus u. ſ. w. u. ſ. w., ebenſo aber auch die Küchengewächſe und „die Gartenblumen, aus bloßem Waſſer, ſonder Erde, gewachſen." Dabei iſt es mit einmaliger Beſingung nicht abgethan, mit der Seligkeit des paſſionirten Blumiſten erhalten dieſelben Blumen immer noch erneute Gedichte.

Gleichwohl laſſen ſich die Beziehungen dieſer Dichtungsart zu den Gedichten der nachfolgenden Periode nicht in Abrede ſtellen, namentlich zu Trollinger und Haller. Allein wenn bei der großen Leſewelt in Deutſchland die erbaulichen Betrachtungen vieles gutmachten und man dieſe Gedichte gradezu als Erbauungsbücher neuer Art betrachtete, ſo mußte doch den dichteriſch ſtrebenden Zeitgenoſſen das Bedenkliche dieſer Kunſtart ſehr bald einleuchten, eine geöffnete Bahn war hier nicht zu finden, ſondern nur eben eine Anregung.

Wenn wir auf dieſer Seite den Einfluß unſeres behaglich abgeſchloſſenen Mannes auf die Dichtkunſt der nächſtfolgenden Zeit nur in bedingter Weiſe zuzugeben vermögen, ſo hat Brockes auf anderer Seite in der That nicht unwichtige Fäden hergegeben. Dieſe finde ich zunächſt in ſeinem Paſſionsoratorium vom Jahr 1712: „der für die Sünden der Welt gemarterte und ſterbende Jeſus, aus den vier Evangeliſten in gebundener Rede vorgeſtellt.“ Das öfters gedruckte Stück iſt in Hamburg und anderswo aufgeführt und in fremde Sprachen überſetzt worden; es hat den Klopſtockſchen Meſſias vorbereitet. Demnächſt in ſeinen Ueberſetzungen. Er führte erſtlich den Deutſchen den bethlehemitiſchen Kindermord des Marini zu, welcher von 1715 bis 1740 vier Auflagen erlebte, dann aber zweitens Thomſons Jahreszeiten. Erſteres Gedicht hatte freilich ſeine Wirkung bereits gehabt, iſt aber doch auch noch ferner für Cantaten und Oratorien beſtimmend geworden, ſowie es durch dieſe und unmittelbar auf Klopſtocks Meſſias hingewirkt hat; letztere haben auf nachfolgende landſchaftliche Schilderung einen größeren Einfluß gehabt, als Brockes mit den fünf Bänden ſeines irdiſchen Vergnügens in Gott.

Was des näheren die Ueberſetzung und den Grad ihrer Treue anlangt, ſo iſt dieſe nach Inhalt und Form nicht groß, ſie war auch, namentlich in Betreff Marinis, für damalige Zeit und insbeſondere für Brockes eine ſchwere und geradezu unlösbare Aufgabe. Der Ueberſetzer hat ſich erſtlich, was nicht geradezu getadelt werden kann, die Form erleichtert, denn ſtatt der Ottave rime bringt er achtzeilige Strophen von zwei alternirenden Reimſyſtemen, ſo daß er ſtatt der zweimal je drei Reime viermal je zwei erhält, dann giebt er aber auch nicht ſelten nur ſechs Zeilen, welche alsdann in Schlagreimen gebunden ſind — natürlich alles in Alexandrinern. Von der eigenthümlichen Sirenenſtimme des Dichters iſt ſo gut als nichts erhalten, die Gedrungenheit, die ſymmetriſche Stellung der Worte, alle die zierlichen und oft effectvollen Wortſpiele ſind aufgelöst in Nüchternheit und Proſa. Dies zeigt ſich um ſo mehr, als der Verfaſſer gewiſſenhaft genug war, das Original gegenüber zu ſetzen. Seine Zeit ſpendete ihm gleichwohl reiches Lob und hielt, wie das in den Anfängen nicht ſelten iſt, die Leiſtung für eine große; ſie war wenigſtens eine folgenreiche. Das Ausführlichere an einem anderen Ort.

Schon von den urtheilenden Zeitgenoſſen, wurde lebhaft erkannt, daß die übermäßige Ausbreitung dieſer harmloſen Ergießungen ihnen auf die Länge gefährlich werden müſſe; noch bei des Dichters Lebzeiten, 1738, beſorgten Wilkens und Hagedorn einen „Auszug der vornehmſten Gedichte aus dem von Herrn Barthold Heinrich Brockes herausgegebenen Irdiſchen Vergnügen in Gott,“ — aber auch dies hat ſeinen Namen kaum bei dem nächſten Geſchlecht lebendig erhalten können; die erſten Verſuche einer Naturdarſtellung in größeren Zügen und lebhafteren Farben, ferner in der Bewegung und im Zuſammenhange mit dem Menſchen, mußten jene auf ihren wahren Werth zurückwerfen, beſonders ſeit Leſſing im Laokoon mit ſo viel theoretiſcher Tiefe die Verkehrtheit und das Unpoetiſche jener Beſtrebungen bloßlegte. Bei alledem ſoll hier aber ſchließlich doch anerkannt werden, daß im Einzelnen bei Brockes manches wahrhaft Poetiſche ſowohl in Auffaſſung, als auch Ausdruck entgegentritt, und dies darf bei ſeiner liebevollen Hingebung und Vertiefung nicht weiter befremden, denn dieſe iſt überall und immer die Baſis des Genius — zur Ausbildung muß freilich noch viel hinzukommen. So erklärt ſich denn, daß Eduard Mörike ausrufen konnte:

Alter, führe mich nur in deinen geſchnörkelten Frühlings-
Garten, noch duftet und thaut friſch und gewürzig ſein Flor!

Obwohl ſchon vor Brockes die Poeſie der Niederſachſen in Hamburg ihren Mittelpunkt hatte, ſo hat doch dieſer am meiſten beigetragen, ſeine blühende Vaterſtadt als Muſenſitz zur Geltung zu bringen, ſo daß ſie mit Leipzig wetteifern konnte, denn er war der erſte, deſſen Werke weiter nach Deutſchland hineindrangen, und ſogar an den Alpen einen Wiederhall fanden. Dies Eintreten Hamburgs in die Literatur iſt in dieſer und mehr noch in der nächſten Periode von Bedeutung geworden, nicht nur wegen des neuen Stammcharakters, ſondern vorzüglich auch wegen ſeiner innigeren Beziehungen zu England. In Leipzig blieb Franzöſiſches vorherrſchend — auch die Gottſchedin hatte ihre Kenntniß engliſcher Sprache aus ihrer hanſeatiſchen Vaterſtadt mitgebracht.

Neuntes Buch.

Gottſched und die Gottſchedin. Elias Schlegel. V. Cronegk.
V. Schönaich.

I.

Johann Chriſtoph Gottſched

wurde am 2. Februar 1700, alſo recht bedeutſam am Anfang des Jahrhunderts, zu Judittenkirch, unweit Königsberg, geboren. Sein Vater war Prediger des Orts und ließ dem Sohn, in der Abſicht ihn auch in das Pfarramt zu bringen, ſorgſamſte Erziehung angedeihen, ſo daß er ſchon im 14. Jahr die Univerſität zu beziehen für fähig galt. Er ſtudirte nun zu Königsberg Theologie, und, mit beſonderer Vorliebe, die Humaniora. Unter ſeinen Lehrern iſt beſonders der damalige Profeſſor der Beredſamkeit, Johann Valentin Pietſch zu nennen, ein Gelegenheits- und fürſtlicher Lobdichter von entſchiedener Mittelmäßigkeit, am meiſten bekannt durch Friedrichs des Großen verwerfendes Urtheil. Von dieſem ward Gottſched zur Poeſie angeleitet; ſchon in Königsberg ließ er einige Abhandlungen und Gedichte drucken. Er erwarb im Jahr 1723 die Magiſterwürde. Gleich wie Beſſer war er von großem und ſchönem Körperwuchs, doch wenn dieſer dadurch ſein Glück machte und unter einem Prunk und Repräſentation liebenden Fürſten überall Eingang fand, ſo ſah Gottſched ſich durch ſolche Vorzüge vielmehr bedroht; jedenfalls wurde auch ſein Lebensſchickſal weſentlich dadurch beſtimmt. Unter jenem Fürſten, deſſen Vorliebe für Soldaten von hohem Wuchs bekannt iſt, ſollte Gottſched gezwungen werden, Militärdienſte zu nehmen, und, einmal eingekleidet, hätte es für ihn kein Loskommen gegeben. Rettung war nur in der Flucht möglich; er flüchtete im Jahr 1724 außer

Landes und wandte ſich auf Umwegen nach Leipzig; der Königsberger Rath unterſtützte ihn hier durch ein Stipendium. Er machte die nähere Bekanntſchaft des Polyhiſtors Johann Burkard Mencke, deſſen Gelehrten-Lexicon die Grundlage zu dem ſpäteren Jöcherſchen wurde. Mencke nahm den jungen ſtattlichen Magiſter in ſein Haus als Erzieher ſeiner Kinder und förderte ihn in jeder Weiſe. Schon hielt Gottſched Vorleſungen über die ſchönen Wiſſenſchaften, die Beſuch und Beifall fanden. Die deutſche Geſellſchaft in Leipzig erwälte ihn 1726 zu ihrem Mitgliede; allein ſchon im folgenden Jahre bildete er dieſelbe um, und wußte ſie in ſeinem Sinne wirkſam zu machen. Bald darauf erſchien ſeine kritiſche Dichtkunſt, welche in kürzeſter Zeit Anerkennung fand und den Grund zu ſeinem Einfluß legte. Er reiſte im Jahr 1729 nach Hauſe und vermälte ſich zu Danzig mit Luiſe Adelgunde Kulmus, einer Kaufmannstochter von ungewöhnlicher Bildung, die bald auch eine Stelle in der Literatur erwarb und in der That nicht die letzte unter den Schriftſtellerinnen jener Zeit. Im Jahr darauf wurde Gottſched außerordentlicher Profeſſor der Philoſophie und Dichtkunſt zu Leipzig, und nun erſt begann ſeine volle und geregelte Wirkſamkeit. Wenn irgend Jemand, ſo hat er gezeigt, wieviel man ſelbſt ohne hochragende Fähigkeiten mit Ernſt und Ausdauer vermöge. Aber er hatte ſeinen Ruhm überlebt, als er im 67. Jahre ſeines Alters, am 12. Dec. 1766, ſtarb.

Gottſcheds Thätigkeit war eine dreifache, die philoſophiſche, die äſthetiſch-kritiſche und die poetiſch-productive. Die erſtere, welche uns hier eigentlich nicht angeht, war auch an ſich die unbedeutendſte und hauptſächlich durch das Amt geboten. Wenn ſchon Wolfs philoſophiſche Selbſtändigkeit wenig ſagen will, ſo muß man die von Gottſched noch geringer anſchlagen. Er glaubte ein Anhänger von Leibnitz ſein zu können, ohne dem Syſtem der präſtabilirten Harmonie beizupflichten: hierin beſtand ſeine Selbſtändigkeit, in welcher er neben Chriſtian Wolf ſich zu bewegen glaubte. Er hat übrigens mit dieſem in Sinnesart viel gemein, wetteifert mit ihm in dem zeitgemäßen Beſtreben, allen alles verſtändlich zu machen, alles aufs äußerſte zu populariſiren. Indeß kann man ſagen, daß er Wolfs rühmliches Beſtreben, ſich im Deutſchen klar auszudrücken und die Mutterſprache zu philoſophiſcher Genauigkeit zu erheben, nur noch unterſtützt und befeſtigt habe. Allein noch eine andere tiefer liegende Eigenſchaft theilt er mit Wolf, und beide haben ſie von Leibnitz. Dieſer univerſelle Geiſt hat ſich mehrfach mit dem Gedanken eines großen, alle Wiſſenſchaft umfaſſenden Schematismus beſchäftigt, die er unter dem Titel einer nova scientia generalis vortragen wollte. Wenn es nun ihm ſelbſt zur Ausführung an Ruhe und Geduld, vielleicht auch an Methode fehlte, ſo beſaß gerade Wolf dieſe Eigenſchaft, nicht minder aber auch Gottſched. Es iſt bekannt, wie weitläufig und zum Theil wie geſchmacklos der erſtere, ein wahrhaft encyclopädiſcher Geiſt, den Gedanken ſeines Meiſters ausführte, wie er gleichmäßig alle Theile der Philoſophie auszubauen beſtrebt war, wie ſich ihm daraus eine neue Disciplin, die Philoſophie des Rechtes ergab, ſowie ſeinem Schüler Baumgarten, im Verfolg der Königſchen Abhandlung über den Geſchmack, die Aeſthetik. In dieſem Sinne nun ging Gottſched mit encyclopädiſchem Geiſt an die Literatur, und das eben war an der Zeit. Der unmittelbare Ertrag war der Gedanke einer deutſchen Geſammtliteratur, der uns, wenn auch ſchon früher von Leibnitz gehegt, doch hier zum erſtenmal praktiſch entgegentritt; zeigten ſich bei der Ausführung in ſolchem Sinne erſt die Lücken, das Unzuſammenhängende, ſo erwuchſen ganz neue Aufgaben, an denen Gottſched zunächſt ſeine eigenen Kräfte verſuchte.

Wir ſprechen zuerſt von ſeinen theoretiſchen Beſtrebungen. Von Wichtigkeit iſt hier beſonders ſeine Theorie der Poeſie, die er in zwei aufeinanderfolgenden Werken als „Kritiſche Dichtkunſt“ und „Ausführliche kritiſche Dichtkunſt“ entwickelte. Der vollſtändige Titel des erſteren Werks, das zuerſt in Leipzig 1730 erſchien, lautet: „Verſuch einer kritiſchen Dichtkunſt vor die Deutſchen, darin erſtlich die allgemeinen Regeln der Poeſie, hernach alle beſonderen Gattungen der Gedichte abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden, überall aber gezeigt wird, daß das innere Weſen in einer Nachahmung der Natur beſtehe.“ Auch dieſe Schrift ſteht weſentlich unter dem Einfluß der Franzoſen, namentlich des Boileau; dagegen darf man, wozu der Titel verleiten könnte, hier noch nicht an Batteux denken, denn deſſen Werk (les beaux arts reduits à un même principe), in welchem eben die nichtsſagende Lehre von der Nachahmung der Natur des breiteſten an die Spitze aller Theorie geſtellt wird, erſchien erſt 16 Jahr ſpäter, nämlich 1746*), doch war der Grundſatz einzeln ſchon häufig in der Beſtreitung des Schwulſtes von franzöſiſchen Kritikern ausgeſprochen worden. Das Wort imitation beruht auf einem Ausdruck in der Poetik des Ariſtoteles, μίμησις; hätte man dies Wort, wie man wohl geſollt, mit „Darſtellung“ überſetzt, ſo wäre man aller Schiefheit überhoben geweſen, hätte aber freilich aus dem, was ſich von ſelbſt verſteht, nicht eine weitläuftige Theorie erbauen können.

Wenn wir ſo im Allgemeinen die Abhängigkeit Gottſcheds von den Franzoſen zugegeben, ſo müſſen wir nun ſogleich bemerken, daß er bei ihnen allein nicht ſtehen blieb, ſondern durch ſie zu den Alten zurück wollte. Die Franzoſen gaben in ihrer Affectation reiner Claſſicität ſich in Praxis und Theorie für die unmittelbaren Nachfolger der Griechen und Römer aus, darum konnten ſie von den Deutſchen auch für die Brücke zu jenen gehalten werden; allein von dieſer Seite ins Alterthum zu gelangen, hatte immer ſein Mißliches und wenn in der früheren Periode die Vermittlung der Holländer mancherlei Plumpes und Geſchmackloſes anhaften ließ, ſo glaubte man diesmal den feinſten Geſchmack zu gewinnen, während man der That nach viel Unlebendiges, Froſtiges, Perrückenhaftes mit in den Kauf bekam. Es kann nun hier nicht ſtark genug Gottſcheds warme Vaterlandsliebe und wahrhaft deutſche Geſinnung hervorgehoben werden, die ihn auf das Vortheilhafteſte von ſeinen Zeitgenoſſen unterſcheidet. So wenig er auch die Richtung ſeiner Zeit verleugnen konnte und ſich der Autorität der überlegenen Franzoſen zu entziehen vermochte, ſo ſuchte er doch überall einzulenken und aufrecht zu erhalten. Es iſt eine gewöhnliche Ungerechtigkeit, daß man die Verkehrtheiten der Zeit ihren letzten Vertretern ausſchließlich anrechnet, ſelbſt dann, wenn ſie eben ſchon anfangen, ſich davon loszumachen. Dieſe Ungerechtigkeit hat auch Gottſched bei dem nächſtfolgenden Geſchlecht in reichem Maaß erfahren müſſen; man wetteiferte, ihn zu beſpötteln und gab ſich nicht die Mühe, den wahren Sinn ſeiner Beſtrebungen kennen zu lernen. Gottſched nahm auf, was er vorfand, den Kampf gegen Schwulſt und die Lehre vom guten Geſchmack, allein er nahm ſie auf als ein Deutſcher. Die unſelige Franzoſenſucht, welche von den höheren Ständen aus immer tiefer ins Volk drang, die Gelehrten ſchon ziemlich ergriffen hatte, hätte ſich wenig daraus gemacht, die ganze frühere deutſche Literatur über Bord zu werfen, um im Sinne des vermeintlich eben erſt entdeckten Geſchmackes und der Pariſer Mode eine ganz neue zu beginnen; zeigt ſich doch ſelbſt bei Canitz ſchon eine entſchiedene Gleichgültigkeit gegen Opitz. Gottſched, ganz im Gegentheil, ſtellt Opitz nicht nur als den Vater der deutſchen Literatur wieder her, ſondern eignet demſelben auch ſchon den guten Geſchmack zu; überhaupt ſehen wir ihn einen Stamm deutſcher Literatur zuſammenhalten und jedem leichtſinnigen Zerreißen der vorhandenen Fäden nach Kräften wehren. Dies der Grund, daß er den Fehler des Schwulſtes auf den einzigen Lohenſtein beſchränkt, daß er ſelbſt Hofmannswaldau nicht ausſchließt, daß er bei Gryphius den gleichen oft zu Tage liegenden Fehler nicht ſehen will, ja daß er ihn ausdrücklich in Schutz nimmt gegen den Vorwurf des Hochtrabenden; im Vergleich mit Lohenſtein eignet er ihm nur Wahrheit des Affectes zu. In gleicher Weiſe iſt er höchſt ſchonend gegen Flemings Rhetorik, ja er ſuchte ihn ſogar noch zu vertheidigen, wenn er ſchreibt:

---

*) Gottſched ſelbſt gab 1754 einen Auszug daraus.

Wohl dem, der ſo verdirbt,
Wer eh ſtirbt, als er ſtirbt, der ſtirbt nicht, wenn er ſtirbt.

Anderſeits iſt Gottſched bemüht, der art poëtique des Boileau als höhere Autorität die horaziſche ars poëtica gegenüberzuſtellen, und höchſt bezeichnend für ſeinen Standpunkt iſt, daß er mit einer Ueberſetzung und Erläuterung dieſer ſeine kritiſche Dichtkunſt beginnt. Wenn man ſich die Lage der Dinge klar macht, wird man eingeſtehen müſſen, daß er nichts Beſſeres und Zweckmäßigeres habe thun können, und daß es ihm gelungen ſei, mit ſicherer Hand eine Gefahr von der deutſchen Literatur abzuwenden, die vielleicht zu keiner Zeit größer war, als damals. Man darf ihn einen behutſamen und beſonnenen Lootſen nennen, der bei rechts und links drohenden Klippen ein ſchmales Fahrwaſſer fand, der dem Zeitgeſchmack nachgab und doch vor Ueberſchätzung des Auslandes hütete, dagegen das Vertrauen zu eigener Leiſtung nicht ſinken ließ. Er knüpfte nur eben an die Franzoſen an, um durch ſie zu den Alten zurück zu gelangen, und machte unermüdlich auf das aufmerkſam, was die Deutſchen ſchon in ſolcher Richtung Geleiſtetes beſäßen, wie er denn auch eben darum manchen Tadel zurückhielt.

Vor allem iſt nicht genug zu rühmen, daß er ſtets den Blick aufs Ganze gerichtet behält. Die Autorität, welche er gewann, iſt verdient und wohlerworben, und erſt, als die Zeit ihn überholte, gerieth er in eine ſchiefe Stellung.

Es wäre ſehr unrecht, Gottſcheds theoretiſche Beſtrebungen nach ſeinen eigenen Gedichten zu beurtheilen und zu meſſen, denn man kann, ohne ſelbſt ein großer Dichter zu ſein, doch ſehr wohl ein geſundes und treffendes Urtheil über das haben, was eine Nationalliteratur erſtreben müſſe; überdieß ſind ſeine Gedichte auch aus früherer Zeit. Gottſched blieb keineswegs ſtets auf demſelben Standpunkt ſtehen, ſondern folgte ſelbſt der Zeit, wenn freilich auch mit Ruhe, und als dieſe ſich überſtürzte, mit Widerſtreben. Auch er hob je mehr und mehr die Forderung der Lebendigkeit, ja ſelbſt der Leidenſchaft und ihrer inneren Wahrheit hervor: ſchon das Studium der Alten, dann aber auch der auffallende Uebergang, der in Frankreich von Corneille und Racine zu Voltaire gemacht wurde, mußte ihn auf dieſe Bahn führen. Es iſt neuerdings aufmerkſam gemacht worden, daß ein Fortſchritt dieſer Art ſich deutlich in den Aenderungen und Zuſätzen zeige, die Gottſched in den ſpäteren Auflagen ſeiner kritiſchen Dichtkunſt macht.

II.

Gottſcheds Verhältniß zum Theater.

Wir kommen jetzt auf den wichtigſten Punkt der Gottſchediſchen Thätigkeit: das iſt ſein Verhältniß zum deutſchen Theater, ſowohl in theoretiſcher als praktiſcher Beziehung. Jenes von Leibnitz auf ihn übergegangene Streben nach Abrundung einer in allen Theilen wohlbeſetzten Geſammtliteratur zeigte ihm bald auf Seiten des Theaters die größte und empfindlichſte Lücke, dieſe mußte vor allen Dingen ausgefüllt werden, falls eine deutſche Literatur ſich einigermaaßen der italieniſchen, ſpaniſchen, engliſchen, vornehmlich aber der franzöſiſchen ſollte gegenüber ſtellen können. Auf dieſer Seite lag der höchſte Glanz der höfiſchen Literatur Frankreichs, welche nunmehr die Welt erfüllte, denn dies neue Theater hatte unmittelbaren Zuſammenhang mit dem Hofceremoniel. In der That kann man ſich verwundern, daß nicht ſchon die Beſſer und König in ihrer doppelten Eigenſchaft als Ceremonienmeiſter und Hofpoeten auf eine ähnliche Geſtaltung der Hofbühnen gefallen waren — es erklärt ſich dies dadurch, daß es eben zu ſchwer war, daß noch zu viele Mittelglieder fehlten, um eine einigermaaßen geformte Tragödie zu Stande zu bringen. So kam es denn, daß ein deutſcher Profeſſor und eine deutſche Handelsſtadt auf dieſer Seite in dem Anbau der durchaus höfiſchen Kunſt es den Hofpoeten und Höfen zuvorthaten.

Das Höfiſche ſuchte natürlich Gottſched nicht, aber er konnte es eben nicht vermeiden, denn in dem allzueifrigen Streben, den

Deutſchen auf kürzeſtem Wege zu einem kunſtmäßigen Theater zu verhelfen, wandte er ſich dahin, wo eben das herrſchende und gültige Muſter zu finden war, zumal da der geſammte Geſchmack der Zeit eben dahin wies und man bereits für die übrigen Kunſtarten aus dieſer Quelle geſchöpft hatte.

Es iſt bekannt, daß ein Mißverſtändniß der Poetik des Ariſtoteles die franzöſiſche Tragödie in ſo enge Feſſeln ſchlug, allein dies Mißverſtändniß kann als ein großentheils abſichtliches angeſehen werden, und jedenfalls erhielt die Kunſtart ihre Begründung unter dem unmittelbaren Einfluß der Hofluſt. Corneille kam erſt allmälig auf jene vermeintliche Klaſſicität, ihre wahre Culmination erreichte ſie aber erſt durch Racine, der in naher Freundſchaft mit Boileau ſtand und ſich der Begünſtigung der Maintenon erfreute. Während bei Corneille mehr einzelne ausgeſtoßene Heroismen den Werth ausmachen, haben wir in Racine die durchgeführte Vornehmheit, den größten Abſchluß der Form, der nur eben ſo viel von Inhalt aufnimmt, als unerläßlich iſt. Das Ganze war eine Art von Ceremonie, von der man ein durchgängiges Intereſſe durchaus nicht verlangte, am wenigſten eine Wirkung auf die Maſſe. Der Hof ſaß auf der Bühne und war eigentlich der Hauptſchauſpieler; eine anſtändige und koſtbare Kunſt wurde gleichſam nur als Gegenſtand der Verſchwendung präſentirt: in der That muß man dies ins Auge faſſen, um eine ſo langweilige Kunſt zu begreifen, welche namentlich der Hof ſelbſt hätte langweilig finden müſſen, falls es denn überhaupt darauf angekommen wäre, ihn an den Gegenſtand zu feſſeln. Den Inhalt boten hauptſächlich antike Tragödienſtoffe, die aber ganz in moderner Weiſe umgeformt wurden, insbeſondere mit Liebesintriguen. Dem entſprach das Coſtum, das ſich nur mit einer ſehr beſcheidenen Annäherung an das Antike begnügte und, um des Anſtandes willen, Perrücke, Puder und Reifrock nicht ablegen durfte. Eine beſondere Abart, ein eigener Hautgout war denn noch die geiſtliche Tragödie. Die Maintenon veranlaßte Racine (1684) dazu, als ſie Ludwig dem Vierzehnten die jungen Schönheiten der von ihr geſtifteten adligen

Penſion zu St. Cyr vorführen wollte, die nur unter dieſem Vorwande zugänglich war. Racine ſchrieb zu dieſem Behuf ſeine Eſther und ließ als den Gipfel dieſer geiſtlichen Tragödie 1691 ſeine Athalie folgen. Durch ſolche Verhältniſſe nun hat die franzöſiſche Tragödie eine eigenthümliche Ausbildung und Abrundung gewonnen, ſie war etwas ganz Eigenes, Riedagewesenes, ganz exclusiv Hofmäßiges; ſehr begreiflich, daß ſie ſich beſtimmt von der alten Tragödie unterſchied, obwohl ſie von einer Nachahmung derſelben ausging. Und dieſe Kunſtform wurde nun das Muſter für eine kunſtmäßige Geſtaltung des deutſchen Theaters.

In der That war Gottſched ganz von dieſer Autorität beherrſcht und ſie verdeckte ihm auch bereits jede unbefangenere Auffaſſung der großartigen Schöpfungen der griechiſchen Tragödie, Shakeſpeare aber war dadurch von ſelbſt ausgeſchloſſen. Gottſched blieb nicht unbekannt mit engliſcher Literatur, allein hier waren Addiſon und Pope ſeine Muſter, welche ja ſelbſt unter franzöſiſchem Einfluß ſtanden, ſo daß ſich kein feſter Punkt gewinnen ließ. Daß aber Gottſched, wie neuerdings behauptet worden, in Holberg ein Gegengewicht gegen die franzöſiſche Richtung gefunden hätte, iſt nicht der Fall; wir werden davon noch handeln.

III.

Die deutſche Bühne.

Gottſcheds Verdienſt um die deutſche Bühne und ſogar der Werth ſeiner eigenen Production tritt erſt recht hervor, wenn wir wiederum (ſ. o.) die Geſchichte des deutſchen Theaters ins Auge faſſen; dies ſcheint nun hier epiſodiſch geſchehen zu müſſen.

Den ſtehenden Bühnen gehen naturgemäß die wandernden Schauſpielertruppen voran, aber auch dieſe traten in Deutſchland ziemlich ſpät auf; von dem Stand des Theaters zu Gryphius Zeit fehlt uns alle beſtimmte Kunde; drei ſeiner Stücke wurden zu Breslau öffentlich geſpielt, allein weder ſie erhielten ſich auf den Bühnen, noch die Bühne ſelbſt, denn die Stücke Lohenſteins konnten nur noch in engeren Kreiſen geſpielt werden. Noch im Jahr 1669 wurde Corneilles Polyeuct in Leipzig mit Veränderungen von Studenten dargeſtellt; alſo auch hier kein öffentliches Theater. Löwen in ſeiner beachtenswerthen Abhandlung über die Geſchichte des deutſchen Theaters gedenkt am Schluß des ſiebzehnten Jahrhunderts der Treuiſchen Geſellſchaft, die aber noch ganz in mythiſches Dunkel gehüllt iſt und nennt dann einen gewiſſen Magiſter Velthem als den erſten, der, mündlichen Nachrichten zufolge, eine ordentliche Geſellſchaft deutſcher Schauſpieler geführt habe. Velthem hatte das Schauſpielweſen im Auslande, wahrſcheinlich beſonders in Paris, kennen gelernt, was ſchon daraus zu ſchließen iſt, daß er ſpäter hauptſächlich Stücke von Moliere und Corneille ſpielen ließ; er ſtudirte in Leipzig und nahm hier an der eben erwähnten Aufführung Antheil, wenn ſie nicht vielleicht von ihm ausging. Er ſcheint in Folge ſolcher Aufführungen ſich mit mehreren ſeiner Commilitonen zuſammengethan und mit dieſen, was ſich ganz natürlich machte, eine wandernde Geſellſchaft gebildet zu haben; waren doch auf lange Zeit die Akademien und die luſtigen Burſchen daſelbſt der Hauptwerbeplatz für alle deutſchen Bühnen. Er begab ſich zuerſt nach Nürnberg und darauf nach Breslau, endlich nach Hamburg, wo er im Jahr 1692 ſpielte, die erſte ſichere Jahrszahl. Deutſche Originalſtücke ſcheinen ſie nicht gegeben zu haben; ſondern ausſchließlich Stücke des Pariſer Repertoirs, weil Velthem für dieſe die Tradition der Inſceneſetzung und des Spiels haben mochte, dann aber wohl auch, weil die Deutſchen, ihrer Art gemäß, gerade das ſehen wollten, was anderswo bewundert wurde. Velthems Beiſpiel fand Nachfolger; ein deutſcher Licentiat Rademin ging nach Wien und ſcheint der Begründer des dortigen Theaters geworden zu ſein. Nach Velthems Tode behielt ſeine Wittwe das Geſchäft bei und erhielt das polniſche Privilegium, welches eben beweiſt, daß jetzt ſchon Concurrenz zu fürchten war, und daß man hauptſächlich in ſächſiſchen Landen ſpielen wollte. Wir haben von dieſer Velthemin eine Schrift, in welcher ſie ſich und ihr Theater gegen Angriffe von theologiſcher Seite vertheidigt. Jetzt werden verſchiedene Geſellſchaften genannt, z. B. die Hackiſche, Denneriſche, Spiegelbergiſche, Beckiſche, Holzwardiſche, wahrſcheinlich alle ſchwächer, als jene erſte Velthemiſche, weil nicht Kunſtſinn, ſondern Geldverdienſt die Triebfeder war, die Tradition ſich ſchwächte und das Studium fehlte. Da das Memoriren zu ſchwierig ſchien, ſo kam man mehr und mehr ins Extemporiren und gerieth auf die Bahn der italieniſchen Commedia dell' arte.

So ſtanden die Dinge, als um 1728 Neuber in Leipzig erſchien und Gottſched ihm ſeinen gelehrten Beiſtand zuwandte. Die ſchlecht zugerichteten italieniſchen und ſpaniſchen Stücke weichen jetzt immer mehr den Trauerſpielen des Corneille, dem Regulus, Cinna, Cid; um dem größeren Publicum zu gefallen, formte man wohl auch Opern in Schauſpiele um, ſo die von König. Gottſched, der damals Magiſter in Leipzig war, trat in nähere Verbindung mit dieſer anſtändigen Geſellſchaft und brachte ſeinen ſterbenden Cato zur Aufführung; er fand in Leipzig großen Beifall, denn der von Addiſon war noch nicht bekannt, das Publicum hatte den vollen Eindruck der Neuheit und brachte einen ſeltenen Reſpect mit. Das Stück verblieb auf dem Repertoir und wurde von der Geſellſchaft, die ſchon im Jahr 1731 Leipzig verließ, an allen Orten Deutſchlands, wo ſie ihre Bude aufſchlug, geſpielt und mit Wohlgefallen aufgenommen, in Nürnberg, in Frankfurt a. M., in Straßburg (1737), in Hamburg, Hannover und Dresden. Kleinere Fürſten nahmen ſich beſonders zuvorkommend der Geſellſchaft an, weil hier das Publicum weniger thun konnte, als in großen Städten, und ſo ſcheint durch ihr Beiſpiel der Weg gebahnt worden zu ſein für die größeren beſtändigen Hofbühnen. Wenn Neuber auf eine kurze Zeit nach Wien ging und dann länger in Dresden lebte, ſo ſcheint dies anzudeuten, daß hier noch keine ſtehenden Bühnen vorhanden waren. Zehn Jahre lang ſtieg der Ruf der Truppe, eben ſo lange ſank er; Hochmut und Ausſchweifung brachten die Geſellſchaft und ihre Vorſteher ſelbſt in Verfall.

Unter Gottſcheds Hand wurde die Tragödie befeſtigt, das geſammte Schauſpiel um vieles verfeinert; er verbannte den Harlekin und führte den guten Geſchmack ein. In Vers und Diction behaupteten ſeine dramatiſchen Arbeiten jedenfalls einen Rang; der durchgehends gehandhabte Anſtand mußte den Schauſpielern wie dem Publicum Achtung einflößen. Der Höhepunkt ſcheint in das Jahr 1737 zu fallen. In dieſer Zeit kam die Truppe wieder nach Sachſen und ſpielte am Hubertustage vor dem König, deſſen Beifall ſie in ſo hohem Grade gewann, daß derſelbe ſie als Hofſchauſpieler engagiren wollte, was aber nicht geſchah. Gottſched ſchreibt am 9. December 1737 an den Grafen Manteuffel: „Dieſe Leute haben ſeit zehen Jahren ihre Schaubühne ganz auf den franzöſiſchen Fuß geſetzet und ſind im Stande mehr als 50 bis 60 Stücke, die aus dem Franzöſiſchen überſetzt ſind, auf die natürlichſte Art vorzuſtellen.“ Vor dem König ſpielten ſie damals den Grafen Eſſex und Polyeuct des Corneille, ſo wie die Iphigenie von Racine, letztere nach Gottſcheds Ueberſetzung. In einem anderen Brief bezeichnet dieſer uns das Repertoir der Neuberiſchen Bande noch näher: „Es ſind lauter Stücke von den beiden Corneillen, von Racine, von Molieure, von Deſtouches, von Voltaire, von Capiſtron und anderen neueren franzöſiſchen Poeten, die im Theatre Français, nicht aber im Theatre Italien vorkommen.“

Endlich im Jahr 1740 ging die Geſellſchaft über Danzig und Königsberg, wo ſie eine Zeit lang ſpielten, nach Rußland. Achtung, Ehre, Geldgewinn, welche dieſer Geſellſchaft in ſo hohem Grade zu Theil wurden, lockten nun auch andere in dieſelbe Bahn, welche ohnedies die Schiffbrüchigen des Lebens ſo leicht betreten. Es verging indeß einige Zeit ehe ſich wieder Truppen von beſſerer Organiſation bildeten, wir nennen die Kochiſche, Ackermanniſche, Schönemanniſche, und ehe die Höfe das Theater zum Glanz ihrer Umgebung für nöthig hielten. Nächſt Gottſched hat ſich dann in Leipzig weiterhin beſonders Leſſing um Bildung der Schauſpieler verdient gemacht und wie viel Sorgfalt Goethe in ſpäterer Zeit dieſem Beruf widmete, iſt bekannt. Ueber Gottſcheds Verhältniß zum deutſchen Theater ſehen wir, ſeit Danzel*) den größten Theil ſeines Briefwechſels mit dem Neuberſchen Ehepaar und mit dem Grafen Manteuffel bekannt gemacht hat, jetzt um vieles klarer und manches Mythiſche, das ſich hier eingeſchlichen, hat wieder zurücktreten müſſen. Wie große Stücke Gottſched, trotz einzelner vorübergehenden Mißhelligkeiten, auf die Neuberſche Geſellſchaft hielt, trat beſonders bei ihrem Abgange nach Rußland hervor; die Lücke war nicht ſo leicht wieder auszufüllen, es zeigte ſich, wie wenig das Theater noch in Deutſchland Wurzel gefaßt hatte, und Gottſched war der erſte, der ſeine Anſtrengungen nunmehr verdoppelte. Es fällt in dieſe Zeit die Begründung ſeiner Schriftfolge „die deutſche Schaubühne.“ Es ſollte dadurch vor allen

---

*) „Gottſched und ſeine Zeit, Auszüge aus ſeinem Briefwechſel. Leipz. 1848.“ Es zeigt ſich aus dieſen Briefen namentlich auch, daß man wohl mit Unrecht die Frau Neuberin als die Hauptperſon angeſehen.

Dingen ein reicheres Repertoir geſchaffen werden, zunächſt aus überſetzten fremden Stücken, dann aber aus deutſchen Originalwerken. Neuber hatte ſich öfters beklagt, daß es ſelbſt an guten Ueberſetzungen der franzöſiſchen Stücke noch ſehr fehle und daß man die älteren deutſchen Originalſtücke, Gryphius, und vollends Weiſe, dem gebildeten Publicum neben den Pariſer Stücken nicht mehr vorführen könne. Es galt nun in beiden Richtungen dem Mangel abzuhelfen und Gottſched mußte ſich in jeder Rückſicht dazu berufen fühlen. Er hatte ja weſentlich beigetragen, die Neuberiſche Geſellſchaft auf ihre Bildungsſtufe zu erheben, ſo wie dieſe wiederum den Ruf ſeines Cato ausgebreitet. Mit immer ſteigendem Beifall ſpielte ſie dies Stück an allen Orten und ſelbſt in dem franzöſiſchen Straßburg neben einer gleichzeitig ſpielenden Pariſer Truppe gelang es ihr ſich zu behaupten und namentlich dem Cato, ihrem einzigen Originalſtück, Geltung zu erwerben. Neuber ſchreibt an Gottſched: „Wir ſpielten, ſie ſahen und gaben ihren Beifall. Es kommen viele Franzoſen, die kein Wort deutſch verſtehen und ſehen mit großer Aufmerkſamkeit zu.“ Das war der erſte große Triumph deutſcher Bühnen und dramatiſcher Dichtkunſt, gegenüber demjenigen Auslande, das am lauteſten über das Unvermögen der Deutſchen in dieſem Fach geſpottet hatte. Unzweifelhaft mußte Gottſched, der in der Zueignung und Vorrede der erſten Ausgabe ſeines Cato höchſt beſcheiden aufgetreten war, ſich durch ſolche Erfolge beſonders gehoben fühlen.

Wer Gottſcheds dramatiſcher Thätigkeit eine nähere Aufmerkſamkeit zuwenden will, wird dieſelbe verdienſtlich nennen müſſen. Die nächſte Aufgabe war ihm, dem Verlangen ſowohl des Publicums als der Bühnenvorſtände nach neuen Stücken im Geſchmack der Zeit zu entſprechen. An Ueberſetzungen war man gewöhnt und an ſolche mußte man ſich im Gedränge der Zeit am meiſten halten. Er, ſeine Frau und ſeine Freunde richteten nun eine rüſtige Ueberſetzerwerkſtatt ein, der, wenn man die Zeitumſtände erwägt, auch manches Gute nachgeſagt werden kann, namentlich waren wohl die Stücke im erſten Bande, welche ſchon von der Neuberſchen

Truppe geſpielt worden, von ſorgfältiger Arbeit, weil man ſich damals noch mehr Zeit ließ. Dieſe Ueberſetzungen ſind im Weſentlichen aus dem Franzöſiſchen, was nicht auffallen wird, weil die ganze Richtung einmal von Paris gekommen war. Nun hätte man freilich Stücke ähnlichen Geſchmacks auch ſchon in Italien und ſelbſt in England finden können, allein dieſe gab Gottſched nicht, weil es ihm eben darauf ankam, nicht noch weiter in die Ausländerei hinein, ſondern eben allmälig zurück zum Eigenen und Vaterländiſchen zu führen, ſo wie er denn auch in der Theorie nicht dem Boileau und Fontenelle ſich unterwarf, ſondern über dieſe hinaus auf die höhere Quelle, auf die Kunſttheorie der Alten zurückgehen wollte. Dieſen Geſichtspunkt faßte Gottſched ſo beſtimmt ins Auge, daß er ihn auf dem Titel ſelbſt auszudrücken für gut fand: „Die deutſche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet.“ Daß Gottſched eine Rückſicht auf Shakeſpeare nehmen ſollte, wird man nicht verlangen, denn die ganze Zeitſtimmung, in welcher er ſteht, war die entgegengeſetzte; war doch damals ſelbſt in England Shakeſpeare ziemlich vergeſſen, nur betrachtet als ein vor dem Anfang liegendes Naturproduct. Unter dieſen Umſtänden kann auffallen, daß Gottſched in ſeiner Schaubühne drei Stücke nach Holberg, „der politiſche Kannengießer“, „der Deutſch-Franzos“ und „der großſprecheriſche Offizier“ giebt; allein dieſe Stücke (von Detharding) ſind mehr Bearbeitung als Ueberſetzung, und nehmen hier gar keine principielle Stellung ein, nur die zufällige Gelegenheit und anderſeits die Verlegenheit um Stoff hat ihnen die Aufnahme verſchafft. Ueberdies bezog ſich die vermeintliche große Geſchmacksreformation hauptſächlich auf die Tragödie, für die Comödie war man viel toleranter, oder gab ſie ganz frei, um hier auch diejenigen Kreiſe des Publicums anzuziehen, denen die ſteife Vornehmheit der Tragödie nicht zuſagen mochte.

Deſſen, was die deutſche Schaubühne an originalen Leiſtungen brachte, iſt nun in der That nicht wenig. Wir zählen die Stücke hier auf, wie dieſelben der Reihe nach in den ſechs Theilen der

Schaubühne von 1741 bis 45 enthalten ſind. Im erſten Cato, der aber ſchon früher, 1732, einzeln gedruckt worden; im zweiten Darius, ein Trauerſpiel von Pitſchel; im dritten Atalanta, oder die bezwungene Sprödigkeit, ein Schäferſpiel von Gottſched; im vierten Hermann, ein Trauerſpiel von Joh. Elias Schlegel; die ungleiche Heirath, ein Luſtſpiel von Mad. Gottſched; Aurelius oder der verziehene Mord, ein Trauerſpiel von Quiſtorp; der geſchäftige Müßiggänger von J. E. Schlegel; Baniſe, ein Trauerſpiel von Grimm; die Auſtern, ein Nachſpiel von Quiſtorp; im fünften Panthea ein Trauerſpiel von Mad. Gottſched; die Hausfranzöſin von Mad. Gottſched; Dido von Elias Schlegel; Mahomed der Vierte, ein Trauerſpiel von Krieger; Eliſe, ein Schäferſpiel von Uhlig; im ſechsten die Pariſiſche Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra, ein Trauerſpiel von Gottſched; das Teſtament, ein Luſtſpiel von Mad. Gottſched; Agis, König von Sparta, ein Trauerſpiel von Gottſched; der Hypochondriſt, ein Luſtſpiel von Quiſtorp; der Unempfindliche, ein Luſtſpiel in Verſen von Uhlig; der Witzling, ein Nachſpiel von Mad. Gottſched — in dem die ihrem Gemal feindlichen Verfaſſer der Bremiſchen Beiträge lächerlich gemacht werden ſollen.

Hier iſt die Grenze der Originalität nicht ganz ſicher zu zeichnen, indem zwiſchen die wirklich und ganz eigenen Stücke und wiederum die völlig überſetzten ſich noch verſchiedene Grade freier Bearbeitung fremder Vorbilder ſtellen — welche wir übrigens ſämmtlich nicht mitzählen zu dürfen glaubten; freilich kann auch Gottſcheds Cato, wie er das ſelbſt in der Zueignung geſteht, nicht in vollem Sinn ein Originalwerk genannt werden. Recht bemerkenswerth iſt nun, daß in den erſten Bänden die Ueberſetzungen das Uebergewicht haben, dann dafür die freien Bearbeitungen eintreten und endlich in den beiden letzten die Verſuche von Originalſtücken das Feld behalten, ein Beweis für das, was Gottſched im Auge hatte und was ihm gelungen iſt.

Hienach wird er es denn wohl verdienen, daß wir auch bei ſeiner eigenen Arbeit ein wenig verweilen. Er ſelbſt ſagt von ſeinem Cato, daß er „das Meiſte darinnen theils von einem Engländer, theils von einem Franzoſen entlehnt habe," giebt aber doch zu verſtehen, daß er mit Addiſon und Des-Champs den Wettſtreit wagen könne. Addiſons Cato hatte in England viel Aufſehen gemacht; Pope, der den Werth nicht verkannte, hatte die Aufführung widerrathen, weil er ihn mehr für ein Stück zum Leſen hielt, gleichwohl kam er auf die Bühne und der Erfolg übertraf alle Erwartung. Die Schauſpieler fühlten die Schönheit der Diction, den Nachdruck der Sentenzen und wetteiferten im Vortrage, das Publicum wurde überdies durch mancherlei politiſche Anſpielungen beſtochen, welche immer auf eine Verſammlung zündender wirken, als auf den Einzelnen — man könnte das Stück als den Anfang der neueren Tendenzpoeſie bezeichnen. Allein dieſe Art des Beifalls ging vorüber und bald erkannten die Kritiker in dem Stück den entſchiedenen Mangel an alle dem was ein tragiſches Kunſtwerk ausmacht, Umſtände, welche hier wohl nicht unberührt bleiben durften, um ins Licht zu ſtellen, daß Gottſched dieſe verführeriſche Bahn nicht verfolgt habe. Man kann ſeinen Cato dramatiſcher, theatraliſcher nennen als das Vorbild; dies hat auch gar nichts Auffallendes, da Gottſched eben in unmittelbarer Verbindung mit dem Theater ſtand und recht eigentlich für dieſes ſchrieb. Daß er poetiſcher ſei, iſt nicht geſagt. Das Stück iſt eine Leiſtung wie ſie nur immer von jemandem kommen kann, der kein Dichter iſt, ja ſie iſt hinſichtlich der geſammten Anordnung als erſter Verſuch ſehr merkwürdig; gewiß beſaßen die Deutſchen noch kein Stück, das in Beziehung auf verſtändige Compoſition ſich in gleichem Maaß neben die neueren franzöſiſchen Muſter ſtellen konnte. Außerdem findet ſich im Einzelnen manches, was man geſchickt oder nachdrücklich, kurz gelungen nennen kann, und es läßt ſich wohl begreifen, daß dieſes Stück zu ſeiner Zeit die Hochachtung des gebildeteren beſeſſen und ſelbſt den Beifall des größeren Publicums gefunden hat, bietet es doch ſogar Partieen, die ſceniſch und für den Schauſpieler dankbar ſind. Aber das Mittelgut der Kunſt wird überall ſelbſt von dem Mittelgut einer vorſchreitenden Zeit verdrängt, während der Genius ſich ſtets auch neben dem entwickelteren Genius noch behauptet. Anderſeits kann, wo die innere poetiſche Begabung fehlt, auch Kunſt und Uebung keinen Fortſchritt, ſondern nur Abkühlung hervorbringen. Der Cato blieb Gottſcheds beſtes Stück; als er, durch den Beifall ermuntert, zu fernerer Production fortſchritt und ſchon ſich als Dichter fühlen wollte, da mußte ſein Unvermögen zu Tage kommen. Seine nächſten Begleiter auf dieſer Bahn ſtanden ihm aber ſogar nach an Erfahrung und Fleiß. Gottſcheds Frau verſuchte ſich beſonders im Luſtſpiel, allein ſie war zu gelehrt, um friſch und erfinderiſch zu ſein. Aber auch ſchon die vermehrte Zahl dieſer Beſtrebungen hatte ihr Gutes, denn es wurde eine Bahn gezogen, welche man nicht mehr verlaſſen durfte.

So gewann Gottſched in allem, was die Form angeht, jenen großen Einfluß auf die dramatiſche Dichtkunſt und auf das Theater. Mit aller Strenge wird jetzt das Verſchlucken von Silben verpönt, die Sprache gewinnt eine noch feinere Achtſamkeit auf die Bewegung eines jeden ihrer Glieder; das Geſetz der Wortfolge im Verſe und Reim, die ungeſuchte Herbeiführung des letzteren, überhaupt die Ebenheit der Conſtructionen und Verbindungen wird ſtrenger als zuvor behauptet, Alles ſoll klar und verſtändlich, leicht und natürlich ſein. Hatten die Schleſier auf der von Opitz eingeſchlagenen Bahn nach Gedrungenheit, nach einer gewiſſen höchſten Fülle von Inhalt im Verſe geſtrebt, was ſie mitunter zu Härten und ſchwerfälligen oder geſchmackloſen Häufungen, namentlich der einſilbigen Subſtantiva, hinführte, ſo ſollte jetzt alles bequem ſein, die Worte durften ſich nicht ſtopfen, ſondern mußten in leichtem Fall ſich ergießen. Franzöſiſche Vorbilder einerſeits und wiederum die unverkennbaren Mißſtände dieſer Art bei den Dichtern der letzten Zeit führten in gleichem Maaß auf dieſe Bahn und nicht zu beſtreiten iſt, daß nur auf ihr ſich zur wahren Leichtigkeit und Gefälligkeit gelangen ließ. Allein auch hierin konnte man zu weit gehen und unbezweifelt iſt man wirklich darin zu weit gegangen. Es konnte dies auch nicht ausbleiben, da es fürs Erſte noch ganz an wahrhaft ſchöpferiſchen

Geiſtern fehlte, die in der neuen Richtung die Sprache mit Geiſt lebendig und friſch zu handhaben gewußt hätten. Man kam in einen ſteifen Menuettſchritt, verlor Freiheit und Wurf der Sprache je mehr und mehr, ging in der Mäkelei und Bilderſcheu immer weiter und gerieth ſo ſtark ins Alltägliche und Trockene, daß man ſtatt der Poeſie nur noch eine gereimte Proſa behielt. Aller Schwung, alle Flugkraft ſchien verſchwunden — ein Punkt auf dem man nicht ſtehen bleiben konnte, namentlich ſobald irgend ein Genius erſchien, oder auch nur geahnt wurde. Nichtsdeſtoweniger mußte jene Bahn durchmeſſen, jene ſtrenge Schule durchgemacht werden. Es hatte ſich in dieſer Periode zunächſt ein geltender Gebrauch feſtzuſetzen, die Angemeſſenheit des Ausdruckes zu bilden und das Edle vom Unedlen zu ſcheiden. Erſt nachdem dies geſchehen, war Freiheit in höherem Sinne möglich, konnte das Ungewöhnliche mit Wirkung hervortreten.

IV.

Das Epos.

Wenn Gottſcheds Verdienſt vor allen Dingen darin beſteht, daß er die großen Hauptgattungen der Poeſie ins Auge faßte, ſo wird man erwarten, daß er nächſt dem Drama auch das Epos gefördert habe. Dies war freilich viel ſchwieriger, hier gab es weniger Muſter, hierauf war die Erwartung des Publicums nicht in dieſem Maaß gerichtet, und vor allen Dingen ſind die epiſchen Stoffe nur noch ſeltener als die dramatiſchen. Er that es dennoch nach Kräften, und wenn er ſelbſt hier keinen Verſuch wagte, ſo wandte er ſich mit um ſo mehr Vorliebe der erſten Beſtrebung zu, die ihm hier als eine ernſte entgegen trat: das war Schönaichs Hermann. Ueber die wirkliche Verdienſtlichkeit dieſes Werkes werden wir weiter unten noch ſprechen; jedenfalls verdiente und rechtfertigte es Gottſcheds Lob, und wenn dieſer in der Freude über ein deutſches Nationalepos, das noch dazu einen deutſchen Stoff behandelte, in der Verkündung der Leiſtung zu weit gegangen ſein ſollte, ſo iſt das wahrlich nicht nur verzeihlich, ſondern ſelbſt rühmlich. Er hat den Dichter freilich damit verzogen, aber nicht nur Er, ſondern zugleich die Ungeduld des geſammten Publicums und die Wohlfeilheit, mit welcher ſtets in ſolchen Entwickelungsperioden Ruhm erworben wird; hat doch auch Klopſtock ganz daſſelbe erfahren müſſen! Ein beſonderer Uebelſtand aber war das plötzliche Umſchlagen des Geſchmacks und in Folge deſſen das ſchnelle Verlaſſen der eben erſt betretenen Bahn: Gottſched ſowohl als Schonaich ſind hier ein Opfer der Umſtände geworden.

V.

Lyriſche Gedichte.

Wir haben von Gottſched einen Band lyriſcher Gedichte, der, zumal bei ſeinem Umfang, nicht ganz zu übergehen iſt. Niemand wird hier etwas Schwungvolles, etwas Vortreffliches erwarten, und ſo liegt auch uns fern, ſie beſonders ins Licht zu ſtellen. Sie ſind aber, wenn ſie auch der höheren dichteriſchen Vorzüge ermangeln, keineswegs aller guten Eigenſchaften entkleidet, wie ſich dies bei dem Studium und Streben des Mannes nicht anders denken läßt, ja ſie finden ſich nicht in gar zu weitem Abſtande hinter den Leiſtungen der Zeit, und deren Maaßſtäbe ſind nicht die unſrigen. Zugleich iſt zu erinnern, daß wir uns in dem Jahrhundert Voltaires befinden, der vor allen von der Poeſie forderte, ſie ſolle in Reim und Vers die ungehinderte Sprache der Proſa reden und der Eleganz ſchon für Poeſie gab. Es ſind übrigens Gottſcheds Gedichte nicht von ihm ſelbſt, ſondern von ſeinem Schüler Johann Joachim Schwab geſammelt und herausgegeben worden, und zwar ſchon im Jahr 1736, woraus allein ſchon folgt, daß ſie ſeiner früheren Lebensperiode angehören.

Die meiſten dieſer Gedichte dienen der Gelegenheit, ſehr viele gelten ſeinen Vorgeſetzten und Gönnern in Leipzig und mochten für den Profeſſor der Beredtſamkeit unerläßlich ſein, unter ihnen ganze Cantaten, andere ſind Ergüſſe der Hochachtung, der Freundſchaft und ſogar der Liebe. Die letztere ſpricht ſich nun freilich nicht ſchwärmeriſch und glühend aus, aber doch ernſt und ſinnig. Ich fürchte keinen Tadel, wenn ich nachfolgenden „Geſang“ an Jungfer L. A. V. Kulmus, damals ſeine Braut, oder wenigſtens Erwählte, hier mittheile.

Ein Jahr iſt hin, o Schönſte! daß mein Bild
Sich ſchon bei dir zum Opfer eingefunden:
Doch iſt mein Wunſch nach deinem nicht erfüllt,
So ſehr ſeit dem die Herzen ſich verbunden.

Erfreue mich, dafern du lieben kannſt,
Und laß dein Herz durch keinen Einwurf ſtören,
Ja, wo du mich nicht aus der Bruſt verbannſt,
So laß dein Bild mich deine Neigung lehren.

Der edle Geiſt, der deine Stirn erhebt,
Der helle Blitz aus deinen klugen Blicken,
Wird deinen Freund, der nur durch dich noch lebt,
In manchem Gram, an deiner Statt, erquicken.

Victoria! mein Leben, Herz und Licht!
Fleh' ich umſonſt um deinen bloßen Schatten,
So ſchmeichle mir mit deiner Liebe nicht:
Wie ſchwer wird ſich das Weſen ſelber gatten!

Wiegt in größeren Gedichten auch die Betrachtung vor und bleibt Inhalt und Form oft in nächſter Nähe des Proſaiſchen, ſo weiß doch der Verfaſſer nicht ſo gar ſelten auch Gebiete zu betreten, auf denen Anſchauliches und ſelbſt Maleriſches begegnet, ſo in den Schilderungen ſeiner Heimat, des idylliſchen Juditten, und in der Ode auf die in Leipzig angenommene Erbhuldigung die Beſchreibung des Schloſſes Hubertsburg und ſeiner Umgebung; zwiſchen mancher guten Zeile freilich Worte, welche ſich wenig für den Vers ſchicken und in der Schilderung der Jagd zeigt ſich — der Gelehrte.

Ein Buch Elegieen dankt dieſen Namen nur der Form, den ſchon aus der vorigen Periode bekannten Alexandrinern in „getrennten Reimen“, welche das Diſtichon der Alten erſetzen ſollten; es ſind Gelegenheitsgedichte gewöhnlicher Art, meiſtens auf Todesfälle. Am anziehendſten noch die erſte, „als er aus ſeinem Vaterlande ging, 1724,“ und die letzte vom Jahr 1735, auf die Vermälung ſeiner Nichte in Königsberg, denn auch dieſe enthält Töne vom Heimweh, freilich nicht nach Schweizer Art.

In den Lehrgedichten glaubt man den Verfaſſer ganz auf ſeinem Felde, allein man kann ſich überzeugen, daß auch dies, wenn es lesbar ſein ſoll, wahrer poetiſcher Begabung und aller Reize der Form bedarf; nun ſind aber die vorliegenden, genau betrachtet, auch nichts weiter und nichts anderes als wieder Gelegenheitsgedichte mit vorwaltender Lehrhaftigkeit, die denn eben nur der Herausgeber durch beſondere Titel zu Lehrgedichten geſtempelt hat.

Endlich Ueberſetzungen und zwar, was vielleicht überraſcht, von Anakreons Liedern, die in einem nachfolgenden Literaturabſchnitt eine ſo große Rolle ſpielen. Und ſind ſie etwa beſonders ſteif und perrückenhaft, wie man das bei dem Namen Gottſched vorausſetzt? Man urtheile ſelbſt, ob ſie den ſpäteren ſo gar nachſtehen. Vielleicht aber erkennt man in dieſer Uebertragung etwas von Fluß und Wurf, z. B. Anakreons vierte Ode:

Auf den jungen Myrtenzweigen,
Auf den zarten Lotosblättern
Will ich liegen und eins trinken.
Amor ſoll, mit nackter Schulter
Und halb aufgeſchlagnem Kleide,
Mich aufs artigſte bedienen.
Denn kein flüchtig Rad am Wagen
Läuft ſo ſchnell als unſer Leben,
Und da bleibt von unſern Beinen
Nur ein wenig Staub im Grabe.
Drum, was hilft's de Grabſtein ſalben
Und den ſchnöden Wuſt der Grüfte?
Salbt mich ſelber, weil ich lebe,
Krönet mich mit friſchen Roſen;
Ruft mir her die ſchöne Freundin!
Amor! eh ich von hier ſcheide,
Und dort bei den Todten tanze,
Will ich Gram und Leid verbannen.

Fünfte Ode.

Laßt uns doch Cupidens Roſen
Mit des Bacchus Luſt vermiſchen,
Laßt uns doch mit Roſenkränzen
Unſre muntre Scheitel krönen,
Und bei zartem Lachen trinken.
Roſe, Königin der Blumen!
Roſe, jedes Frühlings Zierde!
Roſe, Liebling aller Götter,
Roſe, die Cytherens Knabe,
Mit den Charitinnen tanzend,
Selbſt auf ſchöner Stirne träget.
Kröne mich denn, lieber Bacchus!
So will ich dein Lob beſingen,
Und mit einer ſchönen Dirne,
In den beſten Roſenkränzen,
Deinen Feſttag tanzend ehren.

Sechste Ode.

Mit bekrönter Stirn und Scheitel,
Wollen wir in Roſenkränzen,
Ganz betrunken, zärtlich lachen.
Seht das Mägdchen nach der Leyer
Mit den zarten Füßen tanzen,
Wenn ihr Stab, den Epheu zieret,
In der Hand vom Schütteln rauſchet.
Hört zugleich den ſchönen Jüngling,
Deſſen Lippen lieblich düften,
In die ſüßen Citherſeyten
Reizend ſchöne Lieder ſingen.
Aber Amor, gelb von Locken,
Mit dem lieben Vater Bacchus,
Und der lieben Göttin Venus,
Schmauſen bei dem muntern Greiſe
Dem beliebten Feſtgott, Komus.

Die beiden letzteren Oden, deren Originale man ſchwerlich altgriechiſch nennen kann, ſcheinen eben wegen ihres modernen

Charakters den Ueberſetzer angezogen zu haben, und wenn auch in ſeiner Uebertragung Einzelnes bedenklich erſcheint, ſo müß doch das Ganze durchaus gelungen heißen, ſehr zu bemerken aber iſt für dieſe frühen reimloſen Verſe, vielleicht die erſten im Teutſchen und jedenfalls vor dem Hexameter, die Jahreszahl der Ausgabe von 1736; wahrſcheinlich ſind ſie älter. Die Ueberſetzung iſt zwar nicht im Maaß des Originals, aber man muß den Trochäus hier wohlgewählt und gut behandelt nennen. Ein Mann von der Art Gottſcheds iſt ſeiner Natur nach ein beſſerer Ueberſetzer als Originaldichter, und man kann bedauern, daß ſeiner Ueberſetzungen aus dem Griechiſchen nicht mehr ſind. Anakreon aber war hier der geeignete Anfang.

VI.

Der Literator.

Um das Bild deſſen zu vollenden, was Gottſched der deutſchen Literatur geleiſtet, müſſen wir ihn noch beſonders als Literator betrachten. Er ließ ſich die Geſchichte deutſcher Poeſie angelegen ſein und wurde durchweg von dem Gedanken geleitet, daß ſie nicht erſt ſeit geſtern beſtehe. Er war zu ſehr Gelehrter, um das glauben zu können, er war aber auch zu ſehr Deutſcher. Der Weltmann, der Vornehme hat es immer gern, wenn die Bildung, an welcher er ſelbſt Theil nimmt, ſich als von neuem Datum darſtellt, es hat dies etwas Befriedigendes und überhebt einer ſchwierigen Kenntniß. Ganz anders dachte Gottſched: ſo ſehr er auch den Urſprung des neueren Geſchmacks kannte, ſo wenig er auch die wahren Vorzüge der älteren deutſchen Literatur zu würdigen wußte, ſo ließ er dennoch nicht ab, zu forſchen, zu ſammeln, ans Licht zu ziehen. Er beurtheilte ſeine Vorgänger durchaus mit Schonung, mit Patriotismus, er machte die Strenge ſeiner kritiſchen Grundſätze gegen ſie nicht geltend. Obwohl Gryphius ſich auf dem Theater nicht mehr behaupten konnte, ſo hörte Gottſched doch nicht auf, ihn als den Vater der deutſchen Tragödie zu betrachten und wollte deren Aufblühen keineswegs von der Nachahmung der Franzoſen datiren. Er ſuchte noch über Gryphius hinaus nach Anfängen des deutſchen Dramas und widmete dem Gegenſtand eine eigene Schrift: „Nöthiger Vorrath zur Geſchichte der deutſchen dramatiſchen Dichtkunſt, 1757.“ Man darf ſogar annehmen, daß Gottſched auch für das alte deutſche Epos eine gleiche Aufmerkſamkeit gezeigt haben würde, falls er deſſen Vorhandenſein geahnt hätte.

Gottſcheds Fleiß, Sorgfalt und ſelbſt Unbefangenheit kann hier nicht genug hervorgehoben werden. Schon im Jahr 1732 veranlaßte er die deutſche Geſellſchaft in Leipzig zur Herausgabe der „Beiträge zur kritiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit“ und bis an ſeinen Tod ließ er nicht ab in ſolcher Thätigkeit. Unzweifelhaft gehört er mit zu denen, welche auf die Schätze altdeutſcher Poeſie aufmerkſam gemacht haben, die alſo das Vorurtheil durchbrechen halfen, daß jenſeits des Opitz nichts der Beachtung Werthes liegen könne, er hat alſo die Bahnen eröffnet, in welcher die von der Hagen, Grimm, Lachmann nachher ſo Ruhmwürdiges geleiſtet haben. Mit ſeinem Gegner Bodmer erſtrebte er hier daſſelbe und war zum Theil glücklicher darin; während dieſer ſich von einem für alt ausgegebenen Gedicht (Hennink der Haſe) täuſchen ließ, lenkte er die Aufmerkſamkeit auf Reineke de Vos hin, den er 1752 in einer ungelenken proſaiſchen Ueberſetzung herausgab, und die ſicherlich mehr Beachtung verdient hätte, als ſie fand. Gottſched erkannte, ſo darf man annehmen, zweierlei von Wichtigkeit, einmal, daß die deutſche Poeſie, wie alle wahre Poeſie, das Epos zur Grundlage bedürfe, und zweitens, daß hier an Nationales angeknüpft werden müſſe, daß es darauf ankomme, die durch Opitz abgeriſſenen Fäden wieder aufzuſuchen. Nicht nur dies iſt ihm ſchlecht gelohnt worden, ſondern man hat auch insbeſondere ſeine Nachſicht gegen diejenigen verkannt, welche mit ihrer Production in dieſe Gedanken eingingen. Anderſeits hat ihn die Vorliebe für alte Poeſie, und das liegt eben ſchon in dieſem Zuſammenhange, nicht unempfänglich für die Leiſtung der Zeitgenoſſen gemacht. In dem vielfach zerklüfteten Deutſchland ſind freilich Parteiungen auch in der Literatur ſehr mächtig und dieſer können die ehrenhafteſten Beſtrebungen gar leicht zum Raube werden.

Unter ſolchen Umſtänden erſcheint Gottſcheds ſpäteres Schickſal hart und unverdient. Die nächſtfolgende Zeit, die ihm gegenüber auch nur einen Theil der Wahrheit hatte, bekämpfte ihn auf Leben und Tod, eine ſpätere aber, die an Klarheit des Bewußtſeins, und vor allem an Patriotismus, ſich mit ihm nicht meſſen kann, ſuchte ihn durchaus als einen Pedanten, ja als eine nur lächerliche Perſönlichkeit hinzuſtellen. Er, der eine Zeit lang das Scepter auf dem deutſchen Parnaß geführt, ſah ſich in verdrießliche Streitigkeiten verwickelt, welche durch ſeine Freunde nur noch unangenehmer gemacht wurden. Eine jüngere Generation, welche ihn beſſer mit bloßer Production in höherem Sinne widerlegt haben würde, zog ſatiriſch gegen ihn zu Felde und miſchte ihr Recht im Allgemeinen mit vielem Unrecht im Beſonderen, ſo daß dieſe ganze weitläufige Streitliteratur nur einen unerfreulichen Eindruck machen kann. Zu Gottſcheds Gunſten muß ſchon hier hervorgehoben werden, daß er lange Zeit dem Streit auswich, ſogar freundlich von den Werken ſeiner Gegner zu urtheilen fortfuhr und erſt da zur Abwehr hervortrat, als ſein patriotiſches Gefühl die geſammte deutſche Literatur von den Schweizern, die ſich als Ausländer betrachteten, herabgeſetzt ſah. Auf das Nähere dieſer für die Entwickelung deutſcher Dichtkunſt bedeutſam gewordenen Streitigkeiten kommen wir noch einmal bei dem Abſchluß dieſer Periode und bei der Betrachtung derer, von welchen der Angriff gemacht wurde. Auch hat Gottſched, als die Polemik ihren Höhepunkt erreichte, ſich immer nur ehrlicher Waffen bedient, ein Lob, das nicht einmal ſeinen Gegnern durchaus ertheilt werden kann.

Was dem Anſehen Gottſcheds beſonders ſchaden mußte, iſt, daß er das für Verfall hielt, worin das kommende Geſchlecht den wahren Anfang der deutſchen Literatur erblickte, und daß er wiederum Dichter für muſtergültig erklärte, deren Ruhm im Verblaſſen war. In ſeinen kritiſchen Werken hatte er von Beſſer, Neukirch und Pietſch geſprochen, als ob ſie nicht nur den Dichtern unter Ludwig XIV. die Waage hielten, ſondern ſich mit Horaz und Virgil meſſen könnten, und in einem ſeiner Gedichte war geradezu erklärt, die Zeit Friedrichs I., nämlich des erſten Königs von Preußen ſei das goldene Zeitalter der deutſchen Literatur, eine Auffaſſung, an der ſeine patriotiſche Geſinnung mit Antheil haben mochte, wie denn anderſeits unproductive Geiſter lieber den Blick nach rückwärts als nach vorwärts zu richten pflegen. Es kam hinzu, daß er gegen eine Reihe von adeligen Poeten, die nach dem Vorgang Schönaichs von ihm präconiſirt ſein wollten, wohl allzu höflich und willfährig war — eine Aufmunterung übrigens, die ſich auch in milderer Weiſe beurtheilen läßt. Was das Verkennen der Beſtrebungen jüngerer Zeitgenoſſen, insbeſondere Klopſtocks anlangt, ſo bleibt allerdings ſtehen, daß er die neue Zeit nicht begriff, allein als Grammatiker und Hüter der Sprache war ihm die Form Hauptſache und jede bedenkliche Neuerung erfüllte ihn mit Schrecken; allerdings trat um die Mitte des Jahrhunderts eine Gährung ein, von der nicht ſogleich abzuſehen war, wie ſie ſich läutern würde — ſie war freilich nicht zu vergleichen mit der in den ſiebziger Jahren. Wer billig denkt, wird zugeſtehen, daß jede Aenderung des Geſchmacks auch Verfechter des Alten finden müſſe, und verkehrte Welt wäre es, wenn der alternde Literator nicht laudator temporis acti ſein und nicht für ſeine Selbſterhaltung kämpfen ſollte. Das Verdienſt des Mannes iſt auf andern Seiten zu ſuchen.

Aber alle dieſe Verhältniſſe würden immer den allgemeinen Sturm, der in den fünfziger und ſechziger Jahren des Jahrhunderts ausbrach, noch nicht hinreichend erklären. Es kam in der That noch Beſonderes hinzu. Gottſched hatte ſich eine Phalanx von zum Theil ſehr untergeordneten Leuten gebildet, die auf die von ihm ausgegebene Parole hörten und danach in verſchiedenen Zeitſchriften für ihn kämpften. Wie einerſeits dadurch ſeine Macht begründet wurde, ſo rief dies auch ſtarke Erbitterung hervor, ja es bildete ſich dem gegenüber, vielleicht zum erſtenmal, die Macht der öffentlichen Meinung in Deutſchland, gegen welche ſich nicht mehr ſiegreich ankämpfen ließ. Je mehr man dies verſuchte, je weniger Gottſched gelindere Saiten aufzog, um ſo mehr galt er als Despot und Uſurpator auf dem Feld der Literatur und alle ſeine Verdienſte waren ſchnell vergeſſen.

Dabei auch Perſönliches. Zu dem übergroßen Gefühl ſeines Anſehens kam ein unbeugſamer und jähzorniger Charakter, deſſen Ausbrüche reizten, und wo klüger geweſen wäre, bei gelinden Angriffen zu ſchweigen, machte er ſelbſt durch Ungeberde die Sache erſt recht ruchbar. So verfiel er der Satire, der Lächerlichkeit. So wenig es im Allgemeinen uns zuſagt ins Reich der Anecdoten überzugehen, mag hier doch eine Ausnahme gemacht werden, um ſo mehr, als die Lage der Dinge dadurch Licht zu empfangen ſcheint. Der Dichter Johann Chriſtoph Roſt, bekannt durch die Unſittlichkeit ſeiner Verſe, hatte im Jahr 1742 ein ſatiriſches „Vorſpiel“ herausgegeben, das mancherlei Aergerniß gab, Gottſched, der ſich mit getroffen fühlte, veranlaßte die Confiscation und erregte ſchon dadurch den Zorn des Verfaſſers, noch mehr aber, als auch, aus Gründen der Sittlichkeit, durch ihn eine Operette Roſts, „der Teufel iſt los,“ ſcharf angegriffen wurde; der Verfaſſer antwortete mit einer ſatiriſchen „Epiſtel des Teufels an Gottſched,“ 1755; ſie war an ſich voll beißenden Witzes und geißelte die Unfehlbarkeit der vom Dreifuß geſprochenen Urtheile; allein beſondere Umſtände machten die Sache für Gottſched noch empfindlicher und verhängnißvoller, wie das von dem böſen Nicolai erzählt wird. „Roſt war damals Secretär des Premierminiſters, Grafen von Brühl, welcher gewöhnlich in jeder Meſſe mit dem Könige von Polen nach Leipzig kam. Ein paar Wochen vor der Meſſe wurde die (beſprochene) Satire zu Dresden gedruckt und in Leipzig unentgeltlich ausgegeben, ging aus Hand in Hand, wurde allgemein belacht und — brachte Gottſched vor Zorn außer ſich. Er eilte, ſobald der Miniſter in Leipzig angekommen war, ſchon am andern Morgen zu demſelben, um ſeine Beſchwerde über Roſten anzubringen, den er ſofort als Verfaſſer errathen hatte. Dieſer war indeſſen ſo vorſichtig geweſen, ſein Gedicht dem Grafen ungedruckt vorzuleſen und hatte von ihm eine ſtillſchweigende Erlaubniß erhalten, es drucken zu laſſen. Als ſich Gottſched melden ließ, arbeitete der Miniſter eben mit ſeinem Secretär, und hieß dieſen bleiben, weil er ſchon vermuthete, was ihm vorgetragen werden ſollte. Gottſched, da er Roſten im Zimmer erblickte, gerieth noch mehr in Wuth und faſt außer Faſſung. Der Miniſter empfieng ihn ſehr freundlich, und behielt die ganze Zeit hindurch eine abſichtliche Gelaſſenheit. Jener fuhr ſogleich heraus: „Ew. Excellenz werden wohl gehört haben, welch ein abſcheuliches Pasquill ein ehrvergeſſener Menſch (hier ſah er Roſten mit funkelnden Augen an) wider mich hat drucken laſſen.“ Der Miniſter that ganz befremdend und antwortete dem Profeſſor, der immer fortfuhr, wegen des entſetzlichen Attentates Genugthuung zu fordern, daß er in einer Sache, die er nicht kenne, nichts zu verfügen im Stande ſei. Auf dieſen Fall hatte Gottſched die Satire zu ſich geſteckt, und überreichte ſie. Der Miniſter ſagte gleichgültig: „Leſen Sie mir das Ding doch vor, damit ich weiß, was es iſt.“ Gottſched trat zwei Schritte zurück, und bat, Se. Excellenz möchten ihn damit verſchonen. „Mein Secretär,“ verſetzte der Miniſter, „könnte es auch wohl vorleſen; aber er lieſt nicht ſo gut, wie Sie. Leſen Sie nur, Herr Profeſſor.“ Der arme Mann traute ſich nicht, dem allgebietenden erſten Miniſter ungehorſam zu ſein, und las alſo die Satire auf ſich ſelbſt dem Verfaſſer derſelben mit verbiſſener Wuth, aber mit größter Emphaſe vor, um die ſtärkſten Stellen dem Miniſter recht merklich zu machen. Die Situation konnte nicht komiſcher ſein. Als die Lectüre geendigt war, ſagte der Graf Brühl ganz ruhig: „Das iſt ja nichts, als eine Poſſe. Wenn ich in Ihrer Stelle wäre, Herr Profeſſor, ſo thäte ich, als wenn ich nichts davon wüßte.“ Und das war der ganze Beſcheid.

Der Vorgang, der nicht geheim blieb und natürlich an Roſt ſelbſt einen eifrigen Verbreiter fand, verfehlte ſicherlich ſeinen Eindruck nicht, und dieſe Satire, dieſer Auftritt war nicht der einzige. Aber ſo richtig auch Graf Brühl urtheilte, ſo hat doch ſelbſt in dieſer ſchadenfrohen Darſtellung die Sache noch eine andere Seite. Man ſieht, daß der Premierminiſter gegen Gottſched eingenommen und für Roſt war, der nicht unwahrſcheinlich eben durch die Lascivität ſeiner Gedichte dieſe Gunſt und Stellung beſaß. Gottſched erlitt alſo von dieſer Seite ebenſo gut Angriff als von den Verehrern der Meſſiade, deren Göttlichkeit er nicht anerkennen mochte.

V.

Verdienſt um deutſche Sprache.

Das Anſehen, das Gottſched genoß, als er auf ſeiner Höhe ſtand, iſt unverkennbar der deutſchen Sprache zu gut gekommen, ſofern ſie dadurch weſentliche Schritte that, eine gleiche, allgemein gültige Geſtalt anzunehmen. Was die fruchtbringende Geſellſchaft begonnen hatte, ward in glücklichſter Weiſe durch Gottſched fortgeſetzt, der an der Spitze der „Deutſchübenden poetiſchen Geſellſchaft“ zu Leipzig und durch eine Reihe grammatiſcher Lehrbücher der deutſchen Sprache eine noch feſtere, allgemein anerkannte Form zu geben bemüht war, auf welcher ſich eben die allgemein deutſche Literatur, die er ſtets im Auge behielt, erbauen ſollte. Es iſt hier beſonders ſeine „Grundlegung deutſcher Sprachkunſt“ u. ſ. w., und ſpäter „vollſtändigere und neu erläuterte deutſche Sprachkunſt zu nennen, welche ſechs Auflagen erlebte (1748 bis 1776), und welche ins Franzöſche, ins Holländiſche, ins Ungariſche, Ruſſiſche und Lateiniſche überſetzt wurde. Das Buch iſt an ſich nicht ohne Werth, denn es ſtrebt, ſoweit damals die hiſtoriſche Kenntniß der Sprachentwickelung und das Verſtändniß ihres inneren Organismus reichte, nach feſter Regelung, um Unſicherheit, Schwanken und mundartliche Verſchiedenheit möglichſt einzuſchränken, iſt aber in dem Streben nach Regelmäßigkeit ungleich verſtändiger, als der ſpätere Adelung, deſſen abſtracte, meiſtens auf Mißverſtändniſſen beruhende Regel oft nur ſchwer hat fortgeſchafft werden können. Gottſcheds guten Beſtrebungen dagegen verdanken wir gar viel von dem, was jetzt noch Gültigkeit hat und nunmehr beſtehen wird, ſo lange es eine allgemeine deutſche Sprache giebt. Insbeſondere erſtreckte ſich ſeine Autorität auch auf Süddeutſchland und er hat viel beigetragen, daß ſüddeutſche Schriftſteller und Dichter in Ausdruck und Form den Norddeutſchen immer gleichartiger wurden, kurz daß ein ſolches allgemeines Deutſch ſich abklärte und durchſetzte, wie wir uns deſſen jetzt erfreuen — kein geringer Schritt übrigens zu dem Gefühl und Verlangen deutſcher Einheit auch in anderen Dingen.

Die Gottſchedin.

Wir ſchließen hier in der Kürze noch Gottſcheds ſchriftſtellernde Gemalin an, welche, als ſeine nächſte Schülerin anzuſehen, nicht bloß unter den Seinigen, ſondern überhaupt in der Zeit eine ganz achtbare Erſcheinung iſt. Louiſe Adelgunde Victoria, Tochter des begüterten Kaufherrn Kulmus in Danzig, beſaß bereits in Sprachen und Literatur eine nicht gewöhnliche Bildung, als Gottſched ſie kennen lernte, ſie bildete ſich dann aber unter ſeinen Augen fort, nahm Theil an vielen ſeiner Arbeiten und ging ganz auf ſeinen Sinn und ſeine Muſter ein. In der Behandlung der Sprache, namentlich im Vers, ſowie an natürlicher Grazie iſt ſie ihm überlegen und glücklicher in der Ueberſetzung. Ihre eigenen Gedichte erlangten einen gewiſſen Ruf und ſie haben auch heute noch das Intereſſe keineswegs verloren. Beſonders kennzeichnend dürfte das Gedicht auf einen Schulfuchs ſein, weil ſich darin die Richtung auf unbedingte Deutlichkeit in ihrer ganzen Stärke zeigt und zugleich in ihrer Gefährlichkeit für die Poeſie; das Gedicht iſt übrigens nicht völlig original, ſondern nach einer Strophe der Epitre chagrine der Madame Deshouillers (von der Gottſchedin überſetzt). Und ſo kann ſich die ſteife Grazie und der Menuettſchritt, welcher der Zeit eigen iſt, nicht glänzender zeigen als in dem Wechſelgeſang zwiſchen Damon und Urania, nach Art des horaziſchen Donec gratus eram tibi — nur daß hier wirklich Gottſched und die Gottſchedin abwechſelnd Strophe um Strophe verfaßt haben. Der Vergleich mit Horaz iſt in der That von Intereſſe, und da nichts ſo ſehr das Bild der Dichterin vergegenwärtigen kann, wird das Gedicht hier ſtehen müſſen; vielleicht findet es geneigte Leſer, zumal wenn ſie dabei ein Gefühl der guten alten Zeit überkommen ſollte.

Wechſelrede zwiſchen Damon und Urania.*)

Damon.

So lang' ich noch in fernen Grenzen
Ein Ball des falſchen Glückes war,
Sah ich kein ander Troſtlicht glänzen,
Als was die Hoffnung mir gebar.
Sie zeigte mir im fernen Norden
Dein edles Bild, Urania,
Und ich bin dir ſchon gut geworden,
Bevor ich dich noch ſelber ſah.

Urania.

Bevor ich, Damon, dich noch kannte,
Hat mich die Freiheit ſtets regiert,
Und alles, was man reizend nannte,
Das hat mein Herze nur gerührt.
Ich lachte nur bei fremden Trieben,
Und dacht'**), du liebſt wohl nimmermehr,
Und ſollt' die ganze Welt dich lieben;
Allein die Menſchen irren ſehr.

Damon.

Das Schickſal ließ mich näher kommen
Und dein erhabnes Weſen ſehn;
Sogleich ward mir das Herz genommen,
Sogleich auch war dein Sieg geſchehn.

---

*) Der Name Urania iſt offenbar gewählt, damit er, nach Art der römiſch[illegible]giker, durch den wahren „Victoria“ erſetzt werden könne, welcher wahrſcheinlich auch urſprünglich ſtand.

**) Die Apoſtrophe dacht' und ſollt', welche ſich Gottſched vor Conſonanten nie erlaubt haben würde, ſind, falls es ſonſt deſſen bedürfte, ein Beweis, daß wir hier Originalſchrift der Dame haben.

Ich wagt' es und that dir's zu wiſſen,
Doch du verwarfſt, was ich dich bat,
Und deinen Mund einmal zu küſſen,
War ſchon die größte Frevelthat.

Urania.

Sobald ich, Damon, dich geſehen,
Sobald war meine Freiheit hin.
Wie konnt' ich dir auch widerſtehen?
Du feſſelteſt den freien Sinn.
Ein Etwas, das ich nicht kann nennen,
Nahm mir ſo Herz als Sinnen ein;
Der Mund zwar wollt' es nicht bekennen,
Allein mein Herze war ſchon dein

Damon.

Doch aller Kummer iſt verſchwunden,
Das Glück hat ſich geneigt erklärt;
Du haſt mein Herz getreu gefunden,
Und auch das deine mir gewährt.
Nunmehr ſoll keine Zeit uns trennen,
Ich bin mit tauſend Freuden dein,
Und eh man mich ſoll untreu nennen,
Eh fällt der Bau des Himmels ein.

Urania.

Jetzt lodern die vereinten Triebe,
Die unſrer Treue Zunder nährt,
Und dieſes Band der zart'ſten Liebe
Wird wohl durch keine Zeit verzehrt.
So lange noch mein Odem währet,
Will ich dir treu und zärtlich ſein,
Und wenn der Geiſt von hinnen fähret,
So iſt auch noch die Aſche dein.

Wenn dieſe Verſe auch nur von einem Paar geſprochen werden können, das in ſtattlichſter Puderfriſur erſcheint, ſo erinnern ſie doch eben ſo ſehr an Opitz und bekunden mehr als Anderes, daß es ſich um eine zeitgemäße Erneuerung ſeiner Kunſt handelt. Indeſſen erhebt ſich die dichtende Frau doch zuweilen auch höher und ſelbſt bis zu einem gewiſſen Anflug von Poeſie. Wir haben von ihr ein geiſtliches Lied, welches anhebt:

O Gott! du warſt von Ewigkeit,
Bevor noch Himmel, Erd' und Zeit
Auf deinen Wink entſtanden,
Eh noch dein Wink dem Sonnenſtrahl
Der Welt zu leuchten anbefahl,
Warſt du bereits vorhanden.
Und ſtürzt einmal der Weltkreis ein,
Wirſt du nicht minder ewig ſein!

Aus dem längeren Liede mögen noch zwei Strophen Platz finden:

Doch ach, wie kurz iſt unſer Lauf,
Mit wenig Jahren hört er auf,
Als wären's ſo viel Stunden.
Und wäreſt du Methuſalah,
Der noch bei tauſend Jahre ſah,
Wie ſchnell ſind ſie verſchwunden.
Vor dir, o Herr, iſts nur ein Tag,
Ein kurzer Puls- und Herzensſchlag! —

Könnt' jeder Tropfen in dem See,
Und jede Flocke von dem Schnee,
Und jedes Blatt auf Erden,
Könnt' jeder Staub von Berg und Thal
Und jeder Stern am Himmelsſaal
Ein ganz Jahrhundert werden;
So wäre doch die lange Zeit
Kein Punkt von deiner Ewigkeit.

Unter ihren Ueberſetzungen iſt beſonders die von Popes Lockenraub zu nennen; dieſe mag geſchickt heißen, allein die unglückliche

Wahl des Maaßes, jene der Zeit eigenthümliche Art von Tetrameter, welche man den trochäiſchen Alexandriner nennen kann, macht das Ganze noch ſteifer, als es ſonſt ſeinem Ausdruck nach ſein würde. Es erſchien dieſe Ueberſetzung im Jahr 1744 und zog alsbald eine Reihe von komiſchen Heldengedichten nach ſich, die in verſchiedener Tonart bis in die nächſte Periode hinüberreichen.

Unter der Deckung ihres Mannes trat ſie denn auch als Originaldichterin mit dramatiſchen Werken auf, insbeſondere mit Luſtſpielen (ſ. o.), denen es aber doch vor allen Dingen an Luſtigkeit fehlt. Daß ſie auch ihrem Gemal gegenüber ein ſelbſtändiges Urtheil hatte und in wichtigen Punkten ſogar mehr Takt und Blick beſaß, zeigt ſich beſonders in ihrer Mißbilligung der Dichterkrönung Schönaichs, ein Urtheil, das ihr in der That Ehre macht.*)

Man darf annehmen, es habe das Beiſpiel der Gottſchedin, welche als Frau an der Seite ihres ſtrenge richtenden Gemals ſchriftſtelleriſch mit ihrem vollen Namen in die Oeffentlichkeit hinaustrat, nicht wenig Antheil gehabt, wenn auch andere Frauen der Zeit ein Gleiches wagten. Wir werden unter ihnen ſolche kennen lernen, welche ihr an poetiſcher Begabung ſogar überlegen waren.

---

*) Sie ſchrieb hierüber an eine vertraute Freundin, den 22. Auguſt 1752, die ſehr bemerkenswerthen Worte: „Dergleichen Feierlichkeiten müſſen vielleicht auf hohen Schulen nicht ganz in Vergeſſenheit gerathen: nur ich möchte nicht die Perſon ſein, die ſich dadurch unvergeßlich machte.“ Briefe der Frau Adelgunde Victoria Gottſchedin, geb. Kulmus. Theil II., Brief 106. Zum Verſtändniß dieſer Worte iſt zu wiſſen, daß die philoſophiſche Facultät der Leipziger Hochſchule erſt im Jahr 1741 die Comitiv zu ſolchen Krönungen erhalten hatte, und daß man, um eine ſo glanzvolle Autorität nicht in Vergeſſenheit kommen zu laſſen, ſchon im Intereſſe der Univerſität auf ihre Anwendung bedacht war — ein Umſtand, der Gottſched ſehr zur Entſchuldigung gereicht.

VII.

Johann Elias Schlegel.

Es pflegt ein eigenes Schickſal darin zu liegen, daß die begabteſten Schüler und Anhänger am leichteſten dem Meiſter entwachſen und wohl gar ſich zu deſſen Gegnern ſtellen: auch von dieſem Schickſal wurde Gottſched betroffen. Von ſeiner Bemühung um das deutſche Theater war eine Anregung ausgegangen, es ſchien ein Jüngerer das leiſten zu können, was ihm ſelbſt verſagt blieb — er hätte ſich deſſen gewiß am meiſten gefreut, keine beſſere Belohnung hätte ihm zu Theil werden können; aber gerade derjenige, der ihm bei dem ſo ſchwierigen Werk der deutſchen Schaubühne am rüſtigſten beigeſtanden, der von allen Zeitgenoſſen am meiſten berufen ſchien, das noch leer ſtehende Fach der deutſchen Tragödie auszufüllen, dieſer entfernte ſich ſehr bald von ſeinem Meiſter und wollte, ſo wenig er auch deſſen Grundſätze verleugnete, doch ſeiner Schule nicht beigezählt werden.

Es iſt hier ein Mann vorzuführen, der als Dichter zwar zu den erloſchenen Sternen gehört, der jedoch in der Entwicklungsreihe ſeine Bedeutung behält und eine eingehendere Betrachtung verdient, als ihm gemeinhin zu Theil wird; es ſind aber außer ſeinen poetiſchen Werken auch die kritiſchen ins Auge zu faſſen.

Johann Elias Schlegel war am 18. Januar 1718 zu Meißen geboren, Sohn des dortigen Apellationsrathes und Stiftsſyndicus. Zu Hauſe von guten Lehrern unterrichtet, kam er jung auf die Fürſtenſchule zu Pforta, wo er für einen ausgezeichneten Schüler galt. Schon als Knabe hatte er Verſe gemacht, auf Schulen ſetzte er ſolche Uebungen ſchulmäßig fort und erfreute namentlich ſeinen Vater, der ein Freund der Bienenzucht war, mit einer Ueberſetzung des vierten Buchs der Virgiliſchen Georgica, ſo wie ſpäter auf des Vaters Wunſch, der horaziſchen Briefe. Als er die Tragödien des Euripides kennen lernte, regten ihn dieſe ſogleich an, ſich im Trauerſpiel zu verſuchen. Nach dieſem Muſter und dem in der Gottſchediſchen Dichtkunſt gegebenen Recept ſchrieb er eine Hecuba, in der ſpäteren Umarbeitung genannt die Trojanerinnen, und darauf die Geſchwiſter in Taurien, ſpäter in neuer Zuſtutzung gedruckt unter dem Titel: Oreſt und Pylades. Solche Leiſtungen von einem zwanzigjährigen Fürſtenſchüler machten natürlich innerhalb der Anſtalt ein großes Aufſehen und drangen bald über die Mauern derſelben hinaus. Die Geſchwiſter in Taurien wurden zu Anfange des Jahres 1739 zu Leipzig aufgeführt, und zu Oſtern dieſes Jahres beſuchte der Dichter die Univerſität daſelbſt, um hier erſt ſeine Studien zu machen. Er hörte bei Gottſched die Philoſophie und wurde ein Jahr ſpäter mit ihm, der damals auf der Höhe ſeines Ruhms ſtand, genauer bekannt. Gottſched ſelbſt war dieſe Bekanntſchaft ſehr erwünſcht, da er gerade damals im Begriff ſtand ſeine deutſche Schaubühne herauszugeben. Es ſollte dieſe mit einer Ueberſetzung der Poetik des Ariſtoteles und einer ſophokleiſchen Tragödie beginnen. Da Gottſched erfuhr, daß Schlegel eine gereimte Ueberſetzung der Elektra des Sophokles unter Händen habe, ſuchte er ihn zu gewinnen, zugleich aber, was ſehr beachtenswerth iſt, zu beſtimmen, dieſelbe in reimloſe Verſe umzuſchreiben; doch blieb Schlegel, ein Freund des Reims, bei ſeinem Vorhaben. Eine Unterredung mit Gottſched veranlaßte ihn weiterhin zu einem Trauerſpiel Lucretia. Ein ſolches von dem Taſſo-Ueberſetzer Köppe war an Gottſched eingeſandt, dieſer fand es zu unkeuſch, um es abdrucken zu können, maaß aber dem Gegenſtand die Schuld bei. Schlegel beſtritt die Anſicht und gedachte das Gegentheil praktiſch zu beweiſen. Noch in demſelben Jahr, 1740, machte er den Entwurf zu dem deutſchen Trauerſpiel Hermann, den er damals noch Arminius nannte: der erſte wichtige Schritt zu einer Tragödie deutſchen Inhalts.

Als er darauf bei Maskow deutſche Geſchichte hörte, begeiſterte er ſich für Heinrich den Löwen und beſchloß ihn zum Helden eines deutſchen Epos zu machen, blieb aber im zweiten Geſange ſtehen. In den nächſten Jahren, bis 1742, wandte er ſich der Komödie zu; es erwuchs der geſchäftige Müßiggänger und die Pracht zu Landheim, gedruckt in Gottſcheds Schaubühne von 1743. In dieſem Jahr gab nun auch die bekannte Neuberin zu Leipzig ſeine beiden noch ungedruckten Stücke, Oreſt und Pylades und Hermann. Es geſchah dies nach Schlegels erſter unvollkommener Handſchrift, welche ſich wider ſeinen Willen verbreitet hatte, überdies mit mancherlei Abänderungen ſowohl von der Hand der Unternehmerin als der Schauſpieler. Dadurch ſah ſich Schlegel ſelbſt zu einer Herausgabe ſeiner theatraliſchen Werke veranlaßt, kam aber bei dem Beſtreben möglichſter Nachhülfe damit nicht ſogleich zu Stande. Er unterſtützte mittlerweile die Zeitſchrift des Gottſchedianers Schwabe, ſah ſich dann aber gegen den Ablauf ſeiner Studienzeit genöthigt, die Schriftſtellerei ruhen zu laſſen, um in der Rechtswiſſenſchaft, welche ſein Lebensſchickſal beſtimmen ſollte, das Erforderliche zu lernen. Er hatte auch kaum ſein Triennium abſolvirt, als der Sächſiſche Geheime Rath Spener, der durch Heirat mit Schlegel verſchwägert war, zum Geſandten am däniſchen Hofe ernannt wurde, und in ſolcher Stellung den angehenden Rechtsgelehrten, aber ſchon anerkannten Dichter, mit ſich nahm. In Kopenhagen hatte Schlegel vor allem die däniſche Sprache zu erlernen, und die Geſchäfte nahmen ihn faſt ganz in Anſpruch. Erſt im Jahr 1746 fand er die Muße, um zur Poeſie zurück zu kehren, er dichtete jetzt ſein Trauerſpiel Canut, darauf noch einige Luſtſpiele. Sein Wunſch war eine Stellung, welche einen dauernden Muſendienſt möglich machte; er richtete den Blick auf ein akademiſches Lehramt. Wirklich wurde er im Jahr 1748 außerordentlicher Profeſſor an der Ritter-Akademie zu Soroe; aber die Berufung war gleichzeitig für neuere Geſchichte, Staatsrecht und Handlungswiſſenſchaft. Die Pflichten des Amts wurden ihm ſchwer, die Beſoldung war gering. Des Erwerbs wegen, wie es den Anſchein gewinnt, wollte er eine Geſchichte Heinrichs des Löwen ſchreiben, alſo den Gegenſtand ſeines ehemals beabſichtigten Trauerſpiels ſehr proſaiſch verwerthen. Dabei ſcheint er der Anſtrengung erlegen zu ſein; er ſtarb am 13. Auguſt 1749 im einunddreißigſten Jahr ſeines Lebens.

Die Zeitgenoſſen legten einen überaus großen Werth auf die dramatiſchen Werke Elias Schlegels, man fand, daß er mit jedem derſelben eine höhere Staffel der dramatiſchen Kunſt erſtiegen habe, und ſein frühzeitiger Tod ward darum als ein beſonderes Verhängniß der deutſchen Literatur beklagt. Sogar die ſtreitenden Parteien vereinigten ſich in ſeinem Lob, er galt für den Glanzpunkt der Gottſchediſchen Partei, aus der er hervorgegangen, aber auch alle anderen erwieſen ihm Achtung, Mendelſohn in einem der letzten Literaturbriefe iſt ſeines Lobes voll, rühmt ſeine Trauerſpiele, wenn auch nicht unbedingt, doch in hohem Maaß, und Leſſing gab, noch in der Dramaturgie, einem ſeiner Luſtſpiele die Ehre. In der That hat er zu ſeiner Zeit auch keinen Gleichen neben ſich und zwiſchen Gryphius und ihm ſteht kein Dramatiker, der ihm gefährlich werden könnte. Unter ſolchen Umſtänden werden wir bei Schlegels Dramen, insbeſondere den Tragödien, zu verweilen haben, obwohl ihr Daſein nur noch in der Literatur beſteht und ſie jetzt völlig zu dem Vergeſſenen und nur noch dem Namen nach Gekannten zu zählen ſind. Aber ſchon wegen ihres Verhältniſſes zu Gryphius und als Mittelſtufe zu dem, was folgt, verlangen ſie hier eine ſorgfältige Betrachtung.

Erſt jetzt begegnen wir dem vollen Einfluß der franzöſiſchen Tragödie, denn Gryphius und Lohenſtein trafen nur theilweiſe mit den Regeln und der Art des Corneille zuſammen, während ſie in anderen Punkten ſich wieder von ihm entfernten, in den Chören, in der Perſonenzahl, in der Sprach- und Versbehandlung; Lohenſtein gab ſogar die Einheit des Ortes auf. Schlegel nun fügt ſich völlig den Forderungen der Zeit, er iſt ganz regelmäßig, ganz klaſſiſch nach dem neuen von Paris kommenden Muſter, wie denn dies eben von Gottſched erſtrebt wurde. Sogar ſchon in ſeinen früheſten Stücken, welche Schlegel noch auf der Schule ſchrieb, wurde er von ſolchen Forderungen beſtimmt, und ſuchte weiterhin ihnen immer beſſer Genüge zu thun. Er hat in aller Strenge die drei Einheiten, die fünf Acte mit der angemeſſenen Zahl von Scenen, in jener vorgeſchriebenen Beſchränkung der Perſonen, in der durchaus bilderſcheuen, der Proſa angenäherten Sprache, in dem Vermeiden des Ueberziehens der Verſe; aber auch auf die Wahl der Stoffe ſelbſt, auf ihre Geſtaltung, auf die Zeichnung der Charaktere erſtrecken ſich jene Muſter, denn Schlegel hat den Heroismus des Corneille und die Zärtlichkeit des Racine, auch er glaubte jedem Tragödienſtoff eine Liebesintrigue nothwendig beigeben zu müſſen.

Schon weil Schlegel den damals in ganz Europa anerkannten Forderungen entſprach und zuerſt ihnen vollſtändig genügte in Werken, deren Originalität ſich nicht anfechten ließ, mußte er einen Rang behaupten, nun gab er überdies auch unzweideutige Proben von Kraft und Nachdruck, von Talent.*) Er war ſomit ein achtungswerther Dichter, ſo lange jene Maaßſtäbe galten, ob überhaupt ein dramatiſcher von Bedeutung und Dauer, das iſt ein Anderes.

Die Production des Dichters entwickelte ſich früh, ſchon auf der Schule ſchrieb er zwei Tragödien, Oreſt und Pylades, oder wie er urſprünglich das Stück nannte, die Geſchwiſter von Taurien, und eine Dido. Erſteres Werk iſt von beſonderem Intereſſe wegen des gleichen Gegenſtandes mit Goethes Iphigenie. Aus der Vorrede erfahren wir, daß gleichzeitig ein ähnliches Stück von einem Herrn von Derſchau erſchienen war, das durch Abenteuerlichkeit der ſonderſamen Erfindung dem Schlegelſchen das Intereſſe faſt ſtreitig machen konnte, in Beziehung auf die ſpätere Bearbeitung hier aber Erwähnung verdient. Pylades irrt, getrennt von ſeinem Oreſt, in der Welt umher, kommt vor ihm nach Taurien, begiebt ſich beim Thoas in Kriegsdienſte, verliebt ſich in deſſen Tochter Tamire und iſt ſoeben im Begriff, dieſelbe zu ehlichen, als Oreſt erſcheint, ſich ſogleich dem Barbarenkönig zu erkennen giebt und nun geopfert werden ſoll. Pylades aber giebt ſich jetzt für Oreſt aus, um für ihn zu ſterben, und Thoas verurtheilt nun beide zum Tode. Ein Fremder erklärt darauf den Thoas für den unrechtmäßigen König, der ſeinen Vorgänger ermordet und der überdies nicht der Vater der Tamire ſei. Das Volk macht einen Aufſtand, Oreſt erſticht den König, Tamire wird zur Königin erwählt, Pylades wird ihr Gemal und Oreſt kehrt vergnügt mit dem Bild der Diana und mit ſeiner Schweſter nach Griechenland zurück. Der Verfaſſer weiß ſich zu helfen und ſorgt für Begebenheit und Handlung, kommt aber damit der Parodie näher als dem Trauerſpiel. So anziehend nun iſt Schlegels Stück nicht, wenn es auch verſtändiger heißen darf.

---

*) Schlegels Bruder, der Herausgeber ſeiner Werke, beſchreibt die Art ſeines Producirens, wie folgt: „Tiefſinn und Feuer blickten alsdann aus ſeinen Augen. Seine ganze Bruſt war in Arbeit, ſie athmete ſchneller und ihr Athem ging in ein, obwohl nicht wildes, doch lebhaftes Schnauben über.“

Zuvörderſt iſt ein Blick auf das Werk des alten Tragikers zu werfen. Die tauriſche Iphigenie iſt, ihrer ganzen Anlage nach, keins der beſten Stücke, das wir von Euripides beſitzen, es hat wenig tragiſchen Zug, viel Beiwerk, viel Künſtlichkeit der Ausführung. Eben dies aber ſcheint das Stück den neueren Bearbeitern beſonders empfohlen zu haben, denn einer Kunſt, welche das Fahrwaſſer des Verſtandes zu halten ſucht, konnte vielleicht kein Gegenſtand in dem Grade genehm ſein. Man muß es Schlegel laſſen, daß er nicht nur alle die ſcharfſinnigen Spitzen des euripidiſchen Werkes erhalten, ſondern auch noch neue hinzuerfunden hat. Dort geſchieht die Löſung durch den deus ex machina, die erſcheinende Göttin Athene, Schlegel vollbringt ſie durch ein von ihm erfundenes zweideutiges Orakel: „Ein raſend Opfer raubt die Göttin vom Altar," worin nämlich, wie allerdings in überlieferten Orakelſprüchen vorkommt, zweifelhaft bleiben kann, was Nominativ und was Accuſativ, was Subject und was Object ſei — eine ähnliche Löſung, aber freilich in jeder Art viel ſinnreicher, einfacher und viel tiefer die Fabel berührend, hat Goethe auf dieſer Spur gefunden. Auch wo Schlegel ſonſt noch von Euripides abweicht, iſt er nicht glücklich. Daß Iphigenie dem Bruder, den ſie für todt hält, eine Grabſchrift ſetzt, daß der landende Oreſt dieſe abnimmt, mit ſich führt, mit derſelben in der Hand betroffen wird, ferner daß er gleich nach dem Betreten des Landes einen Jüngling, er behauptet zufällig, verwundet, daß er außer der Sitte, welche die Fremden zu opfern gebot, auch noch deshalb geſtraft werden ſoll; daß er durch die Liſt der Iphigenie entkommt, dann den Thoas beſiegt und verwundet, nichts deſto minder nachher durch deſſen Feldherrn gefangen wird und wieder in des Königs Macht fällt, dieſer aber zuletzt an ſeiner Wunde ſtirbt, — alles dies macht das Stück höchſt verwickelt, zerrt es weitläuftig hin und her, ohne der inneren Entwickelung der Charaktere und dem Ausdruck der Gemütsſtimmungen irgend Raum zu laſſen. Dagegen iſt der Wetteifer der Freunde für einander zu ſterben ſo herzlos und äußerlich behandelt, daß der Eindruck verloren geht, ja eher ein entgegengeſetzter erwächſt. Und in dem Ganzen, der Barbarei gegenüber, kein Ton von helleniſcher Milde, ſowie bei Iphigenie kein Seufzer des Heimwehs, ſondern alle gehäuften Motive auf das abſtracteſte vorgetragen.

Auch das Trauerſpiel Dido wurde durch ein anderes Werk gleichen Inhalts hervorgerufen. es entſtand zum Theil auf kritiſchem Wege, weshalb es, wenn der Verfaſſer nur ſonſt Production beſaß, noch nicht kalt und froſtig zu ſein brauchte. Der Vorbericht meldet: „Die Dido iſt im Jahr 1739, und, wie das vorhergehende Stück, in der Fürſtenſchule Pforta geſchrieben. Der Dichter ward durch den unregelmäßigen Verſuch einer Tragödie über eben dieſen Gegenſtand hiezu veranlaßt, welchen ihm einer ſeiner Mitſchüler zur Kritik übergeben hatte. Er durchdachte zu dieſem Ende die ganze Fabel, wie ſie vom Virgil erfunden worden, und unterſuchte, in wiefern ſie fähig ſei, den Stoff zu einem Trauerſpiel abzugeben, und wie ſie zu dieſem Ende bearbeitet werden müßte. Unvermerkt führte ihn dieſe Berührung weiter, und er entſchloß ſich, ſelbſt ein Trauerſpiel zu verfertigen.“ Dieſes, bei deſſen näherer Kritik wir keine Zeit verlieren, iſt in der wohlüberlegten

Aus dem längeren Gedicht „die Siege Friedrich's" eine Strophe aus der Mitte gegriffen:

Da ſchlug ſein Donner ſie bei Chotuſitz nieder,
Sie ſahn die Gottheit, flohn. Die Großmuth bewegte
Den Held, er gab den unerwarteten Frieden
Dem zitternden Feind.

Lange hat dieſe Strophe am häufigſten angewendet und ſie iſt auch eine ſeiner beſten; beſſer indeß dieſelbe, ohne den hüpfenden Fuß, in dem „Lob des Höchſten":

O du der Engel und der Menſchen Vater,
Dein großes Lob, das nicht der Engel Zungen,
In gülden Harfen würdig gnug beſingen,
Ertönet mein Spiel.

Wir finden auch reine Jamben, vierfüßig, mit abwechſelnd weiblichen Ausgängen, zu ſechszeiligen Strophen verbunden, welche aber aus nahe liegenden Gründen uns zu kahl klingen; um vieles zuſagender ſchon ſind die fünffüßigen.

Es genügt, auf die Jahreszahl 1745 hinzudeuten; mithin ſind dieſe Verſe vor Ramler und Klopſtock und beide in der Ausbildung des Rhythmus ohne Reim nur Langens Nachfolger. In ſolchem Sinne äußert ſich denn auch Meier's Vorrede, aus deren anziehendem Inhalt wir noch weiterhin entnehmen werden.

In einer ſo frühen Zeit wird man von dem Dichter weder Vollendetes noch durchgängig Gutes erwarten, es fehlt aber nicht an Stücken, vor denen der unbefangen genießende Beſchauer Achtung haben muß, und die ein nicht gewöhnliches Talent, ſo wie eine ſchöne Bildung bekunden. Ein zweites Gedicht „auf den König" bringt mit einem neuen Metrum einen in ſeiner Einfachheit anſprechenden Gedanken und eine artige Schlußwendung. Ich halte für nöthig, es ganz hieher zu ſetzen, erlaube mir aber, um den Eindruck für heutige Leſer nicht ſogleich zu ſtören, die Aenderung **Eines Wortes**:

Mars führte neulich die tapferen Geſchwader,
Ihm folgte Mordluſt, Verwirrung und Lerm,
Pan wich, es wichen die flüchtigen Nymphen,
Und Ceres entfloh.

Kein Schäfer ſpielte zu luſtigen Reihen,
Das Blut gerann auf der ſchlüpfrigen Flur,
Die Furcht, der Schrecken mit flüchtigen Schwingen
Durcheilte das Land.

Jedoch ich ſah die ſonſt bebenden Muſen
Jetzt nicht ſo ſchüchtern den Kriegern entfliehn,
Mit ihnen zogen die muntern Huldinnen
und folgten dem Heer.

Ich ſah die Scherze in fröhlichem Gaukeln,
Sie tanzten flüchtig um Fahnen und Zelt,
Und folgten ſicher den muthigen Schaaren
In feindliches Land.

Sie ſahen verwundernd die neuen Gefährten,
Und wurden Krieger und Waffen gewohnt,
Sie waren furchtlos. Denn Friedrich führte
Sein tapferes Volk.

Man hörte wechſelnd das Donnern der Stücke
Und der gerührten Saiten*) Getön,
Nach Trommeln klang durch die lärmenden Waffen
Ein ſanfteres Lied.

Iſt in Geſellſchaft der mächtigſten Götter
Das Heer ſonſt ſchüchterner Muſen voll Furcht?
Denn Pallas, Friederich, Recht und Siege
Bedeckten das Heer.

---

*) Im Original: Därme.

Glaube man aber nicht, daß Lange darum den reimloſen Verſen den Vorzug gegeben, weil die gereimten ihm ſchwer geworden; im Gegentheil, er reimt geſchickt, und die wenigen Stücke, welche er in Reimen gemacht, gehören gerade zu den vorzüglichſten, ſo daß eben durch den Dichter ſelbſt am kräftigſten der Ausſpruch ſeines Vorredners widerlegt wird, welcher den Reim für ein Hinderniß der Poeſie erklärte. Das längſte Gedicht der Sammlung iſt, ein nicht eben häufiger Fall, bei weitem das ausgezeichnetſte. Es iſt übrigens darum ſo ausgedehnt, weil es ſchon den lyriſchen Charakter verläßt und ſtark in's Epiſche übergeht; ein gutes epiſches Gedicht aus jener Zeit muß aber nur um ſo ſchätzbarer ſein. Wir halten uns verpflichtet, es der Vergeſſenheit zu entreißen, um ſo mehr, als es Friedrich den Großen feiert, und das zwar im Anfange ſeiner Siegesbahn. Möge es zugleich zum Beweis dienen, daß man literariſche Entdeckungen machen kann, ohne ſich weit von der Heerſtraße zu entfernen.

Der Sieg bei Friedberg.

Geſungen im Juni 1745.

Opitz.

So hat dein reifer Witz des Feindes Liſt bezwungen,
Dein Degen ſeine Kraft.

Ich fühl' ein göttlich ſtarkes Dringen,
Die Muſen treiben mich zum Singen.
Wohin, o Regung, bringſt du mich?
Ich folg' euch willig, keuſche Muſen!
Ich fühl' ein Feuer in dem Buſen,
Mein kühner Flug erhebet ſich.
Ich ſing' ein Lied den Ewigkeiten,
Mein Spiel ertönt auf ſtärkern Saiten,
Im Lerm der Waffen, unter'm Krieg,
Vom großen Friedrich und vom Sieg.

Welch tolles, wirbelndes Gewimmel!
Was für ein raſendes Getümmel

Barbar'ſcher Töne ſchlägt mein Ohr?
Was ſind's für Völker, die auf Höhen
Und in den krummen Thälern gehen?
Was bringt dort für ein Schwarm hervor?
Mars führt ſie, durch viel tauſend Hufen
Erſchallt ein kriegriſch wildes Rufen.
Es ſtimmen in ſein Feldgeſchrei
Haß, Mordluſt, Wuth und Raſerei.

Es folgen flüchtige Huſaren,
Es folgen auch der Sachſen Schaaren,
Uneingedenk der Nachbarſchaft.
Die Böhmen macht die Luſt zu morden
Zu Brüdern der tartar'ſchen Horden,
Hier ziehet der Ligurer Kraft,
Der kriegeriſchen Ungarn Fahnen,
Panduren, Theiſſervolk, Ulanen,
Manch ſonſt noch nie genanntes Land
Hat ſeine Völker hergeſandt.

Der ſeinen Durſt am Sauſtrom kühlet,
Wo Raab und Drau an's Ufer ſpület,
Das Volk vom Adriat'ſchen Meor,
Der Gete, der die Furcht nicht kennet,
Der Thrazer, der ſich flüchtig trennet
Und fliehend ſiegt, verſtärkt das Heer.
Dort ziehn der Pferde ſtarke Brüſte
Die Laſt der donnernden Gerüſte,
Der Waffen Glanz erhellt das Land,
Als ſtünde da ein Wald in Brand.

Wie wenn die Wind' im Abend ſtürmen,
Und plötzlich ſchwarze Wolken thürmen,
Das heitre Blau wird ſchnell zur Nacht:
So plötzlich ſchwärzen ſich die Felder,
Sie brechen vor aus Buſch und Wälder,
Wie Flocken, die der Nord gebracht.

Es wimmelt überall von Schaaren,
Wie Bienen aus dem Stocke fahren,
Und wie das weite Meer, erregt
Vom Sturm, auf Wellen Wellen ſchlägt.

Der weite Luftkreis wird durchdrungen
Vom Ruf ſo viel verſchiedner Zungen
Der Völker, welche Mars vermengt.
Die Fahnen flattern, Winde ſauſen,
Die Hengſte wiehern, ſtampfen, brauſen,
Wie wann der Froſt den Herbſt verdrängt,
Wenn in den Lüften laute Schaaren
Von Störchen, Kranichen und Staaren
Nach wärmern Welten, ſchreiend, ziehn;
So klang es, als die Völker ſchrien.

Dort kommen Wolken aufgeflogen,
Ein Heer kommt langſam hergezogen,
Geht Schritt vor Schritt, zwar kühn, doch ſtill.
Wie, wenn der Süd das Meer durchwühlet,
Den Fels mit toller Wuth beſpület,
Man hört ein brauſend hohl Gebrüll;
Doch ſteht der Felſen unbeweget,
An dem die Fluth ſich ſelbſt zerſchläget,
Er trotzet dem erboßten Meer:
So ſeh' ich Friedrichs tapfres Heer.

Er jagt dem Blitz gleich durch die Glieder,
Sein Wink verdreht und ſtellt ſie wieder,
Er zieht voran, o welche Pracht!
So drehet ſich das Heer der Sterne,
So führt ſie durch die graue Ferne
Der volle Mond, der Fürſt der Nacht.
Sie eilen fort mit gleichen Schritten,
Der Boden bebet von den Tritten,
Aus ihren Augen ſchießet Gluth,
Ihr Gang zeigt den erhabnen Muth.

Sie gehn zum Siegen, zum Erobern,
Ein jeder Trupp folgt ſeinen Obern,
Und horcht auf den Befehl zur Schlacht.
Seht Mann an Mann, ſeht Glied an Glieder,
Das Wehr glänzt in den Wolken wieder;
So wie das Zitterlicht der Nacht
Von Norden her am Himmel flimmert,
Seht, wie es in den Gliedern ſchimmert,
Das weite Feld glänzt vom Gewehr,
Als wenn's mit Gluth beſäet wär.

Mars führt der Ungarn Heer zum Streite,
Minerva geht an Friedrichs Seite,
Der Schrecken eilt den Feinden zu.
Jetzt, jetzt erreichen ſich die Spitzen,
Der König winkt, ein donnernd Blitzen
Fällt auf den Feind, in jedem Nu
Schickt er den Feinden Donnerwetter,
O welch erſchreckliches Geſchmetter!
Seht hin, jedoch ein finſtrer Dampf
Verhüllt die Krieger und den Kampf.

Hier ſieht man Blitz mit Blitzen ſtreiten,
Dort Flammen aus den langen Seiten,
Der Lerm nimmt zu und wälzt ſich fort,
Rollt vom Gebirge feldwärts nieder,
Und ſteigt vom Thal zun*) Bergen wieder,
Jetzt donnert's hier, jetzt donnert's dort,
Wie wenn der Himmel ſich beziehet,
Die Luft wird ſchwarz, der Tag entfliehet,
Es blitzt vom Süd zur Mitternacht,
Daß Oſt und Weſt vom Donner kracht.

---

*) Im Original ſteht zum Bergen, das ich für Druckfehler halte für dieſe damals nicht ungebräuchliche Form; ſelbſt noch bei Leſſing, und auch erſt von Lachmann nach dem Originaldruck hergeſtellt.

Hier deckt kein Wald, hier ſchützt kein Graben,
Die meinen Held zum Führer haben,
Erſchreckt kein Waſſer, Eiſen, Tod,
Sie eilen auf verwehrten Wegen
Den ſtolzen Feinden keck entgegen,
Das Mitleid weicht, das Feld wird roth.
Hier ſchützt kein raſend Widerſtreben,
Der Feind und die Gebürge beben,
Mars friſcht ſie wieder an zum Streit,
Der Kampf, das Morden wird verneut.

Der Dampf zieht wirbelnd auf zum Himmel,
Mit ihm erhebt ſich das Getümmel
Des Streits, der Sterbenden Geſchrei,
Der Brennen Heer zertrennt die Glieder,
Haut wüthend viele Reihen nieder
Von Fußvolk und von Reuterei,
Der Feind fällt durch der Seinen Blitze
Und läuft ins eigene Geſchütze;
Dort ſchießt ein Blutſtrom von der Höh,
Gerinnet, ſteht, und wird zum See.

Das iſt kein Kampf, das iſt ein Morden!
Wo iſt der Feind, wo ſind die Horden,
Wo iſt die Macht der halben Welt?
Seht, ſeht, wie ſie zurücke ziehen,
Wie ſie vor Friedrichs Blicken fliehen.
Sein Wink befreit Gebürg und Feld;
So wie, wenn dunkle Wolken raſen,
Der Oſtwind durch ſein ſtrenges Blaſen
Den ganzen Luftkreis heiter macht,
Die Wolken fliehn, es flieht die Nacht.

Seht, wie die Feind' in Wald und Sträuchen,
Des Siegs uneingedenk entweichen,
Der flücht'ge Schwarm iſt nicht mehr laut,

In Friedebergs berühmten Thälern
Wird das Gebürg zu Siegesmählern,
Die die Natur ſelbſt aufgebaut.
Was iſt's, kann mich der Blick betrügen?
Da ſeh' ich hundert Fahnen fliegen,
Darin ein feindlich Zeichen ſchwebt,
Die man voll Stolz zum Himmel hebt.

Sinds Feinde? nein! Es ſind die Sieger,
Sie bringen als vollkommne Krieger
Der Feinde Fahnen ſtolz daher.
Seht Friedrichs Haupt im Lorberkranze,
Er prangt in göttlich hellem Glanze,
Als wenn Er ſelbſt ein Kriegsgott wär.
Die Tapferkeit ſchwebt ihm zur Seiten,
Der frohe Sieg wirft, im Begleiten,
Die Palmen auf das blut'ge Feld;
Der Ruhm verkündigt es der Welt.

Die Großmuth eilt voran, verbindet,
Wo ſie des Feindes Wunden findet,
Und ſchafft ſich einen neuen Sieg;
Der Feind, beſchämt vom edeln Muthe,
Iſt roth von Scham und roth von Blute,
Und flucht dem ungerechten Krieg.
O Völker! wollt ihr denn den Brennen
Nur durch der Waffen Wunder kennen?
Er würde, ließet ihr ihn ruhn,
Der Güte Wunderwerke thun.

O ſeid ihr von dem langen Morden,
Ihr Schwerter, noch nicht ſtumpf geworden!
Wann giebſt du, Nordens Salomo,
Dich deinen Unterthanen wieder?
Wann hörſt du ruhig unſre Lieder,
Und machſt durch dich die Länder froh?

Ja ſchlage nur die Feinde nieder,
Und eil' und komm' umlorbert wieder,
Und laß die Wiſſenſchaften blühn,
Weil doch die Muſen mit dir ziehn.

Man darf erſtaunen über die Kühnheit, in einer Zeit, welche ſich in lauter poetiſchen Conventionen bewegte, das lebendige Bild einer Schlacht nach neuerer Kriegskunſt entwerfen zu wollen, und zwar in hohem lyriſchen Ton. Freilich wünſchte man ein etwas anſchaulicheres Bild von dem taktiſchen Plan der Schlacht, freilich iſt der Gleichniſſe ein Uebermaaß und allzu ſehr werden ſie aus derſelben Quelle geſchöpft; man ſieht, daß der Dichter eben dreiſt in's Volle griff, ohne Furcht etwas Verbrauchtes zu treffen. Jedenfalls ſind in dem Gedicht Striche von Kraft, es geht ein feuriger Zug, ein ſchöner Fluß durch das Ganze und es fehlt nicht an Wendungen, deren ſich der originalſte Dichter nicht zu ſchämen hätte. Dabei werde nicht überſehen, daß durchgängig Friedrich als ein deutſcher Held angeſchaut wird, der nicht gegen Deutſche, ſondern weſentlich gegen Barbaren kämpft, welche gegen Deutſchland in's Feld geführt werden. Anlangend die Verwendung der griechiſchen oder vielmehr römiſchen Mythologie und der allegoriſchen Perſonificationen, die hier in beſonderer Zahl hervortreten, ſtehe die Bemerkung, daß während die den Engländern folgende Dichtergruppe ſich bereits davon freigemacht, dieſe norddeutſchen, und namentlich die ſämmtlichen Friedrichsſänger noch daran feſthalten: man war eben noch im Zeitalter Voltaires, und Friedrich wurde nur in ſeiner eigenen Sprache beſungen. Auch noch mehrere Decennien ſpäter, da ſchon die Götter anfingen ſich abzunutzen, hielt man noch an der Allegorie feſt, ja empfahl dieſe an Stelle jener, Herder aber, der eben dabei die Leiſtungen unſeres Dichters und die Ramlers im Auge hatte, trat noch lebhaft als Vertheidiger der antiken Mythologie auf, ſo lange ſie nicht mehr Bedeutung habe als eine poetiſche.

Von ſonſtigen Werken Langes ſind uns hier beſonders nennenswerth: „Thirſis und Damon's freundſchaftliche Lieder, herausgegeben von M. Samuel Gotthold Langen. Zweite Auflage, Halle im Magdeburgiſchen", ohne Jahr; die Vorrede dieſer Auflage unterzeichnet der Verfaſſer Laublingen den 14. Mertz 1749. Eine erſte Auflage war 1745 zu Zürich erſchienen, beſorgt von Bodmer. In ihrer Vorrede leſen wir: „Gegenwärtige Lieder waren nicht verfertiget, daß ſie gemein gemacht würden. Damon hat die Gütigkeit gehabt und ſie mir vertraut. Sie machten mir ſo vieles Vergnügen, daß ich auf den unſchuldigen Gedanken fiel, von dieſem Vergnügen auch etlichen anderen, die meinen Geſchmack haben, Antheil zu geben." Damon nun iſt Lange, Thirſis deſſen Freund Pyra, der in ganz ähnlicher Weiſe und meiſtens auch in reimloſen Verſen dichtet. Allein beide Dichter zeigen ſich hier ziemlich ſchwach; den Inhalt bilden meiſtens Familiengeſchichten von nicht ſonderlichem Intereſſe. Auch Pyra giebt ein langes Gedicht an Friedrich, das ſtark in die Poſaune des Ruhms ſtößt, ihr jedoch nur heiſere Töne abgewinnt, nicht entfernt zu vergleichen mit dem obigen Gedicht von Lange, das als tonangebend bezeichnet werden darf für die nachfolgenden Kriegs- und Siegeslieder.

II.

Ewald Chriſtian von Kleiſt.

Unter den Dichtern, welche in dieſer Zeit Preußen ſtellt und welche mit einer gewiſſen Nothwendigkeit die Sänger Friedrichs ſind, iſt hier zunächſt Kleiſt zu nennen, wenn er auch nur mit wenigen Tönen ſeinen Helden gefeiert hat; ſtarb er doch ſelbſt für ihn den Heldentod.

Ewald Chriſtian von Kleiſt wurde zu Zeblin bei Cöslin in Hinterpommern geboren, am 5. März des Jahres 1715. Seine Mutter entſtammte dem Manteuffelſchen Geſchlecht, welches, ſo ſagt Ramler, dem Kleiſtiſchen an Ruhm und Verdienſten gleich iſt. Im neunten Jahr kam er in die Jeſuitenſchule zu Kron in Großpolen und im fünfzehnten auf das akademiſche Gymnaſium zu Danzig, bezog darauf im ſiebzehnten die Univerſität Königsberg und ſtudirte daſelbſt mit vieler Hingebung die Rechte, die Philoſophie und, worin er ſeinem ſpäteren Namensgenoſſen Heinrich von Kleiſt gleich ſteht, Mathematik. Nach Vollendung ſeiner Studien beſuchte er ſeine Verwandten in Dänemark, welche ihm zur Niederlaſſung in dieſem Lande riethen. Er folgte dem Rath und ſcheint die Laufbahn eines Rechtsgelehrten oder Rechtslehrers gewählt zu haben; da jedoch auf redlichen Wegen hier nicht zum Ziel zu kommen war, trat er im 21. Jahr ſeines Alters in däniſchen Kriegsdienſt. Er ſtudirte nun die Kriegswiſſenſchaften mit demſelben Eifer, wie zuvor die Rechte. Als aber im Jahr 1740 der Regierungsantritt Friedrichs des Großen erfolgte, da zog ſein Herz ihn in's Vaterland zurück, er kam nach Berlin und ließ ſich dem König vorſtellen, welcher ihn als Lieutenant bei dem Regiment ſeines Bruders, des Prinzen Heinrich, unterbrachte. In dieſer Stellung war Kleiſt während der Feldzüge in Friedrichs fünf erſten Regierungsjahren. Im Jahr 1749 wurde er Hauptmann. In eben dieſem Jahr erſchien ſein Gedicht „der Frühling“. Vielleicht mit Rückſicht auf ſeine literariſchen Beſtrebungen, gewiß aber in Betracht ſeiner hervorragenden Bildung, ernannte Friedrich ihn zum Geſellſchafter des jungen Prinzen Friedrich Wilhelm, des muthmaßlichen Thronfolgers; darauf, mit dem Ausbruch des Krieges im Jahr 1756 ward er zum Oberſtwachtmeiſter bei dem Regiment des Generals von Hauſen erhoben, und gerade dies Regiment wurde darauf als Beſatzung nach Leipzig verlegt, dem damaligen Hauptſitz deutſcher Gelehrſamkeit und Poeſie. Hier erhielt Kleiſt die höchſt erfreuliche Gelegenheit zum Umgang mit den hervorragendſten Geiſtern der Zeit, und da die Kriegsſtürme ſich für eine kurze Friſt beruhigten, ſo fehlte es auch nicht an Muße, ſich der Poeſie zu widmen. Dies günſtige Verhältniß dauerte fort, als ihm der König nach der Schlacht bei Roßbach mittelſt eigenhändigen Befehls die Aufſicht über das zu Leipzig angelegte große Lazareth anvertraute, eine Stellung, in welcher bei den Kranken und Verwundeten beider Parteien, ſo wie auch bei den Einwohnern der Stadt, ſein menſchenfreundlicher edler Charakter die allgemeinſte Anerkennung fand. Kleiſt verkehrte in dieſer Zeit mit Weiße und beſonders mit Leſſing, ein Umgang, aus dem beide gleichen Vortheil zogen: es waren wohl die glücklichſten Tage beider.

Den ferneren Lebenslauf glaube ich nicht kürzer und beſſer als mit den eigenen Worten ſeines Freundes Ramler geben zu können. „Im Februar 1758 mußte er mit einigen Truppen nach Zerbſt marſchiren, um den Marquis de Fraignes in Verhaft zu nehmen. Unmittelbar darauf ward er nach Bernburg auf Execution geſandt. Wie viele Liebe ihm die Ausführung dieſer beiden an ſich ſelbſt gehäſſigen Geſchäfte erworben hat, kann man aus dem Munde derjenigen vernehmen, wider welche ſie unternommen wurden. Den Feldzug des 1758. Jahres that er bei dem Heere des Prinzen

Heinrichs, den er in Leipzig erſucht hatte, das Hauſen'ſche Regiment zur Armee zu ziehen. Die Gelegenheiten ſich hervorzuthun konnten ihm hier niemals fehlen, und er theilte allemal ſeinen Muth dem Bataillon mit, welches er commandirte. Als ſich gegen Ende des Feldzugs die öſterreichiſche Macht gegen Dresden zog und die preußiſche Armee durch die Stadt marſchirte, hatte das Hauſen'ſche Regiment, nebſt noch einem andern, die Arrieregarde, und dabei in dem Plauen'ſchen Grunde die Kanonade der ganzen öſterreichiſchen Artillerie einige Stunden lang auszuhalten. Der Herr von Kleiſt trug dazumal ſehr viel zur Behauptung dieſes gefährlichen und wichtigen Poſtens bei, wodurch die ganze öſterreichiſche Armee aufgehalten wurde. Im Anfange des folgenden Feldzuges 1759 ging er mit der Armee des Prinzen Heinrich nach Franken, und wohnte den übrigen Verrichtungen dieſer Armee bei, bis er mit dem Corps des Generals von Fink zum Heer des Königes wider die Ruſſen abgeſchickt wurde. Den 12. Auguſt geſchah die blutige Schlacht bei Kunersdorf, wo ihm ſein Wunſch, den edeln Tod für's Vaterland zu ſterben, gewähret werden ſollte. Leute, die den Herrn von Kleiſt den Tag vor der Schlacht und ſelbſt den 12. Vormittags, als die Armee dem Feinde entgegen marſchirte, geſprochen haben, bezeugen, daß er außerordentlich vergnügt und aufgeräumt geweſen ſei. Er hatte ſein Leben niemals ängſtlich geliebt und liebte es nie weniger als jetzt, da er unter Friedrichs Augen zu ſiegen oder zu ſterben die Wahl hatte. Er griff unter der Anführung des Generals von Fink die ruſſiſche Flanke an. Er hatte mit ſeinem Bataillon bereits drei ruſſiſche Batterien erobern helfen, er hatte dabei zwölf ſtarke Contuſionen empfangen und war in die beiden erſten Finger der rechten Hand verwundet worden, ſo daß er den Degen in der linken Hand halten mußte. Sein Poſten als Major verband ihn eigentlich hinter der Fronte zu bleiben, aber er bedachte ſich nicht einen Augenblick vorzureiten, als er den verwundeten Commandeur des Bataillons nicht mehr erblickte. Er führte ſein Bataillon unter einem entſetzlichen Kanonenfeuer von Seiten der Feinde gegen die Batterie an. Er rief die Fahnen ſeines Regiments zu ſich und nahm ſelbſt einen Fahnenjunker beim Arm. Er ward wieder durch eine Kugel in den linken Arm verwundet, ſo daß er den Degen nicht mehr mit der linken Hand halten konnte, er faßte ihn alſo in die verwundete rechte Hand mit den beiden letzten Fingern und dem Daumen. Er drang weiter und war nur noch dreißig Schritte von dieſer letzten Batterie, als ihm durch einen Kartätſchenſchuß das rechte Bein zerſchmettert wurde. Er fiel vom Pferde und rief ſeinen Leuten zu: „Kinder, verlaßt euren König nicht!“ —

Das Folgende hier nur im Auszuge. Als er wieder zu Pferde ſteigen wollte, fiel er in Ohnmacht; er ward hinter die Fronte getragen; der Arzt, welcher ihn verband, ward durch einen Schuß in den Kopf neben ihm todt hingeſtreckt. Bald kamen Koſacken, zogen ihn nackt aus und warfen ihn in einen Sumpf. Hier fanden ihn in der Nacht einige ruſſiſche Huſaren, brachten ihn auf’s Trockne, legten ihn an ihrem Wachtfeuer auf Stroh, bedeckten ihn mit einem Mantel und ſetzten ihm einen Hut auf. Sie gaben ihm Brot und Waſſer. Als ſie fortritten, warfen ſie ihm, obwohl er es verbat, ein Geldſtück auf den Mantel; allein am Morgen kamen die Koſacken wieder und nahmen ihm dies alles. Wieder nackt und bloß lag er bis zum Mittag, wo er ſich einem ruſſiſchen Officier zu erkennen geben konnte. Er kam auf einem Wagen, äußerſt entkräftet, nach Frankfurt und konnte hier erſt gehörig verbunden werden. Auch jetzt war ſein Geiſt noch ruhig und ſelbſt heiter im Geſpräch mit den Gelehrten und ruſſiſchen Officieren, welche ihn beſuchten. Allein in der Nacht vom 22. zum 23. Auguſt ſonderten ſich die zerſchmetterten Knochen ab und zerriſſen eine Pulsader, es erfolgte eine ſtarke Verblutung, ehe Hülfe war; er ward ſchwach, verfiel vor Schmerz in Convulſionen und ſtarb auch hier den Heldentod, am 24. Auguſt um 2 Uhr Morgens. Seine Beſtattung in einer unter der Botmäßigkeit des Feindes ſtehenden Stadt geſchah mit allen Ehren, welche ſeinem militäriſchen Range und ſeinem Verdienſt als Krieger und Dichter zuſtanden. Er ſtarb im 43. Jahr ſeines Alters, viel zu früh um ganz zu ſein, was er der deutſchen Poeſie hätte ſein können. Sein Bild, von Rode gemalt, befindet ſich in der

Garniſonkirche zu Berlin zwiſchen den Bildern Schwerins und Winterfeldts.

Es läßt ſich verſtehn, daß ein friſcher Krieger in den Reihen meiſt gelehrter Dichter keine üble Rolle ſpielen und keiner der letzten ſein werde, denn jenen war eben die Gelehrſamkeit ein hauptſächliches Hinderniß für freiere Entwickelung der Poeſie. So zeigt ſich denn auch Kleiſt in allen ſeinen Werken, wie verſchieden ſie nach Ton und Inhalt ſein mögen. Wir fragen zuerſt nach ſolchen Gedichten, welche Zuſammenhang mit ſeinem kriegeriſchen Beruf haben und ihn zu einem Sänger ſeines großen Fürſten machen. Er ſelbſt hatte Theil an deſſen Heldenruhm, er kannte die Wunder des Genies aus unmittelbarſter Anſchauung, aus nächſter Nähe, er erlebte noch die Schlachten von Roßbach und Leuthen, freilich nicht mehr ihren glänzenden Erfolg, und der in hohen Wogen fortrollende Kampf ließ keine Zeit, den Degen mit der Lyra zu vertauſchen. Dies der Grund, daß wir eigentlich unter Kleiſts Werken nur ein einziges hieher gehöriges Stück finden, es nimmt aber unter den Gedichten, welche der Thatenglanz Friedrichs hervorgerufen hat, eine ſo bedeutende Stelle ein, daß es hier im Vordergrunde zu ſtehen verdient; überdies hat ſein Schluß eine rührende Vorbedeutung des Todes, der den Dichter als Helden berühmt werden ließ, ehe er es im vollen Sinne des Wortes als Dichter werden konnte. Es iſt die Ode an die preußiſche Armee, gedichtet im März 1757, alſo noch vor Roßbach. Sie hebt an im hohen Odenton:

Unüberwundnes Heer, mit dem Tod und Verderben
In Legionen Feinde dringt,
Um das der frohe Sieg die goldnen Flügel ſchwingt,
O Heer, bereit zum Siegen oder Sterben!

Sieh! Feinde, deren Laſt die Hügel faſt verſinken,
Den Erdkreis beben macht,
Ziehn gegen dich, und drohn mit Qual und ew'ger Nacht;
Das Waſſer fehlt, wo ihre Roſſe trinken.

> Der dürre ſcheele Neid treibt niederträcht'ge Schaaren
> Aus Weſt und Süd heraus,
> Und Nordens Höhlen ſpeyn, ſo wie des Oſts*), Barbaren
> Und Ungeheur, dich zu verſchlingen, aus.
>
> Verdopple deinen Muth! der Feinde wilde Fluten
> Hemmt Friedrich und dein ſtarker Arm;
> Und die Gerechtigkeit verjagt den tollen Schwarm:
> Sie blitzt durch dich auf ihn, und ſeine Rücken bluten.

Die Ode ſchließt heroiſch und bedeutungsvoll:

> Auch ich, ich werde noch — vergönn' es mir, o Himmel! —
> Einher vor wenig Helden ziehn.
> Ich ſeh' dich, ſtolzer Feind! den kleinen Haufen fliehn,
> Und find' Ehr oder Tod im raſenden Getümmel.

Die Hauptleiſtung der Kleiſtiſchen Muſe, dasjenige Gedicht, dem er ſeinen Ruhm und ſeine feſte Stellung in der Literatur verdankt, liegt nun aber auf einer ganz andern Seite, nach der entgegengeſetzten Himmelsgegend hin. Und hier iſt eine allgemeinere Betrachtung einzuſchalten.

Kleiſts Dichten fällt in die Jahre, in welchen die engliſche Literatur je mehr und mehr Einfluß auf die deutſche gewann und hier die franzöſiſche ablöſte. Pope und Thomſon wurden geleſen, darauf Milton und Young, endlich Shakeſpeare. Brockes und Bodmer, Drollinger und Haller ſchon wurden von dieſen Muſtern geleitet, Klopſtock war ihnen unterworfen.

Thomſons Jahreszeiten, das Hauptſtück beſchreibender Poeſie, das England aus dieſer Zeit, und überhaupt, beſitzt, wurden bei ihrem vollſtändigen Erſcheinen, 1730, ſogleich in Deutſchland bekannt, und fanden hier einen gleichen Anklang wie in ihrem Vaterlande. Das Gedicht hat mit Miltons und Youngs Werken die Form gemein, den fünffüßigen reimloſen Jambus, mit letzterem aber die ſentimentale Auffaſſung. Die ſentimentale Landſchaftsmalerei iſt etwas, das charakteriſtiſch dem Norden angehört und der modernen Zeit. Der Südländer, dem die Natur nicht feindlich gegenüber ſteht, bewegt ſich täglich in ihr und iſt darum gleichgültiger gegen ihre Reize, der klare Himmel zeigt das Ferne wie das Nahe, alles liegt offen und gilt nach ſeinem proſaiſchen Werth; es fehlt das Geheimnißvolle, die Sehnſucht. Der Nordländer iſt überhaupt innerlicher, träumeriſcher, ſchwärmeriſcher; die Natur iſt nicht ſeine mitgeborene Schweſter, ſie iſt ſeine Braut. Im Süden iſt die plaſtiſche Naturdarſtellung zu Hauſe, im Norden die maleriſche Beſchreibung, dort wird man immer der lebendigen Natur den Vorzug geben, hier wendet das Gemüt ſich am liebſten der einſamen Landſchaft zu. So wie das äſthetiſche Gefühl eine feinere Ausbildung erhält, wird dieſer Unterſchied hervortreten. Von den nordiſchen Literaturen ſcheint das Empfindſam-Maleriſche am früheſten und zwar eben um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ſich in England gezeigt zu haben, von da ging es nach Deutſchland über. In Haller, und noch mehr in Klopſtock, zeigen ſchon ſich ſtarke Spuren; noch viel entſchiedener tritt es in der nächſtfolgenden Periode hervor, wo denn eigentlich dieſe ſentimentale Landſchaftsmalerei in der Poeſie zu Hauſe iſt.

---

*) Die Ramlerſchen Originalausgaben haben hier, offenbar falſch: „ſo wie des Oſts-Barbaren".

So entſchieden nun Thomſon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf die deutſche Literatur eingewirkt hat, ſo darf man doch nicht alle Erſcheinungen, welche ſeiner Dichtungsart verwandt ſind, für eigentliche Nachahmung erklären, denn es beruht die Gattung auf allgemeinen Bedingungen der Zeit und daſſelbe, was ſie in England hervorrief, mußte ſie auch in Deutſchland begünſtigen. Dazu gehört vor allem der durchgehende Mangel an wahrem poetiſchen Stoff, welcher ſchon Opitz ganz in die Nähe dieſer naturbeſchreibenden Poeſie brachte, nur mit dem Unterſchied, daß er es noch nicht wagte, ihr ſo ganz das Uebergewicht in der Miſchung mit anderen Elementen zu geben. Dies geſchah in Deutſchland zunächſt durch Ewald von Kleiſt, aber auf eine ſolche Weiſe, daß er Thomſon gegenüber noch eine gute Eigenthümlichkeit behauptet, während ſpätere Nachfolger weit mehr in unmittelbare Abhängigkeit geriethen.

Dieſelbe Friſche und Wetterfarbe, welche wir in Kleiſts kriegeriſcher Ode erkannten, finden wir nun auch in ſeinem Hauptwerk, dem Frühling. Er hat dies lange und mit ſtetem Fleiß unter Händen gehabt, auch den Rath von literariſchen Freunden benutzt; daher kommt es, daß wir daſſelbe in verſchiedenen Geſtalten beſitzen, von denen ſogar diejenige, welche in den geſammelten Werken als die ſeiner letzten Hand geleſen wird, in Zweifel gezogen und als das Werk eines Anderen dargeſtellt worden.

Ramler iſt bekanntlich der Herausgeber des poetiſchen Nachlaſſes unſeres Kleiſt, und Ramler wiederum iſt bekannt als derjenige, welcher gern die Werke Anderer verbeſſerte, corrigirte. Er that dies in ſeiner Blumenleſe, allein wenn er es that, ſo gab er die Stücke nicht unter dem Namen der Verfaſſer, ſelbſt dann nicht, wenn ſie lange todt waren. Kleiſt nun war ſein näherer Freund, er hatte jenem ſelbſt ſeine Papiere übergeben, und mit ihm darüber verhandelt; außerdem aber ſind die Umſtände von ſo beſonderer Art, daß wir hier die Gewiſſenhaftigkeit Ramlers, welche überhaupt durch nichts verdächtigt iſt, um ſo weniger anfechten dürfen.

Kleiſt hatte in früherer Zeit das Manuſcript des Frühlings an Ramler geſchickt mit dem Wunſch, er möchte, falls er es für nöthig halte, ihm Vorſchläge zu Aenderungen machen. Er hatte dabei nur Aenderungen im Einzelnen gemeint, Ramler, übrigens ein großer Verehrer des Gedichts, war aber ſo weit gegangen, daß er bis auf die Anordnung und den Plan eindrang und daß hienach der Frühling eine ganz andere Geſtalt bekam. Als er den Anfang ſeines Verſuches an Kleiſt ſchickte, war dieſer freilich nicht eben davon erbaut, am wenigſten mochte er in den Abdruck des ſo veränderten Werkes unter ſeinem Namen willigen, da es ja nur noch zum kleinen Theil ſein eigen ſei; man vergleiche hierüber Kleiſt's Briefe an Gleim aus den Jahren 1749 und 1750. Als Ramler dies erfuhr, ließ er ſogleich die ganze Arbeit liegen und ſtellte dem

Dichter nun anheim, daraus zu benutzen, was er für gut fände, und daß dieſer es gethan, unterliegt wohl keinem Zweifel. Uebrigens hatte Ramler dem Gedicht eine größere, planmäßigere Ausdehnung geben, einige Stücke, welche Kleiſt herausgeſchnitten, wieder hineinbringen wollen und außerdem auch eine beſondere Erzählung noch dafür entworfen, welche der Dichter des Frühlings „beneidenswerth" nannte. Wie ſollten wir nun wohl unter dieſen Umſtänden glauben, Ramler habe, als ihm die Herausgabe der Werke ſeines Freundes zufiel, deſſen Frühling unterdrückt, und an Stelle deſſen den ſeinigen gegeben! Nicht viel Anderes aber iſt von Körte in ſeiner Herausgabe der Kleiſtiſchen Werke behauptet worden, denn er läßt darin den Frühling nach einem abweichenden Manuſcript drucken, welches er, der Ramlerſchen Ausgabe gegenüber, für das wahre Kleiſtiſche Original erklärt. Noch iſt in Schirach's Magazin der deutſchen Kritik, Bd. 2, durch Sam. Gotthold Lange*) eine andere Handſchrift von Kleiſt's Frühling gedruckt worden unter dem Titel: „das Landleben von Kleiſt nach einer eigenhändigen Urſchrift, welche er einem Freunde gab". Wer dieſe drei verſchiedenen Recenſionen mit einander vergleichen will**), wird, falls er ein kritiſches Auge beſitzt, ſicherlich alle drei für echt erklären, nämlich für fortſchreitende Verbeſſerungen des Dichters, die Lange'ſche iſt die älteſte, von ihr ſtark abweichend die Körte'ſche, von letzterer um vieles weniger die Ramler'ſche, und zwar ſo, daß dieſe Abweichungen nicht von Ramlers, ſondern von Kleiſts Hand gemacht ſcheinen, vermutlich aber mit Benutzung deſſen, was Ramler ihm zu dieſem Behuf übergeben hatte, denn ſie betreffen beſonders die erſten hundert Verſe oder etwas mehr. Wie wenig eigenmächtig Ramler bei der Herausgabe der Kleiſt'ſchen Werke verfuhr, zeigt ſich namentlich auch darin, daß er die Fragmente, welche der Dichter aus der frühern Geſtalt des Frühlings herausgeſchnitten, nicht, wie er wünſchte, demſelben wieder einverleibt, ſondern ſie einzeln unter dem Titel von Rhapſodien an den Schluß des erſten Theiles ſetzte, während er den zweiten mit dem Frühling begann. In der That gehören ſie nach Gedanken und Ausführung einer Entwickelungsperiode an, welche der Dichter bei dem Abſchluß des Frühlings bereits hinter ſich hatte. Aus alledem folgt denn, daß wir uns vollſtändig bei der verbreiteten Ausgabe beruhigen können, welche ſehr mit Unrecht angefochten worden. Nun aber kommt bei Kleiſt viel und Alles auf das Einzelne an, um ſo mehr ſcheint dieſe Erörterung hieher zu gehören.

---

*) Kleiſt nennt ihn in der Ode an Ramler.

**) In Jördens Lexicon deutſch. Dicht. ſind die erheblichſten Abweichungen zuſammengeſtellt.

Kleiſts Frühling erwuchs gleichzeitig mit den erſten Geſängen des Meſſias; da indeß der erſte ſchon 1748 in den Bremiſchen Beiträgen gedruckt wurde, ſo hätte derſelbe wohl einen Einfluß haben können auf die von Kleiſt gewählte Form. Sein Hexameter iſt aber nicht der Klopſtockiſche und überhaupt kein Hexameter, denn die Eine Vorſchlagsſilbe, womit er ihn dem Genius der deutſchen Sprache anzunähern glaubte, verändert ihn gänzlich und macht die Anwendung ſeiner Geſetze und Feinheiten unmöglich. Klopſtock urtheilte davon: es ſei ein ſchöner anapäſtiſcher Vers, nur kein Hexameter, als jenes würde er noch ſchöner ſein, wenn er mehr Jamben hätte — ein Urtheil, welches ſich nach ſeiner lobenden Seite jetzt ſchwer unterſchreiben läßt, denn der Vers iſt in jeder Art vergriffen, läßt keine Geſtaltung zu und konnte nur hemmend einwirken auf den Stil des Ganzen. Er hat auch keine Nachahmung gefunden*). Als reimloſer Vers ſchien er indeß einigermaaßen dem Thomſonſchen zu entſprechen, denn den Blankvers hielt man damals im Deutſchen noch für unmöglich. Vielleicht, daß Kleiſt, um dem Jambus des Vorbildes näher zu kommen, dem ſechsfüßigen dactyliſchen Verſe jene Vorſchlagsſilbe gab, da ohnedies der reine Hexameter wohl zu pathetiſch und auch zu ſchwierig ſcheinen mochte.

---

*) Er hatte übrigens ein Vorbild; denn ſchon früher war das Versmaaß von Uz in einer Ode angewandt worden, welche ſogar die Ueberſchrift trägt: der Frühling.

Kleiſts Freunde hatten den Vergleich mit Thomſon wohl noch weit mehr im Sinne, als er ſelbſt, und, wie man aus Spaldings Briefwechſel mit Gleim erſieht, ſo erwartete man als Folge des Frühlings auch einen Sommer, kurz eine Fortſetzung durch alle Jahreszeiten. Ob aber Kleiſt ſelbſt bei längerem Leben ſich dazu hätte bewegen laſſen, bleibt die Frage. Er nannte urſprünglich das Gedicht auch nur „das Landleben", und wollte ſelbſt auf Ramlers Vorſchlag, den Frühling als ſolchen weiter und runder zu geſtalten, nicht eingehen. Wahrſcheinlich hätte auch Thomſon beſſer gethan, wenn er bei ſeinem urſprünglichen Winter ſtehen geblieben wäre und nicht dem Rath ſeiner Freunde, das ganze Jahr zu umfaſſen, nachgegeben hätte; denn dieſe Gattung verträgt eine ſolche Wiederholung auf die Länge nicht, weil dann ihre Aermlichkeit um ſo mehr zu Tage kommt. Thomſon wurde zu immer geſuchteren Mitteln der Abwechſelung genöthigt und mußte immer mehr Lehrhaftes hereinziehen, weil Niemand ſo viel Abſchilderung der todten Natur, und wäre ſie die allermeiſterhafteſte, in Einem Gedicht ertragen kann. Aber auch bei dieſem großen Unterſchied des Umfangs hat es nicht an Vergleichen zwiſchen Thomſon und Kleiſt gefehlt, man fühlte die innere Verſchiedenheit ſehr wohl, war aber vielleicht nicht ganz glücklich, indem man ſie auszuſprechen ſuchte, denn da mußte jener didactiſch und beſchreibend, dieſer lyriſch und beſchreibend ſein. Ich finde den Unterſchied in etwas anderem. Thomſon geht hauptſächlich aus auf die Abſchilderung der großen Phänomene der Natur und um ſie aufzuſuchen hat er weder Einheit des Ortes noch der Zeit, denn er iſt, als reiſeluſtiger Britte, bald in England, bald in den Alpen, bald in der tropiſchen Zone, bald am Nordpol, und ſo bewegt ſich auch ſein Winter durch die verſchiedenen Monate dieſer Jahreszeit. Kleiſt dagegen hat nur Einen Frühlingstag und alles, was er vorführt, kann ſich ereignen in dem Umkreis eines einzigen Dörfchens: wie gemütlich, wie deutſch! Je mehr ſeine Arbeit vorſchritt, je weiter kam er von Thomſon ab, je mehr trat ſein eigener Charakter hervor. Seine eigenthümliche Stärke liegt in der genaueſten Kenntniß der Natureinzelheit und zwar eben ſo ſehr der lebendigen als der todten. Thomſon iſt allgemein und pathetiſch, Kleiſt ſpeciell, plaſtiſch, jener effektſuchend, Kleiſt naiv und anſpruchslos, wie die Natur, welche er ſchildert; es zeigt ſich bei ihm ein unverkennbares Streben nach dem Idyll hin und ſein Frühling iſt voll von originalen Zügen, welche Voß und dem Werneuchner Schmidt zu hoher Ehre gereicht haben würden. Gleich wie bei Canitz ſieht man an Kleiſt nur noch in ungleich höherem Grade den Landjunker im allerbeſten Sinne des Wortes. Es zeigt ſich durchaus die feinſte, innigſte Bekanntſchaft mit der Natur, wie ſie nur irgend die größten Naturmaler beſeſſen haben, alles hat er aus eigener Anſchauung, und für jedes ſucht er nach einem Ausdruck. Hätte er ſeine Wiſſenſchaft irgend aus Büchern, ſo würde er auch mit der Sache zugleich den Ausdruck haben und bald zur Ruhe gekommen ſein, allein jenes ganz andere Verhältniß erklärt uns zugleich ſowohl ſeine eigenen vielfältigen Aenderungen, als auch die Vorſchläge ſeines kritiſchen Freundes, welche gerade in entgegengeſetzter Richtung liegen. Während nämlich Kleiſt immer nach dem griff, was die Sache in ihrer ganzen Schärfe und Naivetät geben konnte und ſich darin erſt ſchwer genug that, wollte Ramler zugleich das Edle und in anderem Sinne des Wortes das Gewählte beobachtet wiſſen. Mit dieſem Leitſtern in der Hand wird man den Varianten der Körteſchen und der Ramler'ſchen Ausgabe, zwiſchen welchen aber Ramlers Vorſchläge und Bearbeitung liegen, vielleicht noch ein beſonderes Intereſſe abgewinnen können, eine Betrachtung, die uns erſt das Weſen und den Werth des Gedichtes kennen lehrt; er liegt nicht im Ganzen, ſondern im Einzelnen, wir müſſen das Kunſtwerk aufgeben, aber Beſtreben und dichteriſche Anlage hochſchätzen. Es iſt wahr, was ſchon Ramler und Leſſing ausſprechen, es fehlt dem Ganzen an Plan und Durchführung — war es doch dem Dichter entwachſen und etwas ganz anderes geworden, als urſprünglich im Sinne lag. Man hat den Tadel der Planloſigkeit abzuwehren geſucht durch Hervorheben des lyriſchen Charakters, allein Kleiſt hat ihn ja im Grunde ſelbſt zugegeben und dieſer lyriſche Charakter iſt ja auch nicht vorhanden, denn um ſo viel der Frühling plaſtiſcher und idylliſcher iſt als Thomſons Jahreszeiten, um ſo viel iſt er auch epiſcher. Nein, nehmen wir die Sache, wie ſie iſt und wie ſie nur ſein kann: der Frühling iſt ein Uebungsſtück, welches nicht nur Kleiſt, ſondern mit ihm die deutſche Poeſie gemacht hat, nichts Geſchloſſenes, geſchweige denn Vollendetes, aber etwas, das große Hoffnungen erregt, welche, wenn auch nicht durch Kleiſt, ſo doch durch Andere, aufs glänzendſte in Erfüllung gingen.

Kleiſt iſt ſo wenig ein Nachahmer von Thomſon, daß er uns Tugenden und Schönheiten zeigt, nach denen wir bei jenem vergeblich ſuchen; an Innigkeit, an Friſche übertrifft er ihn weit. Er iſt hier, nebſt Gellert, vielleicht der erſte Dichter der Periode, von dem ſich ſagen läßt, daß er den ausländiſchen Vorbildern gegenüber ſelbſtändig und deutſch ſei, und ſie in weſentlichen Eigenſchaften überrage. Kleiſt iſt übrigens ſo ſehr in aller Händen, daß es überflüſſig ſcheint, mit Proben unſer Urtheil zu belegen; man leſe ihn und man wird uns gewiß beiſtimmen: er hat ſehr wenig von den kalten Eigenſchaften der Kunſtpoeſie ſeiner Zeit, überall iſt er der Naturmenſch, noch ganz friſch und ohne den Ueberzug einer falſchen Cultur oder angenommenen Manier, auf dieſer Seite weit über Klopſtock zu ſtellen.

Der Ruhm des Gedichtes ward bald allgemein und drang auch über das deutſche Vaterland hinaus. Schon im Jahr 1755 machte Tagliazucchi, der dramatiſcher Dichter des Königs von Preußen (wohl für italieniſche Operntexte) genannt wird, eine italieniſche Ueberſetzung, damals in wenigen Exemplaren gedruckt, ſpäter in die große Ausgabe der Kleiſtiſchen Werke, und in die Berner Ausgabe aufgenommen. Fünf Jahre ſpäter erſchien Hubers franzöſiſche Ueberſetzung, in Proſa, nicht ohne Verdienſt, denn der Dichter iſt darin immer noch zu erkennen. Dies iſt weniger der Fall, wenn Friedrich Nicolai in ſeinem vierten Brief über den jetzigen Zuſtand der ſchönen Wiſſenſchaften in Deutſchland den Verſuch einer engliſchen Ueberſetzung machte.

Noch iſt ein Blick auf andere Gattungen zu werfen, welche Kleiſt ergriffen hat, wenn ſie auch nicht ein gleiches Intereſſe beſitzen. Am meiſten dürfen wir geſpannt ſein auf diejenigen Stücke, welche er Idyllen nennt, allein hier kommen die geſchilderten Eigenſchaften lange nicht in dem Maaß zum Vorſchein, namentlich wohl darum, weil damals für die Idylle etwas ganz anderes gefordert wurde; der Geiſt, welcher in Geßners Idyllen weht, war ſchon maaßgebend für die Gattung geworden, wie denn Kleiſt auch eins der Stücke dieſem damals berühmten Dichter zueignet. Aehnlich wie die Zeit ſich den anakreontiſchen Liedern zuwandte und daran Griechiſches zu haben vermeinte, ſo zeigte ſie auch eine beſondere Vorliebe für die ſpäten alexandriniſchen Idyllendichter Bion und Moſchos, welche man ſogar dem Theokrit vorzog, eben weil ſie weichlicher und moderner ſind. Eine Miſchung dieſer ziemlich ungriechiſchen Griechheit mit neufranzöſiſcher Eleganz, engliſcher Sentimentalität und deutſcher Moralität und Breite ergiebt die Geßner'ſchen Idyllen, welche der Zeitſtimmung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in ſo hohem Grade entſprachen, daß ſie ſogar auf Dichter einen Einfluß übte, die, wenn ſie unbeirrt ihrem eigenen Genius gefolgt wären, ſicherlich Beſſeres und Kräftigeres würden geſchaffen haben. Aber auch unter dieſer Bedingung bieten die Kleiſtiſchen Idyllen noch ſehr Anerkennenswerthes. Das Leſſing zugeeignete Stück, Milon und Iris, iſt wahrhaft zart und hat eine reizende Wendung am Schluß; Menalk, in Alexandrinern, vielleicht eines der früheſten Stücke, giebt noch etwas ſteif die Klage eines unglücklichen Liebhabers, allein die Stelle, wo er eine Scene ſeines früheren Glückes erzählt, iſt reizend und lebendig und wäre eines guten Elegikers werth; man wird aus dieſer Zeit wenig ähnliche Klänge aufweiſen können. Das bekannteſte Stück iſt Irin, vielleicht aber nicht das beſte; durch die Schilderung des Fiſcherlebens und den Dialog zwiſchen Vater und Sohn bekommt es Neuheit und Eigenthümlichkeit, die allzu einfache Moral nimmt aber etwas viel Raum ein. Cephis zeigt beſonders des Dichters großes Streben nach Einfachheit, und Amint, ein mehr lyriſches Stück, hat einen angenehmen Fall der Verſe und lieblichen Hauch, ſo daß man zuweilen Salis zu leſen glaubt. In allen dieſen Idyllen, ſo weit es der luſtige Ton und die geforderte roſige Farbe zuläßt, finden ſich auch Spuren von originaler Naturſchilderung, freilich blaſſer gehalten als im Frühling. Auch in den Oden, Hymnen, Liedern und Sinngedichten erſcheint Kleiſt als ein begabter Dichter, der das Ziel, das zu erſtreben ſei, wohl kennt, wenn er es auch noch nicht erreicht. Die Oden ſind von ſehr verſchiedenem Ton; der Ode an die preußiſche Armee ſtellt ſich mit friſchen und heiteren Farben gegenüber die Einladung auf's Land an Herrn Hofrath Ewald, im December. Darin die ſchönen Strophen:

Komm mit mir in der öden Fluren
Bereiftes Gras,
Verfolg mit mir des Wildes Spuren
Im Wald von Glas.

Und hör' des Hains Gewölbe ſchallen,
Wenn's Horn erwacht,
Und ſich von hohen Bergen fallen
Die ſchnelle Jagd.

Dann eil' in meine Wohnung wieder
Müd' aus dem Hain,
Und ſinge mit mir ſüße Lieder
Bei frohem Wein.

Und Chloris, die durch ihre Saiten
Dein Herz entwandt,
Soll Lalagens Geſang begleiten
Mit kluger Hand u. ſ. w.

Wir haben auch Liebesgedichte von Kleiſt, die man ſinnig und elegiſch nennen darf, und wir erfahren, daß Doris kein Gebilde der Phantaſie, ſondern eine vornehme Dame ſei, die er auf einer Reiſe nach Polen kennen lernte; es heißt: „Seine Hochachtung verminderte ſich nicht, da er durch ihre Vermählung mit einem anderen die Hoffnung verlor, ſie jemals zu beſitzen*)."

---

*) C. H. Schmid, Biographie der Dichter, I. 30

Sehr abſtechend die munteren Weinlieder. Ich hebe hervor den Dithyrambus: Freund! verſäume nicht zu leben!

Wichtiger für die Beurtheilung des Dichters iſt aber die Rhapſodie „Sehnſucht nach Ruhe", vom Jahr 1744, denn hier zeigt ſich in den gehäuften ausgeführten Bildern die nahe Verwandtſchaft mit Lange, ja, was man in dieſer Zeit nicht erwartet, in dem Streben nach Gewicht und Pracht eine Annäherung an die Dichter der ſogenannten zweiten ſchleſiſchen Schule. Kleiſt erreicht hier in der Schilderung des Krieges und ſeiner Zerſtörungen, welche ihm den Contraſt und die Folie geben ſoll für die anmuthsvollen Bilder der Ruhe, eine phantaſievolle Erhabenheit, deren Wirkung reiner und größer ſein würde, wenn dieſer Ton ſicherer gehalten wäre, nicht unterbrochen durch einzelne abfallende Zeilen. Man ſieht hier deutlich, daß die Periode des guten Geſchmacks und franzöſiſcher Verſtändigkeit und Bilderſcheu ihrem Ablauf naht und wird nun auch Leſſings Vorliebe für Scultetus um ſo mehr verſtehen.

Auch unter den Liedern finden wir das Streben durch den Contraſt zu wirken ſehr glücklich in dem „Geburtslied", das zuerſt in den Literaturbriefen vom Jahr 1759 gedruckt wurde. Eigenthümlich in ſeiner Anlage beginnt es mit dem Verſe:

Weh dir, daß du geboren biſt,

um zu ſchließen mit der Zeile:

Wohl dir, daß du geboren biſt!

Der erſte Satz erhält eine Ausführung, welche in düſterer Malerei uns den ernſten, gediegenen Charakter des Dichters offenbart, während der zweite, liebevoll ausgeſtattet, deſſen Lebensluſt und heiteren freundlichen Sinn zugleich mit der eigenthümlichen Richtung ſeines ſchönen Talentes zeigt:

Allein du wirſt auch die Natur
Voll ſanfter Schönheit ſehn. Das Meer,
Der Morgenröthe Spiegel, wird
Mit rothem Lichte dich erfreun,
Und rauſchen dir Entzückung zu.

Verborgen, wenn die Sonne brennt,
In grüner Nacht, beſchattet dich
Der Birken hangend Haar. Du gehſt
In blühenden Hecken eines Thals
Voll Ruh einher, und athmeſt Luſt,
Und ſieheſt einen Schmetterling
Auf jeder Blüth', in bunter Pracht;
Und den Faſan im Klee, der dir
Denſelben Hals bald roth, bald braun,
Bald grün, im Glanz der Sonne zeigt.
Es werden Wieſen dich erfreun,
Mit Regenbogen ausgeſchmückt:
Und in der Flut ein Labyrinth
Von Blumen, und manch bunter Kranz,
Aus deſſen Mitte Phöbus Bild
Von Stralen blitzt, und über dem
In holden Düften Zephyr ſchwärmt.
Die Lerche, die in Augen nicht,
Doch immer in den Ohren iſt,
Singt aus den Wolken Freud' herab
Dir in die Bruſt. — Auch Tugend iſt
Noch nicht verſchwunden aus der Welt,
Und Friedrich lebt, der ſie belohnt —

Mit dieſen Worten kehrt der Dichter ſehr ſchön zum Anfang zurück und nicht minder angemeſſen gedenkt er in ſolchem Sinne der Freundſchaft und ſeines Freundes Lange, des von uns eben geſchilderten Dichters, mit dem überdies Kleiſts reimloſe Poeſie in nahe Verbindung zu bringen iſt, leider in dieſem ſonſt ſo ſchönen Gedicht ſehr zu ihrem Nachtheil, denn der vierfüßige, ſtets mit langer Silbe reimlos ſchließende Vers hat etwas Trockenes und Abgebrochenes. Aber auch Kleiſts Freund Leſſing ging in dem Lied nicht leer aus, denn ihm zu Liebe, wie wir bereits bemerkten (ſ. oben bei Scultetus) iſt die Stelle von der Lerche gedichtet: Leſſing, wie er uns ſelbſt ſagt, hatte Kleiſt die entſprechenden Verſe ſeines Günſtlings mitgetheilt und dieſer brachte ſie mit leichter Veränderung hier an.

Beſondere Erwähnung verdient noch das Lied eines Lappländers als erſter Verſuch nationaler Charakteriſtik, und man darf ihn gelungen nennen. Wirklich hat Kleiſt dabei ein Original (in Scheffers Lapponia) vor Augen gehabt, denn ohne ein ſolches wäre das Wagniß zu kühn geweſen. Das Stück fand viel Anerkennung und es fehlte nicht an Nachfolge. Kleiſt ſelbſt gab ſpäter nach Montaigne das „Lied eines Cannibalen“, es reiht ſich an von Gerſtenberg „der Mohr“ und von Zachariä das „mexicaniſche Lied“, um auf das vorzüglichſte Stück in dieſer Reihe hinzuführen — Schillers „nadoweſſiſche Todtenklage“.

Endlich dürfen wir den Anlauf nicht übergehen, welchen Kleiſt zu einer dramatiſchen Leiſtung nahm. Wir haben von ihm ein Trauerſpiel Seneca, in drei Acten und in Proſa; nach des Dichters einführenden Worten, wollte er es ſpäter in Verſe bringen, wurde aber daran gehindert, und vielleicht nicht bloß durch äußere Umſtände. Die Anlage verſpricht freilich in keiner Art ein regelmäßiges Trauerſpiel und überhaupt kein Trauerſpiel, das Ganze iſt einförmig und dürftig, bei allzu viel Tugend. Indeſſen begegnen doch ein paar gute Intentionen, die bei der Ausführung von geübter Hand wohl etwas Dramatiſches hätten ergeben können; ich rechne dahin, daß der Befehl, Seneca ſolle ſich den Tod geben, nicht ſogleich von dieſem, ſondern von ſeinem Freund Polybius in Empfang genommen wird, der ſich für Seneca ausgiebt, als er das Unheilvolle der Botſchaft ahnt, ferner daß, als Seneca bereits dem Tode verfallen iſt, ein Bote erſcheint, der angſtvoll über ein zerſtörendes Naturereigniß und über die Verwüſtung des dem Philoſophen gehörigen Landhauſes berichtet. Man bedauert, daß Senecas Verhältniß zu Nero nicht ſceniſch verwerthet worden, wozu hier im erſten Entwurf wohl der Mut fehlte. Es deutet ſich gleichwohl an, daß auch hier ſchon ein Streben nach Freiheit und eigener Bahn vorhanden ſei, auf welcher weiter ſeine Kräfte zu verſuchen leider dem mannhaften Dichter verſagt blieb: Cronegk und Schlegel hätten ſicherlich an ihm keinen unbedeutenden Rival gefunden.

III.

Karl Wilhelm Ramler,

der Landsmann und Freund Kleiſts, kann, mit unſeren heutigen Maaßſtäben gemeſſen, zwar nicht unter den Dichtern eine Stelle einnehmen, aber er war jedenfalls von ſeinen Zeitgenoſſen hoch geſchätzt und er hat in mehrfacher Rückſicht einen weitgreifenden Einfluß auf dieſelben ausgeübt, ſo wie er denn durch nahen freundſchaftlichen Verkehr mit den bedeutendſten verbunden war.

Karl Wilhelm Ramler iſt zu Colberg in Hinterpommern am 25. Februar 1725 geboren; ſein aus Franken ſtammender Vater war daſelbſt Steueraufſeher. Wir wiſſen aus ſeiner Jugendzeit nur, daß er im elften Jahr in das Schiemayer'ſche Waiſenhaus zu Stettin und nach deſſen Aufhebung, 1738, in das Waiſenhaus zu Halle kam. Am letzteren Ort beſuchte er auch die Univerſität, und ſcheint hauptſächlich auf Geſchichte und Literatur ſeinen großen Fleiß gewendet zu haben; Horaz war ſchon hier vor allen ſein Liebling. Im Jahr 1746 ging er nach Berlin, wo er Freunde ſeines Vaters fand und Gleims, Kleiſts, Spaldings und Sulzers Bekanntſchaft machte. Er lebte anfangs als Hauslehrer in der Nähe der Stadt an zwei verſchiedenen Orten und bald, 1748, wurde er Profeſſor der Logik und ſchönen Wiſſenſchaften am Cadettenhauſe zu Berlin, eine Stellung, in welcher er bis in ſein höheres Alter verblieb. Seine freie Zeit wendete er der Poeſie zu, trat aber mit ſeinen Arbeiten nicht öffentlich hervor; was er in den Bremiſchen Beiträgen drucken ließ, geſchah ohne ſeinen Namen. Später hat er alle dieſe Jugendarbeiten, bis auf ein einziges Stück: Sehnſucht nach dem Winter, vernichtet. Er trat mit ſeinem Namen zuerſt in demſelben Jahr auf, wie Klopſtock, nämlich 1748, als er bei der Eröffnung des Opernhauſes zu Berlin ſeine Ode an Apollo dichtete. Eigentlich bekannt wurde er erſt ſeit dem Jahr 1756, durch ſeine Ueberſetzung von Batteux kritiſchem Werk, in welcher er mancherlei Zuſätze gemacht und die franzöſiſchen Beiſpiele gegen deutſche ausgetauſcht hatte. Auch ſeine Ueberſetzungen des Horaz und Martial wurden geſchätzt und ſeine Oden auf die Thaten Friedrichs fanden bei Kennern und Laien Anklang, ja Bewunderung. Er ſetzte dabei ſein ſchlichtes und anſpruchsloſes Leben fort, ſuchte keine vornehmen Bekanntſchaften und blieb, ebenſo wie Leſſing, dem großen König, den er ſo angelegentlich feierte, völlig unbekannt. Erſt nach deſſen Tod ſuchte der Nachfolger etwas für Ramler zu thun; er erhielt eine anſehnliche Penſion, ward Mitglied der Akademie der Wiſſenſchaften, bald darauf auch der Künſte, endlich, mit Engel gemeinſchaftlich, Director des Theaters. Dieſe Ehren begannen aber freilich erſt mit ſeinem 61. Jahre und gerade zu einer Zeit, als es mit ſeiner Kraft, ja ſogar mit ſeinem Ruhm ſchon zu Ende ging; bedeutendere Männer pflegen ſolche Ehren gar nicht zu erleben. Er ſtarb zu Berlin am 11. April 1798.

Ramler hatte zu ſeiner Zeit, wenigſtens in gewiſſen Kreiſen, den Namen eines feurigen Odendichters, ein Prädicat, das wir ihm jetzt eben ſo wenig zueignen können, als das eines originalen Geiſtes*). Sein Vorbild war und blieb Horaz und er hielt ſich in ziemlicher Nähe der franzöſiſchen Kritik, ſo daß er in beider Rückſicht eigentlich hinter ſeiner Zeit war, die in Klopſtock ſowohl als Leſſing ſtatt der Franzoſen zu den Engländern und ſtatt der Römer zu den Griechen hinſtrebte. Noch weniger zog ſein Genius ihn, wie Kleiſt, zur Natur ſelbſt hin, er war vielmehr ein gelehrter Dichter, überhaupt nur ein Dichter, ſo weit Fleiß und Geſchmack einen ſolchen machen können. Man würde über ſeinen wahren Rang wahrſcheinlich ſchon früher in's Klare gekommen ſein, wenn nicht zweierlei ihn gehalten hätte, erſtlich ſein wahrhaft edler und männlicher Charakter und dann ſeine Begeiſterung für den großen König, außerdem endlich noch die Freundſchaft mit Männern höhern Ranges, unter denen vor allen Leſſing zu nennen iſt. Es muß aber freilich erwähnt werden, daß Ramler, der überhaupt am poetiſchen Himmel der Zeit keine Sterne erſter Größe neben ſich hatte, derſelben vergleichungsweiſe immer noch für etwas gelten konnte. Selbſt die gelungene Nachahmung des Horaz war damals noch ein Neues und dagegen gehörte vielmehr die Forderung der Originalität zu dem Unbekannten. Spalding ſchreibt einmal an Gleim, eine gewiſſe Ode des Horaz ſei noch nicht nachgeahmt, und fordert eben darum die gleichzeitigen Dichter dazu auf — ein Standpunkt, den wir jetzt nur noch ſchwer begreifen können, aber in ſolchen Zügen zeigt ſich am unwiderleglichſten der Fortſchritt. In der That würde Ramlers kühnſter Anſpruch erfüllt geweſen ſein, wenn man ihn den Horaz ſeiner Zeit, oder auch nur den glücklichſten Nachahmer deſſelben genannt hätte. Wenn auch keinen Mäcen, ſo hatte er doch einen Auguſt, ja einen viel größern; aber er ſelbſt, als ein rechtſchaffener und etwas ungelenker Sproß des Landes Pommern, beſaß nur gar zu wenig die Eigenſchaften des Horaz, weder ſeine Eleganz und Urbanität, noch ſeinen Epicureismus, am wenigſten die feine Kunſt zu ſchmeicheln, die hier auch nicht angebracht geweſen wäre: ein innerer Widerſpruch, der Ramler gleich ſehr im Leben wie in der Poeſie aufhielt und ihn ſelbſt in ſeiner Art zu nichts Entſchiedenem gelangen ließ. Unzweifelhaft verſtand Boileau die Sache beſſer.

---

*) In v. Knebels Briefwechſel kann man leſen, daß er noch im Jahr 1771 von ſeiner Umgebung für den erſten Dichter Deutſchlands gehalten wurde.

Wenn man Ramler in ſeinen Oden patriotiſche Wärme und Begeiſterung nicht abſprechen kann, ſo iſt dieſe doch immer noch von der dichteriſchen verſchieden, und vollends macht das Herbeiziehen der der alten Mythologie alles ſteif und hölzern, ſo daß einzelne glückliche Wendungen dagegen nicht aufkommen. Er hat gegen Klopſtock den großen Vortheil, daß ſeine Vaterlandsliebe eine wirkliche, concrete iſt, und daß er ſich im Beſitz eines wahrhaften Helden befindet, dem man nicht erſt mühſam Vorzüge anzudichten brauchte.

Dieſer Held und dieſe Vaterlandsliebe heben denn zuweilen den Dichter ſelbſt über ſein Vermögen empor, namentlich bei beſtimmten Gelegenheiten, wo durch die Gewalt des Momentes ſeine gelehrte Kunſt zurückgedrängt wurde.

Der dichteriſche Lorbeer, welchen die Zeitgenoſſen an Ramler ſo reich ertheilten, gründet ſich beſonders auf zwei ſeiner Oden, die Ode auf ein Geſchütz und die auf einen Granatapfel; dieſe ſind auch weit über ſeine Zeit hinaus als muſterhaft und bewundernswerth geprieſen worden und in keiner Sammlung deutſcher Poeſie durften ſie fehlen. Uns erſcheinen ſie freilich in einem anderen Licht und geben nur noch den Beweis, wie ſehr die Zeiten und die Maaßſtäbe ſich geändert haben. Die berühmte Ode auf ein Geſchütz iſt anfangs eine nicht eben glückliche Nachahmung des Horaz, denn was dort Humor und Uebertreibung iſt, erſcheint hier als Ernſt. Es handelt ſich nämlich dort um den Baum, der Horaz zu erſchlagen drohte, hier um die Kugel, welche nach Berlin hereinflog, und offenbar dem Dichter viel weniger wirkliche Gefahr brachte; daß nun Ramler ſich in ſeiner Furcht ſchon in die heidniſche Unterwelt verſetzt, dort das Rad Irions raſſeln hört, iſt an ſich ungleich weniger paſſend, wird aber um ſo froſtiger, wenn er hier Friedrichs großen Ahnherrn findet, dann wieder mit Alcäus in die Wette ſingt, Friedrichs Thaten ſingt, denen Cäſar und Antonin lauſchen. In großem Abſtand gegen die Einfachheit der horaziſchen Ode, der noch größer wird, wenn man ſich entſchließen kann, die dem Dichter nicht gehörigen Strophen zu entfernen, erſcheint nun hier gar noch Mercur, um Karl Wilhelm Ramler vor der freilich nur eingebildeten Gefahr zu ſchützen, denn, dies iſt die glücklichſte Wendung des Gedichts:

Denn ich ſoll noch die Laute ſtärker ſchlagen —

wäre nur die Ausführung nicht allegoriſch und barock. So iſt denn das Ganze aus ungleichartigen Elementen mit kalter Arbeit zuſammengebracht, uneben und verwickelt in ſeinem Fortgange, ohne lyriſchen Fluß und wahre Einheit des Tones.

Desgleichen iſt die Ode auf den Granatapfel, der 1749 in Berlin zur Reife gekommen, nur das Product einer Treibhauspflanze und völlig ungenießbar. Das Gedicht erſcheint durch ſeine Neigung zu allegoriſcher Perſonification kühl und altmodiſch, entbehrt eben ſo ſehr der lyriſchen Anlage als der lyriſchen Sprache und zeigt in auffallender Weiſe den Mangel an Phantaſie und Anſchauung, ja ſelbſt der Geſchmack des Dichters verleugnet ſich eben ſo ſehr in der Erfindung als im Ausdruck, der zwar an mehreren Stellen zierlich und fein polirt, aber proſaiſch bleibt und als ſolcher nicht einmal überall gewandt und geſchickt iſt. Unleidlich matt iſt gleich in der erſten Strophe, was von der Wirkung der Frucht auf die entführte Proſerpina geſagt wird:

Und machte, daß ſie ferner
In Plutos Arme blieb.

Die Nachahmung zweier unechten Strophen im Horaz aber verführte den Dichter ebenſo ominös als geſchmacklos die Künſte einzuführen in Berlins Thore, die nicht umſonſt den Künſten offen ſind:

Die Künſte nehmen Dädals-Federn
Und kommen über Meer und Land
Mit Hebezeug und Rädern
In ihrer harten Hand.*)

---

*) So nach der Ausgabe von 1749, nach den Ausgaben von 1772 und 1800 lauten dieſe Verſe zwar weſentlich umgeſchmolzen, aber kaum gebeſſert, 1772:

Die mir und allen Künſten offen ſind,
Die jetzt auf Dädals Flügeln eilen,
Hoch über Meer und über Land,
Bleimaaße, Meißel, Feilen
In ihrer harten Hand.

Die Ausgabe von 1800 entfernt wenigſtens das ſehr anſtößige „die mir“, das hier ganz unverſtändlich iſt, da man erſt am Schluß erfährt, wer ſpricht. Die Aenderung aber: „die nur den klugen Künſten“ muß heutigen Leſern auch als ſteifer Zopf erſcheinen.

Am meiſten iſt man überraſcht, wenn man ſchließlich erfährt, daß das Alles nicht der Dichter ſingt, ſondern es in der achten Strophe heißt:

So ſang Kalliope, die voll Entzücken
Umhängt mit ihrer goldnen Tuba kam. —

Wie wenig mußte man damals Horaz kennen, um ſo etwas auch nur für Nachahmung auszugeben! Reifrock und Haarbeutel blickt aus jeder Zeile.

Nicht minder iſt Ramlers zu ihrer Zeit beliebte und geſchätzte Nänie auf den Tod einer Wachtel nur ein ſchwaches und ſchwächliches Stück, wenn man ſie gegen ihr Original, Catulls Lied auf den Tod des Sperlings ſeiner Geliebten, hält, doch hat Ramler hier gefällige Verſe und angenehmen Tonfall. Um indeß eines ſeiner beſſeren Stücke zu bezeichnen nenne ich die Ode auf die Wiederkunft des Königs vom Feldzuge im März 1763; da half der Moment und die Volksſtimmung dem Dichter auf, der im Allgemeinen kein Homer für die Thaten dieſes Achill heißen konnte, denn Friedrich der Große theilt hier vollſtändig das Schickſal Alexanders des Großen. Erwägt man, daß Ramler als Preuße, als Unterthan Friedrichs, ſich in großem Vortheil gegen Klopſtock befand, ſo muß man um ſo mehr bedauern, daß er denſelben nicht beſſer wahrgenommen; die deutſche Poeſie war damals von einem ſolchen Helden überraſcht worden. Beſſer gelang das Kriegslied vom Jahr 1778, beim Ausreiten zum bayriſchen Erbfolgekriege, es hat einzelne kräftige Zeilen, mit denen es den beſten Stücken Gleims ſich gleich ſtellt und Klopſtocks ähnliche Lieder weit hinter ſich läßt, wozu übrigens der Reim das Seinige thut. Auch ein Friedenslied auf Friedrich verdient Auszeichnung, namentlich ſofern in den Anfangsſtrophen der wahre Charakter des Dichters einfach ſich darlegt:

Des Patrioten Muſe, mein Philibert,
Haßt eitle Selbſtſucht, eifert um Vorrang nie;
Stolz auf des Vaterlandes Ehre,
Heiſchet ſie Kränze für ihre Schweſtern.

Sie fröhnet nie dem Glück, das ererbet ward,
Dem unverdienten Ehrenamt nie; ſie drängt
Sich nicht mit heuchleriſchem Weihrauch
Schaamlos zum Throne der Erdengötter.

Aufmerkſamkeit wegen Inhalt und Form verdient beſonders noch die Ode „der Triumph“, wahrſcheinlich nach Willamovs Beiſpiel verſucht der Dichter hier in ſeinen Verſen Pindariſches, von dem wir nicht gerade ſagen wollen:

Pindarum quisquis studet aemulari,
Nititur pennis ope Daedalea.

Unter Ramlers Werken befinden ſich auch Cantaten und von ihnen iſt Eine berühmt geworden durch die Muſik. Der von Graun in ſo großartiger Weiſe belebte Tod Jeſu iſt nun aber auch von Seiten der Poeſie ein ganz achtbares Werk und kam ſicherlich der Compoſition entgegen, wenn auch der Muſiker ſelbſt wohl mit daran formen half. Andere, wie „die Hirten an der Krippe zu Bethlehem“ ſtehen weit zurück und ſind nicht einmal überall geſchmackvoll. Es kam übrigens dieſen Cantaten Klopſtocks Meſſias trefflich zu Hülfe, das dorther Abgeleitete gewann aber in der lyriſchen Concentration. Wenn nun Sebaſtian Bachs Meſſias wahrſcheinlich auch auf Klopſtocks Meſſias eingewirkt hat, namentlich auf die häufigen Himmelschöre, ſo hätten wir hier die Rückwirkung auf den zweiten großen Paſſionscomponiſten.

Daß Ramler nicht ſchnell und entſchloſſen gearbeitet habe, daß ſeine Gedichte nicht, wie das wahre Kunſtwerk, gleich der gerüſteten Pallas aus ſeinem Haupt entſprangen, ſondern Werke eines anhaltenden Fleißes ſind, liegt in der ganzen Natur des Mannes, allein man ſtellt ſich doch ſchwerlich vor, in welchem Grade er ſtets an ſeinen Werken änderte, um ſie dem, was ihm als das Vollkommene erſchien, näher zu bringen. Lehrreich iſt es in ſolcher Rückſicht die Varianten der verſchiedenen Ausgaben zu vergleichen, welche oft ſehr weit aus einander gehen, obwohl ſie nur den Ausdruck betreffen;

beſonders ſtark zeigt ſich dies in der Ode auf einen Granatapfel, die ſpäter die Ueberſchrift „Uraniens Lob Berlins“ erhielt. Hier änderte Ramler ohne Unterlaß bei jeder Ausgabe, ohne aber weſentlich von der Stelle zu kommen, denn während er in Einer Zeile, in Einem Wort eine Steifheit entfernte, fiel er in der nächſten wieder in eine andere. Wir fügen dem ſchon Erwähnten hier noch hinzu:

In der erſten Ausgabe von 1749 lautete z. B. der Schluß:

So ſang Kalliope, die voll Entzücken
Umhängt mit ihrer goldnen Tuba kam,
Und, nicht geſehn von ungeweihten Blicken,
Den Weg zum Tempel des Apollo nahm,
Wo mit dem Pinſel und mit Saiten
In Larven und im Lorbeerkranz,
Die Muſen ſich bereiten
Zum ſchönſten Reihentanz.

Und in der letzten:

So ſang Urania, die voll Entzücken
Jüngſthin zu Friedrichs hohem Wohnſitz kam,
Und, nicht geſehn von ungeweihten Blicken,
Den Weg zu Phöbus hohem Tempel nahm,
Wo ſchon mit Lauten und mit Flöten,
Verlarvt und im Cypreſſenkranz,
Sich ihre Schweſtern drehten
Im ſchönſten Reihentanz.

Das Verlarvt und drehten iſt hier wahrlich kein Gewinn. Das Gedicht war überdies in der älteſten Form um zwei, in der mittleren um Eine Strophe länger. Es zeigt ſich deutlich, daß weder Geſchmack noch Fleiß ein Kunſtwerk zu ſchaffen im Stande iſt: man tauſcht Worte, Reime, Bilder, zieht zuſammen und dehnt aus und macht nicht einmal die Oberfläche glätter, die nur im Guß und niemals durch die Feile ihre wahre Vollendung erhalten kann.

So bedarf es denn kaum noch der beſonderen Bemerkung, daß Ramlers Sprache mit ihrem Streben nach Correctheit doch höchſtens eine proſaiſche Correctheit erreicht, daß ſie aller höheren dichteriſchen Eigenſchaften, des Wurfs und des lyriſchen Schwunges entbehrt, ſie bleibt alſo im Einklang mit dem Inhalt, dem es, wo nicht an Erfindung, ſo doch an Friſche gebricht. Auch ſein Reim hat keinen lyriſchen Klang und in der Handhabung antiker Maaße iſt der Standpunkt ſeiner Proſodie ſehr bald ein veralteter geworden, das Ohr hat ſich hier ſeitdem ſehr verfeinert, ſo daß, was Ramler mit höchſtem Fleiß und ſorgfältigſter Handhabung der Feile zu Stande brachte, uns dennoch nicht mehr als probehaltig erſcheinen will. Gleiches gilt von ſeinen Ueberſetzungen römiſcher Dichter, welche nur für die Zeit und ihren Standpunkt eine Leiſtung ſind.

Recht kennzeichnend für Ramlers Dichtungsart ſind nun endlich auch die umfangreichen Anmerkungen, mit denen er ſeine Gedichte ausſtattete, und in der That ausſtatten mußte, um in dem, worauf er ſo viel Werth legte, nur verſtanden zu werden, in den beſtändigen Anſpielungen und Beziehungen auf alte Mythologie und Geſchichte, nicht minder aber auch auf die Dinge der Gegenwart. In letzterer Rückſicht fehlt es dieſen Anmerkungen nicht an hiſtoriſchem Intereſſe, während ſie das poetiſche bedeutend herabdrücken, denn wenn zahlreiche Anmerkungen ſchon für die Proſa ein Uebel ſind, ſo werden ſie es hundertfach im Gedicht und derjenige Dichter wird zweifelhaft, der genöthigt iſt, ſein eigener Commentator zu ſein.

Am meiſten hat wohl Ramler ſeinen Namen in Gefahr gebracht durch die Art, wie er das kritiſche Meſſer an die Werke Anderer legte. Eine kleine Probe davon haben wir ſchon an Kleiſts Frühling geſehen, ſpäter trieb er es viel mehr in's Große, in ſeiner achtbändigen „lyriſchen Blumenleſe“, in der „Fabelleſe“ und bei der Umarbeitung von Geßners Idyllen in Hexameter. Er hatte ſeinem Schweizer Freunde, dem der Vers ſchwer wurde, ſelbſt den Rath gegeben, „die numeröſe Proſa“ zu wählen, und wollte nun, als man doch die gebundene Form vermißte, den Fehler gut machen; allein ſo nachträglich läßt ſich das nicht erreichen, würde es doch auch dem eigenen Verfaſſer nicht gelungen ſein, ſeine ſonſtige Begabung dafür vorausgeſetzt. Aber Ramler war auf ſolche Dinge ganz allmälig gekommen, es machte ſich faſt von ſelbſt, daß ſeine dichteriſchen Freunde ihn in Dichtungsnöthen als eine Art von poetiſcher Hebamme zuzogen. Wer erwägt, daß ſogar Leſſing ſeine kleinen Lieder nach Ramlers Correcturen drucken ließ, dem dürfte die Sache noch in anderem Licht erſcheinen. Vergleicht man die von Ramlers Hand kommenden Verbeſſerungen mit den urſprünglichen Lesarten, ſo wird man letztere allerdings nicht ſelten lebendiger, munterer, kurz Leſſingiſcher finden, und dennoch gab Leſſing den Mahnungen ſeines kritiſchen Freundes nach, der ihm damals in allem, was Sprache und Form anlangt, wirklich überlegen war. Mehr als irgend ein anderer verſtand ſich in jener Zeit Ramler auf Correctheit der Sprache, auf Reinheit der Form, auf Schicklichkeit, Geſchmack und Adel des Ausdrucks, und es iſt gerade einem Leſſing hoch anzurechnen, daß er lieber etwas opfern mochte, um nur nicht vernachläſſigt zu erſcheinen. Man ſah in jener Periode, wo die Sprache noch fortfuhr ſich zu ſetzen, ſehr wohl ein, daß gewiſſe Dinge unverbrüchlich zu halten ſeien, ſo daß an ſie die Bedingung des Zutritts in der guten Geſellſchaft geknüpft wurde; Ramler war, ohne ſich ſelbſt dazu aufzuwerfen, in die Function eines ſolchen Ceremonienmeiſters gekommen, und willig unterwarfen ſich ihm ſelbſt viel Begabtere. Später ſetzte er dann dieſelbe Operation auch ohne Aufforderung an Lebenden und überdies an vielen Todten fort, und ſo wenig daraus ein unmittelbarer Gewinn erwuchs, ſo groß und unverkennbar war doch der mittelbare, da er den Deutſchen die Nothwendigkeit vorhielt, in feſtem und anſtändigem Aufzuge zu erſcheinen. Er hat hiedurch dem Ganzen ungleich mehr genutzt als den Einzelnen und weſentlich beigetragen, eine Periode heraufzuführen, welche mit einigem Recht eine klaſſiſche genannt werden kann.

Von den Lebenden empfanden beſonders Uz und Lichtwer die Verbeſſerungen ſchwer; die Xeniendichter richteten an Ramler das Epigramm:

Geht mir dem Krebs in B*** aus dem Weg: manch lyriſches Blümchen
Schwellend in üppigem Wuchs, kneipte die Scheere zu Tod.

Und Chodowiecki ſtellte Ramler in einer Zeichnung dar als den Barbier des im Sarge liegenden Kleiſt, mit der Unterſchrift: Laß die Todten ungeſchoren!

IV.

Johann Wilhelm Ludwig Gleim.

Auch Gleim iſt ein Dichter von einer relativen Größe, viel gefeiert in ſeiner Zeit, einflußreich durch perſönliche Beziehungen während eines langen Lebens, aber ſelbſt der ihm befreundete Leſſing ſprach es aus, daß die Gleime der deutſchen Literatur nichts helfen könnten, welche vielmehr noch einiger Goethe bedürfe, ein Wort, mit dem überhaupt das Verhältniß dieſer Periode zur nächſten ausgeſprochen iſt.

Johann Wilhelm Ludwig Gleim, denn dies ſind ſeine wahren Vornamen, nicht Friedrich Wilhelm, wie die nachgedruckten Ausgaben ihn mit dem Namen ſeines jüngeren Bruders nennen, wurde am 2. April 1719 zu Ermsleben, einem Städtchen im Fürſtenthum Halberſtadt, geboren. Er ſtudirte in den Jahren 1738 bis 1740 zu Halle die Rechte, wurde hier mit Uz und ſpäter mit Götz bekannt und entwickelte in jener Geſellſchaft ſtrebender Jünglinge, deren wir ſchon gedacht haben, ſeine erſten poetiſchen Kräfte; er verfolgte mit ihnen die gleiche Bahn. Horaz und Anakreon waren ihre hauptſächlichen Vorbilder. Darauf begab er ſich nach Berlin und wurde hier Stabsſecretär des Prinzen von Schwedt. In dieſer Zeit machte er die Bekanntſchaft von Spalding, Sulzer und Kleiſt; wenn der letztere ihm ſchon eine neue Richtung gab, ſo war durch die militäriſchen Verhältniſſe ſeines Herrn dieſelbe ohnedies beſtimmt. Als der Prinz bei der Recognoscirung der Feſtungswerke von Prag durch eine Kanonenkugel fiel, trat Gleim in die Dienſte des berühmten Fürſten Leopold von Deſſau: damit war der Sänger der Kriegslieder fertig. Gleim erhielt nach deſſen Tode die Ausſicht auf eine Poſtinſpectorſtelle in Berlin; als dieſelbe ſich nicht erfüllte, wurde er, noch in demſelben Jahre (1747), Sekretär des Domkapitels zu Halberſtadt und bald darauf Canonicus des unweit der Stadt gelegenen Stiftes Walbeck. Die ihm geſtattete behagliche Muße wendete er poetiſchen Arbeiten zu, unterhielt einen ausgebreiteten Briefwechſel mit faſt allen literariſchen Größen Deutſchlands, unterſtützte mit Rath und That manches aufſtrebende Talent, war der Mittelpunkt aller Dichterfreundſchaften der Zeit und ſammelte in ſpäteren Jahren die Bildniſſe deutſcher Männer zu einer Art von Ehrentempel in ſeinem Hauſe. In der letzten Zeit ſeines hohen Alters verlor er das Augenlicht und ſtarb, 84 Jahr alt, am 18. Februar 1803.

Bei einer nicht allzu entſchiedenen Begabung konnte Gleim die beneidenswerthe Muße beinahe nachtheilig werden, denn er dichtete mehr als er Stimmung und Anregung beſaß; doch lebte er in einer großen und lebendigen Zeit und im Verkehr mit bedeutenden Männern, ſo daß ſein reiner und offener Sinn nicht ohne Frucht bleiben konnte. Er galt den Zeitgenoſſen in zwei ſehr verſchiedenen Sphären als ein hervorragender Dichter, denn man glaubte in ihm einen deutſchen Anakreon und einen deutſchen Tyrtäus zu beſitzen, Eigenſchaften, in denen er ſich auch am längſten erhalten hat.

In der früheren Epoche iſt der Ueberſetzungen und Nachbildungen Anakreons theils in Reimen, theils reimlos, gedacht worden, die eigentliche Zeit der deutſchen Anakreontiker beginnt indeß erſt jetzt, und Gleim eröffnet hier die breitere Bahn. Schon von den Univerſitätsjahren her beſorgte er mit Uz gemeinſchaftlich eine Ueberſetzung des griechiſchen Dichters oder vielmehr deſſen, was ihm untergeſchoben worden, und ſetzte dann in eigenen Gedichten dieſen gefälligen und ſpielenden Ton munterer Lebensluſt fort, der ohne Schwierigkeit Eingang fand und um ſo weniger des Beifalls verfehlen konnte, als er damals noch neu war; man hatte Modernes und konnte ſich einbilden Griechiſches zu haben. Das meiſte ſind Nachbildungen, die ſich in nächſter Nähe des Originals halten, aber weder ſonderlich griechiſch, noch ſonderlich deutſch ſind. Sie haben an ſich keinen erheblichen Werth und mußten dadurch noch mehr verlieren, daß ſie eine Menge mittelmäßiger Kräfte in dieſe bequeme Bahn riefen, ſo daß man nach wenigen Decennien der ganzen Gattung ſatt wurde. Auch ſah Gleim ſich hier von einzelnen bald übertroffen, ſowohl an Sinnigkeit der Erfindung als Zierlichkeit der Ausführung. In Gleims ſcherzhaften Liedern iſt allerdings eine gewiſſe Schalkheit, allein ſie iſt nicht ſo harmlos und unſchuldig, wie bei Gellert, vielmehr blickt die Libertinage der Zeit nicht immer auf das angenehmſte und zuweilen ſogar ziemlich unpoetiſch hindurch, dann wieder klingen mitten in die ausgelaſſene Munterkeit unzeitige Moral und erbauliche Todesgedanken hinein, zum Beweiſe, daß dieſe Lieder nicht wahre Erzeugniſſe einer reinen Stimmung ſind.

Einen höheren Schwung nimmt der Dichter in ſeinen Kriegsliedern, doch wird er darum um nichts mehr ein Dichter aus dem Vollen und Ganzen. „Die Preußiſchen Kriegslieder in den Feldzügen von 1756 und 1757 von einem Grenadier“ (Berlin 1758, mit einer Vorrede von Leſſing, herausgegeben von Heinzmann, früher einzeln zu Berlin gedruckt, neue Auflage 1787) feiern die bewundernswürdigen Thaten des großen Königs in dem Munde eines ſeiner Soldaten; allein ſo ſehr der Verfaſſer ſich auch bemüht hat, Sprache und Anſchauung einfach zu halten, ſo will uns, ſeit wir Volkspoeſie kennen, der Ton dieſer Lieder ſehr wenig populär, und noch weniger ſangbar erſcheinen. Der gelehrte Dichter guckt eine um die andre Strophe hindurch, viel ſtelzenhafter Odenton, aber auch reichliche Proſa fließt ein. Die deutſche Poeſie wurde überraſcht durch jene Großthaten und durch jene Volksbegeiſterung, in der Eile, nur auf Einer Sandale, konnte ſie dem Triumphzug ſich anſchließen. So kann man denn jetzt an Gleims Kriegsliedern nur einzelne Stellen rühmen, wo er von der Größe der Thaten und der Begeiſterung des Volkes fortgeriſſen und erhoben iſt, allein, wenn wir ſie billig auch nicht mit Liedern aus den Freiheitskriegen vergleichen wollen, ſo fehlt ihnen immer noch viel, um im Schooß des Volkes oder auch nur unter den Freunden der Poeſie fortleben zu können. Während jene Thaten noch unvergeſſen daſtehen, im Volk fortleben und fortwirken, ſind die Lieder, welche ſie feiern, bereits verwelkt und veraltet. Ungleich ſchwächer noch ſind diejenigen Stücke, welche der Dichter ſpäter hinzuthat.

Um eine Einzelheit zu berühren, ſo iſt das Siegeslied nach der Schlacht von Roßbach, in 31 Strophen, ſehr wenig ein Lied und hat überhaupt keinen ſicheren Ton, fällt vielmehr vom Hohen in's Niedere, vom Lied in die Ode; auch das Beſtreben ein Bild der Schlacht zu geben, hat wenig Erfolg, da dem Dichter ſelbſt wohl ein ſolches gefehlt hat und auf jedem Schritt die Darſtellung von Betrachtungen durchkreuzt wird. Man ſieht an dieſem Stück, das übrigens eines der vorzüglichſten iſt, wie ſehr dem Dichter das Vorbild Klopſtocks ſchädlich geworden. Der Beifall, welchen er zu ſeiner Zeit fand, erklärt ſich aus dem Intereſſe des Gegenſtandes, aus dem was der Leſer von ſeinen Gefühlen hinzubrachte und überdies aus der Jugendlichkeit der damaligen deutſchen Poeſie; heutigestags ſind dieſe Gedichte nicht mehr im Stande ein Bild der großen Thaten oder einen Ausdruck der Begeiſterung zu geben, mit der ſie vom Volk aufgenommen wurden, ſo daß die Gegenſtände der neueren Behandlung wieder frei geworden ſind.

Gleim verſuchte ſich noch in vielen anderen Gattungen, in der Fabel, Erzählung, ſelbſt im ſcherzhaften und ernſten Drama, allein in keiner mit vorzüglichem Glück; am meiſten verdient noch ein größeres Werk genannt zu werden, Halladat, oder das rothe Buch, das hinter der Sonderbarkeit der Einkleidung, denn es erſcheint in morgenländiſcher Tracht, und mit vielen arabiſchen Namen, den Kern einer guten Moral und mancher erbaulichen Betrachtung verbirgt. Das Ganze, veranlaßt durch gelegentliche Bekanntſchaft mit dem Koran, iſt eine Art von Laienbrevier, nicht außer Zuſammenhang mit der Tendenz von Leſſings Nathan, wie es denn auch in verwandter Form erſcheint. Es macht ſich's freilich etwas bequem und könnte in ſeinem breiten Flußbett Himmel und Sonne wohl noch heller wiederſpiegeln. Wieland hat ſich in ſeinem teutſchen Merkur redlich bemüht, die guten Seiten des Gedichts hervorzuheben und ihm, bei der lauen Stimmung der Gegenwart, eine Zukunft prophezeit, welche indeß doch nicht eingetroffen iſt; Herder, beſtochen von der orientaliſchen Form, hat es geradezu überſchätzt. Gleim ſelbſt ſcheint des Erfolges nicht ſicher geweſen zu ſein, denn er ließ es ohne ſeinen Namen erſcheinen, vielleicht aber dies auch in der Abſicht, um ſeinen zahlreichen literariſchen Freunden die Baarzahlung des Lobes zu erleichtern. Am ſchwächſten erſcheint das Gedicht vom Standpunkt poſitiver Religion aus. Die Form iſt ein Blankvers mit lauter männlichen Ausgängen, welche zugleich ermüdend, unruhig und abgeriſſen erſcheinen.

Beſonders muß noch erwähnt werden, daß Gleim der erſte zu ſein ſcheint, der den Verſuch machte, Volkslieder zu dichten und die von den Spaniern geübte Romanze in Deutſchland einzubürgern, wahrſcheinlich im Zuſammenhange mit ſeinen Liedern des Grenadiers, und als ob er ſelbſt ſpäter gefühlt hätte, was dieſen fehlt. Gelungen iſt übrigens dem Dichter in der neuen Gattung nicht eben viel, das ſollte der nächſten Periode aufbehalten bleiben an der Hand der engliſchen Ballade. Gleim ſtürzte ſich gar zu gewaltſam in den populären Ton und fiel in's Rohe und Burleske, ſo daß es dazu in der That eines gebildeten Dichters nicht bedurft hätte. Von Volkspoeſie im beſſeren und höheren Sinne des Worts hatte man damals noch keinen Begriff; hielt doch auch Bürger ſelbſt noch das Derbe und Plumpe für weſentliches Erforderniß. Uebrigens beſang Gleim ganz wie die wirkliche Bänkelſängerei vorgekommene Mordgeſchichten, z. B. „die Geſchichte Herrn Iſaak Veltens, der ſich am 11. April 1756 zu Berlin eigenhändig umgebracht, nachdem er ſeine getreue Ehegattin Mariane und derſelben unſchuldigen Liebhaber jämmerlich ermordet".

Im Alter ſah Gleim ſich je mehr und mehr als den Großvater der deutſchen Literatur an, die kleinſtädtiſche Art, mit der er den Gönner ſpielt, dazu die Miene, die er zuweilen annimmt, z. B. wenn er dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen den Dichter Voß zu gebührender Anſtellung empfiehlt, und wie er ſein Haus zu einer Art von Walhalla und zu einem Tempel des Ruhmes machte, in welchem er im buntblumigen Schlafrock den Oberprieſter ſpielte, das muß nach den eigenthümlichen Verhältniſſen und Stimmungen der Zeit aufgefaßt und entſchuldigt werden — in einer anderen wäre es unmöglich geweſen. Ueberhaupt kann, wer fremd von außen in das Idyll ſeines ſpätern Lebens hineinblickt, darin manchen heiteren und komiſchen Zug entdecken, allein näher in's Auge gefaßt, bietet ſich hiefür und für ſeine ganze Stellung in der Literatur die Aufklärung und manches erſcheint in milderem Licht. Nun beſitzen wir von Freundeshand, von Jacobi (im ſechſten Band ſeiner ſämmtlichen Werke), eine Darſtellung Gleims des Menſchen, welche nicht bloß liebevoll, ſondern zugleich in ſcharfem Umriß gezeichnet und in vieler Rückſicht muſterhaft iſt, ſo daß ich mich veranlaßt ſehe, das Weſentlichſte daraus zu entnehmen; der Literarhiſtoriker iſt nur ſelten in dem Fall, Charakterzeichnungen ſolcher Art zu finden.

„Ein Hauptzug in Gleims Charakter war ſeine Liebe zum Ganzen in allen Dingen. Darum war er ganz Dichter, ganz Freund, ganz Verehrer ſeines Friedrichs. Darum, wie Klopſtock von ihm ſingt, wurd' er

„Vom halben
Kalten Lobe beleidigt."

Darum gebot er Liebe, und eine kaltſinnige Aeußerung ſeiner Freunde hieß ihm Verrätherei. Aus eben der Urſache ſang er den König bis an ſein Ende, konnt' es nicht erdulden, wenn jemand die Größe des Einzigen nicht ſo anzuerkennen ſchien wie er. Einſt an einer vornehmen Tafel gerieth er mit einer Excellenz in ein Geſpräch über die Könige. Die Excellenz, welche in mancherlei Rückſicht befugt war, von Gleim alle Schonung zu erwarten, ſagte unter andern das Bekannte: Je größerer König, je größerer Räuber. Ja, verſetzte Gleim: Es war ein Scythe, der das Alexander dem Großen antwortete.

Sein Haß gegen alles Halbe ging ſo weit, daß er weder in Verſen noch in Proſa gern die Ausdrücke: vielleicht, es ſcheint und ähnliche gebrauchte. Als ich in einem Aufſatz einer gewagten

Behauptung die Milderung es kann ſein beigefügt hatte, bat er mich es auszuſtreichen und ſagte: Nicht, es kann ſein, ſondern: es iſt. Man muß den Leuten alles auf den Kopf zu ſagen. Ueberhaupt war ihm das Zweifeln unerträglich; er ſuchte überall Gewißheit. Auch gelang es ihm, jeden Zweifel, der ſeine Ruhe ſtören wollte, zu entfernen. Mit der Liebe zum Ganzen verband er eine wunderbare Thätigkeit. Dieſe wurde von jener genährt, und ohne ſie wäre die erſtere Thorheit geweſen. Rede nicht, ſondern thue! war die Regel, die er den Jünglingen bei jedem Anlaß einſchärfte und in ſeinen Gedichten unter verſchiedenen Einkleidungen oft wiederholte. Selbſt in allen Fällen der erſte zu helfen, zu rathen, Neues zu ſtiften oder Unvollendetes auszuführen, zeigte er gegen den die höchſte Verachtung, der Gutes zu thun im Stande war und es unterließ. Am heftigſten entrüſtet ſah ich ihn wider die Reichen, die nicht einen Theil ihrer Güter auf gemeinnützige Anſtalten verwendeten. So empörend es für ihn war, irgend einem Großen zu ſchmeicheln, ſo verſtand er ſich dennoch hierzu, wenn er ihn zur Unterſtützung eines wohlthätigen Unternehmens zu bereden hoffte. Las man nicht ſeinen Namen faſt in jeder Subſcribentenliſte? Und auf wie manches koſtbare Werk hat er ſich einzig und allein aus Gewiſſenhaftigkeit unterzeichnet, um ſo zu deſſen Herausgabe das Seinige beizutragen. Ich erinnere mich, daß er Bücherkenner, die in einem gewiſſen Fache ſammelten, mit Seltenheiten aus ſeiner Bibliothek, ſo lieb ſie ihm waren, beſchenkte, weil er Beförderung des Guten, auch im Kleinſten, für eine heilige Pflicht hielt.“

„Zu ſeiner Thätigkeit geſellte ſich ein Enthuſiasmus für das Schöne, der an Schwärmerei grenzte. An einem Abend fand er in einem Briefe Ramlers Nänie auf den Tod einer Wachtel. Die Nichte war ausgegangen, zu mir konnt' er nicht hinlaufen und doch hatt' er ein ſolches Bedürfniß ſeinen Jubel mitzutheilen, daß er, um ſich geſchwind aus der Noth zu helfen, den Bedienten rief und ihm die Nänie verlas. So bekam Gleim, als einſt ein Bauer in ſeinem Zimmer auf einen Pachtcontract wartetete, einige gedruckte Blätter, deren ſatiriſcher Inhalt ihn reizte. Setz' er ſich! ſagte Gleim zu dem Bauer: Ich will ihm etwas vorleſen. Dieſer, der keine Silbe davon verſtand, faltete die Hände, hörte andächtig zu und meinte nachher, das Ding ließe ſich gut anhören: es wär' als ob man eine Zeitung läſe."

„Was die enthuſiaſtiſche Liebhaberei meines Freundes ehrwürdig machte, war die Reinheit derſelben. Er freute ſich über das vortreffliche Gedicht eines andern vollkommen ſo, wie über ſein eigenes, und über den gelungenen Verſuch eines neuen, bisher unbekannten Dichters weit mehr. Ueberdies erſtreckte ſich ſein Wohlgefallen an Werken der Poeſie und der Kunſt auf alle Gattungen des Schönen. In der That beſaß er einen allgemeinen Geſchmack und warnte jeden Lehrling der Muſen vor dem Einſeitigen, als wodurch man ſich ſelbſt um ſo manchen ſeligen Genuß betröge. Derjenige war nicht ſein Mann, der nicht eine Madonna von Guido Reni und ein kleines Familienſtück von Mieris, Klopſtocks Meſſias und ein artiges franzöſiſches Vaudeville, jedes in ſeiner Art, zu ſchätzen und ſich daran zu weiden im Stande war".

Hienach begreift ſich denn wohl, wie Gleim der Mann für Viele ſein konnte, daß er im Mittelpunkt aller damaligen Dichterfreundſchaften ſtand, daß er überall vermittelte und ausglich, förderte und Anerkennung zu Wege brachte, daß er namentlich, was ſehr wichtig iſt, rüſtig beitrug, ein Publicum für Kunſt und Poeſie zu ſchaffen. So idylliſch und bürgerlich der Mann ſcheinen mag, ſo treffen wir doch bei ihm auf wahrhaft adelige Geſinnungen und auf vieles, was unſere heutige Welt ganz beſonders ſich zum Muſter nehmen ſollte, und eben darum geſagt werden mußte.

In ſolcher Rückſicht wird denn auch Gleim in den Goethe-Schiller'ſchen Xenien beſonders glimpflich behandelt, indem ſie die Verſe der Odyſſee (XI. 449):

Sage mir auch, was von Peleus, dem Tadelloſen, du hörteſt,
Ob er annoch ehrvoll bei den Myrmidonen gebietet —

dahin parodirten: Frage:

Melde mir auch, ob du Kunde vom alten Peleus vernahmeſt,
Ob er noch weit geehrt in den Kalendern ſich lieſt?

Und darauf die Antwort gaben:

> Ach ihm mangelt leider die ſpannende Kraft und die Schnelle,
> Die einſt des G*** (Grenadiers) herrliche Saiten belebt.

Gleim konnte mit dem Compliment zufrieden ſein, allein da er, durch den Angriff auf ſo viele ihm Werthgehaltene mitbetroffen, als Gegner der Xenien auftreten wollte in der Schrift: „Kraft und Schnelle des alten Peleus im Jahr 1797", ſo bewies er doch nur, wie wahr die Xenien geſprochen hatten. Ihre Verfaſſer ſchonten ihn, und ließen: „ſeine breite und blaſſe Poeſie gelten, weil man ihm für ſeine lebendige Förderniß des Thuns und Treibens Anderer nichts zu erwidern vermochte, als Duldung ſeiner Gedichte."

V.

Fernere Friedrichsſänger.

Es konnte nicht ausbleiben, daß eine Erſcheinung, wie die des großen Königs mit der ihm folgenden Begeiſterung auch noch weiter in deutſcher Poeſie tiefe Spuren zog; hier, wo wir zunächſt von ſeiner Zeit reden, gilt es insbeſondere die lyriſchen Ergüſſe und dieſe ſind ſogleich zu ſammeln, um einigermaßen ein Geſammtbild zu gewinnen.

Recht bezeichnend mag ſein, daß Dichter, denen ſonſt der kriegeriſche Geſang fern lag, doch in einzelnen Gedichten ihrer Bewunderung Raum geben und daß gerade dieſe zu ihren beſten zählen, ja daß ſie mit denſelben ſich über das Maaß ihrer Kraft zu erheben ſcheinen. Dahin gehört das ſchöne Gedicht von Lichtwer, das wir oben gaben, eben dahin muß aber auch ein Stück Cronegks gerechnet werden, der uns hier, wie in keinem anderen weiter, als ein lyriſcher Dichter von Rang entgegentritt. Es iſt um ſo angemeſſener einige Strophen hieher zu ſetzen, als wir dadurch eine Schuld einlöſen. Das Gedicht heißt „der Krieg“ und welchen Krieg der Dichter meine ſagt uns die Strophe:

O kämpft, ihr wirklich deutſchen Heere,
Für Freiheit und Religion,
Kämpft, muth'ge Preußen! Sieg und Ehre
Und ew'ge Palmen warten ſchon —
Die Zukunft zeigt ſich meinen Blicken:
Ich fühl' ein heiliges Entzücken:
Was fliehn für Schaaren dort am Rhein?

Kämpft, Deutſche! Gott, der euch begleitet,
Gott iſt es ſelbſt der für euch ſtreitet,
Und Friedrich muß ſein Werkzeug ſein!

Der Geſichtspunkt, unter dem hier Friedrichs Kämpfe aufgefaßt werden, iſt in der That beachtenswerth; daß es aber im Bunde von Oeſterreich und Frankreich auf eine Unterdrückung des Proteſtantismus abgeſehen war, iſt bekannt.*)

Leſſings, der für die Voſſiſche Zeitung die Feſtgedichte verfaßte, ward ſchon gedacht, Willamov, der übrigens, wo er Friedrich dithyrambiſch feiert, nicht am glücklichſten iſt, werden wir noch eine beſondere Betrachtung zuwenden; die in's Allgemeine gehenden, ſo wie die ſpäteren, zumal epigrammatiſchen Gedichte aber gehören nicht hieher. Auch von dem talentvollen Fabricius, der wohl dem Namen nach gekannt iſt, ſprechen wir ſpäter.

Dagegen werde hier noch ein Sänger angereiht, der inſofern neben Gleims Grenadier nicht fehlen darf, als er ſelbſt Musketier im Heer des Königs war, freilich zu einer Zeit, als dieſer keine Kriege mehr führte. Ich nenne den Namen dieſes Dichters nicht, da der Raum fehlt, ihm vollſtändig gerecht zu werden und ich mir vorbehalten muß ſeine Bedeutung noch beſonders in's Licht zu ſtellen; man wird ſie aber auch ſchon aus dem Wenigen erkennen was wir hier geben können. Als er zu Spandow zum erſten Mal den König ſah, ſchrieb er die Zeilen:

Nein, Spandow! mir ſcheinſt du nicht ſchön,
Und, meiner Treu, um dich zu ſehn,
Würd' ich kein Viertelmeilchen gehn,
Jedoch bei dir werd' ich den großen Friedrich ſehn!
Ja, Spandow, nun ſcheinſt du mir ſchön!
Den Vater ſeines Volks, das Wunder ſeiner Zeit —
Den Erben der Unſterblichkeit,
Der Götter Liebling — ihn zu ſehn
Möcht' ich gern hundert Meilen gehn!

---

*) Ludwig XV. ſprach dies deutlich zu ſeinem Miniſter, dem Herzog von Choiſeul, aus: er habe — l'intention d'anéantir le protestantisme, après avoir écrasé le roi de Prusse.

Der Dichter ſchrieb unter Friedrichs Bildniß das Epigramm:

Dies iſt er, den der Feind nie ohne Beben,
Der Unterthan nie ohn' Entzücken ſieht,
Für den zu ſterben und zu leben
Der Greis, ſo wie der Jüngling glüht.

Recht anziehend die Schilderung eines Manövers bei Potsdam, darin die Zeilen:

Zehntauſend ſtehn, wie Einer ſteht,
Nur Ein Tritt ſind zehntauſend Tritte,
Mit gleichem abgemeßnen Schritte
Gehn alle, ſo wie Einer geht.

Von dieſem Dichter beſitzen wir auch ein Lied beim Anfang einer Schlacht, und ein Lied nach dem Siege — zu deren Mittheilung hier leider der Raum gebricht.

Und nun hatte Friedrich auch eine Dichterin, welche er aber leider nicht nur nicht erkannte, ſondern die er ſogar beleidigend von ſich ſtieß.

VI.

Anna Luiſe Karſchin.

Als die bedeutendſte Erſcheinung, welche aus dem Gleim'ſchen Kreiſe hervorging, vielleicht als die bedeutendſte Erſcheinung am poetiſchen Himmel der ganzen Periode iſt hier eine Dichterin zu nennen, welche von ihren Zeitgenoſſen lange nicht hoch genug angeſchlagen, von den Späteren aber, durch ſchweres Unrecht, ſogar mit Spott und Verächtlichkeit behandelt worden. In allen mir bekannten Darſtellungen wird ſie als eine mittelmäßige, wohl gar bettelhafte Gelegenheitsdichterin vorgeführt, von der man höchſtens ein Anekdötchen zu erzählen weiß — und doch iſt es eine Dichterin, auf welche Deutſchland ſtolz ſein kann, an welche kaum irgend einer der Zeitgenoſſen hinanreicht.

Wir haben von ihr eine ausführliche Biographie, aus ihrer eigenen Feder, mit Reiz und Innigkeit geſchrieben, in dem Berliner Muſenalmanach von 1792, herausgegeben von Jördens, ſpäter zum größten Theil in deſſen Lexicon der Dichter übergegangen, eine kürzere, aus Sulzers Feder, vor der Ausgabe ihrer Gedichte.

Anna Luiſe Dürbach, ſpäter verheirathete Karſch (nach der Sitte der Zeit „die Karſchin" genannt), iſt am 1. December 1722 auf einer einſam gelegenen Meierei, dem ſogenannten Hammer, bei Züllichau an der Grenze von Niederſchleſien geboren; ihr Vater, der Pächter des Hammers, war, als Brauer und Schenkwirth, der Angeſehenſte der kleinen Ortſchaft. Die Eltern konnten, ihrem Geſchäft obliegend, dem Kinde wenig Aufmerkſamkeit widmen, unter der Obhut der alten Großmutter wuchs es, großentheils ſich ſelbſt überlaſſen, auf, und zeigte ſich ſtill und in ſich gekehrt, gab indeſſen ſchon früh einzelne Zeichen beſonderer Lebendigkeit. Sie verlor den Vater früh und würde nun in noch größerer Vernachläſſigung an einem Ort, in deſſen Umgegend weder Kirche noch Schule war, erwachſen ſein, wenn nicht ihr Oheim ſie, ſammt ihrer Großmutter, zu ſich nach dem Städtchen Tirſchtigel in Polen genommen hätte. Dies war ein gebildeter Mann, der ſtudirt hatte und unter ſeiner Obhut lernte das begabte Mädchen in kürzeſter Zeit ſchreiben und leſen. Sie las fleißig die Bibel und fand beſonders großes Wohlgefallen an den Heldengeſchichten im Buch der Maccabäer. Ihre Lernbegier war ſo groß, daß der Oheim, in Verlegenheit dieſelbe zu befriedigen, darauf verfiel ſie lateiniſch zu lehren; aber plötzlich wurde ſie, zehn Jahr alt, von der Mutter zurückverlangt. Dieſe nämlich hatte ſich unterdeß verheirathet und verſprach ſich von dem Kinde Unterſtützung im Hausweſen. Anna Luiſe trennte ſich unter bittern Thränen von dem geliebten Oheim, ihrem geiſtigen Vater, deſſen Andenken ihr durch's Leben unvergeßlich blieb. Daheim im Hauſe mußte ſie nun Dienſte thun und Kinder warten; endlich zog die Mutter auch nach Tirſchtigel hinüber; aber der Oheim war unterdeß geſtorben. Sie hatte nunmehr drei Rinder zu hüten und das war beſſer, als im Hauſe dienen, denn ſie war in freier Natur mit ihren Gedanken allein; aber ihr fehlten Bücher. Eines Tages verlief ſich eines ihrer Thiere; voll Angſt lief ſie demſelben nach, watete durch einen Bach und war ſchon im Begriff es zu erreichen, als ſie unter einem Baume einen Knaben ſitzen ſah, welcher — las. Sie näherte ſich ihm und ſchloß bald mit ihm Freundſchaft, er theilte ihr die Schätze ſeiner Bibliothek mit — die ſchöne Meluſine, den gehörnten Siegfried, Peter mit dem ſilbernen Schlüſſel, und anderes. Sie war reich und glücklich, ſo lange der Sommer dauerte, aber der Winter ſchloß ſie wieder in's Haus ein und trennte ſie von ihrem Freunde. Sie würde zu dieſem eine glühende Liebe gefaßt haben, wenn die Natur ihn nicht gar zu wenig dazu beſtimmt hätte, denn ſie ſchildert ihn als den Inbegriff des Häßlichen. Die Mutter war mittlerweile beſorgt, ſie in weiblichen Handarbeiten unterrichten zu laſſen und that ſie in dieſer Abſicht zu der Frau eines Müllers auf eine beſtimmte Lehrzeit. Das ſtrebſame Mädchen bildete ſich bald aus und wurde nun ſehr angeſtrengt, daneben zu ſchweren Dienſten gebraucht, ſo daß ſie am Morgen ihrer kirchlichen Einſegnung noch erſt einen Sack mit Mehl über Land tragen mußte. Der Stiefvater, darüber erzürnt, nahm ſie nach Hauſe; hier war ihr eiligſter Gang zu dem Hirtenknaben und ſeinen Büchern, aber während ſie bei ihm vergeblich nach Neuem ſuchte, war ſie ſo glücklich im eigenen Hauſe einen großen Schatz zu finden, die erſten Verſe, die ſie geſehen, außer denen im Geſangbuch: ſie waren von Johann Franke. Reim und Rhythmus machten einen ſo gewaltigen Eindruck auf ſie, daß ſie ſeitdem aus ihrem Ohr und ihrer Seele nicht wichen: ſie ſprach und ſang ſich die Verſe und das that ſie in der Folge auch ſtets, wenn ſie ſelbſt dichtete. Schon machte ſie Verſe, und zwar an ihren Hirten, ſo wenig er auch ein würdiger Gegenſtand der Liebe ſein mochte. Mittlerweile lernte ſie den Sohn des Nachbars kennen, der auch Verſe zu lieben ſchien und ſelbſt der Dichterin ein ganz anderes Intereſſe einflößte. Die beiderſeitigen Mütter entzweiten ſich, und um der Liebe gründlich ein Ende zu machen, beſchloß nun die Mutter der jungen fünfzehnjährigen Luiſe ſelbſt ſie zu verheirathen — und bald fand ſich auch in einem Tuchmacher ein Freier, der ernſte Abſichten hatte. Das Unglück des Mädchens war, daß der Mann ſie für reich hielt. Er glaubte ſie im Beſitz eines väterlichen Vermögens von tauſend Thalern, welche indeß die herabgekommenen Eltern zum größten Theil verzehrten, und da er in ſeiner Habſucht der Mutter nur als wirthſchaftlich erſchien, ſo gab dieſe gern ihre Einwilligung. Die Braut gefiel ſich, und wohl auch dem Bräutigam, nicht übel in ihrem zierlichen Staat; aber bald nach der Trauung ward jener ſeines Irrthums inne und es begann eine traurige Ehe. Ihre Unerfahrenheit in der Wirthſchaft und ihre Zerſtreutheit zogen ihr manchen harten Verdruß des Ungebildeten zu, doch trotz all ſeiner Härte liebte ihn dennoch die junge Frau und ſie blieb dieſer Liebe treu, denn es wird erzählt, ſie habe heimlich darüber geweint, daß ſeine beiden

Söhne ihm nicht ähnlicher ſeien; die Schwiegermutter allein gewährte ihr Troſt und Unterſtützung. Je ſorgenvoller ihr Leben ward, um ſo unfreundlicher begegnete ihr der Mann; unter mancher Qual hielt nur die Poeſie ſie aufrecht; ſie dichtete ihm Verſe in Gedanken und ſchrieb ſie am Sonntag Nachmittag, wo ihr Mann ausging, auf. Dieſer Mann wäre vielleicht unter günſtigern Umſtänden brav und gut geweſen, denn ſeinem Geiz ſchien hauptſächlich Ehrſucht zum Grunde zu liegen, er wollte ſparen, um es anderen gleich oder zuvor thun zu können; dabei ahnte er nicht, welch einen Schatz er hegte. Allein ſo ſehr die Frau auch mit ihren Poeſien zurück hielt, ſo waren doch einige in die Hände der benachbarten Gutsherrſchaften gelangt und gingen hier von Hand zu Hand. Man ließ ſie kommen und beſchenkte ſie; als ſie bei einem ferneren Beſuch jedem der Anweſenden aus dem Stegreif Verſe herſagte und dafür mit einigen Ellen halbſeidenen Zeuges beſchenkt ward, gewann ſie zum erſten Mal als Ertrag ihrer Gabe ein freundliches Geſicht ihres ſtrengen Eheherrn. Aber bald wurde ihre Zerſtreutheit immer größer; Friedrich rückte in's Land, der Enthuſiasmus für ihn war allgemein, im Innern der Dichterin arbeitete es gewaltig. Der Mann lebte unterdeſſen in ganz anderen Gefühlen; es hatte ſich das Gerücht verbreitet, der König habe die Eheſcheidung freigegeben; darüber ganz erfreut wollte er der erſte ſein, der davon Gebrauch machte und that in aller Güte der Dichterin den Vorſchlag, welche darüber auf's tiefſte betrübt war. Er bewegte ſie dennoch, und bald war die Scheidung, ganz zum Vortheil des Mannes, erfolgt: er behielt die beiden Söhne und alles Vermögen. Verſtoßen, gleich wie Hagar, mußte ſie ausziehen, ſich von ihren Kindern und dem Manne, den ſie immer noch liebte, trennen, entblößt von allem. Sie ging auf kurze Zeit zu ihrer Schwiegermutter, dann zur Mutter, die ihr allen Gram, welchen ſie ihr verurſacht, verzieh, ſie aber nicht aufnehmen konnte. Kärglich lebte ſie zu Schwiebus, wo ihre Sorgen noch größer wurden, als ſie eines Kindes genas. Die Höhe ihrer Noth und die Gewalt ihrer Schuldloſigkeit regte menſchliches Mitleid an. Ein durchreiſender Schneider, Namens Karſch ſah ſie, erkundigte ſich nach ihren Verhältniſſen, ward von denſelben gerührt und erbot ſich ſie zu heirathen, beſonders in der edeln Abſicht, ſie aus der zweideutigen Lage zu reißen. Nur auf den dringenden Wunſch der Mutter ging ſie darauf ein, und zog mit dem Manne nach Frauſtadt. Sie kam aber nur in neues Elend, denn der ſo großmütig handelnde Mann war arm wie ſie und dem Trunk ergeben. Ihre Noth ſtieg auf's äußerſte, namentlich, da auch die neue Ehe mit einem Kinde geſegnet wurde. Die dichteriſche Frau konnte ſich nicht mehr anſtändig kleiden; ſie beſuchte darum Sonntags nur die Frühpredigten und ſtellte ſich in der Kirche hinter einen Pfeiler, weil ſie ſich vor den Leuten ihrer Armut ſchämte. Zu Hauſe ſetzte ſie die Predigten auf, und zwar in Verſen; nachdem ſie dies lange gethan, ohne daß jemand darum wußte, ſtieg in ihr der Wunſch auf, dem milden und herzlichen Prediger ſelbſt dieſe Verſuche zukommen zu laſſen. Zu ihm zu gehen fehlte ihr der Mut; ſie warf ihre Schrift in den Beichtſtuhl, anfangs vergeblich, dann aber wurde man darauf aufmerkſam. Der Prediger lud die Frau in ſein Haus, ward ihr Freund und munterte ſie auf, verſchaffte ihr auch Bekanntſchaft in angeſehenen Häuſern zu Frauſtadt, dieſe wieder empfahlen ſie weiter, führten ihr Bücher zu, bewieſen ſich gaſtfrei und beſchenkten ſie. Sie machte jetzt Verſe auf vorkommende Gelegenheiten, erwarb damit Geld, und gewann ſchon eine große Fertigkeit. Da Frauſtadt zur Uebung dieſes Talentes zu klein war, machte ſie auch Reiſen in die Umgegend und ſchrieb, zum Erſtaunen der Leute, vor ihren Augen die Verſe nieder. Ihre häuslichen Verhältniſſe wurden darüber nur trauriger, der unerwartete und oft leichte, immer aber ſehr unſichere Gewinn der Frau veranlaßte den Mann zu größerem Schuldenmachen und zwiſchendurch war Sorge und Noth wieder groß; ſelbſt Mißhandlungen hatte ſie zu leiden. Sie zog mit den Ihrigen nach Glogau, nichts mitnehmend als Empfehlungen ihrer Freunde und die Hoffnung in dieſer größern Stadt, wohin namentlich der Krieg Viele verſammelte, beſſer ihr poetiſches Gewerbe ausüben zu können. Und darin täuſchte ſie ſich nicht; ein beſonderer Gewinn aber war das

Vorhandenſein eines Buchladens in der Stadt, zu welchem ſie bald Zutritt erhielt. Hier machte ſie nun zuerſt die Bekanntſchaft mit wirklicher Poeſie oder dem, was damals dafür galt. Sie las auch Ueberſetzungen des Horaz und von Youngs Nachtgedanken, vor allem aber, was den meiſten Eindruck auf ſie machte und ihre Phantaſie am lebhafteſten erfüllte, Ueberſetzungen von den Oden und Epiſteln des Philoſophen von Sansſouci — welche ſie wieder aus der Proſa in Reime ſetzte. Während ſie hiemit ſich Nachts beſchäftigte, war der König in Aller Munde, bei allen Zuſammenkünften und auf den Straßen; Kanonendonner von den Wällen der Stadt verkündigte ſeine neuen Siege und in den Kirchen wurden ſie mit Dankgebeten gefeiert. Das gab ihrer Seele einen hohen Schwung; ſie hatte jetzt, woran es ſo oft den Dichtern gefehlt hat, einen Helden. Bald erhielt ſie auch die erforderliche Muße. Zu einer Zeit, als ihr häusliches Ungemach den Gipfel erreicht und ſie der Verzweiflung nahe gekommen, erſchien plötzlich die Erlöſung. Ein wohlwollender Mann wußte, ohne gerichtliche Scheidung, die Trennung von ihrem entarteten Manne zu bewirken und ihrem Geiſt Ruhe zu verſchaffen. Aus den ſchleſiſchen Kreiſen war mittlerweile der Ruf der Dichterin bereits bis nach Berlin gedrungen, eine Generalin von Wreech hatte einige Mal an ſie geſchrieben. Dieſe, längere Zeit ohne Brief, wandte ſich an den Baron von Kottwitz in Glogau mit der Bitte, ſich nach dem Wohlergehn der Frau zu erkundigen. Er ſchickt ſeinen Bedienten mit einer Karte; ſie ſchreibt in deſſen Anweſenheit ſogleich ein paar artige Verſe an die vornehme Frau, ſo wie auch an den ihr unbekannten Baron. Des letzteren Neugierde wird dadurch ſo hoch geſpannt, daß er ſie zu ſich bittet und als der Eindruck der ſchlichten Bürgerfrau, in der er anfangs die Dichterin ſelbſt nicht erkennen wollte, ſeine Erwartungen weit übertrifft, ladet er ſie zum nächſten Abend ein. Er überſendet ihr darauf einen ſtattlichen Anzug und Kopfputz und bittet ſie darin zu erſcheinen. Durch dieſen handgreiflichen Beweis der Achtung gehoben, erſcheint ſie und alle ihre Reden erhalten eine höhere Bedeutung. Als ſie aus der vornehmen Geſellſchaft ſchied, welche ihr mit großer Auszeichnung begegnete, ſchenkte ihr der Baron eine goldene Doſe im neueſten Geſchmack und noch zu Hauſe hatte ſie die Ueberraſchung ſechs Auguſtd'or darin zu finden. Ihr dankbares Herz ſchlug hoch. Als er ſie fragt, ob er etwas für ſie thun könne, bat ſie ihn, er möge ſie mit ſich nach Berlin nehmen, wohin zu reiſen er im Begriff ſtand, ſie fürchtete nämlich noch immer, zu ihrem Mann zurückkehren zu müſſen. Nachdem der neue Wohlthäter ihren Sohn bei einem ſeiner Verwalter untergebracht, ließ er in beſonderem Wagen ſie mit ihrer Tochter ihn begleiten, nahm ſie zuerſt mit ſich auf ſein Schloß, wo ſie in einer Feenwelt zu ſein glaubte, und bewies ihr überall die zarteſten Rückſichten gleich wie einer Frau von Stande, ſowohl auf der Reiſe als bei ihrer Ankunft in Berlin. Welch ein wahrhaft adeliges Benehmen! Und der Baron hatte ſie recht erkannt; er legte in der Reſidenz mit ſeiner Begünſtigten Ehre ein. Sie wurde in die vornehmſten und höchſten Zirkel gezogen und benahm ſich mit eben ſo viel Gemeſſenheit als Anſtand und Freiheit. Sowohl dieſe große Auszeichnung, als noch viel mehr die ſtete Aufforderung zu Impromptus und anderer poetiſcher Schnellarbeit, denn dieſe ſchien man beſonders zu ſchätzen und anzuſtaunen, hätte ihr ſehr gefährlich werden können, allein ſie wurde es nicht, wie dies ihre Gedichte zeigen, und das ſpricht ſehr zu Gunſten ihres Charakters und Gehaltes. Uebrigens war immer noch nicht für ſie geſorgt; ihr bisheriger Wohlthäter erkrankte, die beabſichtigte Heirath, welche ihn nach Berlin gezogen, zerſchlug ſich, er kehrte mißmutig auf ſeine Güter zurück. Unterdeß war die Karſchin mit Ramler, Sulzer, Mendelsſohn bekannt geworden; der erſtere unterrichtete ſie in den Regeln der Verskunſt, letzterer ſuchte ihren Geſchmack zu bilden. Sie war ſehr lernbegierig, aber nur bis auf einen gewiſſen Punkt, ſo daß ſie, was wohl begreiflich iſt, doch nicht dauernd ihren Lehrern ſtill halten mochte, die es denn nicht an Klagen darüber fehlen ließen. Damals wurde ſie von Gleim nach Halberſtadt eingeladen, der es etwas beſſer verſtand ſie anzuleiten und auch für ſie zu ſorgen. Sie lebte dann einige Zeit zu Magdeburg; durch die von Gleim und Sulzer veranſtaltete, 1764 erſchienene Ausgabe ihrer ausgewählten Gedichte hoffte man ihr ein Auskommen zu verſchaffen. Die Subſcription, welche in der nächſtfolgenden Zeit üblicher wurde, war hier zuerſt, auf Gleims Vorſchlag, eröffnet worden, trug aber nicht ganz die gehofften Früchte, da die Karſch ſich von anderer Seite zur Herausgabe einer doppelten Edition, einer wohlfeilen und einer prachtvollen, hatte beſtimmen laſſen; alles pränumerirte, da doch Neugier hauptſächlich im Spiel war, auf die geringere; indeß gewann ſie doch einen Ertrag von 2000 Thalern, welche ihre Freunde für ſie zinsbar machten. Daneben hatte ſie eine kleine Penſion vom Herzog von Braunſchweig, allein leider war beides nicht ausreichend für ihren Unterhalt; ſie gewann die gewünſchte Unabhängigkeit nicht und verfiel in den klagenden Ton, der über ihr ſpäteres Leben, das ſo leicht ein ſehr glückliches hätte ſein können, wieder einen Schatten warf.

Im October 1763 verlangte Friedrich ſie zu ſprechen; ſie wurde ihm in Sansſouci vorgeſtellt; er verſprach für ſie zu ſorgen. Indeß ſchenkte er ihr nur 50 Thaler und gab ihr die ſchlimme Anweiſung, ſich wieder zu melden. Bevor ſie es zu thun ſich entſchließen konnte, ſcheint man ſie verleumdet zu haben. Als ſie es päter that, ſchenkte der König, wahrſcheinlich um ſie abzuſchrecken, ihr jene bekannten zwei Thaler mit der Beiſchrift: für Deutſchlands Dichterin — ein Hohn, welcher dem großen König in keiner Art zur Ehre gereicht. Im Gefühl ihrer Würde hatte ſie den Mut zu antworten:

Zwei Thaler giebt kein großer König!
Ein ſolch Geſchenk vergrößert nicht mein Glück;
Nein, es erniedrigt mich ein wenig:
Drum geb' ich es zurück.

Mit dieſen Worten ſchickte ſie das Geld zurück, und Friedrich wird in den Augen der richtenden Nachwelt eine Niederlage behalten, vielleicht ſchlimmer als ob er eine Schlacht verloren. In ſeiner Großmut zürnte er zwar nicht, that indeſſen auch nichts für ſie. Als ſie ihn wieder um ein Haus bat, ſchickte er ihr, gewiß mit beſtimmter Abſicht, und mit offenbarer Anſpielung auf die Aeußerung „Zwei Thaler ſind zu wenig“ — nur Einen Thaler mehr; ſie nahm dieſe an, ſchrieb jetzt aber ſogleich an Quittungs Statt die wohl verzeihlichen Verſe:

Seine Majeſtät befahlen
Mir, anſtatt ein Haus zu baun,
Doch drei Thaler auszuzahlen. —
Der Monarchbefehl ward, traun!
Prompt und treulich ausgerichtet,
Und zum Dank bin ich verpflichtet.
Aber für drei Thaler kann
In Berlin kein Hobelmann
Mir mein letztes Haus erbaun;
Sonſt beſtellt ich ohne Graun
Heute mir ein ſolches Haus,
Wo einſt Würmer Tafel halten,
Und ſich ärgern über'n Schmaus
Bei des abgegrämten, alten,
Magern Weibes Ueberreſt,
Die der König darben läßt.

Gegenüber einem ſchlechten und unköniglichen Scherz gegen eine ſchwer Leidende zeigt ſich in dieſen Verſen ein wohlgerechtfertigter Zorn nicht ohne Spur von Genialität. Noch ganz anders ſtellt ſich das Urtheil, wenn wir ſehen werden, daß wir es mit einer erhabenen Dichterin zu thun haben, die den Helden würdiger gefeiert hat, als irgend ein anderer.

Als darauf der königliche Nachfolger manche Härte aus den letzten Jahren des großen Königs zu vergüten ſuchte, veranlaßte man auch die Dichterin ihn anzugehen; Prinzeſſin Friederike, nachmalige Prinzeſſin von York, übernahm die Vermittlung. Der großmütige Fürſt ließ ihr nun wirklich ein Haus in Berlin bauen und die Freude der greiſen Dichterin war ſo groß, daß ſie an alle ihre Bekannten ſchrieb, ſie zu ſich einlud. Aber das Glück ſelbſt ward ihr Tod: ſie konnte es nicht erwarten, zog zu früh in das neue

Haus hinein und beſchleunigte eben dadurch ihr Ende. Leider war durch mancherlei gutherzige Uebereilung, namentlich dadurch, daß ſie mit ihrem Stiefbruder zuſammen leben wollte, daß ſie ihre Tochter unüberlegt verheirathete, auch der Abend ihres Lebens noch vielfach verdunkelt, ſo daß ſie von ihrer Kunſt, die ſie übrigens häufig anwandte um fremdes Elend zu mildern, auch für ſich ſelbſt einen unwürdigen Gebrauch machen mußte. Ein beſonderes Verdienſt hat ſie ſich in ihren letzten Lebensjahren noch dadurch erworben, daß ihrer Verwendung die Befreiung des Dichters Schubart aus ſeiner Gefangenſchaft zu Hohenasperg zu danken iſt. Eine große Ehre und Freude ward ihr durch Goethes Beſuch bei ſeiner Anweſenheit in Berlin im Jahr 1778. Sie ſtarb am 12. Oct. 1791 in einem Alter von beinahe 69 Jahren.

Wir würden in dieſer Darſtellung ihres Lebens, wobei wir übrigens den Leſer mit aller Ausmalung ihrer bittern Noth möglichſt verſchont haben, nicht ſo ausführlich geweſen ſein, wenn, nach unſerer innigſten Ueberzeugung, es hier nicht um eine eben ſo bedeutende als zur Zeit noch ganz verkannte Erſcheinung ſich handelte und wenn nicht andrerſeits bei dieſer naturwüchſigen Geſtalt Kunſt und Leben, Natur, Geſchick und Leiſtung auf das Innigſte zuſammenhinge. Scheint es doch, als ob nur die Erinnerung an ihre letzte wieder trübe Zeit, wo unter dem Druck der Verhältniſſe ihre hohe Gabe ſie zu früh verlaſſen hatte, ſich bei den Ueberlebenden erhalten habe. Ihre leider nach Brod gehende Muſe, ihre allzeit fertige Reimerei hat ſelbſt all das Treffliche vergeſſen laſſen, was wir von ihr beſitzen. Ihre Werke aber muß man nicht geleſen haben, denn ſonſt hätte man wohl anders urtheilen müſſen; ſogar ſchon die Schätzung der Zeitgenoſſen konnte aufmerkſam machen, aber auch ſelbſt die nähere Kenntniß ihres Lebens ſcheint entſchwunden geweſen zu ſein.

Ihre beſten Stücke ſind nicht, wie bei Günther, aus den Zeiten ihres Leids, ſondern die wenigen Jahre, welche man ſonnenhell nennen kann, 1761 bis 64 gaben ihren ſchönſten und edelſten Gedichten den Urſprung, hier war ſie am fleißigſten, am gehobenſten.

Wenn aber irgend jemals ein dichteriſcher Geiſt die Wärme und Innigkeit der Empfindung, den tonreichen ſeelenvollen Klang der Stimme durch unſägliches Leid hat erkaufen müſſen, ſo war das gewiß bei ihr der Fall. Die Natur hatte ſie zu einer Dichterin geſchaffen, das Leben dazu gebildet, die Mitwelt auch dafür genommen, ſo weit ſie denn deſſen fähig war, nur die Nachwelt hat noch nicht ihre Schuldigkeit gethan; allein ich hoffe, daß dieſe Blätter dazu werden beitragen können.

Man kann die Poeſien der Karſchin eintheilen in geiſtliche, heroiſche und erotiſche und ſogar in der Ausgabe ihrer Gedichte macht ſich dieſe Theilung faſt von ſelbſt geltend. Wir haben von ihr zwar keine eigentlichen geiſtlichen Lieder, auch nicht einmal geiſtliche Oden, aber Erhebungen des Gefühls zu Gott, welche den höchſten Flug nehmen. Ich erinnere zuerſt nur an dasjenige Stück das den Anfang macht, aus welchem ſchon Herder Einzelnes als höchſt gelungen auszeichnete. Es führt die Ueberſchrift: An Gott, als ſie bei hellem Mondſchein erwachte. Ich ſetze nur die folgenden Strophen hieher.

Welch eine Pracht verbreitet ſich!
Die Dunkelheit geſchmückt mit Lichte
Sieht auf uns nieder, nennet dich
Mit Glanz im Angeſichte.

Du Sonnenſchöpfer! wie ſo groß
Biſt du im kleinſten Stern dort oben!
Wie unausſprechlich namenlos!
Die Morgenſterne loben

Dich, mit einander in ein Chor
Geſchloſſen, wie zu jener Stunde,
Da aus dem Chaos tief hervor
Ein Wort aus deinem Munde

Allmächtig dieſe Welten rief,
Am Firmament herumgeſetzet.

Du ſprachſt, das Rad der Dinge lief,
Und läuft noch unverletzet.

Noch voller Jugend glänzen ſie,
Da ſchon Jahrtauſende vergangen!
Der Zeiten Wechſel raubet nie
Das Licht von ihren Wangen.

Hier aber unter ihrem Blick
Vergeht, verfliegt, veraltet alles,
Dem Thronenpomp, dem Kronenglück
Droht eine Zeit des Falles.

Der Menſch verblüht, wie prächtig Gras,
Sein Anſehn wird der Zeit zum Raube,
Der Weiſe, der in Sternen las,
Liegt ſchon geſtreckt im Staube!

Ich leſe, großer Schöpfer, dich
Des Nachts, in Büchern, aufgeſchlagen
Von deiner Hand. O lehre mich
Nach deinem Lichte fragen.

Sei meiner Seele Klarheit, du
Regierer der entſtandnen Sterne,
Und blicke meinem Herzen zu,
Daß ich dich kennen lerne.

Man frage ſich, ob eine Reimerin, wie Luiſe Karſchin geſchildert wird, wohl eine einzige ſolcher Zeilen hätte machen können, man erkenne hier einen wahrhaft hohen Ton und Schwung an, höher, reiner, echter, als man ihn irgendwo bei dem vielgefeierten und noch immer mit großer Rückſicht behandelten Klopſtock findet. Wer aber einmal ſich ſo hoch erheben konnte, der wird es auch öfters, und in der That braucht man nach Gedichten von ähnlicher Trefflichkeit nicht weit zu ſuchen.

Eine andere Ode an Gott in verſchiedenem Ton iſt gleich werthvoll; ſie beginnt:

Gott, du biſt Schöpfer, groß ſind deine Werke,
Du haſt des Berges Grund gelegt,
Der hoch hinauf mit Rieſenſtärke
Sein Haupt erhub und Wolken trägt.

Du ſchufſt die Erde, voll von deinen Gütern,
Dein Arm umuferte das Meer:
Da ſcherzt bei nahen Ungewittern
Der Wallfiſch auf der Fluth daher.

Hoch über meinem Haupte leuchten prächtig
Die Sonnen, hingeſtellt durch dich;
Und dein Geſchöpf, der Löwe — mächtig
Tritt er und fordert Raub für ſich u. ſ. w.

Auch im Folgenden noch viel Großes und wieder Mildes in einer unerſchöpflichen Reihe empfundener Anſchauungen. Sehr vortrefflich iſt auch das Gedicht: „Von dem Vertraun auf Gott an den Herrn Profeſſor Sulzer, zu Berlin im Heumonate 1761"; darin die Schlußſtrophen:

Die Blitze kreuzten ohne Donnerſchläge,
Gott ſprach und das Gewitter wich.
Er ſpricht ſo zu des Meeres Toben: lege
Hier, ſtolze Welle, lege dich!

So ſpricht er zu des Krieges Wetterwolke,
Und ſie gehorcht ihm, wie das Meer!
Dann ſing' ich ihm — So ſang vor ihrem Volke
Einſt Mirjam Gottes Thaten her.

Viel Schönes begegnet in dem Gedicht auf das Ungewitter zu Magdeburg den 5. Herbſtmonats 1762, an Herrn von Humbracht. Es beginnt:

O Freund, drei Ungewitter hingen
Herunter drohend über mir,
Doch konnt' ich unerſchüttert ſingen:
Gott, du biſt groß, dich loben wir!

Er fuhr auf Wolken. Schrecklich rollten
Die Räder ſeines Wagens fort,
Und Donner, die uns tödten ſollten,
Erwarteten ſein letztes Wort.

Es ſchließt mit den Strophen:

Der jüngſten Gattin weiches Herze,
So ſanft wie Blumen auf der Flur,
Erſtaunte vor der Wolken Schwärze
Und fühlte Schrecken der Natur.

In ihres Freundes Arm geſchloſſen,
Verſeufzte ſie die Furcht, und lag
An ſeiner Bruſt, als Strahlen ſchoſſen
Und Nacht verwandelten in Tag;

Als wider uns mit Kriegsgerüſte
Die Oberwelt bewaffnet ſchien,
Und Babylons und Tyrus Lüſte
Aus Magdeburg gen Himmel ſchrien.

Doch ſtärker, als des Frevlers Sünde,
War der Gerechten Bittgeſchrei.
Gott ſprach! da führten Wirbelwinde
Den Donnerwagen ſchnell vorbei.

Er fuhr darauf, und ihm entgegen
Lobjubelte der weite Raum,
Und auf uns träufelte nur Segen
Herab von ſeines Kleides Saum.

Es iſt unmöglich, hier alle die Stücke herzuſetzen, welche ſchön ſind, oder Schönes enthalten; ich nenne nur die auf den Tod Kleiſts; von beſonderen Werth aber iſt das Feuerwerk an den Ufern der Elbe, eben ſo ſchön in Bild und Ausdruck, als überraſchend in ſchnellen lyriſchen Wendungen; man leſe nur:

Verweile Freund, laß uns ihn noch genießen,
Den Frühlingsabend, der gefühlt
Von Blumen wird, die geizig ſich verſchließen,
Wenn ſie der Thau gekühlt.

Des Tages Thron wird von der Nacht beſeſſen;
Mit tauſend Sonnen überſtreut
Schwebt über uns, von keiner Hand gemeſſen,
Ihr königliches Kleid.

Um ihren Sitz herrſcht feierliche Stille,
Aus ihrem unumwölkten Schooß
Fährt nicht der Blitz, nicht brechen mit Gebrülle
Die Donner Gottes los.

Doch höre, Freund, was donnert uns zur Seite?
Das Ufer zittert von dem Knall,
Gleich dem Getös aus fernem Kriegesſtreite,
Und Antwort giebt der Wall.

Die Citadell, der Dom, die Fürſtenhäuſer,
Sie rufen dieſem Donner nach —
So riefen Hügel jüngſt, da Lorberreiſer
Der Held in Sachſen brach.

Mein Blick verfolgt die ſteigende Raquete,
Die um den Rang der Sterne wirbt,
Und da ihr Stolz von Ewigglänzen redte,
Verlöſcht und wieder ſtirbt —

Und der Schluß:

Freund, ſage mir, welch' lieblich Ungeheuer
Ward von der Kunſt hervorgebracht?
Jetzt wird der Strom von hochgeſprütztem Feuer
Dem Aetna gleich gemacht!

Schön, flammigt ſpringt in tauſend großen Funken
Der Bogen Pracht, ich ſehe ſie, —

Und denke, von der Zukunft Freude trunken,
So ſpringt zu Sansſouci

Dem Sieger hoch entgegen jede Quelle,
Die Marmorſäulen regen ſich,
Roms Heldengeiſter wollen aus der Hölle
Herauf zu Friederich!

Von gleichem Werth und vielleicht noch mehr Vollendung iſt das Gedicht: die Fahrt der Königlichen Braut nach England, welches anhebt:

Die Sonn' am blauen himmliſchen Gewölbe
Stand majeſtätiſch, ſah herab,
Als Englands Königin auf der beſchifften Elbe
Aus ſanftem Auge Grüße gab.

Ein milder und edler Ton herrſcht durch das Ganze, das der feinſten Schönheiten voll iſt, überall phantaſiereich und innig und öfters wieder mächtiger ſich erhebend. Wärmer und feuriger dagegen das Gedicht auf den Tod des Prinzen Heinrich von Braunſchweig, das zugleich heroiſchen und elegiſchen Geiſt athmet, und mit den lyriſchen Worten anhebt:

Wo iſt er, daß ich ihn mit Thränen ſalbe,
Mein Sohn, wo iſt er? bringt ihn mir!

Sinnreich wieder iſt das Gedicht auf eine Glocke, die in Magdeburg umgegoſſen ward; es kann als Vorläufer von Schillers Glocke angeſehen werden.

Wie ſehr muß man bedauern, von einer ſo zarten und zugleich ſo feurigen Dichterin keine Liebeslieder zu beſitzen. Ihre Jugend war allzu trübe und in Niedrigkeit verſenkt, ſie ſelbſt auch war viel zu ſcheu, damals ihre eigenen Empfindungen und Schickſale in Liedern auszuſprechen. Es ſcheint aus der frühern Zeit nichts aufbehalten zu ſein, ſo daß wir jetzt nur Gedichte von ihr beſitzen, welche aus ihrem 39. oder höchſtens 38. Jahre ſtammen, einer Zeit, welche für erotiſche Poeſie nicht mehr die geeignetſte ſein mag. Und doch finden wir außer einem recht ſchönen erotiſchen Stück „Sappho an Amor" auch aus dieſer ſpäteren Zeit Gedichte, welche Liebeslieder heißen können und in denen die Dichterin in eigener Perſon ſpricht. Sie ſind gerichtet an Palämon, und dieſer iſt eine wirkliche Perſon, nämlich kein anderer als der Dichter Gleim. Sie hatte zu dieſem eine Neigung gefaßt, welche zwar mit Achtung aufgenommen, aber nicht in derſelben Art erwiedert wurde. Sie fand ſich darein mit Reſignation und begnügte ſich mit ſeiner Freundſchaft. Wenn man dies Verhältniß kennt, wird man die bezüglichen Gedichte edel, zart und fein finden; beſonders das zu Gleims Geburtstage 1762.

O du, den die Natur zuſammenſetzte
Von Zärtlichkeit und von Verſtand,
Dir lächle dieſer Tag, der vormals dich ergötzte,
Als er dich anzublicken fand.

Er kommt, geſchmückt mit goldnem Sonnenkleide,
Iſt lauter Blumenkranz, und ſieht
Dein Antlitz weggewandt von einer Welt voll Freude,
Und fragt dich, wo dein Frühling blüht.

Dort an der Spree, wo ſanft getriebne Wellen
Still und verſchwiegen ſind, wie du,
Blüht jugendlich dein Lenz und volle Roſen ſchwellen
Auf Lippen deinen Wünſchen zu.

Dort wandelt ſie, zu der du hingeriſſen
Von ewig ſtarken Banden flogſt,
Und alle die das Herz ſonſt auszuforſchen wiſſen,
Mit unbeflammtem Blick belogſt.

Die Liebe ſaß verdeckt in deiner Seele,
Und, Freund! bei ihr beſchwör' ich dich,
Wie man Empfindungen tief in der Bruſt verhehle,
Dies nachzuahmen lehre mich!

Auch lehr' ein Gott mich deine Liebe ſingen,
Wenn Mond und Sterne niederſehn,
Wenn Hymen über dir wird ſein Fackel ſchwingen,
Und Abendlüfte Kühlung wehn.

Viel Reizendes enthält auch das Gedicht an Gleim bei Beſteigung des Spiegelberges unweit Halberſtadt, Herbſtmonat 1761:

Es hebt an:

Gieb mir die Hand! bald iſt der Berg erſtiegen;
Uns ſtürzt der Wagen, wenn er höher fährt.
Komm, Freund! das größere Vergnügen
Iſt kleiner Mühe werth.

Wir ſchreiten fort. Die Diſtel muß ſich beugen
u. ſ. w.

Und ſchließt:

Sieh doch, ein Völkchen Hühner! ruhig lagen
Im hohen welkgewordnen Graſe ſie.
Flieht nicht vor uns, wir Dichter jagen
Den frommen Vogel nie,

Der, ohne Lippe, mit dem Schnabel küſſen
Die Gattin kann, von gleichgeſchaffner Art.
Gott, den die Hügel hören müſſen,
Hat alles Fleiſch gepaart.

Auch dich erſchuf ſein Wille nicht zum Feinde
Der Mädchen, aber keines bindet dich;
Du liebeſt zärtlich deine Freunde —
Als Freundin liebe mich!

Wie weit ſie übrigens in poetiſcher Kühnheit gehen kann, zeigt ſich glänzend in einzelnen Strophen des Gedichts auf die krankgeweſene Braut des kochiſchen Acteurs u. ſ. w. vom 12. April 1772. Aber noch ſehr auszuzeichnen ſind diejenigen Lieder, in denen eine andere hervorſtechende Gemütseigenſchaft der Dichterin ſich ausſpricht: Pietät und Dankbarkeit. Sie hat faſt alle ihre Wohlthäter zu feiern und zu verewigen getrachtet, am ſchönſten aber ihren alten Oheim, dem ſie eigentlich ihre geiſtige Erweckung zu danken hat; ich habe das Stück in meinen Dichterwald aufgenommen. Demnächſt, wie billig, gab ſie dem Baron von Kottwitz die erſte Stelle, dem auch ihre Gedichte zugeeignet ſind. Das Zueignungsgedicht gehört zu ihren beſten, iſt ſehr eigenthümlich und hohen Schwunges voll. Nicht enthalten kann ich mich die Schlußſtrophen unverkürzt hieher zu ſetzen, da ſie mit der Feier des edeln Mannes zugleich eine Art von großartig gefaßter Apotheoſe der Dichterin ſelbſt enthalten.

Du machteſt mir in ſorgenloſen Tagen
Zum Eliſäerſitz das prächtige Berlin —
So ward einſt über's Meer ein Dichter fortgetragen
Von einem freundlichen Delphin.

Und ward von viel hinzugeſtürmten Volke
Bewundert und gelobt — ich aber ſtreife ſchon
Mit ſtolzem Nacken an die lufterfüllte Wolke,
Getheilt von meiner Leier Ton.

Auf überlebtes Elend blick' ich nieder,
Und nenne deinen Namen laut vor einer Welt,
Der dieſes dir geweihte Opfer meiner Lieder,
Wie deine ſchöne That gefällt.

Auch aus einer ſpäteren, nach ihrem Tode erſchienenen Sammlung wird hier manches auszuheben ſein; es handelt ſich aber auch um eine Rettung der edeln Dichterin und nach ſo langer Vernachläſſigung iſt nicht anzunehmen, daß dieſe Ausgaben noch in Vieler Händen ſein werden. Eſchenburg, der bei Lebzeiten der deutſchen Sappho die Sammlung ihrer Gedichte beſorgte, ließ ſich beſonders bei der Auswahl von dem Intereſſe des Gegenſtandes leiten und und gab hier dem Allgemeinen den Vorzug vor dem Beſondern, vor dem Perſönlichen und namentlich ſuchte er das eigentliche Gelegenheitsgedicht einzuſchränken; allein gerade hier liegt die hauptſächliche Stärke der Karſchin, ſie weiß es weit über das Gewöhnliche zu erheben und es begegnen hier die überraſchendſten Wendungen; ihre flüchtigſten Ergüſſe ſind oft die reinſten und ſchwungvollſten, ihre urſprüngliche Begabung zeigt ſich hier am unverkennbarſten. Ich greife noch Folgendes heraus:

Bei Erinnerung ihres erſten Freundes.

Er iſt mein Wunſch, iſt mein Gedanke,
Ich ſuch' ihn auf, wo er ſich immer hin begiebt,
Er wird gedacht, er wird geliebt,
Bis ich zum Rand des Grabes wanke.

und welch ein kühnes, plaſtiſches Bild in Folgendem —

An Venus, über die ſtolze Phillis.

1763.

Die du den goldnen Apfel hingeriſſen
Zu dir, mit ſchöner Augen Macht,
O Venus! du wirſt zürnen müſſen:
Mehr als ein Apfel ward der Phillis dargebracht.

Mehr als Ein Schäfer wirft ſich vor ihr nieder;
Ein reicher Graf umfaßt ihr Knie
Und ſchmeichelt ihr, und bittet wieder,
Wie ſonſt um Zärtlichkeit, um Gegenliebe ſie.

An ihrem ausgeſtreckten Fuße
Liegt Deutſchlands größte Sängerin,
Und ſinget von dem ſanften Kuſſe,
Den ihre Phillis giebt, ein zärtlich Lied dahin.

Indeſſen läßt die Stolze durch den Diener
Die ſchwarzen Locken wickeln ſich,
Und wird den Graf zu ſpotten kühner,
Und heißt der Sängerin ein höhniſch Lied an dich.

An den Apoll, daß er ihre Leier zurücknehmen möchte.

(Als ſie zu Berlin wegen Mangel en Quartieren einige Zeit lang in einer Dachſtube wohnen mußte.)

1763.

Apoll, nimm deine Leier wieder,
Des Flaccus Töne fehlen ihr,
Er ſang im dunkeln Walde Lieder,
Und vor ihm ſtaunete das Thier.

Die Wölfin ging für ihre Jungen
Nach Nahrung und vergaß den Raub,
Und horchte was Horaz geſungen,
Und nagte, gleich der Ziege, Laub.

Der Tiger und der Löwe ließen
Ein lange Zeit verfolgtes Reh,
Und hörten den geſungnen ſüßen
Reizvollen Namen: Lalage.

Ich aber kann durch dieſe Leier
Nicht öffnen deines Friedrichs Ohr
Mir ſtellt der Traum oft Ungeheuer
In meiner dunkeln Kammer vor,

In ihr ſeufz' ich oft mitternächtlich
Herauf zum nachbarlichen Mond,
Daß ich dem Pöbel bin verächtlich,
Der Gold beſitzt und beſſer wohnt.

Mich in dem Winkel unterm Dache
Nennt er ein ſchlechtgebornes Weib;
Und fordert, daß er vornehm lache,
Von mir ein Lied zum Zeitvertreib.

O helfender Apoll! geſchändet
Wirſt du, wenn deine Vaterhand
Mir nicht die goldnen Saiten ſendet,
Die der Sabiner aufgeſpannt,

Wenn mich des dritten Cäſars Rechte
Nicht über Glück und Pöbel hebt,
Weit unter dem Bezirk der Nächte,
Hoch wie der Tiberſchwan geſchwebt.

In der That, ich wüßte kaum ein Lied, das ſich zugleich an Feinheit und ſtolzem Selbſtbewußtſein ſo dreiſt in die Nähe des Horaz ſtellen dürfte; man ſieht, daß es der Dichterin, neben und vor Klopſtock, nicht an wahrem Dichterſtolz, an echter Dichterwürde gefehlt habe. Das iſt weit entfernt vom Bettelhaften!

Und doch wieder wie beſcheiden!

Ueber den Unbeſtand des Ruhms.

An Frau G. R. B.

1765.

Sollt' ich, vom Stolz verblendet, glauben,
Daß mich einſt loben wird die ſpätgeborne Welt?
Sprich, Freundin, ob dir noch das Muſter an den Hauben
Der Aeltermütter wohlgefällt?

Im Putz und Hausrath herrſcht die Mode,
Sie herrſcht nicht minder in dem Reich der Wiſſenſchaft;
Der Kenner lobte vormals Günthers Heldenode,
Und jetzt nennt er ſie pöbelhaft.

Berühmt war Neukirch, und bewundert
Ward Broks, der Laub und Gras, Inſekt und Blumen ſang:
Und beider Anſehn fiel, eh noch ein ganz Jahrhundert
Vollführt den flügelſchnellen Gang.

Die Zieglerin, im Lorbeerkranze
Schön abgebildet, war berühmt, als kaum an mir
Das Auge ward gebaut, und jetzo ſpricht die ganze
Gelehrte Welt nicht mehr von ihr.

Nur Pindar und Horaz, und jener
Unnachahmbare Mann, der Trojens Untergang

Beſchrieben, und auch der, den von dem Gottverſöhner
Ein Engel lehrte den Geſang;

Kleiſt, Ramler, Hagedorn und Haller,
Gleim, Gellert, Weiße, Uz, Duſch, Bodmer, Pope, Young,
Die trotzen dem Geſchmack der ſtrengſten Kunſt, und aller
Verfeinerter Veränderung.

Ich aber bin vielleicht vergeſſen,
Wenn unſrer Enkelinnen Kopfputz dem Geſicht
Den Schläfen und der Stirn iſt beſſer angemeſſen,
Und der Karkaſſe widerſpricht.

Ob ich ein längres Lob erſtrebet,
Das iſt mein Kummer nicht; die Freundſchaft ſei mein Stolz,
Sie weinet, wenn ich genug geſungen und gelebet,
Noch Ruhm auf meines Sarges Holz.

Endlich, um ihr dankbares Gemüt zu zeigen, noch ein Lied, das etwas vom Ton der Pſalmen an ſich trägt, und zugleich noch ein beſonderes Intereſſe durch ſein Maaß, nämlich den Mittelreim der dritten Zeile, erhält. Er iſt überdies aus ihren letzten Lebensjahren im Alter von 67 Jahren.

Lobgeſang
nach tödtlichem Schmerz unter meinen Kindern geſungen

am 6. December 1789.

Lobet den Schöpfer, der Himmel und Erde gegründet,
Der uns wohlthätig die Fackel des Tages entzündet,
Der für die Nacht flimmernde Sterne gemacht,
Lieblich den Monden geründet.

Lobet den Helfer, den mächtigen Retter aus Nöthen,
Feurige Pfeile des Todes, die wollten mich tödten;
Aber ich blieb; habe die Roſen ſchon lieb,
Die ſich mir künftig noch röthen.

Danket dem großen allgütigen Vater mein Leben,
Daß ich nun wieder dies Auge kann freudig erheben;

Feyert ein Feſt, daß er im Hauſe mich läßt,
Mir durch den König gegeben!

Preiſet den Herrſcher, der Ströme mit Ufern umſchränket,
Der auch wie Bäche die Herzen der Könige lenket,
Preiſet ihn laut, daß er mir Gaben vertraut,
Daß er mir Freunde geſchenket.

Meine Gefühle des Dankes, ſie ſollen ihm glühen,
Bis mir die lobende Seele vom Munde wird fliehen
Ueber den Mond, wo ſie Gefilde bewohnt
Ewig geſchaffen zum Bluhen.

Es werden dieſe Proben den ſinnigen Leſer reizen können ſich mit einer Dichterin bekannt zu machen, welche zu allen Zeiten einen Rang behaupten würde, in der ihrigen aber um ſo heller leuchtet, wo ſie an lyriſchem Fluge von keinem übertroffen, ja, wie ich glaube, ſogar von keinem erreicht wird. Man vergleiche ſie nur einmal näher mit Gleim, Ramler, Klopſtock, und es könnte leicht ſein, daß dieſe keine einzige ſo echt lyriſche Zeile aufzuweiſen haben, wie ſie bei ihr in reichem Maaße und oft ſelbſt in leicht hingeworfenen Gelegenheitsgedichten vorkommen. Aber auch ich halte dieſe Dichterin in ihren Werken nicht für vollkommen und bedaure, daß vielen ihrer ſchönſten Stücke die letzte Vollendung, von der ſie in der That nicht weit entfernt bleiben, leider noch fehlt. Dies liegt theils in ihrer Art die Reime hinzuwerfen, da ſie ſich faſt an's Improviſiren gewöhnt hatte, ſo daß ſie, wenn ſie nach dem Rath ihrer Freunde langſamer arbeitete, bei weitem weniger Gelungenes zu Stande brachte. Dann aber liegt dieſe Unvollkommenheit, und zwar wohl zum größern Theil, in der Zeit, und fällt dieſer, nicht ihr, zur Laſt. Diejenige Kunſtpoeſie, zu welcher ihr wohlwollender Leiter ſie erheben wollte, lag allzu weit ab von echter Poeſie, von der ſtrömenden Quelle in ihrem Herzen, der ſie folgen mußte, unwillkührlich, ſelbſtergriffen. So erklärt ſich's denn wohl, daß die Dichterin, lernbegierig und bildſam wie eine, doch dieſer Unterweiſung und Nachbeſſerung ſich nicht unterwerfen konnte. Ja es erwächſt der Verdacht, daß, was die Gleim und Ramler ihren Werken anwünſchten, was ſie ihr zuführten, gerade das ſein möchte, was wir lieber davon entfernt haben wollen, daß dagegen, was uns in ihnen ſtört, uns mißfällt, weil es den lyriſchen Ton und Wurf unterbricht, von jenen nicht angefochten und gar wohl eher gefördert wurde. Es iſt wahr, Ramler und Gleim, ja Leſſing und Herder ließen ſie gelten, erkannten ihre hohen Naturgaben, ja mußten ihr ſogar in der glücklichen Originalität des einzelnen Ausdrucks Gerechtigkeit widerfahren laſſen, und doch trifft ſie der Verdacht, daß ſie das wahre Weſen der Dichterin nicht verſtanden, daß ſie nicht empfunden, wie ſie eine Erſcheinung aus einer ganz anderen ihnen unbekannten Welt ſei, daß ſie die Poeſie rede als ihre Mutterſprache, während ſie ſelbſt nur grammatiſch als eine fremde ſie erlernt hatten und nur dürftig, ſtümperhaft, mit manchen argen Verſtößen ſich darin ausdrückten. Welcher Dichter der Zeit hätte dieſen Bruſt- und Geſangeston! Auch in Handhabung des Verſes und Reims iſt ſie den Zeitgenoſſen weit überlegen. Was ihr fehlte, das konnte ſchwerlich einer derſelben ſie lehren: So müſſen wir ſie denn wohl nehmen, wie ſie iſt, und uns freuen, daß wir ſie haben. Daß der große König, der gern auch deutſches Verdienſt anerkannt haben würde, die Dichterin nicht für das nahm was ſie war, läßt ſich nun wohl begreifen und entſchuldigen und iſt für beide eine Art von Schickſal. Wenn dagegen die oft ſo geſpreizten Darſteller der Geſchichte deutſcher Poeſie dieſen hellen Stern auch heutiges Tags noch nicht geſehen, ſollen wir den Grund davon finden in einem Mangel an Urtheil oder an Kenntniß?

Nach dieſer unſerer Darſtellung mag man ermeſſen, wie ſchmachvoll es ſei, wenn in einer zu Berlin erſchienenen Sammlung „Deutſchlands Dichterinnen", ich mag den Herausgeber nicht nennen, der Name der Karſchin, der bedeutendſten von allen, gänzlich fehlt! So ſteht es in Deutſchland um Buchhandel, um Dankbarkeit, um Kritik!

Wir haben die Gedichte der Karſchin in einer von Eſchenburg beſorgten Ausgabe, Berlin bei Winter 1764; ſie führt den genaueren Titel: „Auserleſene Gedichte" und in der Vorrede bemerkt der Herausgeber, es könnte wohl ſein, daß bei der nothwendigen Berückſichtigung äußerer Umſtände manches nicht in dieſe Sammlung gekommen wäre, das dem Aufgenommenen vielleicht den Rang ſtreitig machen könnte. Wirklich enthält eine Nachlieferung: Neue Gedichte von Anna Luiſe Karſchin, Mietau und Leipzig 1772, noch manches Werthvolle, darunter namentlich die ſchöne Ode auf die Geburt des jungen Prinzen von Preußen (Friedrich Wilhelms III.), auf die krankgeweſene Braut des Kochiſchen Acteurs u. ſ. w. Endlich iſt Berlin 1792 noch eine ſtarke Sammlung erſchienen: Gedichte von Anna Luiſe Karſchin, geb. Dürbach, nach der Dichterin Tode nebſt ihrem Lebenslauf herausgegeben von ihrer Tochter C. C. v. K. (Klenke), geb. Karſchin, als Vignette mit dem Siegel der Dichterin. Auch dieſe Sammlung enthält noch ſehr vortreffliche Stücke, ſämmtlich in der Eſchenburg'ſchen Sammlung nicht enthalten. Ich hebe hier nur hervor die Gedichte: bei dem jubelvollen Empfange der Königin 16. Febr. 1763; an den General-Lieutenant v. Seydlitz; an den Apoll, daß er ihre Leier zurücknehmen möchte; Herrn Domdechant Freyherrn von Spiegel; an Gott bei dem Ausruf des Friedens; Lobgeſang nach tödtlichem Schmerz unter meinen Kindern geſungen, 1789; endlich Geſchichte der Unterredung mit dem Philoſophen zu Sansſouci. Sehr ſchöne Strophen auch enthält der Troſtgeſang für Neu-Ruppin bei den Ruinen am 31. Auguſt 1787. Eben hier finden wir auch die von der Gewandtheit der Dichterin zeugenden Gedichte nach aufgegebenen Reimen; unter ihnen noch Anziehendes und ſelbſt Bedeutendes. Ich nenne: „die Begebenheit zu Wien in der kaiſerlichen Burg, den 12. Februar 1762". Maria Thereſia löſt ihr Haar (der Reim Zopf war gegeben),

Und rief: Maria! ach, nun küſſen milde Reußen
Sich mit den ketzriſchen mir ganz verhaßten Preußen!
Verloren iſt der Krieg, zu meiner Enkel Spott;
Viel Mächte helfen mir, doch Friederich half Gott!

Leider haben dieſe im geſelligen Leben entſtandenen Stücke nur allzu ſehr eingewirkt auf die Beurtheilung, die Vorſtellung, die man ſich von der Dichterin machte. Die vornehme Welt war zufrieden mit dieſer Kenntniß von ihr; ihre gedruckten Werke traf aber bald ein anderes Schickſal, zum Theil daſſelbe, welches Schönaich bedrohte. Es kam mit Klopſtock ein neuer Geſchmack, eine neue Literatur auf; die jener durch Klopſtocks epiſche Leiſtungen bedroht war, ſo die Karſchin durch ſeine lyriſchen, ſo wenig dieſe auch ſich ſelbſt erhalten konnten. Später kamen Goethe und Schiller mit alles überſtralendem Glanz, dann die Romantiker mit ihrer einſeitigen parteiiſchen Beurtheilung. Jetzt iſt dies vorüber und das Gleichgewicht hat ſich bereits hergeſtellt, es iſt nunmehr hoch an der Zeit gerecht zu ſein.

Uebrigens iſt die Sammlung durchaus nicht vollſtändig und noch manches Verſtreute ließe ſich aufbringen. So enthält z. B. der Leipziger Muſenalmanach auf 1776 ein ſehr ſchönes und durchaus originales Stück auf den Tod einer Nachtigall, mit dem ſich Ramlers Gedicht auf den Tod einer Wachtel nicht meſſen kann; das Trauerlied auf den Vogel ſchließt heiter:

Sein vernunftbegabter Geiſt
Flog davon, iſt nicht im Kahne
Zur Proſerpina gereiſt;
Nein, er hub auf grader Bahne,
Zum Olympus ſich empor,
Und da krümelt ihm Cythere
Götterbrod die Menge vor,
Und da ſingt er ihr zur Ehre.

Empfinde man den Reiz dieſes Zuges; Catull müßte ſie darum beneiden, wenn man damals ſo hätte von Göttern ſprechen können.

Außerdem ſind 1764, in zierlicher Ausſtattung, Poetiſche Einfälle von A. L. Karſchin, Berlin bei Winter, gedruckt. Sicherlich iſt vieles der Art verloren und vielleicht wurde nicht immer das Beſte aufgezeichnet, je nach dem Intereſſe der Perſonen, an welche die Stücke gerichtet waren.

Am ſchwächſten iſt die Dichterin in erzählenden Stücken, und auf dieſe ließ ſie ſich in ſpäterer Zeit doch zuweilen ein. Man kann ſie preisgeben, ohne ihr viel zu entziehen. Anders verhält es ſich mit den kleinen epigrammatiſchen Stücken, welche ſie Einfälle nannte. Hier iſt nicht alles vollgültig, aber des Vortrefflichen genug. Man begreift, daß, wie wir die Dichterin ſchilderten, ihre Stärke nicht im Verſtand und Witze, nicht in der Spitze und Schärfe des Epigrammatiſchen beſtehen werde, allein dieſe kleinen Gedichte ſind reich an artiger überraſchender Wendung. Es iſt unerläßlich, hier wenigſtens einige mitzutheilen.

An das kommende Jahr.

Als Gott der geiſtigen Monaden
Vorausgezählte Myriaden
Im Reich der Möglichkeit allſehend überblickt,
Da ſahe dich, du Punkt der Zeiten,
Sein Auge, dem die Dunkelheiten
Mit tauſend Sonnen ſind geſchmückt,
O kämſt du doch mit vollen Schwingen,
Und brächteſt eine Zeit, von der die Dichter ſingen,
Und fändeſt außer Greis und Kind
Noch Menſchen, die der goldnen Jahre würdig ſind!

An den Frieden.

Du, den Germanien mit klagenden Geſängen
Von dem Olympus niederzog!
Laß dich das Laſter nicht verdrängen,
Das vor dem Kriege nicht entflog;
Laß keinen Griff nach einer Krone,
Und keines Fürſten Geiz nach einem leeren Throne
Dich kränken, daß du wieder fliehſt,
Und von den Himmeln den zerſtörten Weltkreis ſiehſt.

An eine unglückliche Frau.

Dein Souverain, dem du geſchworen,
Iſt ein deſpotiſcher Tyrann;

Vergebens lächelſt du ihn an,
Selbſt deine Thränen ſind verloren:
Doch werd' ihm niemals gramm,
Und werde niemals kalt:
Vielleicht wird er noch neu geboren
Durch deiner Zärtlichkeit Gewalt.

An einen Lügner.

Wenn deine Lügen keinen tödten,
Und wenn ſie keiner merken kann;
Doch ſollſt du vor dir ſelbſt erröthen:
Ein Lügner iſt ein böſer Mann.

Viele dieſer Stücke ſind geradezu improviſirt, im geſelligen Verkehr entſtanden, wie ſie denn untrennbar ſind von der Erſcheinung unſerer Dichterin und ihrem Zutritt in der Geſellſchaft. Sie empfand dieſe Stellung ihrer Perſon und Poeſie recht ſchwer; dennoch möchten ſelbſt unter dieſen meiſt erzwungenen Stücken wenige ſein, die nicht mit einem Zuge und einer Wendung die Dichterin verriethen. Sie fangen oft ganz unſcheinbar an, erweitern ſich aber und nehmen Schwung an in Gedanken und Sprache; man ſieht, wie die Dichterin ſich dichtend in Feuer ſetzt. Von den größeren Gedichten iſt wohl beſonders noch aufmerkſam zu machen auf das, welches ſie auf die Schlafloſigkeit des Herrn von Spiegel geſungen hat: es iſt lieblich in ſeinem Eingang, hat Großartiges in ſeiner Mitte, verweilt in der rührendſten Weiſe bei dem Elend, das ſie durchlebte, und kehrt mit herzlichem Wunſch zum Gegenſtand zurück.

Wie ſehr nun iſt zu bedauern, daß nach heutigen Begriffen, und ſelbſt nach damaligen, dieſe Werke nicht ſo rein und abgeſchloſſen daſtehen, um jeden Vergleich auszuhalten und jeder Art von Leſern zu imponiren. Ein gewiſſer altmodiſcher Charakter wird nicht mehr im Wege ſtehen, da er mit Grazie gepaart iſt, und ſelbſt die Götter des Olymps werden hier lebendiger als bei Anderen; leider nur begegnen hie und da lahme Fügungen, es kommen matte Zeilen und

Füllverſe vor, unzeitige Moral, übel angebrachte Beleſenheit. Allein der Grundton iſt ein natürlicher und poetiſcher; und ſelbſt auf leichtem Boden erblühen Schönheiten der verſchiedenſten Art, oft ſchnell und plötzlich, wo man es am wenigſten erwartet. Welcher Dichter der Zeit hätte ſo viel Unmittelbares und wüßte ſo leicht das aus der nächſten Nähe Geſchöpfte in das Gold der Poeſie umzuſetzen. So wiederholen wir denn: In dichteriſcher Anſchauung, Phantaſie und Erfindung ſteht Anna Luiſe Karſch ihren berühmten Zeitgenoſſen entſchieden voran, und ſelbſt im Ausdruck und im Wurf des Verſes iſt ſie oft ſehr glücklich. Ihr wohnte das Gefühl ihrer dichteriſchen Würde mit Sicherheit, doch ohne Ueberhebung bei. Ihre Zeit nannte ſie die deutſche Sappho, von der nächſtfolgenden ward ſie zurückgeſchoben oder belächelt: ſie wird, obwohl auf ungünſtigem Boden nicht zu voller Blüte gelangt, doch immer ein werthvoller Beſitz des deutſchen Namens ſein — wenn Kenner urtheilen. Ihr näheres Vaterland ſollte ſie am wenigſten vergeſſen!

Noch Eines! Man hat an Goethe gerühmt, daß bei ihm der Sternhimmel zum öftern ſo wirkſam hereinblicke; in den Gedichten der Karſchin ſpielt er beſonders eine bedeutſame Rolle.

VII.

Johann Gottlieb Willamov

iſt, ebenſo wie die Karſchin, ein Dichter, deſſen Name zwar in keiner deutſchen Literaturgeſchichte fehlt, der jedoch durchaus nicht mehr zu den verbreiteten und geleſenen gehört und über den auch die Literatoren nur Dürftiges und Unbeſtimmtes mittheilen, ja der ſeine richtige Würdigung noch nicht gefunden hat. Er iſt jedenfalls ebenſowohl durch ſeine Lebensverhältniſſe, wie durch ſeine Kunſtleiſtung unſerer Aufmerkſamkeit werth.

Willamov iſt von Geburt ein Preuße, geboren an demſelben Ort wie Herder, in dem oſtpreußiſchen Städtchen Mohrungen, im Jahr 1736. Sein Vater, der ſich Willamovius nannte, war Prediger und beſorgte großentheils ſelbſt die Unterweiſung ſeines Sohnes; frühzeitig unterrichtete er ihn in den alten Sprachen, beſonders auch im Griechiſchen und Hebräiſchen. Der Knabe verrieth Neigung für Aſtronomie und Malerei, weniger gelehrig bewies er ſich in der Muſik, bei einem entſchiedenen Mangel an Gehör: man hätte danach nicht erwarten ſollen, daß ſein Name dereinſt unter den Dichtern ſtehen werde. Zum Theil wohl Folge verfrühten Lernens, trat Kränklichkeit bei dem dreizehnjährigen Gelehrten ein; er bedurfte der Stärkung und Zerſtreuung, und fand dieſe bei einer gräflichen Familie, die ihn in ihren Kreis und in die Geſellſchaft ihrer Kinder aufnahm. Hier, wie es ſcheint, vom Vater und anderen Lehrern noch ferner vorbereitet, konnte der Jüngling im Jahr 1752, alſo ſechszehnjährig wahrſcheinlich in Geſellſchaft ſeiner Studiengenoſſen, die Univerſität Königsberg beziehen. Er ſollte Theologie ſtudiren, doch wendete ſich ſein Fleiß mit Vorliebe auf Philoſophie, Mathematik und morgenländiſche Sprachen. Kant, der erſt im Jahr 1755 die akademiſche Laufbahn betrat und noch ſpäter Ruf erlangte, kann noch nicht unter ſeinen philoſophiſchen Lehrern geweſen ſein; in den ſogenannten ſchönen Wiſſenſchaften war von den damaligen Profeſſoren Lindner ſein Führer. Er verſuchte ſich zwar als Prediger, ſeine Neigung entſchied ſich jedoch für den Lehrſtand; im Jahr 1758 wurde er Profeſſor am Gymnaſium zu Thorn, in einer kargbeſoldeten Stellung. Den Pflichten des Lehrers gab er ſich mit Eifer und Liebe hin, Freundlichkeit und Sanftheit machten ihn in hohem Grade zum Lehramt geeignet und reichlich wurde ihm die Zuneigung ſeiner Schüler zu Theil. Er ward zugleich Schriftſteller — um des Erwerbes willen; er ſchrieb die Thorner Nachrichten und verfaßte die gelehrten Artikel für das dortige Intelligenzblatt. Daneben trieb er die Studien ſeiner innerſten Neigung, und dieſe war, auffallend genug, eine dreifache: Poeſie, Malerei, Mathematik. Was er in den beiden letzten geleiſtet, für die er eine beſondere Leidenſchaft gehabt haben ſoll, läßt ſich nicht melden, der Erfolg zeigte, daß die Natur ihn für eine andere Bahn beſtimmt hatte. Zu Thorn verheirathete er ſich mit einer geiſtreich genannten Dame, aus Kloſen, wahrſcheinlich Tochter eines dortigen Predigers.

Im Jahr 1767 erhielt Willamov einen Ruf nach Petersburg*), welcher ihn in größere Verhältniſſe und zunächſt auch in eine ſorgenfreiere Lage zu bringen verſprach: man trug ihm die Direction der deutſchen Schule an, von welcher Büſching ſoeben zurückgetreten war. Er begab ſich nach der nordiſchen Hauptſtadt, verwaltete ſein Amt mit Eifer und Erfolg, fand aber dennoch eben hier ſeinen Untergang. Willamov war wohl der Mann den Unterricht in allen Zweigen zu leiten, allein den ihm gleichzeitig obliegenden ökonomiſchen Geſchäften war er nicht gewachſen. Er verwickelte durch Unordnung und falſche Maaßregeln die Anſtalt und ſich in Schulden, ſo daß er auf das dringendſte wünſchen mußte das Amt niederzulegen; es geſchah dies im Jahr 1776. Die Kaiſerin Katharina II., deren Gunſt er durch verſchiedene Gelegenheitsgedichte ſich erworben, ließ ihm, bis zu einer anderweitigen Verſorgung, ſein Gehalt; er kam auch endlich als Lehrer an einem Fräuleinſtift an, allein die Verwickelungen aus ſeiner früheren Stellung hörten nicht auf ihn zu verfolgen. Einmal ward er auf offener Straße wegen ſeiner Schulden, die er aus falſcher Scham nicht vollſtändig angegeben, verhaftet und eingekerkert; obwohl bald in Freiheit geſetzt, war doch der Eindruck auf ſein zartes Gemüt ſo tief, daß er in ein hitziges Fieber verfiel, welches ihm den Tod brachte — am 6. Mai 1777, in ſeinem einundvierzigſten Jahre.

---

*) Zu Thorn befanden ſich ausgewanderte ruſſiſche Diſſidenten, ein von Willamov in ihrem Namen der Kaiſerin dargebrachtes Gedicht ſcheint ihn in Petersburg eingeführt zu haben.

Willamov iſt ein Zeitgenoß Klopſtocks, und er baut ähnliche Gattungen der lyriſchen Poeſie an; allein da ſeine meiſten und beſten Gedichte auf ruſſiſchem Boden entſtanden ſind, ſo wird man ſchon darum eine merkliche Verſchiedenheit des Inhalts erwarten dürfen. Weder jene Deutſchheit, noch jene Unabhängigkeit und jener Stolz der Dichterwürde iſt möglich unter dieſen Verhältniſſen, überhaupt aber gehört unſer Dichter, wenn er auch im Einzelnen ſich Klopſtock anſchließt, doch im Ganzen einer anderen Schule an, ſeine geſammte Poeſie trägt einen älteren Charakter, iſt noch nicht durchdrungen von den Klopſtockiſchen Principien. Wenn er daher, wie dieſer, ſich den Griechen anſchließt und nach Form und Inhalt ihnen näher kommen will, als das bisher geſchehen war, ſo wird er darum doch noch nicht frei von der Kunſtart ſeiner älteren Zeitgenoſſen, ſeine Poeſie iſt noch ganz Renaiſſance, wie ſich das zunächſt in der Einmiſchung der alten Götterwelt zeigt, dann aber auch in vielem anderen allegoriſchen und ſchnörkelhaften Beiwerk. Hiernach ſteht Willamov im Weſentlichen, eben wie die Karſchin, in der Gleim-Ramlerſchen Schule und nimmt einen vorklopſtockiſchen Standpunkt ein, ja er darf nach einer Seite hin als der Endpunkt dieſer Richtung angeſehen werden. Die Karſchin und Er ſind von den bisher bekannten das beſte, was in dieſer Richtung geleiſtet worden und zu leiſten war, und wenn auch Klopſtocks Beſtreben als das reinere, deutſchere begrüßt wird, ſo iſt dennoch ſehr fraglich, ob die künſtleriſche Leiſtung als ſolche nicht in dieſer älteren Art eine größere ſei. Auch das Barocke hat in ſeiner Weiſe immer noch eine Geltung, und jedenfalls eine hiſtoriſche Bedeutung; ſo ſehr ferner in Klopſtocks Werken die vaterländiſche Richtung empfehlend iſt, ſo kann dieſe doch allgemeinere poetiſche Maaßſtäbe neben ſich nicht ausſchließen. Von beſonderem Intereſſe aber iſt der Dichter in ſeinem Verhältniß zu Ramler und als deſſen Gegenſtück: Ramlers Vorbild und Ziel vor Horaz, Willamovs Pindar. Dies empfiehlt ihn an gegenwärtiger Stelle näherer Betrachtung.

Wir haben von unſerem Dichter Dithyramben, Oden, Lieder, Fabeln und Satiren. Mit den Dithyramben trat er zuerſt auf, Berlin 1763; es ſind ihrer zehn. Da die Kritiker, welche der neuen, bisher nur in Italien verſuchten Dichtungsart ſogleich viel Aufmerkſamkeit ſchenkten, für dieſelbe als unerläßlich einen bacchiſchen Inhalt forderten, ſo unterſchied der Verfaſſer bei einer ſpäteren Ausgabe (Berlin 1766) Enkomien und Dithyramben, vermehrte die letztern ausdrücklich in der gewünſchten Art und nannte ſeine ferneren Stücke lieber Oden. Dieſe drei Gattungen, in ſeiner Behandlung einander nahe verwandt, bilden nun den eigentlichen Kern ſeiner Poeſie. Hier bringt er es zu einer gewiſſen Eigenheit und Selbſtändigkeit, während er in anderen Gattungen ſich dem Vorgange ſeiner Zeitgenoſſen anſchließt, namentlich Ramler und Gleim, letzterem beſonders in den ruſſiſchen Kriegsliedern und in den Liebesliedern. Nur einzelne Oden erinnern in Form und Sprachbehandlung ein wenig an Klopſtock. Auch als Fabeldichter trat Willamov auf. Seine „dialogiſchen Fabeln“ ſind wiederholt gedruckt, Berlin 1765, 1791; zwei Bücher, das erſte von 26, das zweite von 27 Stücken, meiſtens von guter Erfindung; die Form iſt inſofern eigenthümlich, als der Dichter die Thiere unmittelbar redend einführt, ſtatt einleitend und erzählend zu verfahren. So hätten wir alſo neben der epigrammatiſchen Art, in welcher Leſſing die Gattung behandelt, hier auch eine dramatiſche, wogegen das Natürliche die epiſche Behandlung iſt, in welcher ſie ſich bis zum vollſtändigen Epos erweitern kann. Von Willamovs Fabeln ſind einige friſch und ſinnreich, andere von einer nicht unſchmackhaften Herbheit, in welcher ſich die harte Lage ſeines Lebens abſpiegeln mag. So „der junge Baum und der Wind"; der letztere ſagt ſchließlich zu dem Bäumchen:

Nur fein Geduld, je mehr ich dich zerzauſen werde,
Je feſter wurzelſt du dich in die Erde.

Daß Willamov auch Satiren verfaßt, wird nur vermuthet; jedenfalls würden ſie ſeiner frühern Periode zuzuſchreiben ſein und ihr Inhalt macht ſie nicht bedeutend. Sie befinden ſich nämlich in einer zu Breslau 1763 erſchienenen Brochüre: „Sammlung, oder nach der Mode, Magazin von Einfällen" — für deſſen Verfaſſer man Willamov hält, wie er denn mehrere Stücke daraus in ſeine Werke aufgenommen hat. Eine vollſtändige Ausgabe ſeiner poetiſchen Arbeiten beſitzen wir nicht: Von den zu Leipzig 1779, alſo nach des Dichters Tode herausgegebenen „Sämtlichen poetiſchen Schriften" iſt nur der erſte Theil erſchienen: eine unächte Ausgabe in zwei Theilen, Wien 1793, giebt zwar mehr, iſt aber auch unvollſtändig. In der rechtmäßigen Ausgabe vermißt man die früher einzeln erſchienenen Fabeln, welche wohl in den zweiten Theil kommen ſollten; außerdem mag manches verloren gegangen ſein.

Unſer Intereſſe beſitzen beſonders die im höheren lyriſchen Ton geſungenen Stücke: die Enkomien, Dithyramben, Oden; der Dichter, dem es dazu nicht an Kenntniß fehlte, ſucht ſich hier dem Odenſtil Pindars anzuſchließen, er that alſo einen Schritt weiter aufwärts als Ramler, der nur noch bei dem Vorbild der horaziſchen Ode verblieb. Die neuere Kritik iſt ſchnell bei der Hand geweſen, Willamovs Beſtrebungen als ſchlechthin verkehrte zu verwerfen, er habe die Pindariſchen Formen ohne weiteres in's Deutſche übertragen wollen, und da dies nun heute keine Geltung mehr hat, ſo ſei der Dichter überhaupt wenig beachtenswerth. Man überſieht, daß derſelbe hierin nicht vereinzelt daſteht, daß wir überhaupt eine Zeit des Suchens und Verſuchens haben, daß die geſammte Bildung damals auf Griechiſches hinwies, und daß hier feſten Fuß zu faſſen immer ein Schritt war, von der Nachahmung der Franzoſen fortzukommen. Vor allem bleibt immer noch die Frage, ob Willamov in ſeiner Art etwas gelungen ſei, ob er der fremden Form poetiſchen Inhalt zu geben gewußt. Schon ſofern er neben Klopſtock einhergeht, mit ihm den Reim verwirft und neue rhythmiſche Formen ſucht, iſt es ſo unerläßlich als anziehend im Einzelnen zu verfolgen, wie er ſich zu ihm ſtellt, ſich von ihm unterſcheidet.

Als zu Berlin im Jahr 1763*) ohne Namen die Dithyramben erſchienen, ſetzte die Neuheit des Gegenſtandes und der Form in Erſtaunen, denn wenn Ramler und Klopſtock die Form der reimloſen Ode im Charakter der Alten gegeben hatten, war doch niemand auf einen ſo unmittelbaren Anſchluß an pindariſche Art vorbereitet; manche Schwäche wurde deshalb überſehen. Was man vermißte, war nur ein entſprechendes Maaß bacchiſchen Inhalts, aber das Gegebene war vielmehr dem Dichter ſchon zu viel geworden. Er ſchloß ſich den Sängern Friedrichs in dieſer feierlichen Form an, man merkt jedoch, daß ihm die Nähe der Dinge fehlt, daß die Begeiſterung nur aus der Ferne zu ihm gekommen iſt. Wenn aber dieſe Dithyramben auch den Kaiſer Peter Fedorowitſch feiern, ſo verträgt ſich das ſehr wohl, denn dieſer war der Freund und Retter Friedrichs, leider ſtarb er nach wenigen Jahren und eben ſeinen Tod beweint der Dichter: das Stück dürfte das beſte der Sammlung ſein. Zwei Jahre ſpäter, im Mai 1765, dichtete Willamov die Ode auf Berlin, „das deutſche Athen“. Es fehlt zwar auch hier die Anſchauung, allein Sehnſucht und Phantaſie leihen um ſo hellere Farben. Schon des Gegenſtandes wegen, und weil hier ſich mehr Dichteriſches meldet, mögen einige Strophen geleſen werden:

---

*) Sonderbar genug, daß die Ausgabe durch Druckfehler auf dem Titel das Jahr 1793 nennt — wahrſcheinlich Umſtürzung der 6.

1. Strophe.

Gewiß! Sie hat ein Gott, wie Dardans Sitz,
Wie Rhodos, das kein Nord beſtürmet,
Zum prächtigen Athen für Weisheit, Künſte, Witz,
Mit wunderthät'ger Hand erthürmet,
Der Fürſtenſtädte Königin!
Ja glaube, Freund, der ihr am Buſen lieget,
Ein Gott ſchuf einſt das ewige Berlin,
Das griechiſch glänzt und römiſch ſieget.

1. Antiſtrophe.

Noch ungeſehn — nicht jeden ließ das Glück
Corinth der Städte Wunder ſehen —
Reizt bis am fernen Strand der Weichſel meinen Blick
Die Stadt, wo Friedrich die Tropäen,
So ſchwer errungen, aufgehängt:
Denn Phöbus, gleich elektriſchen Gewittern
Mir fühlbar, hat ihr Bild mir eingeſenkt;
Er ſprach, ich hört's mit heil'gem Zittern:

1. Epode.

„Hier wohn' ich, und zugleich
Der Götter Mächtigſte, ſeitdem der Brenner Reich
Vom weiſen Friedriche erhöhet,
Europens wahres Beiſpiel iſt,
Der Deutſche allgemach Lutetien vergißt
Und, hier Geſchmack zu lernen, gehet.

2. Strophe.

„Mars hatte ſie für ſich allein gewählt,
Nein! ſprach der Vater Zeus im Wetter,
Der in allmächt'ger Hand des Schickſals Waage hält:
Sie ſei ein irdiſch Haus der Götter!
Da weiht' ich mir's zum Helikon —
Ihr Atte fand Tritonia nun wieder —
Von Grazien geputzt, auf goldnem Thron
Ließ hier ſich Aphrodite nieder."

2. Antiſtrophe.

So ſprach der Gott. — Welch unbeſchreiblich Bild!
Palläſte ſtreiten mit Palläſten —
Mit Tempeln Tempel — Hoch ſtehn Haine, dicht erfüllt
Von Menſchen, wie bei Götterfeſten!
Wie im Olymp voll Majeſtät
Des Donnrers Burg, auf Felſen Gold ſich ſtützend,
Und neben ihr des Phöbus Pallaſt ſteht,
Von Demant und Pyropen blitzend

2. Epode.

Des Mavors ehrnes Schloß,
Und Götterwohnungen, unzählbar, ſchrecklich, groß;
So pranget hier auf ſtarken Wänden
Der Pallaſt, wo von Feindes Blut
Gewaſchen, Friederich in Löwenſchlummer ruht,
Und Blitz noch glimmt in ſtarken Händen;

3. Strophe.

Nicht weit von ihm in furchtbar ſchöner Pracht
Das Haus, wo ſeine Donner ſchlafen —
Weh euch, auf deren Trotz einſt dieſer Aetna wacht!
Mit Flammenſtrömen wird er ſtrafen!
Erbebt! des großen Wilhelms Geiſt
Blickt, ſo wie hier ſein Bild, das gleich Coloſſen
Im Erz ſich hebt, auf den, der ſiegend weiſt,
Von welchen Vätern er entſproſſen. — —

Ein ſpäteres Gedicht „Friedrich der Sieger“ zeigt den Dichter im Fortſchreiten, der gelehrte Standpunkt, von dem er ausging, tritt zurück, die pindariſche Form wird bequemer und vereinigt ſich beſſer mit den Forderungen deutſcher Kunſt. Und doch iſt der Anſchluß immer noch ein ſehr kühner, denn auch in dieſen reiferen Gedichten finden wir meiſtens die Gliederung in Strophe, Antiſtrophe und Epodos, und, wie ſchon oben, ganz nach Pindariſcher

Art, die wohlverſtandene Ueberziehung der Strophe in die nächſte *). So in dem Gedichte „Friedrich der Sieger“.

1. Strophe.

Flügel gab er
Dem Heer; und die feuerſchnaubenden Roſſe
Mit dem Wagen des Mavors brauſten voran.
Ich ſah ihn im Gedräng der muthigen Heldenſchaar,
Die ſtolz nach Siegen geizte.
Er kam von dem Schlachtfeld, das
Der Gallier Blut gedüngt.
Die Stirn in Schweiß, ſchwingend ſein Schwert,
Saß er im Wagen, ihm
Zur Seite der Sieg. Wie Götter
Sich allgenugſam, ſo
Fühlt' er ſich ſelbſt. Da blickt' ihm Phöbus nach
Und raunte mir zu

1. Gegenſtrophe.

Weiſſagungen:
„Das iſt Er, der Heldenbänd'ger! — Bellone
Flicht ihm ewige Lorbeerkränze ums Haar.
Ein Feſttag meldete der Alkmene Götterſohn
Den Himmliſchen: ſo feierten
Die Helden ein Freudenfeſt,
Als Friedrich den Lauf begann.
Für ihn ſchwamm ſchon Nectar in Gold
Bei den Unſterblichen,
Sie ſaßen, ihn froh erwartend u. ſ. w.

---

*) Es beruht dies bekanntlich darauf, daß bei dem griechiſchen Dichter der zweite Chor mit dem bedeutenden Wort einfällt, was freilich im Deutſchen ſeiner Wirkung entbehrt Dennoch ſcheint die Sache um ſo bemerkenswerther, als noch W. von Humboldt in ſeiner Ueberſetzung des Pindar davon abſtand, dieſe eigenthümliche Schönheit nachzubilden; erſt ſpäter, in den geſammelten Werken, ging er darauf ein.

Leider war dem Dichter nicht gegeben, dieſen Ton und Inhalt fortzuſetzen, denn nicht nach Berlin, wohin ſein Auge ſich richtete, ſondern nach Petersburg brachte ihn das Schickſal. Wenn er nun hier nicht ferner Friedrich den Großen feiert, ſo wird man ihm das wohl verzeihen müſſen und auch in ſeinen Enkomien auf die Kaiſerin Catharina und Peter den Großen eben keinen Verrath am deutſchen Vaterlande erkennen wollen. Rußland war ſein zweites Vaterland geworden und ein deutſches gab es damals eigentlich nicht. Es wurde aber doch ſchon erſehnt — und auch von unſerem Dichter, deſſen Gedanken nicht aufhörten, ſich zur deutſchen Heimat hinüberzukehren. Friedrich war auch ihm nicht ſowohl der preußiſche, als vielmehr der deutſche Held, er hebt beſonders die Beſiegung des Galliers hervor, und ſein Verlangen ſpricht ſich, eben wie bei Klopſtock, in einer Feier Hermanns aus, des großen Symbols deutſcher Freiheit und Selbſtändigkeit. Ich hebe aus dem Gedicht „Hermann der Vaterlandsrächer“ die drei letzten Strophen hervor, welche zugleich dazu dienen werden, den lyriſchen Wurf und die darſtellende Kraft des Dichters in's Licht zu ſetzen.

Mit der Cherusker, Katten
Und Chauker edeln Heldenſchaaren,
Die ihm nacheifern, dichtumdränget,
Bricht er durch jeden Rettungsort,
Und Wälder, Sümpfe und rauhe Gebirge
Müſſen ausweichen, denn
Wodan ſtürzt voraus, bewaffnet mit Stürmen
Und Platzregen flutenweis.
Hoi! welche Verzweiflung
Durch die umlagerten Cohorten!
Eigne Schwerte wüten,
Und der Feinde Schwert noch gieriger.

Wie, da die hohe Städtefürſtin
Am ungetreuen Tagusſtrande
Vom Feuer des Styx
In ihren Grundfeſten erſchüttert ward,

Die güldnen Thürme krachend
Auf Palläſte ſtürzten,
Und Palläſte auf Hütten
In weitdonnerndem Tumult;
Und Flammen da
Und kochende Meereswogen
Und Abgründe durch einander tobten
In gräßlichem Kampf:

So donnerte der wüthende Legionentödter
In dreitägigen Ungewittern
Krieger und Roſſe und Streitwagen
In Blut, Moräſte und Ströme
In einen ſterbenden Haufen zuſammen.
Da ſchauderte das herriſche Capitol Entſetzen,
In Ruinen ſchon ſich fühlend.
Aber Germanien, frei durch ihn,
Führet jauchzend des Kampfes Trümmer
Zu Schlachtopfern ſeinen Göttern,
Und begeiſterter Barden Lobgeſänge
Hallen laut dem Vaterlandsrächer.

Feuer der Phantaſie und Kraft des Ausdrucks läßt ſich hier nicht verkennen; leider nur wird beides in dieſem Stück ſehr wenig durch den Rhythmus und durch Gebundenheit der Form unterſtützt. Man kann fragen, ob Klopſtock oder irgend ein Anderer der Zeitgenoſſen es höher, oder nur ſo hoch gebracht habe.

Es iſt nicht die Abſicht dem Dichter irgend Vollendung zuzueignen, die auch weder in dieſer Zeit noch in ſolcher Gattung geſucht werden kann, es handelt ſich nur um einzelne Schönheiten, die von Störung und Umhüllung nicht niedergehalten werden. Während alſo ein Genuß im Ganzen nicht zu erwarten ſteht, iſt doch auf das Gold zwiſchen taubem Geſtein aufmerkſam zu machen. So finden ſich denn oft gerade die edelſten und ſchönſten Partien eingeſprengt in ſolchen Gedichten, die in ihrer Ganzheit am wenigſten anſprechen, auch wohl wegen ihres Gegenſtandes dem deutſchen Gefühl fern liegen, und gerade in der lyriſchen Poeſie hat dies ſubjective Intereſſe ein großes und volles Recht.

Zunächſt diene der Eingang des Gedichtes auf die Gründung von St. Petersburg zum Beweiſe, mit welcher Kühnheit ſchon damals Willamov den pindariſchen Ton ſich aneignet; man denke namentlich an den Vergleich mit Hölderlin und Platen.

1. Strophe.

Hingeſtrömt auf dem Rücken baltiſcher Wogen,
Die, über trügriſche Klippen gewälzt,
An deutſche Geſtade ſchwellen,
Brauſe mein Lied, das Phöbus mir gab,
Küſten und Eilande vorbei,
Ins Ohr der Geliebten!
Dem Unwiſſenden abenteuerlich vielleicht,
Dem Ohr des Geliebten verſtändlich

1. Antiſtrophe.

Und den glücklichen Söhnen griechiſcher Muſen,
Die ein wohlthät'ger Lichtſtrahl getränkt,
Und Götterbekanntſchaft ihrer
Schaffenden Seele eingepflanzt hat.
Ob ich den weinumlaubten Speer
Den trunknen Mänaden
Und die phrygiſchen Krotalen gleich zurückgab
An Ufern des heiligen Hebrus;

1. Epode.

Flammt des Taumels Spur
Auf der Wang' und im Auge doch wieder
Mächtig hervor, reißt mich dahin
Und erſchüttert den wallenden Buſen.

Die Gedichte mit ruſſiſchem Inhalt können um ſo weniger übergangen werden, als ſie gerade zu den beſten und eigenthümlichſten gehören; ſie ſind aus den letzten zehn Lebensjahren und erſt hier erlangt der Dichter volle Selbſtändigkeit und Reife. Daß die meiſten Stücke mit Jahreszahlen verſehen ſind, kommt dieſer Bemerkung zu Statten und giebt ihr Sicherheit. Ich glaube aus der Ode „Peterhof", vom Jahr 1770 einigen Strophen eine Stelle geben zu müſſen.

4. Strophe.

Bald ſtrahlt hoch vom Ufer hinab ein fürſtlich Gebäu
Mit güldnen Zinnen, des Machtworts werth,
Und jener heilige Quell ward kunſtreich
Zum unverſieglichen Springbrunn gepfleget. Schauet ihn
Mit Ehrfurcht, ſpäte Enkel, an!
Immerdar ſtrömet er,
Des unſterblichen Helden und Neptuns
Verbündniß geweiht.

4. Antiſtrophe.

Stiller eilte als Waſſerfall da der Silberbach,
Dem Berg entſtrömet, auf glatten Stufen
Rinnt er die Quaderſteine abwärts,
Und vermiſcht mit Gewäſſern des heiligen Quells ſich
Aber den ganzen Uferſand deckt,
Lauben an Lauben,
Ein hochwölbigter Garten, von den Wogen
Des Belts angeſpült.

4. Epode.

Alſo ziemt ſich's der Wohnung des Flutenbänd'gers,
Im Waſſerwolken-Geſprudel
Und vom Schmucke der Schneckengehäuſe umglänzt,
Eilanden nah, Hafen und Fluten,
Unter der Töchter des Nereus
Heiligen Tänzen, und Schifferliedern.

5. Strophe.

Ihm geziemt's ſo, welcher in zarter Jugend ſchon
Flotten und Seegefechte dachte,

Schiffe zur Luſt ſich erbaute, und dann
In der Meerwohner Vaterland ſelbſt ein Seemann ward.
Sei uns ehrwürdig, daß er dich uns
Nachließ zum Denkmal,
O Schiff, nicht umſonſt: ein Unterpfand biſt du
Der Meergewalt, die

5. Antiſtrophe.

Sein tapfres Volk auf Catharinens Wink
Nach den Verheißungen Neptuns
In des Mittelmeeres Fluten übet.
Der ſtürmiſche Ocean ehret ſchweigend ihr Gebot,
Die Seevölker alle erſtaunt
Rund umher ſchweigen.
Er wird, feierlich wird der Erderſchüttrer
Dieſen Pallaſt vorbei,

5. Epode.

Dies Geſtade vorbei, eingedenk ſeines Bundes,
Mit Lorbeerkränzen um die Wimpel,
Die rings um Europens Küſten geweht,
Ewigen Ruhm Dir, Catharina!
Und dem Erſchaffer deines Seevolks
Der Fürſten größtem, dem Seegott Peter,

6. Strophe.

Wird er bald die Helden zurück mit Jubellerm
Des ganzen Waſſerreichs bringen, und
Siegesgeſänge auf hohen Fluten
Werden ſie durch Peterhofs Bogengewölbe
Und ſein frohes Waſſergeräuſch
Wonne verkündigen,
Und alle Küſten des lauten Belts
Umhallet Triumph u. ſ. w.

Wir können hier als Gegenſtück nicht die Schilderung von Sansſouci mit ſeinem Helden gegenüberſtellen, aber wir wiſſen, es iſt nicht ganz des Dichters Schuld, wenn ſpäter ſeine Feier Friedrichs nur ſchwach vom fernen Petersburg herüberklang. Seine Stimme, da ſie näher war, ward eben ſo wenig gehört, als die der Karſchin, Deutſchland verlor einen Dichter, der wenigſtens genugſam gezeigt, was unter günſtigeren Verhältniſſen aus ihm hätte werden können. So bleibt uns jetzt nur übrig anzuerkennen, mit wieviel Erfindung und Geſchmack er die Kaiſerin Catharina feiert. Er ſingt auf das hohe Geburtsfeſt Ihro Kaiſerlichen Majeſtät 1772:

Der Himmel offen? — Welche Götterfeſte
Erhöhn dich, Tag der Fröhlichkeit?
Ein Gott erſcheint. — Ihn tragen leichte Weſte
In friſchen Roſenduft gekleidt.

Vielfarbig, wie der Iris güldner Schleier,
Schön wie Aurorens Purpurpracht,
Hell wie des Wetterſtrals elektriſch Feuer,
Rein wie die Frühlingsſonne lacht,

Umglänzt ihn Licht von dem Olymp erzeuget,
Und ſeines Siegeswagens Fahrt
Bezeichnen Flammenſtröme; — Alles ſchweiget
Und ſtaunt bei ſeiner Gegenwart.

Gekrönt ſein Haupt, mit majeſtätiſchem Blicke,
Schwebt er herab zur Unterwelt,
Die heute ihm, gerührt von unſerm Glücke,
Mehr als Elyſium gefällt.

Er, Peter, iſts, das Urbild wicht'ger Thaten,
Als Held und Vater ehmals groß,
Jetzt Schutzgott ſeiner weitbegränzten Staaten,
Er iſt's! — Aus des Olympus Schooß

Kommt er mit einer Geiſterſchaar umringet,
Dein Feſt, Monarchin, zu begehn,
Und Opfer, welche dir die Ehrfurcht bringet,
Aus Silberwolken ſelbſt zu ſehn.

Von väterlicher Huld und ſanfter Freude
Erheitert, blickt ſein Aug' umher;
Mehr als der Pomp und feſtliches Geſchmeide
Und Galaputz, vom Golde ſchwer,

Mehr als der Schimmer feierlicher Kerzen,
Und Harmonie, die ihn umſchallt,
Vergnügen ihn des Volkes frohe Herzen,
Die Treu und Tapferkeit durchwallt.

„Heil Catharinen, die auf meinem Throne
Das Muſter großer Fürſten iſt!
Heil Ihrem ſeiner Ahnherrn würd'gem Sohne!
Mit Segen ſeid von mir gegrüßt!"

So ſagte Peter. Seine Heldenwange
Rann zärtlich eine Thrän' herab.
„Lang baue ſie, ſo fuhr er fort, noch lange
Das Glück, das ſie den Völkern gab.

„Mein Werk ſoll ſie mit mächtgem Arm vollbringen,
Begünſtigt durch der Vorſicht Schutz!
Nie wird's des Feindes Macht und Liſt gelingen,
Nie wider ſie beſtehn ſein Trutz!

„Von ihrer Welt vergöttert, meiner Reußen
Schmuck, Ehre, Stolz und Glück iſt Sie;
Wohlthätig, groß und göttlich wird ſie heißen,
Und jeder Welttheil ſegnet Sie.

„Durch der Geſchichte unbeſtochne Hände
Erreicht ihr Ruhm die ſpät'ſte Zeit,
Ihr Bild wird dann die Zier der Porphyrwände
Des Tempels der Unſterblichkeit."

So ſprach er, nahm die ew'ge Lorbeerkrone,
Die ſein geſalbtes Haar umlaubt,
Und ſetzte ſie zu großer Thaten Lohne
Auf der Monarchin heil'ges Haupt.

Da jauchzten um ihn froher Geiſter Schaaren
Und wünſchten Catharinen Glück;
Und unter Jubeln, die ihr heilig waren,
Kehrt Peter zum Olymp zurück.

Wie ſehr des Dichters Phantaſie vom Ruſſiſchen fort ſich auf andere Ziele hinrichtete, beweiſt namentlich das „Abſchiedslied der Ruſſiſchen Flotte“, denn hier iſt es, ſehr bemerkenswerth, auf die Befreiung Griechenlands abgeſehen. Als Vorläufer der Griechenlieder mag darum das Gedicht hier ſtehen, obwohl es eine gewiſſe Trockenheit mit ähnlichen Liedern Klopſtocks theilt, zum Theil Folge eines ungünſtigen Metrums und des ſparſamen Reims.

Mit Gott! Ins ferne Mittelmeer!
Spannt riſch die Segel auf!
Ihr Winde, die ihr günſtig ſeid,
Befördert unſrer Ehre Lauf!

Gehab dich wohl, o Vaterland,
Bald kehren wir zu dir zurück,
Berühmt durch manche Heldenthat,
Gekrönt mit Sieg und neuem Glück.

Franzos und Spanier wird uns
Um ſeine Küſte ſehn,
Unwillig, daß ein nordiſch Volk
Sich durch die Straße wagt zu gehn.

Doch knirſcht nur, wir — wir achten's nicht,
Und ſegeln ruhig fort,
Denn Gott und Catharinens Ruhm
Iſt uns Convoy und Loſungswort.

In Waſſern, die kein Reuſſe kennt,
Wird unſer Name blühn:
Der feigen Corſarn Raubſchiff ſoll
Vor unſern Wimpeln furchtſam fliehn.

Doch euch, ihr Völker Griechenlands,
Euch ſegnet unſer Gruß,
In euerm Hafen tönet bald
Von unſerm Bord der Freundſchaftsſchuß.

Dann greift zun Waffen, kämpft mit uns,
Des alten Ruhmes werth,
Der Saracenen eiſern Joch,
Zerſpring vor unſerm Heldenſchwert!

Von Coron bis zu Athos hin
Sei alles durch uns frei,
Und jeder Feind ſoll zitternd ſehn,
Daß Wind und Meer uns günſtig ſei.

Mit dieſem Muth gerüſtet gehn
Wir in die hohe See.
Leb, Vaterland, noch einmal wohl!
Vom Admiral ruft man in See!

Matroſe! ſchnell zum Maſtkorb auf!
Sieht man nicht ſchon den Sund? —
O wär's der Helleſpont! Hurrah!
Hurrah! rief' unſer aller Mund!*)

— ein Lied, das neben Klopſtock, Gleim und anderen Zeitgenoſſen ſehr wohl beſteht.

Auch in den von Klopſtock gebrauchten Formen bewegt ſich der Dichter, nicht mit Ungeſchick, vielmehr ebenſo oft mit Anmut als mit Ernſt und Nachdruck. In ſolcher Form dichtete er in früheren Jahren, 1762, als er ſich noch zu Thorn befand, einige Liebesgedichte, welche den Vorzug der Einfachheit vor den Klopſtockiſchen voraushaben, und durch den Verein von Empfindung und Naturſchilderung poetiſch werden. Im Mai des genannten Jahres ſang er:

---

*) Der ruſſiſche Schlachtruf: „Hurrah“ kam erſt ſpäter nach Deutſchland, wo er jetzt für ein Urſprüngliches gehalten wird.

Ich fliege! — Führt mich Götter der Zärtlichkeit!
Zu Daphnen flieg ich! — Trage mich leichter Weſt
Auf Wolken ſüßer Blumendüfte! —
Seufzer verkündigen mich der Geliebten.

Wie öd und traurig ſind mir die Fluren hier,
Die Daphne um mich einſam zurücke ließ!
Wie fühllos ſeh' ich euch verfliegen,
Heitere Tage des lauen Frühlings!

Ich irre klagend oft an dem ſchroffen Strand
Der ſtolzen Weichſel, ſeh ſie, und ſehe nichts.
Sie wallt beſchwert mit Polens Reichthum
Fern von den rauhen Karpathen nieder.

Mit Ehrfurcht ſchweigend eilte mein Blick ſonſt mit,
Zur wilden Oſtſee floh der Gedanke nach;
Dann ſank zu ihr die Sonn' in Purpur
Königlich eingehüllt, und entſchlummert.

Dies prächt'ge Schauſpiel! Ehemals rührender
Für meine Seele, deckt mir ein trüber Flor;
Voll Sehnſucht flieht das naſſe Auge
Ueber Sarmatiſche Fluren weiter.

Beglückte Fluren! die ihr um Daphnen blüht!
O blühet ſanfter! athmet ihr Liebe zu!
Und ihr, ihr güldnen Frühlingsmorgen,
Lächelt ihr Ruhe von Roſenwangen.

O wär' ich bei ihr! Götter der Zärtlichkeit,
Führt mich zu Daphnen! — Führe mich, lauer Weſt,
Sanft wallend auf bethautem Fittig
Hin, wo mich Liebe und Sehnſucht rufen.

Noch ernſter iſt die folgende Ode an das Schickſal; ſein undurchdringliches Geheimniß will der Dichter ehren, —

Nur ein einziges Wort, nur einen dunkeln Blick
Zum entſcheidenden Buch meiner Verhängniſſe,
Nur von weitem ein Schimmer
Aus der Zukunft erflehet er.

Sprich, allwiſſend vorher, mächtiges Schickſal, ſprich! —
Meine Ruhe ſehnt ſich dieſem Gedanken nach —
„Wird mich Daphne einſt lieben?
Iſt die zärtliche mir beſtimmt?“

Es ſcheint, als ob das Schickſal mit Nein geantwortet habe und als ob die ſpätere Gattin des Dichters eine andere geweſen ſei. Das Schickſal übrigens wird Eingangs in ernſter Furchtbarkeit gemalt *).

Sehr bemerkenswerth iſt auch das Gedicht: Auf Ihro Ruſſiſch-kaiſerlichen Majeſtät und des durchlauchtigſten Großfürſten Wiedergeneſung von Einimpfung der Blattern“, denn es enthält, was man dem Stoff kaum zutraut, im Einzelnen Schönes, Kraftvolles, ja Großartiges — doch müſſen wir hier auf die Gedichte ſelbſt verweiſen, die ja wohl noch nicht allzu ſelten geworden ſind. Indeſſen iſt aufmerkſam zu machen, daß der Dichter in dem Gedicht „der Samojede“ ein nationales Charakterbild verſucht hat, das freilich den Vergleich mit Schillers Nadoweſſiſcher Todtenklage nicht aushält. Ebenſo „der Kamtſchadale,“ letzteres mit Benutzung eines Originals. Von Intereſſe waren für die Zeit auch nicht übel gelungene Ueberſetzungen ruſſiſcher Volkslieder.

Beſonders iſt noch von derjenigen Gattung zu ſprechen, mit der Willamov bei ſeinen Zeitgenoſſen, namentlich den theoretiſchen, am meiſten Eingang fand, von den Dithyramben. Als man ihn aufmerkſam machte, daß die Gattung bacchiſchen Inhalt verlange, dichtete er nachträglich in ſolchem Sinne — freilich etwas naiv. Wenn nun hier vor allem Taumel und Hingeriſſenheit aus-

---

*) Nur dieſe Stelle fand bei W. Menzel Gnade, weil er darin „die ruſſiſche Winteratmoſphäre“ zu erkennen glaubte — aber Willamov kam zufällig erſt fünf Jahre ſpäter nach Rußland.

zudrücken war, ſo konnte doch bei dem fernliegenden Stoff nur etwas Künſtliches erwachſen. Unter dieſen Umſtänden bleibt zu bewundern, was auch hier noch geleiſtet iſt: die Stücke haben Pathos, Kraft der Sprache, oft ſchöne Bilder, ſehr glückliche Beiwörter und überhaupt im Einzelnen manches Darſtellungsvolle und Gewichtige. Wir, die wir nicht mehr ſo eifrig auf den Erwerb einer neuen Gattung ausgehen, finden nicht in dieſen Dithyramben, ſondern ganz wo anders, den Inhalt und Werth des Dichters. Wie es überhaupt keine rein lyriſche Gattungen ſind, in denen er ſich bewegt, ſondern die Betrachtung das Grundgewebe giebt und Lyriſches nur als Beiwerk erſcheint, ſo bleibt in dieſer Sphäre manches zu rühmen: Fülle und Geſchmack der Sprachbehandlung, oft ſchöne und überraſchende Wendungen, im Einzelnen reiche Phantaſie, glückliches Verweilen bei Anſchaulichem und zuweilen unverkennbare Schönheit, ſo daß, um das mindeſte zu ſagen, Willamov keinem ſeiner Zeitgenoſſen nachſteht, ja daß er bei genauerm Vergleich mit Klopſtocks Lyrik dieſem gefährlich werden kann — ein Urtheil, von dem man bisher weit entfernt geweſen iſt. Willamov iſt in ſeiner Lyrik durchgehends wahrer und concreter als Klopſtock, der Anſchluß an wirkliche Gegenſtände und beſtimmte Gelegenheit war dem Dichter nicht hinderlich, ſondern nur förderlich. Wir empfehlen demnächſt den Vergleich mit der Karſchin, der er in vieler Rückſicht nahe verwandt iſt: er hat den Vorſprung an Bildung, ſie die Ueberlegenheit urſprünglicher Begabung.

VIII.

Johann Nikolas Götz.

Gern ſtellten wir dem Reigen der norddeutſchen und preußiſchen Dichter nun auch die der andern Partei gegenüber, um in jeder Art gerecht zu ſein. Es fehlt nun auch wirklich nicht an ſolchen, welche Maria Thereſia und das Haus Oeſterreich feiern, indem ſie mehr oder weniger in dem großen König einen Empörer gegen Reich und Kirche erkennen; allein dieſe Dichter ſind nicht von der Bedeutung, daß ſie außer dem Chor hier noch auf poetiſchem Felde als Soloſtimme behandelt werden könnten. So ſetzen wir denn als wirkſamen Contraſt vielmehr zwei rheiniſche Dichter entgegen, die gleichfalls den Olymp nicht aufgebend, ſich in leichteren Gattungen bewegen, hier mehr Leichtigkeit und Geſchmeidigkeit erreichen und von Ramler und Gleim ſchon auf Einer Seite den Uebergang zu Wieland, ja ſelbſt zu Goethe bilden.

Unter den Dichtern horaziſcher und anakreontiſcher Oden nimmt Götz unbeſtritten einen Rang ein, denn er iſt in den Ton und Stil der Muſter eingegangen und ſeine Werke empfangen aus dieſer Quelle einen beſtimmten Charakter. Er zeigt ſich aber auch ſonſt als einen Dichter von trefflicher Anlage und edler Cultur.

Der auf des Dichters Wunſch nach ſeinem Tode von Ramler beſorgten Ausgabe ſeiner Gedichte iſt eine kurzgefaßte Lebensbeſchreibung von ſeiner eigenen Hand vorangeſtellt. Wir entnehmen daraus, noch kürzer, das Folgende. Geboren am 9. Juli 1721 in der freien Reichsſtadt Worms, Sohn eines Predigers daſelbſt, eines von neun Kindern, kam er, nachdem er früh ſeinen Vater verloren, auf das

Gymnaſium der Stadt und ging 1739 auf die Univerſität Halle, woſelbſt Uz und Gleim ſeine Genoſſen waren. Er ſtudirte hier Theologie, ward darauf dem Commandanten von Emden in Oſtfriesland als Hauslehrer empfohlen, kehrte aber, da er das Klima nicht vertragen konnte, in ſeine Heimat über Holland zurück. Auf der Seefahrt nach Amſterdam hatte er ein ſchweres Abenteuer zu beſtehen, da das Schiff acht Tage lang auf einer Sandbank feſt lag. Im Frühling 1744 ward er Hauslehrer bei einer vornehmen Familie in Lothringen und zugleich Schloßprediger; er verweilte mit ſeinen Zöglingen bald zu Saarlouis, bald zu Metz und Straßburg. In Metz war er, als der König von Frankreich daſelbſt krank lag und der Hof von Paris ſich dahin begab, ſo daß er hier Gelegenheit hatte hochgeſtellten und einflußreichen Perſönlichkeiten bekannt zu werden; dann, 1746, begleitete er ſeine Zöglinge auf die Ritterakademie zu Lüneville, wo er Voltaire kennen zu lernen Gelegenheit fand. Er ward bald darauf Feldprediger des Leibregiments der Königin und folgte dieſem auf ſeinem Kriegszug in die Niederlande. Als er mit ſeinem Regiment nach Deutſch-Lothringen zurückkehrte, ernannte ihn der Herzog von Zweibrücken zum Pfarrer zu Hornbach, er verheirathete ſich hier mit der jungen Wittwe eines Conſiſtorialrathes in Zweibrücken und ward bald darauf Oberpfarrer zu Meiſenheim, dann Conſiſtorial-Aſſeſſor zu Winterburg, endlich Superintendent des evangeliſchen Oberamts Kirchberg. Er hatte einen Sohn und zwei Töchter, und ſtarb am 4. November 1781, ſechszig Jahr alt.

Seine Gedichte, welche, wie er gewünſcht hatte, von Ramler nach ſeinem Tode herausgegeben wurden, erſchienen 1785 in drei Bänden. Die meiſten und vielleicht beſten Stücke ſind aus früher Zeit, zwiſchen 1740 und 50, oder aus dem Anfang der fünfziger Jahre, alſo gleichzeitig mit den erſten Werken Klopſtocks, Uzens und Gleims; daß ſie bei ſo ſpätem Bekanntwerden in dieſer Zeit ſchnellen Fortſchreitens nicht verloren, dürfte ſehr günſtig für ihren inneren Werth ſprechen. Was übrigens ihre äußere Vollendung anlangt, ſo darf man wohl Einiges, aber nicht zu viel, auf Ramlers nachpolirende Hand ſetzen, denn es zeigt ſich zu viel Uebereinſtimmung zwiſchen Form und Inhalt, und überhaupt zu viel Guß, als daß man an Meißel und Feile zu denken hätte; und wie käme es ſonſt auch, daß Ramler ſeinen eigenen Werken nicht eine gleiche Vollendung hat geben können.

Man darf nicht ſagen, daß es Götzens Gedichten an Beachtung und Anerkennung gefehlt habe, und doch iſt er einer derjenigen Dichter ſeiner Zeit, welche vielleicht noch nicht genug geſchätzt worden. Ich ſtelle ſeine ungereimten Stücke ungleich höher als die gereimten und bedauere ſehr, daß Ramler, was man immer thun ſollte, beide nicht ſtreng von einander geſchieden hat. Der Dichter, der ſich im Reim nur mit mäßigem Geſchick bewegt, vielleicht eben als Süddeutſcher, iſt ganz verändert, ſobald er dieſe Feſſel abwirft; mit großer Freiheit und Eleganz zeigt er ſich ſelbſt in den ſchwierigern Odenmaaßen und ſteht hier nicht nur an Geſchmeidigkeit, ſondern auch an Stil weit über den gleichzeitigen Beſtrebungen, ſelbſt, wie mir ſcheinen will, über Klopſtock und Ramler. Gleiches dürfte auch von ſeinen Hexametern gelten, die ſchon einen natürlichen Fluß und den angenehmen Fall haben, den viel ſpäter nur Goethe erreicht. Seine anakreontiſchen Stücke unterſcheiden ſich an Munterkeit und Lebendigkeit ſehr vortheilhaft von allen ähnlichen, ſo wie ſie denn auch am glücklichſten auf den eigenthümlichen Ton eingehen. Daß man Götz ſtark franzöſirend gefunden, iſt wohl nur abgenommen aus ſeinem langen Aufenthalt auf franzöſiſchem Boden, allein Elſaß und Lothringen war damals wohl noch deutſcher, als es jetzt iſt, und jedenfalls zeigt der Dichter überwiegend Deutſches, mehr als Andere in ſeiner Zeit, die niemals franzöſiſches Land betraten. Das Stück „die verlorenen Lieder", zum Lobe Hagedorns gedichtet, iſt vielleicht das reizendſte und eigenthümlichſte Stück, daß ein Neuerer in jenem Ton gedichtet, und wie lieblich und darſtellungsvoll iſt

„Amor als Diener“: friſche und beſtimmt hingeſetzte Farben, wie man ſie ſchwerlich bei einem Franzoſen wird aufweiſen können. Von ernſterem Gehalt iſt das ſchöne Gedicht „die beſte Welt“ und ſehr reizend und gut vorgetragen das in Hexametern verfaßte Stück, das die Ueberſchrift trägt: „an einen Vogelſteller.“ Ein elegiſches Stück, „die Mädcheninſel“, ſchon darum denkwürdig, weil es vor dem großen Friedrich Gnade fand, trifft, namentlich für jene frühe Zeit, den elegiſchen Ton der Alten ſehr gut und würde ihn noch ungleich beſſer getroffen haben, wenn es nicht zugleich Anakreontiſches einmiſchte. Es klingt mitunter ſchon an Goethe an, und noch näher an deſſen Alexis und Dora werden wir erinnert durch das ſchöne Diſtichon:

Bis ich endlich, ſo alt als Tithon, dem Leben entfalle,
Sanft, wie der Pfirſich dem Zweig, der ihn geboren, entfällt.

Ein beſonderes Gewicht lege ich auf die kleinen Oden von meiſtens nur zwei Strophen, denn ſie gehören zum Beſten und Vollkommenſten was die Zeit hervorgebracht, leider nur ſind ſie allzuſehr in den drei Bänden verſtreut, ſo daß es um ſo nöthiger ſcheint, die Titel der gelungenſten hieher zu ſetzen: Sehnſucht nach Iris Wiederkunft, an Belinden, die ſüßen Schmerzen, an die Sonne, die Erwartung, die gebrochenen Schwüre, Daphnis vor ſeiner Lalage. Sehr ſchön iſt auch der Schluß der Ode: Du und Sie; wer dagegen den Dichter in einer Keckeren, aber immer noch eleganten Pinſelführung kennen will, dem iſt beſonders zu empfehlen: „der luſtige Abt“ und „die Porzellankrämerin“.

Vielen Beifall erwarb ſich Götzens Recept zu einem guten Triolett, welches ſelbſt, wenigſtens der Form nach, den ſtrengſten Forderungen entſpricht, namentlich ſofern die vierte und letzte Zeile nicht bloße Wiederholung, ſondern verſchiedentlich in die Conſtruction verflochten iſt. Es darf hier nicht wohl fehlen:

Triolett.

Ein gutes Triolet zu machen,
Gehört nicht zu den leichten Sachen,
Vergebens bildet der ſich ein
Ein gutes Triolet zu machen,
Den nicht die Pierinnen weihn.
Ein ſeiner Satyr muß uns lachen
Und Amor ſelbſt Gehülfe ſein,
Ein gutes Triolet zu machen.

IX.

Johann Georg Jacobi.

Es ſcheint hier angemeſſen einen Dichter anzureihen, der zwar beinahe um zwei Jahrzehnte jünger iſt, allein doch weſentlich dem Gleim'ſchen Kreiſe angehört und die anakreontiſche Dichtung erſt auf ihre Höhe führt. Später nahm er freilich eine andere Wendung.

Johann Georg Jacobi iſt am 2. September 1740 zu Düſſeldorf geboren; er ging im Jahr 1758 nach Halle, um daſelbſt Theologie zu ſtudiren, lernte hier bald Gleim kennen, der von da ab auf ſein inneres und äußeres Leben den größten Einfluß gewann, denn Jacobi war eben im Begriff der ſchon früher betriebenen Poeſie ganz zu entſagen, als dieſer Dichterfreund ihn von neuem aufmunterte, ihm forthalf und im Jahr 1769 ihm eine Präbende zu Halberſtadt verſchaffte.

Jacobi ſelbſt hat in einem Aufſatz „Gleim" überſchrieben (im ſechſten Band der ſämmtlichen Werke) uns das Nähere erzählt. Der junge Dichter befand ſich zu Halle in Verkehr mit Klotz, der ſich alle Mühe gab ihn zu einem Geſetzgeber im Reich des Schönen, d. h. zu einem Recenſenten, und zwar zunächſt für ſeine Zeitſchriften, zu bilden. Wirklich war Jacobi auf dies für junge Kräfte ſo verführeriſche Amt eingegangen und gedachte eben ſich weiter darin feſtzuſetzen mit Aufgabe der eigenen Production, für welche Klotz ihm den Lorbeerkranz in weiteſter Ferne gezeigt hatte. Da traf Jacobi zufällig im Bade Lauchſtädt mit Gleim zuſammen und dieſer kannte ein kleines Lied von Jacobi, das Ramler in ſeine Blumenleſe aufgenommen, eines der wenigen, an denen er nichts verändert.

Es beginnt:

Jüngſt Schweſterchen ſah meinen Spielen
Der junge Daphnis lächelnd zu —

Gleim nun gründete auf dies Lied allein, ſo erzählt Jacobi, „die Weiſſagung, daß es ihn nicht gereuen würde, wenn er ſeinem Genius folgte.“ Das Wort war für ihn entſcheidend und es hat ſich bewährt. Gleim beſtürmte ihn nun mit Briefen, um ihn in ſeinem Entſchluß zu befeſtigen, ruhte nicht eher bis er ihm auch ein Canonicat verſchafft, ſandte auf der Reiſe ihm ſeinen Bedienten entgegen und veranſtaltete ihm ſogar unterwegs eine muſikaliſche Bewillkommung. Jacobi lebte nun zu Halberſtadt in Gleims nächſter Nähe, unter ſeinem unmittelbarſten Einfluß, wie denn der Erfolg dieſen ganz beſonders beſtärkte in ſeiner ferneren Dichterprotection. Hier blieb er bis zum Jahr 1784, wo er nämlich dem unter Kaiſer Joſeph an ihn ergangenen Ruf zu einer Profeſſur der ſchönen Wiſſenſchaften an der Univerſität zu Freiburg im Breisgau Folge leiſtete. Später ward er Regierungsrath und ſtarb im Jahr 1814, im Alter von vierundſiebenzig Jahren. Nur mit dem früheren Theil ſeines Lebens fällt Jacobi in unſere gegenwärtige Periode, in ſeinen ſpäteren Jahren hat er ohnedies einen ganz anderen und faſt entgegengeſetzten Ton der Poeſie angeſchlagen, der, wenn die ernſtere Geſinnung den Ausſchlag geben darf, den Vorzug verdient; ſeinen Namen in der Literatur verdankt er aber hauptſächlich ſeinen Jugendarbeiten, und unter ihnen beſonders ſeinen Liedern.

Mehr noch als Gleim war Jacobi anfangs von den Franzoſen abhängig, und wenn er ſich für einen Nachfolger Anakreons giebt, ſo iſt er es in ſolchem Sinne, wie franzöſiſche Dichter ihn aufgefaßt. Er bewegt ſich in gefälligen und einſchmeichelnden Bildern, ſtark an der Grenze des Sinnlichen, ohne ſelbſt ſinnlich zu ſein, niemals derb und verwegen, aber ſtets reizend und lockend. Es iſt dies hier ein ganz neuer Ton in der deutſchen Poeſie, der nur auf einer gewiſſen Kunſtſtufe eintreten konnte, er zeigt, daß wir uns ſchon den Zeiten nähern, in denen Wieland herrſcht. So iſt auch Jacobis

Versbildung und Sprache harmoniſch und fließend und das Ganze geeignet, den höhern Ständen und ſelbſt dem zarten Geſchlecht zu gefallen, wiewol ſich nicht leugnen läßt, daß die Poeſie ihre hohe ſittliche Würde niederlegt. Es iſt in dieſen Liedern weder die ſinnliche Glut Roſts, noch aber auch der Herzſchlag wahrhaft deutſcher Lieder, ſondern eine leichte Eleganz auf ſinnlichem Grunde. Ueberhaupt tritt der deutſche Charakter in den Hintergrund und bezeichnend mag es ſein, daß zuerſt ein Rheinländer dieſe Wege gegangen. Er nennt uns auch, gleich in dem Einleitungsgedicht an Gleim, ganz unverholen ſeine franzöſiſchen Muſter, den Bacheumont, Bouillon, Pavillon, La Fare und Chaulieu, die ihm als verehrungswerthe, große Namen erſcheinen; daneben möchte beſonders noch Greſſet, den er nicht nennt, Einfluß gehabt zu haben. Will man, namentlich für Deutſche, eine Richtung gelten laſſen, wie wir ſie eben ſchilderten, alsdann ſind von dieſen frühen Gedichten, es liegt die Ausgabe in drei Bänden vom Jahr 1780 vor, beſonders hervorzuheben: die Veſtale, Venus im Bade, An die Liebesgötter; ganz beſonders: das Schattenſpiel, ferner der Kuß, das Körbchen, und Belinde.

Eine eigenthümliche, übrigens nicht eben empfehlenswerthe Gattung iſt noch die proſaiſche Reiſebeſchreibung, einigermaßen im Ton des Yorick, mit eingeſtreuten Verſen; wahrſcheinlich nach dem Vorbilde des Iter Gallicum des Johannes Secundus, falls nicht näher liegende franzöſiſche Muſter den Dichter geleitet haben ſollten.

Wir kommen auf Jacobi noch zurück.

X.

Johann Benjamin Michaelis.

Noch darf in dem Gleim'ſchen Kreiſe ein Dichter nicht fehlen, der, obwohl jetzt ſelten genannt und gar nicht mehr geleſen, doch wohl der am meiſten begabte jener Gruppe war, wie ſich denn auch die Augen der Zeitgenoſſen in vorzüglichem Grade auf ihn richteten und bei ſeinem frühzeitigen Tod ſein Andenken durch eine reiche Zahl von Gedichten geehrt wurde.*)

Johann Benjamin Michaelis iſt zu Zittau in der Oberlauſitz am 31. December 1746 geboren; die Eltern lebten in dürftigen Verhältniſſen. Nachdem er das Gymnaſium ſeiner Vaterſtadt beſucht, ſtudirte er zu Leipzig vom Jahr 1765 ab, dem Bedürfniß bloßgeſtellt bis zur Verzweiflung. Er ſollte ſich der Arzneiwiſſenſchaft widmen, das Studium derſelben flößte ihm aber bald eine entſchiedene Abneigung ein, er wandte ſich äſthetiſchen Beſtrebungen zu und gehörte jetzt einzig nur dieſen und der Literatur an. Schon damals verſuchte er ſich in poetiſchen Werken, er dichtete Lieder, Fabeln, Satiren, würde ſie aber noch nicht veröffentlicht haben, wenn nicht die äußerſte Bedrängniß und der Rath ſeiner Freunde ihn dazu beſtimmt hätte. Seine ſpäteren Schickſale waren zwar abenteuerlich, aber zugleich ungünſtig. Für den freien Beruf eines Poeten gab es damals, wie auch noch jetzt, kaum einen anderen Anhalt, als den eines Journaliſten. Michaelis erhielt einen Ruf zur Redaction des Hamburger Correſpondenten, aber ſo wenig tief der damalige politiſche Journalismus in Deutſchland ſchöpfte, ſo konnte er ſich doch auch auf dieſem Gebiet nicht zurecht finden, dabei vermochte er weder regelmäßig noch ſchnell zu arbeiten, wie die Tagespreſſe dies verlangt. So mußte er denn von der Hauptredaction zurücktreten und behielt, für die Hälfte des ausgemachten Honorars, noch kurze Zeit die literariſchen Artikel bei. Der Aufenthalt in Hamburg brachte ihm jedoch andere Vortheile, ſeine Lebensanſchauung erweiterte ſich, er lernte Menſchen kennen unter ihnen die trefflichſten. Statt aller nennen wir hier nur Gotthold Leſſing, der gerade damals in Hamburg verweilte und in Michaelis das Talent, ſo wie auch den Charakter ſchätzte. Leſſing ſuchte ihn in eine angemeſſene Bahn zu bringen; durch ſeine Vermittlung erhielt Michaelis die Anſtellung als Theaterdichter bei der Seyler'ſchen Schauſpielergeſellſchaft, eine Stellung, welche ganz ſeiner Neigung zu entſprechen ſchien, der aber ſeine ſchwache Geſundheit auch nicht gewachſen war. Es fehlte nicht an Verdrießlichkeit und Elend bei dem Herumziehen der Geſellſchaft, zumal als ſie in ſichtbaren Verfall gerieth; noch weniger vortheilhaft war der Einfluß auf des Dichters Sitten. Der Gefahr des Verkommens entriß ihn diesmal Gleim, der ihn nach Halberſtadt zu ſich einlud und daſelbſt natürlich für ihn ſorgte — leider zu ſpät. Michaelis ſtarb hier am 30. September 1772 in ſeinem erſt ſechsundzwanzigſten Lebensjahr.

---

*) Man findet vierzehn dieſer Gedichte (von Kretſchmann, von Klamer Schmidt, fünf von Göcking, von J. H. Voß, von Curio, zwei von Gleim, von Meißner und von einem Ungenannten) in dem erſten und leider einzig gebliebenen Band der von Chriſtian Heinrich Schmidt herausgegebenen poetiſchen Werke des Dichters. Ebenda von der Hand des Herausgebers eine ausführliche Lebensbeſchreibung.

Bei des Dichters Lebzeiten erſchienen „Fabeln, Lieder und Satiren, Leipzig 1766; darauf: „Einzelne Gedichte, erſte Sammlung 1769 — darin Operetten und verſchiedenen Prologe; von einer zweiten Sammlung Operetten“ erſchien der erſte Band 1772; aber auch die nach ſeinem Tode veranſtaltete Sammlung der „poetitiſchen Werke“, Gießen 1780, blieb, während noch mehrere Theile folgen ſollten, der einzige, ſo daß das Schickſal des Dichters auch nach ſeinem Tode noch fortdauerte.*) Es enthält dieſer erſte Band eine Reihe von Gedichten, welche hier zuerſt bekannt, oder wenigſtens geſammelt wurden; allem Anſchein nach würden auch die beabſichtigten folgenden Bände noch manches Neue gebracht haben, das nun wohl für verloren zu halten iſt. — Eine Sammlung der ſämmtlichen gedruckten Gedichte erſchien 1791 zu Wien (bei F. A. Schrämbl) in zwei Bänden von ſchöner Ausſtattung, mit lateiniſcher Schrift, einem geſtochenen Titel und dem Bildniß des Dichters. Hier finden wir die in der vorigen Ausgabe fehlenden Satiren.

Große Hoffnungen ruhten auf dem ſo jung verſtorbenen Dichter, er iſt eines der bedeutendſten Talente der Zeit, wenn auch ſeine wirklichen Leiſtungen nur in einzelnen Fällen ſich in die erſte Reihe ſtellen. Schnell erwarb er ſich die Schätzung der Stimmführer, zuerſt Gottſcheds, dann Gellerts, Weiſſes, Gleims, beſonders auch Leſſings; allein es gelang ſeinen Freunden nicht ihn zeitig genug auf die Bahn einer ruhigern Entwickelung zu führen. Gehört der Dichter dem Gleim'ſchen Kreiſe an und wurzelt er in dem Geſchmack der Mitte des 18. Jahrhunderts, ſo greift er doch ſchon über in den lebhaften Ton, welchen die ſiebziger Jahre bringen. Er hat einerſeits an vielen Stellen ſeiner Werke bereits die Fülle und den Schmelz der Rede, welcher ſich hier entwickelt, dann aber auch das Feuer und die Phantaſie; ſelbſt wo es an Läuterung und Abrundung der Geſtalt fehlt, begegnen geiſtreiche und überraſchende Wendungen, Nachdrückliches und Schmackhaftes, hie und da ſogar Feines. Leichtigkeit der Versbildung, die ſich oft bis zum Wohllaut erhebt, und große Sprachgewandtheit zeichnen den Dichter aus und nur die Ungleichheit ſeiner Arbeit, zum Theil wohl Folge ſeiner wankenden Geſundheit und ſeines umhergeworfenen Lebens, machen ihn des Anſpruches auf ein klaſſiſches Gepräge verluſtig. In der Erzählung und im Liede iſt er anmutig, im Lehrgedicht weniger ſpröde als Haller und Uz, ſeine früheren Werke ſind voll Laune und Gemüt und nur in ſpäterer Zeit nimmt ſeine Satire mehr Schärfe, niemals Bitterkeit an; er kann recht ſchalkhaft ſein, iſt aber weder unkeuſch noch lüſtern.

---

*) Der Herausgeber war des Dichters Freund, Schmidt in Gießen, ein damals ſehr geachteter Literator; die Ausgabe kam in's Stocken, da dieſer ſich nicht mit den Verlegern der früheren Drucke einigen konnte, oder vielmehr letztere Schwierigkeiten machten — über welche dann der weniger berufene und befugte Herausgeber der Wiener Sammlung ſich hinwegſetzte.

Beſonders und mit Recht wurden des Dichters Satiren geſchätzt, obwohl er deren nur drei geliefert hat. Es zeigt ſich in ihnen aber ein bedeutender Fortſchritt und er ſelbſt ſoll darin ſeinen wahren Beruf erkannt haben: unfreundliche Lebensſchickſale, Schärfe ſeiner Auffaſſung und ſeines Ausdrucks, vor allem aber ein zu Grunde liegender ſittlicher Ernſt ſcheinen ihn gleich ſehr für dieſes Fach beſtimmt zu haben. Er zeigt ſich als einen Schüler des Horaz, des Perſius und Juvenal, denen er in raſcher und kühner Wendung, in der Fülle der Bilder und Gedanken, dann aber auch in dem Nachdruck der Sprache ſich trefflich annähert, Laune und ſittliche Indignation, Spott und ernſte Züchtigung wechſeln, ſo daß man ſagen darf, er überrage ſeine Vorgänger und Nachfolger auf dieſem Gebiet deutſcher Poeſie; er iſt hier friſcher und lesbarer als Canitz und Haller, und Johannes Falk wird ſich mit ihm nicht meſſen können.

Von den drei vorhandenen Satiren iſt die älteſte auch die weniger bedeutende, wahrſcheinlich ſchon vor der Mitte der ſechziger Jahre verfaßt: die Pedanten. Der Gegenſtand iſt zu allgemein gehalten, der Ausführung fehlt es an beſtimmterer Geſtalt, was von näheren Beziehungen vorhanden war, hat überdies die Zeit verwiſcht. Der Dichter bekämpft Kritiker, welche ſtets nur das Alterthum im Auge haben und, ohne dies nach ſeinem inneren Werth und Weſen zu verſtehen, von da aus die Beſtrebungen der Gegenwart entwerthen wollen: ein Thema, das bei glücklicher Behandlung wohl hätte anziehend werden und ein treffliches Gegenſtück zu der folgenden Satire, den Schriftſtellern nach der Mode, hätte bilden können. Ich hebe daraus nur die Zeilen hervor:

Der unterird'ſche Grund, der wilde Cerberus,
Iſt grimmig: grimmiger ein falſcher Kritikus.
Wagt ſich ein Jüngling wohl den Pindus zu erklettern?
Neun Muſen reißen aus, wo zwei Orbile wettern.

Um vieles anziehender iſt die zweite Satire, die ſchon genannten „Schriftſteller nach der Mode", bei der die Jahreszahl ihres Erſcheinens, 1766, wohl zu merken iſt; der Dichter ließ aber ſpäter bei dem Abdruck in den „einzelnen Gedichten" dieſer ſo wie auch der vorigen eine wohlgehandhabte Feile zu Theil werden, ſo daß es in hohem Grade lohnend iſt, dieſe ſpätere Geſtalt mit der erſten zu vergleichen. Die Satire richtet ſich gegen die Nachahmungsſucht der Deutſchen, und zwar ſowohl ihrer eigenen als auch der fremden Originale. Da das an ſich werthvolle Stück zugleich voll literariſcher Beziehungen iſt, ſo verdiente daſſelbe hier in ſeiner ganzen Ausdehnung geleſen zu werden, falls eben dieſe es nicht verböte. Doch wird Einzelnes willkommen ſein. Der Eingang des an Herrn W* gerichteten Gedichtes lautet:

Freund, den geſunder Witz, Geſchmack, Gelehrſamkeit,
Ein junges fühlbar Herz und deutſche Redlichkeit
Der Freundſchaft und der Welt und Dichtkunſt anempfahlen;
Wie lange martern dich Germaniens Vandalen!
Vergebens ſchweigt Vernunft, wo tauſend raſen, ſtill.
Schreib auch! und mehr als ſie, weil alles ſchreiben will.
Wähl dir ein Muſter aus, verleugne Deutſchlands Sitten;
Gebär' Hexameter und plündere die Britten.
Kann dann wohl ein Journal dem Lobe widerſtehn?
Ein Modetitel noch, ſo iſt das Werk geſchehn.
„Empfindungen, Bardiet, Theater, Reverien,
Fragment, Bibliothek, Einfälle, Rhapſodien,
Muſeum, Wälder, Brief, Anthologie, Verſuch." *)

---

*) In der früheren Ausgabe ſtand, damals zeitgemäßer:
Gedanken, Poſſen, Troſt, Empfindung, Magazine,
Sammlung, Bibliothek, Einfälle, kom'ſche Bühne,
Scherz, Klagen, Zeitvertreib, Zerſtreuungen, Verſuch —

Aus dieſen nimm ein Wort, und ſetz' es vor dein Buch;
Wenn dann vor ſeiner Stirn ein engliſch Motto ſchmettert,
So wird dein Werk verlegt, bezahlt, gekauft, vergöttert.

Du Göttin, die von Nacht und Erebus erzeugt,
Hans Sachſe mißgebar und Stoppe groß geſäugt
Und manches Dichters Haupt, bei reimereichen Stunden,
Dein Mützchen aufgeſetzt und Schellen umgebunden:
O Dummheit, deren Stuhl die halbe Welt gehört,
Der Weſt mit Beben fröhnt, der Nord mit Zittern ſchwört:
Und, liebe Mode! du, nach der in allen Ländern
Sich ſtündlich Witz und Volk und Lob und Tadel ändern:
Du, die den Deutſchen itzt in Schlamm der Seine taucht,
Itzt mit dem Kohlendampf des ernſten Londons ſchmaucht,
Heut unſern müden Fuß mit ſchweren Reimen plaget,
Morgen entfeſſelt der Welt auf ſtolpernden Sylben entjaget:
Wie lang belagert ihr den patriotiſchen Rhein?

Die Deutſchen wollen nicht, ſie können alles ſein;
Allein ſie bleiben ſtets, in andrer Werth verloren,
Nachahmende Genies, originelle Thoren.
Zehn plappern närriſch nach, was Einer weislich ſprach,
Sobald ein Deutſcher denkt, ſchwärmt auch ein Deutſcher nach,
Und wer am meiſten gilt, erhält von Zeit und Mode
Lied, Epopee, Idyll, Erzählung, Fabel, Ode.

Ein Gellert tritt voll Ruhm in Lafontaines Gleis,
Und Fabeln macht das Kind und Fabeln macht der Greis.
Gleim, Weiße, Müller ſingt, was Lieb und Wein geboten,
Zehn Thoren wäſſern ſie und hundert ſchmieren Zoten.
Kaum ſchenkt, an Geßners Hand, auf's neue die Natur
Sich einem jüngern Lenz, ſich einer jüngern Flur:
Gleich druckt ein ganzer Schwarm auf ſeine Koſten Schwänke,
Macht Bauern zum Damöt und zu der Flur die Schenke;
Und kaum daß Klopſtocks Lied ſich nach den Griechen mißt,
Flucht alles auf den Reim und wird Hexametriſt,
Und glaubt, wenn die Vernunft barbariſch untergraben,
Gleich ihm ein Heldenlied voll Schwung poſaunt zu haben.

Sobald die Grazie, die Weißens Lied beſeelt,
Den tragiſchen Kothurn zum Eigenthume wählt;
In Leſſings Sara ſich der Unmenſch menſchlich ſcheinet,
Aus Kodrus Cronegks Tod, aus Brutus Brawens weinet:
Wird jedes Reimers Werk ein tragiſches Gedicht,
So tragiſch, daß man ſich zu Dutzenden erſticht.
Uz ſingt — gleich, Vaterland! zerlechzt dein dürrer Boden,
Und ſpeit aus ſeinem Schlund zu Legionen Oden.
Mein Gellert ſpielt dem Herrn, und Klopſtocks Andacht glüht:
Und weil's die Mode will, heult Mäv ein geiſtlich Lied,
Der ſicher, käm' es auf, eh ſich ein Menſch es träumte,
Zum Dienſt Beelzebubs ſo viel, als Gottes, reimte
Gewiß, wenn, was ich ſchrieb, nur einigs Lob erhält,
Läßt kühn ſich durch mein Lob ein Theil der jungen Welt,
Der eben müßig iſt, und ſchreiben will, verführen,
Und kleckſt ſo gut nach mir, als Rabenern, Satiren.
Ahmt nach! ſchreit Mann zu Mann; -- nach Seculn kommt einmal,
Wenn alles glücklich geht, auch ein Original.

Doch nicht nur, daß wir bloß mit Brüderwaffen ſtritten,
Erbetteln wir noch Rath von Franzen, Wälſchen, Britten,
Indem wir, kindiſcher als unſer kleinſtes Kind,
Bei allem ſpan'ſchen Ernſt, ſtets Größrer Affen ſind.
Seit über Miltons Werk die Britten ſelbſt verzweifeln,
Schreibt, was nur ſchreiben kann, von Seraphim und Teufeln.
Young klagt — kein Jüngling iſt, der nicht ſogleich ſich härmt,
Von Gräbern etwas lallt, vom Sterben etwas ſchwärmt.
Mahlt Thomſon die Natur: von Böhmen bis Weſtphalen,
Von Sachſen bis zur Schweiz, wird alles, alles malen.
Ein Mückenfuß — gemalt! Ein Hühnerkorb — gemalt!
Ein Ziegenbock — gemalt! warum? es wird bezahlt.
So wollen wir durchaus mit brittſchem Zügel lenken,
Und auch thun, was ſie thun: eins ausgenommen — denken.

Die vorhin Verſchonten erhalten hier gleichfalls ihren Theil, vor allem Klopſtock; war doch auch die Zeit, wo Deutſchland wahre

Originale ſehen ſollte, nicht mehr fern. Ich glaube noch den Schluß des in ſeiner Art bedeutenden Gedichtes geben zu müſſen, das ſich im Ferneren beſonders der Ueberſetzerwuth zuwendet.

Und warum ſetzt kein Fürſt Cenſoren in ſein Land,
Die, Ramler nach dem Kopf, und Menge*) nach der Hand,
Des Schmierers Mißgeburt im erſten Schrei vergäben;
Gay wär noch unverhunzt und Petrarch ohne Leben.
Wie eingeſchränkt iſt itzt des armen Cenſors Recht!
Sein vidi ſchmückt ein Werk, gut, mäßig, oder ſchlecht!
Man darf nur wider Gott, Staat und Moral nichts ſchreiben;
Ein Schandfleck ſeines Volks darf Einer ewig bleiben!
Wie ſollten mir die Herrn ein ſolches Urtheil ſcheu'n!
Wie ſchrecklich könnten auch der Sünder Strafen ſein!
Ein Autor, der itzt ſchlecht, ſonſt meiſterhaft geweſen,
Der müßte zweimal mir den ganzen Nimrod leſen.
Der Dichter, der zerfließt in Moſch und Honigſeim,
Der überſetzte mir Hans Sachſen ohne Reim.
Die überirdiſch ſtets in Donnerwolken toben,
Die müßten wahrlich mir in Zürch den Hermann loben.
Und ich — ich — der ich dies zum Hohn der Thoren ſang,
Was, Freund! was wäre wohl für mein Project der Dank?
„Inſinuire du der Autorzunft die Strafen!" —
Erſchreckliche Cenſur! — Nein, ſchlafen will ich, ſchlafen!

Bemerkenswerth dürfte ſein, daß die Satire ſich eben ſo ſehr gegen die Klopſtockiſche und Schweizeriſche Hexameterpoeſie richtet als auch wiederum gegen die Größen der Gottſchediſchen Schule; Michaelis ſteht eben an der Scheide der Zeit, ja an der Schwelle einer neuen, von deren Geiſt er ſchon zum Theil durchdrungen iſt, wiewohl er ſich noch der alten Formen bedient. So wird denn auch in ſeiner Hand der Alexandriner um vieles lebendiger; wir laſſen, ſo behandelt, uns denſelben für die Satire ganz wohl gefallen, während er für Drama und Epos ſich längſt überlebt hatte.

---

*) Mit Beziehung auf Leſſings Gedicht im erſten Theil ſeiner Schriften.

Die dritte Satire, „die Kinderzucht“, iſt in manchem Betracht die werthvollſte, allein ſie iſt wiederum nicht frei von Mängeln und Manier. Ihrem um einige Jahre ſpäteren Urſprung entſpricht der freiere und ſtärkere Flügelſchlag des Dichters. Er erſcheint als ernſter Sittenrichter, als ſtrafender Genius, die Kraft des Inhalts paart ſich mit Gewicht und Rundung des Wortes, indeſſen führt das Streben nach Gedrungenheit zu dem, was Goethe einmal mit dem Wort „das Gekeilte“ bezeichnet und die ſchnellen und überraſchenden Wendungen führen an mehreren Stellen zur Dunkelheit; insbeſondere wünſcht man am Schluß Vers und Satzbildung bequemer und fließender — Eigenſchaften, welche vielleicht darin ihren Grund finden, daß der Dichter auch hier das von Rachel bereits behandelte Thema wiederbringt, denn auch von dieſem haben wir eine Satire gleichen Namens und ähnlichen Inhalts, deren Vergleich ſehr zu empfehlen iſt*) Da, was der Gegenſtand natürlich ergiebt, ſchon in einfacher Auffaſſung erſchöpft war, wurde Michaelis hier um ſo mehr zu einer künſtlichen und krauſen Behandlung verleitet, denn auch der Abſtand der Zeiten war nicht ſo groß, um durchaus Neues zu ergeben. Aber immer bleibt das Stück ſehr beleſenswerth, und in Betracht, daß die Zeit wenig ähnliches aufzuweiſen hat, des Dichters Werke aber nicht mehr zu den verbreiteten gehören, wird auch hieraus eine Mittheilung gerechtfertigt ſein. Als Motto dient das ſchöne Wort aus Horazens herrlicher Regulus-Ode: hoc fonte derivata clades In patriam populumque fluxit, ſogleich anzeigend, welchen Ton der Dichter anzuſtimmen gedenkt. Er hält ihn auf das beſte.

---

*) Wenn dagegen Rachel ſeine Satire „die Kinderzucht“ in dem Vorwort als eine Nachbildung der 14. Satire des Juvenal darſtellt, ſo geht darin die deutſche Ehrlichkeit und Beſcheidenheit zu weit, denn dieſe hat wenig Aehnlichkeit mit der ſeinigen, da ſie nur eben einleitend der Kindererziehung gedenkt und dann im Weſentlichen von Geiz und Habſucht handelt; noch weniger hat Michaelis mit derſelben gemein, die ohnedies nicht zu den beſſeren des römiſchen Dichters gehört.

Wie lange ſeufzen wir, daß Jahr für Jahr auf Erden
Die Laſter mächtiger, die Sitten ſchlechter werden?
Beglänzt ein andrer Mond der Vorwelt keuſche Nacht,
Als der, in deſſen Glanz die Dirne geiler lacht?
Fand nicht der Morgenſtern, von heil'gem Dank entzündet,
Den Vater auf den Knien, der dich am Spieltiſch findet?
Und ſcheint die Sonne nicht auf deines Schwurs Betrug,
Die einſt die Hand beſchien, in die dein Vater ſchlug?
Die Zeit hat keine Schuld. — Die Kinderzucht erwogen!
Und die Verwundrung flieht. Der Vater, ſchlecht erzogen,
Erzog noch ſchlechter uns: ſchon ſind wir über ihn:
Was ſoll erſt unſer Kind, was unſer Enkel ziehn!

Ob unſre Kinder ſich an uns ein Beiſpiel nehmen,
Und ſchon im ſechſten Jahr des Chriſtenthums ſich ſchämen;
Ihr Trotz, der ſich bereits den Lehrern furchtbar macht,
Nicht endlich unſer ſelbſt, ſelbſt der Geſetze lacht,
Und einſt das Vaterland, das ſein Betrug entehrte,
Den Mann noch fühlen läßt, was ihm als Kind gehörte:
Ob Mädchen, die ſchon Roſt's und Wielands Lied gewinnt,
Das, was ſie wiſſen, thun, ſobald ſie mannbar ſind;
Ob — doch wozu dies Ob? — mit ſolchen Kleinigkeiten
Giebt ſich kein Vater ab. Ein Ob für unſre Zeiten
Iſt: ob das liebe Kind die neuſten Moden trägt,
Was im Billard begreift, auf's Lomberſpiel ſich legt,
Sich in dem Müſſigang aus allen Kräften übet,
Geſchickt Beſuche nimmt, geſchickt Beſuche giebet,
Geſchickt zum Handkuß läßt, geſchickt die Hände küßt,
Kaffee mit Anſtand trinkt, Confect mit Anſtand ißt,
Zu jedem Compliment den rechten Bückling findet
Und an Beredtſamkeit die Mutter überwindet.

Im weiteren Verlauf ſchildert der Dichter die Allgemeinheit des Verderbs, der alle Schichten, alle Stände ergriffen habe, und nicht minder das Land wie die Stadt vergifte. Wie ſchön Folgendes:

Beglückter Zeus Homers, dem, müd' vom Mörderglück
Und Blutfluch Sterbender und Tödtender, ein Blick
Auf Völker, die noch Milch von ihren Heerden tränket,
Das ganze ſeel'ge Bild der Menſchheit wiederſchenket!
Was aber ſchenkt dich mir? — Ich flieh die Stadt! — und ach! —
Auch du, o Landmann, haſt nichts Ländlich's als dein Dach;
Sonſt, Bauer nach der Tracht, und Städter nach dem Willen,
Mir minder Stoff zum Troſt, als Geßnern zu Idyllen!
Er, der durch fromme Zucht ſich alternd einen Stab,
Verbeßrer ſeinem Gut, dem Himmel Chriſten gab,
Im Schweiß des Angeſichts ſchuldloſe Aecker baute,
Gott für ſein Alles hielt und kindlich ihm vertraute,
Bei ſchlechter Koſt vergnügt, trinkt itzt Kaffee, wie wir,
Läßt Frommſein ſeiner Pfarrn, Erbauen ſeinem Stier,
Und wird noch — denkt an mich, der Enkel ſoll's erleben! —
In ſtädt'ſcher Kinderzucht dem Junker Stunden geben.

Denn, deutſch geſagt, was iſt der ganze Unterſcheid?
Der Müſſiggang bleibt eins, nur ändert er ſein Kleid!
Des Städters geht zu Ball, des Landmanns Kind zur Schenke:
Carl in die Comödie, Hans in des Gauklers Schwänke;
Hans rennt von Kirms zu Kirms, Carl tanzt von Schmaus zu
Schmaus,
Carl ſchimpft auf Pique Roi, Hans flucht auf's rothe Daus,
Was jenem Scarron iſt, iſt dieſem Eulenſpiegel,
Des Vaters Flachs giebt Hans, Carl ſeinen Wechſeln Flügel;
Carl lacht des Lehrers Ernſt, Hans trotzt des Cantors Stab.
Nehmt unſerm ſtädt'ſchen Zeus ſein Bißchen Haarputz ab,
Und dann mag, wer da will, als Richter unter beiden
Von zwei Amphitruons den wahren unterſcheiden.*)

Das genügt, um bedauern zu laſſen, daß dieſer Satiren nur drei geblieben ſind und der ſehr begabte Dichter nicht mit ganzer und reifer Kraft das Fach ergriffen, in dem, ſo ſcheint es, ihm ein unvergänglicher Platz neben den Satirikern aller Zeiten vorbehalten war. In ihm hat aber zugleich die Periode deutſcher Literatur, welche unmittelbar vor Klopſtock liegt, wohl denjenigen verloren, der ſie am meiſten hätte zu Ehren bringen und in Ehren erhalten können. Daß ihm das Gefühl ſeiner Kraft nicht fehlte, beweiſt wohl am beſten das der Sammlung, in welcher zuerſt ſeine Satiren erſchienen, gewählte Motto aus Tibull:

---

*) Anſpielung auf Plautus Amphitruo, IV, 4, 5.

Phoebe fave, novus ingreditur tua templa sacerdos.

Obwohl Michaelis beklagt haben ſoll, daß er nicht beſſere Kenntniß des Engliſchen beſitze, um die brittiſchen Dichter, auf welche ſich damals die Aufmerkſamkeit richtete, im Original leſen zu können, war doch Boileau, wie das auch ſeine Werke bezeugen, ſtets auf ſeinem Tiſch, und ſeine Kunſt ſteht weſentlich zwiſchen Horaz und dieſem, alſo nicht viel anders als Canitz und Gottſched wollten, und zum Beweiſe, daß auch auf ſolcher Bahn etwas zu leiſten ſei, ſelbſt ohne Verleugnung deutſchen Sinnes, wenn man nur dieſen und einen Funken Genies mitbrachte.

Den Satiren ſchließen ſich die poetiſchen Epiſteln an, eine Gattung, welche Michaelis mit entſchiedenem Glück ergriff und worin er auch ſogleich Nachfolger hatte. Hier zeichnet ſich ein Stück aus, deſſen Inhalt in trefflichſter Weiſe ergänzt, was die Satiren uns ergaben. Ich meine den vierten ſeiner poetiſchen Briefe: die Erziehung des Dichters, an Herrn Oeſer, Director der Malerakademie in Leipzig, Halberſtadt, d. 9. Junius 1772 — im September dieſes Jahres ſtarb Michaelis.

Freund, erſter Freund, den meine Muſe fand!
Zu deiner Kunſt erzog dich Donners Hand;
Der Dichter nur wächſt, ohne Rath und Führer,
Im Zufall auf — zum Barden oder Schmierer.

Der Väter Wunſch iſt ſelten ſolch ein Amt,
Doch wär ein Mann begütert und verdammt,
Durchaus den Sohn zum Dichter aufzuziehen,
Was ſoll er thun, bis ſeine Lorbeern blühen?

Ich träume mir, ſo gut der Traum ſich ſchafft —
Ein ſtammelnd Kind, neugierig, flatterhaft,
Erhitzt auf Luſt, zu jedem Spiel entſchlüſſig,
Itzt aller Freund, itzt aller überdrüſſig,
In Einem Wink beruhigt und empört,
Ohr, wo es ſieht, und Auge, wo es hört,
Auf alles wach und über nichts verlegen,
Schlau gegen Liſt und gegen Zwang verwegen,
Wild, ärmer ſtets an Schwierigkeit als Müh —
Der Züge gnug! — Ich nenn' es ein Genie,
Und jede Kunſt kann unſern kleinen Wilden
Mit gleichem Recht zu ihrem Liebling bilden.

Ihm nahe nichts ſich, als der Himmel, mehr,
Und Grazie ſei alles um ihn her;
In ſeiner Luſt, in ſeinem kleinſten Spiele
Beſtreite ſie die flatternden Gefühle,
Sein junges Herz, dem jede Lockung neu,
Irrt jeder nach in gleicher Schwärmerei,
Und bleibt ſo leicht, will einmal ſich's verfliegen,
Auf einem Faun als einem Amor liegen.
Nie allzu fein gewöhnt zur Harmonie
Sich unſer Ohr, und nimmer allzu früh.
Soll unſer Lied der Nachwelt einſt gefallen,
So forme Reiz die Sprache ſchon im Lallen,
Sie fließe leicht der Seele Wünſchen nach,
Ein voller Quell und doch ein ebner Bach,
Noch tropfenweis, ſchon durch die Kunſt geläutert,
Und einſt ein Strom, dem alles ſich erheitert!

Worte, die ſehr charaktervoll für das Jahr ſind, in dem ſie geſchrieben wurden und die deutlich bekunden, daß auch für den Dichter eine neue Zeit begonnen — aber er ſollte ſie nicht mehr erleben und nur denen beigezählt werden, die für die deutſche Poeſie zu früh geſtorben ſind.

Wir haben von Michaelis auch ein erzählendes Gedicht: Paros und Hyla, das ſich als Gegenſtück einer Erzählung in J. G.

Jacobis Sommerreiſe anſchließt, indem es beweiſen ſoll, daß die heidniſche Venus milder gedacht als dort der chriſtliche Prieſter. Leider hat der Verfaſſer ſich hier der gänzlichen Formloſigkeit ſeines Vorbildes hingegeben, welche denn auch ihren verderblichen Einfluß weit hinein auf den Inhalt erſtreckt. Eine beſondere Gattung, kennzeichnend für die Zeit, begann der Dichter in der „Phänomenogonie“, doch brachte er es nur auf vier Stücke, wohl ſelbſt von der Mißlichkeit überzeugt. Gleich ſehr verlegen um Stoff und dichteriſche Formen, wie dieſe Zeit es war, ſollte hier der Verſuch gemacht werden, in einer zeitgemäßen Veränderung die Metamorphoſen des Ovid, oder vielmehr deren Umkehrung zu bringen. Aehnlich, wie ſchon Pontanus die Meteora gab, ſollten hier Naturphanomene durch erdichtete Fabeln erklärt werden, unter Zuziehung mythologiſchen Apparates. Schon darum erhält das Ganze etwas Froſtiges und Barockes, die Erfindungen zur Erklärung des Nordlichtes, der Irrlichter, der rauſchenden Büſche und des fliegenden Drachen ſind nicht beſonders glücklich, doch kommen im Einzelnen Schilderungen vor, welche Zeugniß von dichteriſcher Kraft und beſonders auch von dem ſchönen Redefluß des Dichters geben, ſo daß ſelbſt Wieland auf ſeinem eigenſten Felde übertroffen erſcheint. Ich mag mir, um auch dieſe Seite des Dichters zu zeigen, nicht verſagen die Darſtellung des ungetrübten Eheglückes hieherzuſetzen, das den Neid und Groll der Göttin Eris erregt:

Von Scham durchglüht, entflammt von Wuth
Stürmt ſie zur Oberwelt, ſieht, wie im nahen Schatten
Des Ulmbaums ſchlummervoll der zärtlichſte der Gatten
Auf einem Bett, für Könige zu gut,
Auf ſeiner Gattin Buſen ruht;
Sieht, wie der weiße Arm in ſeinen blonden Locken,
Sanft um den Hals geſchlungen, ſpielt,
Indeß ein Strauß von jungen Veilchenglocken
Ihn, fächelnd, in der andern kühlt,
Fruchtloſe Küſſe jetzt um Gegenkuſſe werben,
Itzt ſcheu ſich nah'n, itzt ſchnell zurückgeſchreckt,

Halb an dem Mund, halb in der Luft erſterben;
Beſtürzt, ob ſie den Schlummernden geweckt,
Und doch erzürnt, daß er ſie nicht entdeckt —
Sieht es: denkt ſich an ihrer Stelle —
Und jeglicher Gedanke weckt
In ihrer Bruſt die Rache einer Hölle.

In ſeinen Fabeln nahm der Dichter vieles von Lafontaine auf und leider auch deſſen zerlaſſene Form, in Verſen zugleich von beliebiger Zahl der Füße und freier Reimſtellung. Er iſt in denſelben oft elegant, voll Anſchaulichkeit und Laune und verliert ſich nur ſelten in übermäßige Breite, Leſſings Muſter ſcheint ihn hier ein wenig von Lichtwer und Gellert entfernt zu haben, doch läßt er, abweichend von ihm, die Moral fort.

Der Dichter, der auf mehr als Einem Punkt ſich den Ovid annähert, kommt ihm auch darin gleich, daß er gern und reichlich das Verdienſt anderer Dichter anerkennt, was denn zugleich ein willkommenes Gegengewicht für ſeine Satire ergiebt. In ſolchem Sinn enthält der erſte ſeiner poetiſchen Briefe „die Gräber der Dichter“ manches Bemerkenswerthe. So auf Opitz:

Ein Stein — ein Wäldchen — und ſein Name,
Ehrwürdigs Moos,
Bewölbt mit einem Ahornhaine,
Umruhe ſanft die heiligen Gebeine
Des Mannes, der zuerſt, den Grazien im Schooß,
Kraft, deutſche Kraft, in deutſchen Wohllaut goß!
Den treffe Fluch von ſeinem Vaterlande,
Er ſei des Jünglings Spott und ſeiner Brüder Schande,
Wer nach der heil'gen Harfe greift,
Und keinen Opitz kennt, und mit Verrath im Bande
Auf Deutſchland Undank häuft!
Zerſplittert liege ſeine Leier,
Und jeder Ton, den ſie verlor,
Werd' über ihm ein rächend Feuer,
Und glüh' ihm ſeine Sünde vor!

Gellerts Grab wird gefeiert mit den Zeilen:

Nun ſteig' aus Lilien, die ſich mit Linden drängen,
Von Gellerts Gruft die Lerche himmelan,
Und immer himmelan, und immer in Geſängen,
Für eine Welt, die ſie nicht feſſeln kann —.

Darauf, nicht ohne Gedanken an ſich ſelbſt:

Wem nun zuerſt die große Stunde ſchläget,
Steht in der Gottheit Hand. Doch allen wird ſie kommen.
Wer iſt von einer Schatzung ausgenommen,
Die ſelber die Natur ſich endlich auferlegt?
Mit Liedern fliegen wir, Zerſtörung, dir entgegen,
Wir bringen dir mit Jauchzen unſer Blut,
Empfange nur, wenn wir ihn dir erlegen,
So mild als möglich den Tribut.

Der Beruf des Dichters zu einem Lyriker von Rang wird ſchon aus dieſen wenigen Zeilen hervorleuchten, und in der That finden wir ihn wieder in vielen ſeiner oft leicht hingeworfenen Gedichte. Seine Gelegenheitsſtücke ſind nicht ſelten voll reizender Wendung und zeigen das beſcheidene liebenswürdige Gemüt, aber auch ernſtere Lieder ſind uns erhalten, darunter ein geiſtliches, welches ſchließt:*)

Gieb mir ein Herz, das rein und treu
Vor dir, mein Vater, wandelt!
Und ſtrauchelt's, niemals ſeine Reu
Verſchiebt, ſtets weiſer handelt!
Ein Herz, das kindlich dir vertraut,
Das Jrd'ſche haßt, aufs Ew'ge ſchaut:
Dies Einz'ge laß mich flehen!
Sonſt Alles überlaſſ' ich dir!
Dir leben, Herr, Dir ſterben wir!

---

*) Er überarbeitete es kurz vor ſeinem Tode, und es ward an dem Grabe des früh Vollendeten geſungen.

Noch iſt einer beſonderen Gattung zu erwähnen, die aber auch nicht ihren erſten Urheber, ſondern erſt den Nachfolger berühmt gemacht hat: ich meine die Traveſtie der Aeneide. Zu dieſer dichteriſchen Form ſind zwei Eigenſchaften des Originals erforderlich: es muß ſehr bekannt, berühmt, und es muß pathetiſch ſein. Beides trifft in hohem Grade bei Virgil ein, während nicht gleiches von dem naiven Homer gilt; der Abſtand des Antiken und Modernen ergiebt dem Scherz ein neues Moment, je übermütiger die Miſchung, um ſo komiſcher der Effekt. Dies iſt bald erkannt worden, ſchon Scarron gab einen Virgile travesty en vers burlesques; daß Michaelis dieſen kannte iſt anzunehmen, jedenfalls übertraf er ihn in ſeinem Fragment und ſchon die gewählte Form, von der wir oben handelten, entſchied für ihn; es iſt genau dieſelbe, deren ſich auch Blumauer bedient hat*). Ich greife aus der Mitte heraus:

---

*) Scarrons Traveſtie hat keine Strophen, ſondern iſt in kurzen acht- und neunſilbigen Reimzeilen mit Schlagreimen verfaßt, ſehr ſorgfältig; der mehr epiſche Charakter dieſer Form bedingt überall eine größere Breite, der Scherz iſt milder aufgetragen und namentlich iſt die Verletzung des Coſtums minder kühn und effectvoll, ſo daß die deutſchen Dichter immer noch daneben ihre Originalität behalten. Vielleicht kann ſchon eine kurze Probe den Beweis für die Verſchiedenheit des Tones führen. Kurz nach dem Eingang:

Petite Muse on nez camard
Qui m'as fait Autheur goguenard,
Et qui quoy que mon mal empire,
Me fait pourtant quelquefois rire;
Dy moi bien comment et pourquoy
Junon sans honneur et sans foy
Persecuta ce galant homme,
Sans lequel nous n'aurions Rome
Ny tous ces illustres Romains
A qui nous baisons tous les mains.
Elle fit bien la furieuse
Contre personne si pieuse;
Ils se faschent donc comme nous?
Je ne les croyois pas si fous,
Et les croyoit etre sans bile,
Ces beaux Dieux d'Homere et Virgile.

Die Kirche zu St. Juno war
Bis auf die Orgel fertig,
Er ging hinein, trat bei'n Altar,
Und war des Pfarrs gewärtig.
Potz Element! was hingen hier
Von Raphael, Lebrun und mir
Für treffliche Gemälde. —

Indeſſen ging die Königin
Cupid nicht ſchlecht ums Bärtchen;
Sie gab dem kleinen Harlekin
Nur goldne Steckenpferdchen;
Die ſpannt' er an, und zog damit
Den ſel'gen Mann, auf Einem Ritt,
Aus ihrem treuen Herzen.

Das aus dreißig*) ſolchen Strophen beſtehende Fragment ſchließt:

Nur Dido zog der Muſica
Den Fremdling vor und fragte:
Was macht die ſchöne Helena?
Was Priam, der Betagte?
O! ſprach ſie, Freund, erzähle mir!
Und ſo erzählt' er denn, was wir —
Vorjetzo nicht erzählen.

Unverkennbar iſt, wie ſehr hier die Bahn für den Nachfolger vorbereitet worden, der ſich nur noch dickeren Farbenauftrags bedient; auch Anſpielungen auf die Worte des Originals kommen ſchon vor: capere reginam meditor: kapern; pronusque magister: Magiſter Pron u. ſ. w. Vergleicht man mit ſolchen Aeßerungen der ausgelaſſenſten Laune den hohen Ernſt, der ſich in den Satiren und anderswo ausſpricht, ſo muß man von neuem den Umfang und die Kraft des dichteriſchen Talentes anerkennen.

---

*) Zuerſt nur in 14 Strophen gedruckt.

Unſere Darſtellung läßt ſich demnach nur mit den Worten ſchließen: Wenn es ſich um Aufzählung der Namen handelt, welche zum Ruhm deutſcher Literatur unter freundlicheren Umſtänden mehr hätten werden können und werden müſſen, ſo möge auch der Name Michaelis hier nicht fehlen.

XI.

Schluß.

Wir haben die hier angeführten Dichter mit beſonderer Ausführlichkeit und, wenn man will, mit einer gewiſſen Vorliebe behandelt, weil hier nämlich eine Unbill der Zeit zu vergüten, das geſtörte Gleichgewicht herzuſtellen, das Verſchobene zurechtzurücken und der deutſchen Literatur eine Reihe von ſehr achtbaren, in ihrer Art wahrhaft dichteriſchen Beſtrebungen zu retten war. Drei nachfolgende Perioden haben das Ihre gethan, dieſelben in Schatten zu ſtellen, ja ſie zum Theil ganz zu verdecken, die Periode von Klopſtock, die von Goethe und Schiller, vollends die der Romantiker. Man hat eine klaſſiſche Periode datirt unmittelbar nach ihnen, ſo fielen ſie denn alſo außerhalb, Vorurtheil und Unkenntniß thaten das Uebrige. Man findet zahlreiche Geſchichten der Literatur, in denen die genannten Dichter höchſt obenhin genannt werden, Sammlungen, welche ſie als nicht vorhanden betrachten, oder nur ſpöttelnd ihre Namen vorbringen. Sie gelten für altmodiſch, für veraltet, für durchaus nüchtern und unpoetiſch — während ſie doch nur dem neueren Modegeſchmack nicht entſprechen. In der That ſind es großentheils Aeußerlichkeiten, welche ſie ausſchloſſen, der Mißachtung preisgaben: vor allen die Einmiſchung der alten Mythologie und die allegoriſchen Figuren. Mit Haller und Klopſtock begann eine Epoche, welche jenes abwarf, allerdings mit Recht, allein mit Unrecht wendete man ſich darum von dem ab, was kurz vorher ging und oft in weſentlichen Eigenſchaften ſogar den Vorzug haben möchte. Die nächſt vergangenen Moden pflegen immer am meiſten zu mißfallen und von Geringſchätzung getroffen zu werden, ſo in den Kleidern wie in der Literatur. Aber ſo wie uns jetzt die Renaiſſance und das Rococo, die langen Taillen, und ſelbſt die Reifröcke nicht mehr durchaus lächerlich erſcheinen, ſo iſt es jetzt auch hoch an der Zeit, ſelbſt über eine uns nicht mehr zuſagende Aeußerlichkeit hinwegzublicken, und zuzuſehen, was an Geiſt und Leben, an dichteriſcher Kraft dahinter liegt. Oder ſoll Shakeſpeare allein das Vorrecht haben, von Diana und Apoll zu ſprechen?

Und nun iſt immer von neuem zu erinnern, daß wir uns in der mit Opitz anhebenden Epoche befinden, welche ſich an das Alterthum anlehnt und allerdings inſofern eine Renaiſſance iſt, welche nun durch das Zeitalter Voltaires nur einen neuen Anhalt gewann. Während man in Hamburg und in der Schweiz, an der Hand der Engländer, den Olymp entbehren lernte, verblieben in Berlin, und was davon abhing, Mars und Bellona, Amor und Cythere für jetzt noch in unangefochtener Herrſchaft — und Herder ſelbſt, in den Literaturbriefen, nahm dieſe in Schutz.

Das nun auch der Grund, warum für nöthig galt, dieſe Dichter in ein beſonderes Buch zu faſſen, und namentlich Klopſtock von ihnen fern zu halten. Er und ſeine oft höchſtbefangenen Anhänger haben zunächſt das Uebel verſchuldet; eine gewiſſe Nemeſis kann jetzt nicht ausbleiben.

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite.

Siebentes Buch.

I. Gegenwirkung und Uebergang 3
II Letzte Schleſier 6
III. Johann Chriſtian Günther. Leben 9
IV. Werke 21

Achtes Buch.

I. Neue Periode 83
II. Die Dichter des guten Geſchmacks 94
III. Chriſtian Wernike 112
IV. Barthold Heinrich Brockes 124

Neuntes Buch.

I. Johann Chriſtoph Gottſched 141
II. Gottſcheds Verhältniß zum Theater 148
III. Die deutſche Bühne 151
IV. Das Epos 161
V. Der Literator 167
VI. Verdienſt um deutſche Sprache 174
VII. Die Gottſchedin 176
VIII. Johann Elias Schlegel 181
IX. Friedrich von Schönaich. Epiſche Beſtrebungen 205
X. Friedrich von Schönaich. Tragödie 230
XI. Johann Friedrich Freiherr von Cronegk 248

Zehntes Buch.

I. Chriſtian Fürchtegott Gellert 261
II. Johann Chriſtoph Roſt 277
III. Magnus Gottfried Lichtwer 287
IV. Friedrich von Hagedorn 296
V. Schluß 385

Elftes Buch.

I. Dichterchor 305
II. Dichterinnen 340
III. Gattungen 352
IV. Formen 360

Zwölftes Buch.

I. Die Partcien 397
II. Abgrenzung 405
III. Carl Friedrich Drollinger 407
IV. Albrecht von Haller 423
V. Friedrich Carl Caſimir von Creuz 445
VI. Johann Peter Uz 454

Dreizehntes Buch.

Seite.
I. Samuel Gotthold Lange 465
II. Ewald Chriſtian von Kleiſt 478
III. Karl Wilhelm Ramler 496
IV. Johann Wilhelm Ludwig Gleim 507
V. Fernere Friedrichsſänger 516
VI. Anna Luiſe Karſchin 519
VII. Johann Gottlieb Willamov 549
VIII. Johann Nikolas Götz 570
IX. Johann Georg Jacobi 575
X. Johann Benjamin Michaelis 578
XI. Schluß 597

Bemerkte Druckfehler.

S. 4 Z. 5 v. u. lies Kongehl statt „Keepahl“.
„ 79 „ 8 „ u. „ hochzuachten „ „hochgeachtet“
„ 105 „ 12 „ o. „ Empfindung „ „Erfindung“.
„ 154 „ 5 „ o. „ Molière „ „Molieure“.
„ 168 „ 17 „ o. „ Henning der Hahn „ „Haſe“.
„ 242 „ 3 „ o. „ unbekannte „ „unbekannter“.
„ 264 „ 12 „ o. „ Hancke „ „Hane“.

Leben und Werke deutſcher Dichter.

Geſchichte

der

deutſchen Poeſie in den drei letzten Jahrhunderten

von

O. F. Gruppe.

Dritter Band.

Erſte und zweite Lieferung.

Mit den Portraits von

Fr. G. Klopſtock und Chr. M. Wieland.

* * *

München.
Friedrich Bruckmann's Verlag.
1866.

Leben und Werke deutſcher Dichter.

Dritter Band.

Leben und Werke
deutſcher Dichter.

Geſchichte
der
deutſchen Poeſie in den drei letzten Jahrhunderten

von

O. F. Gruppe.

Dritter Band.

Mit fünf Bildniſſen in Stahlſtich.

München.
Friedrich Bruckmann's Verlag.
1867.

Akademiſche Buchdruckerei von F. Straub in München.

Inhalt des dritten Bandes.

Seite

Vierzehntes Buch.

I. Friedrich Gottlieb Klopſtock . . . 3
II. Klopſtock's Werke. Meſſias . . . 21
III. Klopſtock's Dramen . . . 69
IV. Klopſtock's Lyrik. Sein Verdienſt . . . 76
V. Chriſtoph Martin Wieland . . . 118
VI. Wieland's Werke . . . 131
VII. Wieland. Oberon . . . 160
VIII. Umfang und dichteriſcher Charakter . . . 172
IX. Kritiſche Urtheile . . . 183
X. Wieland als Kritiker . . . 187
XI. Verhältniß zu Klopſtock . . . 197

Fünfzehntes Buch.

I. Gotthold Ephraim Leſſing . . . 203
II. Leſſing's Werke . . . 232
III. Jugendwerke . . . 234
IV. Sara Sampſon . . . 242
V. Minna von Barnhelm . . . 246
VI. Emilia Galotti . . . 252
VII. Nathan der Weiſe . . . 267
VIII. Religiöſe und philoſophiſche Ueberzeugung . . . 287
IX. Dramatiſche Fragmente . . . 294
X. Leſſings Lieder, Epigramme, Fabeln, Oden, Fragmente . . . 304
XI. Kritiſche Schriften . . . 310
XII. Schluß . . . 336

Sechzehntes Buch.

I. Dichterchor. Die Nachfolger Hallers . . . 345
II. Die Klopſtockianer . . . 362
III. Der Bardengeſang . . . 387
IV. Die Anakreontiker . . . 391
V. Drei ſächſiſche Dichter . . . 392
VI. Zwei öſterreichiſche Dichter . . . 401
VII. Nachahmer . . . 408
VIII. Die Romanzendichter . . . 413
IX. Gattungen . . . 423
X. Formen . . . 445

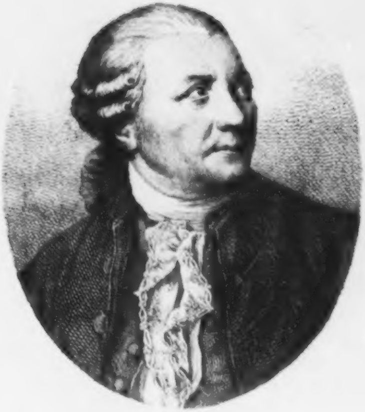
Seite
XI. Geographiſche Verbreitung 458
XII. Die Kritik 460
XIII. Die drei Einheiten 468
XIV. Theorien 476
XV. Umblick und Ueberſicht 485
XVI. Friedrich und die deutſche Sprache 495
XVI. Friedrich und das Nationalgefühl 502
X VII. Die Entwickelung des Nationalgefühles 504

Siebzehntes Buch.

I. Neue Leitſterne 511
II. Matthias Claudius 515
III. Gottfried Auguſt Bürger (Leben) 529
IV. Gottfried Auguſt Bürger (Werke) 541
IV. Johann Heinrich Voß 577
V. Die Muſenalmanache 599
VI. Der Hainbund 603
VII. Ludwig Heinrich Chriſtoph Hölty 606
VIII. Die Brüder Graf Chriſtian und Friedrich Leopold zu Stolberg . 612
IX. Kleinere Dichter 630
X. Gattungen und Formen 635
XI. Das volksthümliche Lied 637

Vierzehntes Buch.

Klopſtock. Wieland.



I.

Friedrich Gottlieb Klopſtock.

Leben.

Die Betrachtung führt nunmehr zu größeren Geſtalten hin, zu ſolchen, welche, falls ſie ihr nicht ſelbſt angehören ſollten, doch die glanzvolle Epoche deutſcher Poeſie herbeiführen halfen und welche mit ihrem Einfluß noch heute fortwirken. Es bedarf darum für ſie einer größeren Ausführlichkeit und die Darſtellung wird mehr noch als bisher den Charakter der Monographie anzunehmen haben; der Abſtand von den Erſcheinungen aber iſt eben jetzt weit genug, um, nachdem die Parteiſtandpunkte in ihrer Zeichnung und Meſſung ſich, ſo ſcheint es, erſchöpft, eine Beurtheilung vom hiſtoriſchen Standpunkt zu erſtreben. Die Namen ſtehen der Geſchichte deutſcher Literatur feſt eingeſchrieben, der Erhebung und Bewunderung, welche ſie ſo reichlich genoſſen, bedarf es jetzt nicht mehr, wohl aber möchte bei weiterem Umblick und nach veränderten Maaßſtäben jetzt manches einzuſchränken ſein. Der Glanz dieſer Namen, der Uebergang dieſer Werke zum Beſitzthum eines großen Volkes ſoll zu Ernſt und Vorſicht, zu achtungsvoller Behandlung mahnen, vermag aber an keiner Stelle der kritiſchen Waage Einhalt zu gebieten, am wenigſten wird der bereits ertheilte Rang der Claſſiker den Gang der Gerechtigkeit hier aufhalten können. Bei immer noch weit aus einander gehenden Urtheilen iſt eine nähere Verſtändigung an der Zeit: wir ſind hier nicht die erſten, welche eine ſolche verſuchen, aber vielleicht iſt das letzte Wort noch nicht geſprochen.

Obwohl großentheils Zeitgenoß der bereits vorgeführten Dichter, ſteht derjenige, von dem wir jetzt zu handeln haben, auf einem ganz anderen Boden, wie er denn auch eine neue Zeit heraufführte. Wir werden ihm einen Dichter gegenüberſtellen, der ihn eigenthümlich ergänzt, in mancher Art wieder mehr anknüpfend an das Aeltere. Es ſchien angemeſſen Klopſtock und Wieland zu dem Gegenſtand eines beſonderen Buches zu machen.

Friedrich Gottlieb Klopſtock wurde zu Quedlinburg in der Abtei gleichen Namens am 2. Juli 1724 geboren, als der älteſte einer zahlreichen Familie. Sein Vater, Commiſſionsrath und ſpäter Pächter des Amtes Friedeburg in dem Brandenburgiſchen Antheil der Grafſchaft Mansfeld, war ein Mann von ſtarkem und originellem Charakter, von deſſen großer Entſchloſſenheit, aber auch eben ſo großem Trotz, uns Cramer manches zu erzählen weiß. Sein Sohn verlebte zu Friedeburg in einer ſchönen Saalgegend ſeine Jugend, ſicherlich nicht ohne Einfluß auf die Friſche ſeines Geiſtes, ja auf deſſen poetiſchen Zug. Er beſtand als Knabe manches heimliche Abenteuer, mit deſſen Erzählung er als Mann die Jugend an ſich zu feſſeln wußte. Im dreizehnten Jahre kehrte er mit ſeinem Vater nach Quedlinburg zurück und beſuchte, von einem Hauslehrer tüchtig vorbereitet, jetzt das Gymnaſium der Stadt. Er beſuchte daſſelbe nur drei Jahre und ſtrengte ſich in dem letzten beſonders an, um in Pforta, wohin er nunmehr kommen ſollte, ſogleich in eine höhere Klaſſe zu gelangen. In dieſer berühmten Gelehrtenſchule blieb er von 1739 bis 1745 und richtete hier ſeinen Fleiß hauptſächlich auf gründliche Erlernung der alten Sprachen. Die metriſchen Uebungen, welche hier in lateiniſcher und ſelbſt griechiſcher Sprache gemacht wurden, führten ihn bald auch zu Verſuchen im Deutſchen, und hier war es, wo der Wetteifer mit ſeinen Studiengenoſſen ſeinen lebhaften Ehrgeiz beſonders herausforderte. Er machte ſchon damals deutſche Oden und Schäfergedichte, über welche wir noch das Urtheil eines ſeiner Mitſchüler beſitzen. Auch trug er ſich ſchon mit verſchiedenen Entwürfen zu großen epiſchen Gedichten; eines davon ſollte Heinrich den Vogler zum Gegenſtand haben*). Bald wurde er mit Milton**) bekannt, der ihn bei dem erſten Durchblättern, als er ihn in der Hand eines Freundes ſah, gar nicht gefallen wollte, darauf aber ſeine Aufmerkſamkeit ſo ſehr auf ſich zog, daß von hier ab Ein Gedanke ſeine ganze Seele erfüllte, nämlich das Gegenſtück zu dem verlorenen Paradieſe in einem Werk von noch größerem Charakter und noch höherem Fluge zu geben, indem es die Verſöhnung und Erlöſung behandeln ſollte, mit Einem Wort, er faßte den Gedanken der Meſſiade. In der merkwürdigen lateiniſchen Rede, mit welcher er Abſchied von der Schule nahm, iſt deſſen ſchon beſtimmt gedacht, wie denn die ganze Rede von der epiſchen Poeſie handelt, in welcher nun auch die Deutſchen nicht länger zurück bleiben dürften. Mit der größten Begeiſterung wird von Milton geſprochen; ich theile die Worte hier nach Cramers Ueberſetzung mit: — „Sehet ihn zwiſchen den glücklichen Bewohnern des Paradieſes, und ihr werdet faſt eben die Leichtigkeit und Zartheit der Erzählung, die ihr ſo ſehr in Salomons hohem Liede bewundert, bei ihm finden. Folgt ihm, wenn er empor in die heiligen Verſammlungen der Engel wandelt, und auch da welche unnachahmliche Würde, welch ein Glanz des Geſanges! In dieſem iſt er ſo groß und himmliſch, daß er aus ihrem heiligen Rathe einen Freund bekommen und von ihm viele Geſchichten des Himmels gehört zu haben ſcheint. Begleitet noch weiter den Dichter, doch von fern und zitternd, zum Throne der Gottheit. Aber hier wirft er ſich nieder, liegt von der hohen Majeſtät betroffen, betet an; hier iſt ihm Stillſchweigen die höchſte Beredſamkeit; er führt ſelten Gott redend an, faſt immer ein wenig furchtſam und von jener heiligen Kühnheit verlaſſen, das iſt der letzte und zugleich ſchönſte Zug in Miltons Bilde. — Du aber, geheiligter Schatten des Miltons! in welchem Kreiſe des Himmels du dich jetzo freuſt, und, was in deinen Liedern der Ohren der Engel werth iſt, dieſen dir jetzo verwandteren Geiſtern vorſingſt, vernimm es, wenn ich etwas deiner Würdiges geſagt habe und zürne nicht über meine Kühnheit, die nicht allein dir zu folgen, ſondern ſich auch an einen noch größern und herrlicheren Stoff zu wagen gedenkt.*)

---

*) Er ſelbſt gedenkt deſſen in der Ode „mein Vaterland“.

**) Bodmer hatte im Jahr 1740 (ſ. o.) die Aufmerkſamkeit auf ihn hingelenkt.

In der That hoffte der jugendliche Redner in demſelben Maaß, als Milton alle anderen Dichter übertraf, ſich wiederum über ihn zu ſchwingen. Es heißt in derſelben Rede: „denn ſo weit die Offenbarung Gottes die Vernunft übertrifft, eben ſo weit übertrifft der, der über das gewöhnliche Loos der Menſchen erhaben, die himmliſche Weisheit und Frömmigkeit beſingt, den, der nur von menſchlicher Weisheit und Tugend erzählt.“ Nach dieſem in der That bedenklichen und gefährlichen Maaßſtabe ſchien denn ein Gedicht, das die Erlöſung zum Gegenſtand und den Erlöſer ſelbſt zum Helden nahm, um eben ſo viel an Größe und Erhabenheit Miltons Gedicht zu überragen, als die Gottheit über der ſündigen Menſchheit ſteht. Dieſer bloße Gedanke gab von vorn herein dem Dichter eine überſchwengliche Würde, welche ihn durch ſein ganzes Leben begleitete und ſich nur ſteigern konnte, da die Mitwelt nur allzu geneigt war darauf einzugehen. Man würde glauben müſſen, daß ſie nicht nur den Dichter, ſondern auch den Menſchen in große Gefahr gebracht, wenn nicht zugleich alles was er geleiſtet, damit untrennbar zuſammen hinge.

Im Herbſt 1745 verließ Klopſtock die Schule und begab ſich nach Jena, um daſelbſt Theologie zu ſtudiren; allein nicht mit ganzer Seele, denn ſein Ziel war bereits ein anderes. Er hörte nur wenige Collegia mit Fleiß; unter andern ſaß er mit unter den ſechshundert rauſchenden Federn in Walchs Auditorium; ſonſt wandte er ſich, da es, wie er berichtet, ihm nicht zuſagen wollte, die Gelehrſamkeit löffelweis einzunehmen, mehr den Büchern und dem eigenen Studium zu, am meiſten aber dem, was das Werk ſeines

---

*) Die letzteren Worte lauten im Original: — neque nostrae huic irascere audaciae, quae te non sequi solum, sed majorem etiam materia tua excellentioremque adgredi molitur.

Lebens werden ſollte. Schon hier, im erſten Semeſter der akademiſchen Bildungszeit arbeitete er in aller Stille an dem Plan der erſten drei Geſänge ſeines Meſſias, und zwar entwarf er ſie in Proſa. Allein er hatte nicht etwa, wie dies Donatus von Virgil erzählt, dabei den Gedanken, das Werk ſpäter in Verſe umzugießen, ſondern es ſteht feſt, daß er damals bei der Proſa — in welche ja ſo viel Poetiſches überſetzt wurde — verbleiben wollte, was um ſo weniger auffallend iſt, als er wahrſcheinlich den Milton nur in proſaiſcher Ueberſetzung kannte, denn die metriſche von Werden war nicht mehr lesbar und die Bodmerſche damals noch nicht erſchienen. Auch fehlte es ihm, wie Cramer meldet, geradezu an einer Versart, in welche er ſein Gedicht hätte faſſen können, und „die tönende Proſa“ ſchien Vorzüge zu haben, namentlich für den ſchnellen und unmittelbaren Erguß. Der Alexandriner kam ihm unerträglich vor, der Trochäus ſchleppend und ermüdend, den fünffüßigen reimloſen Jambus hielt er im Deutſchen für unzuläſſig, den Hexameter aber damals noch für unmöglich. Allein nicht lange, ſo wagte er den erſten Verſuch, und er fiel ſo gut aus, daß er ſogleich den Entſchluß faßte: „alles in Hexametern und nicht anders.“ Dies geſchah zu Leipzig, wohin Klopſtock ſich Oſtern 1746 begab. Er vertauſchte Jena mit dieſer Univerſität, weil das dortige wüſte Leben ihn abſtieß und er hier ſeinen Freund Schmidt fand. Außerdem ſchloßen ſich den beiden Freunden hier noch Rothe und Kühnert an und bald bildete ſich ein feſtgeſchloſſener Kreis von ſtrebenden Jünglingen, der für die deutſche Literatur folgenreich geworden iſt, mindeſtens eben ſo ſehr, als der gleichzeitige zu Halle; die Mitglieder beider ſchloßen ſich ſpäter nah an einander an. Aber auch ſelbſt dieſen Freunden hielt Klopſtock ſeine poetiſche Arbeit geheim, der einzige Schmidt wußte von dem großen Unternehmen der Meſſiade.

In Leipzig, wo damals eine außerordentliche literariſche Regſamkeit herrſchte — es war die Zeit, als der Streit der Schweizer mit Gottſched auf ſeiner Höhe ſtand und das Uebergewicht des letztern auf einmal doch zu wanken begann — hatte ſich, jenem Kreis von Jünglingen gegenüber, ein Verein von jungen Männern gebildet, der bald eine Bedeutung gewann, und gewinnen mußte, da er als eine dritte unabhängige literariſche Partei ſich geltend machte, dergeſtalt, daß in ſeiner Hand der Ausſchlag in jenem wichtigen Streite lag. Literariſche Kräfte, welche anfangs die Gottſchediſchen Zeitſchriften unterſtützt hatten und vielleicht eben nur durch ſie erzogen waren, fühlten ſich durch die ſchlechte Redaction, durch bevorzugte ſchwache Anhänger, ſo wie auch durch Einſeitigkeit und Parteilichkeit des Standpunktes abgeſtoßen. Sie fanden ſich zuſammen und gründeten eine neue Zeitſchrift. Sie iſt ſehr bekannt geworden unter dem abgekürzten Namen der Bremiſchen Beiträge, der vollſtändige lautet: „Neue Beiträge zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes“, und er war ſo gewählt worden, um der Zeitſchrift des Gottſchedianers Schwabe gegenüber zu treten, welche ſich nannte: Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes. An der Spitze der neuen Zeitſchrift, die in Bremen erſchien, aber von Leipzig aus redigirt wurde, ſtand Gärtner, eine beſondere gelehrte Geſellſchaft mit regelmäßigen Zuſammenkünften und freier Beurtheilung der Arbeiten und Abſtimmung über Werth und Probehaltigkeit bildete die Redaction. Urſprünglich hatte ſich „der ſtreng critiſirende“ Gärtner mit „dem feurigen“ Adolph Schlegel und dem „von ſcharfem Witz überlaufenden“ Rabener verbunden, ſpäter gehörte auch Gellert „mit ſeinem ſanftmüthigen Geſichte und immer halbtraurigen Ton“ und Zachariä derſelben an. Letzterer glaubte ſich als ein jüngerer allzu ſtrenge beurtheilt und hatte, um ſeine Genoſſen der Parteilichkeit zu überführen, die Liſt gebraucht, Gedichte von ſeiner Hand namenlos von Hamburg her der Geſellſchaft zur Beurtheilung zugehen zu laſſen; dieſe merkte aber die Falle, und urtheilte ſcherzeshalber nur um ſo ſchonungsloſer.

Klopſtock ſtand dieſem Kreiſe ganz fern; Cramer verſichert, es hätten Alle Leipzig verlaſſen können, ohne ihn hier kennen zu lernen, wenn nicht ſein Vater, Andreas Cramer, und der Zufall die glückliche Vermittelung gemacht hätten. Dieſer Cramer hatte längere Zeit mit Klopſtock in demſelben weitläufigen Hauſe gewohnt, ohne ſelbſt irgend von ihm zu wiſſen. Klopſtock wohnte mit Schmidt in einem Zimmer des Vorderhauſes, allein unter der nicht ungewöhnlichen Bedingung, während der Meßzeit dies zu räumen, und mit einem Gemach im Hintergebäude verlieb zu nehmen. Hier nun wurde er denn, nur durch ein dünnes Brett geſchieden, plötzlich der nächſte Nachbar des älteren Cramer, und die Freundſchaft konnte da eben ſo wenig ausbleiben, als bei Pyramus und Thisbe die Liebe. Das Nähere verhält ſich, nach kritiſcher Widerlegung einer entgegenſtehenden Meldung, ſo: Cramers Vater hört eines Abends durch die dünne Thür Brocken eines Geſprächs zwiſchen Klopſtock und Schmidt über Epopoe, Hexameter und Meſſias. Er horcht, er wird aufmerkſam, er wird geſpannt. Das genügte, um ſich am anderen Morgen den jungen Gelehrten oder Dichtern anmelden zu laſſen. Aber als er hier, in der Werkſtatt des Meſſias, ſich als einen der Bremiſchen Beiträger introducirte, kam er zuerſt ſchlecht an, denn Schmidt war gegen dieſelben ſehr eingenommen und glaubte ſie demütigen zu müſſen, da ſie ſich zu viel herausnähmen. Abſichtlich übertrieb er deshalb das Lob der Engländer, nur ſie hätten Genie, und darauf komme es an. Als Klopſtock ſich vermittelnd dazwiſchen legen wollte, trieb Schmidt ihn zurück, nannte ihn den ſtrengſten Kritikus, langte aber zugleich mit eben ſo ſicherm als unerwartetem Griff das Manuſcript des Meſſias aus einem Koffer mit Wäſche heraus, warf es auf den Tiſch und rief: da, da ſollen Sie einmal was hören! Das Spiel ging noch weiter; durch falſches Vorleſen des Manuſcriptes, das Klopſtock ihm nicht entreißen konnte, reizte Schmidt den Dichter, der ſich nun einmal verrathen ſah, ſelbſt zu leſen, und Cramer, auf deſſen Tadel Schmidt es abgeſehen hatte, wurde zum Lobe hingeriſſen. Klopſtock las alles was damals in Hexametern fertig war, d. h. den ganzen erſten Geſang, und — die Einführung bei der Geſellſchaft der Bremiſchen Beiträger war gemacht. Die erſten drei Geſänge, mit denen Klopſtock vielleicht noch lange zurückgehalten hätte, wurden nun im Jahr 1748 im vierten Bande der Beiträge gedruckt, ſie machten ſogleich einen ſo großen Eindruck, daß zu Halle ein beſonderer Abdruck veranſtaltet wurde. Klopſtock war nun öffentlich zur Fortſetzung verpflichtet und nicht lange darauf wurde ihm die Muße dargeboten, welche zur Durchführung eines ſo großen Unternehmens allerdings erforderlich war.

Noch in demſelben Jahr verließ Klopſtock Leipzig. Die meiſten ſeiner Freunde, deren Studienzeit zu Ende war, hatten es bereits vor ihm verlaſſen und ſomit war der Reiz verſchwunden, den der Ort für ihn gehabt hatte. Er begab ſich nach Langenſalza, wo er in dem Hauſe eines Verwandten die Aufſicht über deſſen Kinder übernahm. Hier lernte er Schmidts Schweſter kennen, die in ſeinen Oden als Fanny, anfangs Daphne, Gefeierte. Sie erwiederte aber ſeine Liebe nicht, er verfiel darüber in Schwermut. Eine Einladung Bodmers, ihn in der Schweiz zu beſuchen und bei ihm zu verweilen, kam daher ſehr erwünſcht. Klopſtock reiſte in Begleitung von Sulzer im Sommer 1750 nach Zürich und fand hier begeiſterte Aufnahme, Bodmer ſelbſt betrachtete ihn beinahe wie einen Heiligen und wollte es als Entweihung ſeines hohen Berufes anſehen, wenn er, wie zum Beiſpiel in jener luſtigen Fahrt auf dem Zürcher See, wie Klopſtock ſelbſt angedeutet und Cramer näher beſchrieben hat, ſich in muntere und ausgelaſſene Geſellſchaft miſchte. Man verlangte von dem jungen Sänger des Meſſias jetzt ſchon diejenige Feierlichkeit der Erſcheinung, welche er ſpäter nur zu ſehr auszuprägen wußte, manches, was wir ſeiner Unbefangenheit zu gut rechnen, ſtieß bei den älteren Herren nicht wenig an, ſowohl in ſeiner Tracht, wie in ſeinem Benehmen.*) Aber das ſchadete nicht: Die Schweizer gefielen ihm und er ihnen ſo wohl, daß man ernſtere

---

*) Man ſehe darüber Mörikofer: Klopſtock in Zürich 1750, 51. Zürich 1851. Wir bekommen ein Bild von der Leichtigkeit und doch zugleich einer gewiſſen Unſchuld des Zeitalters: Der Dichter hatte ſchon damals eine Geliebte (zu Langenſalza), deren Liebe ihn ſeiner Ausſage nach melancholiſch machte, und nichts deſtoweniger tändelte er mit allen Mädchen, die ihm begegneten und rühmte ſich der „vielen Küſſe“, die er derjenigen gegeben, welche ihm am beſten gefiel. Bodmer nahm ernſten Anſtoß daran, ließ es aber den Dichter und ſein Werk nicht entgelten. Die Sache ſtellt ſich inſofern anders und günſtiger, als ja eben Klopſtocks Liebe keine Erwiderung gefunden.

Anſtalten machte, ihn feſtzuhalten, durch eine reiche Heirath, durch eröffnete Ausſicht auf das Bürgerrecht. Er jedoch wollte zur Heimat und war eben im Begriff auf den Plan ſeiner Freunde Ebert, Gärtner und Zachariä einzugehen, die am Carolinum zu Braunſchweig ihre Verſorgung gefunden hatten und ihn ſelbſt dort unterbringen wollten. Dies iſt leicht zu verſtehen, da Klopſtock zur Fortſetzung ſeines Werkes ſich offenbar nach ſolchen Verhältniſſen zurückſehnte, als zu Leipzig den Anfang begünſtigt hatten, ein Wunſch, deſſen Erfüllung um ſo leichter geweſen wäre, als der bekannte Abt Jeruſalem dazu behülflich ſein wollte. Allein Klopſtocks Lebensſchickſal entſchied ſich in dieſem Wendepunkt ſchnell ganz anders, und, wie es ſcheint, ungleich günſtiger. Der däniſche Miniſter Graf Bernſtorf hatte in Paris die erſten Geſänge der Meſſiade kennen gelernt, durch den Cabinetsprediger des Herzogs von Gotha, Klüpfel, darauf aufmerkſam gemacht. Bei ſeiner Rückkehr nach Copenhagen empfahl er den Dichter dem Oberhofmarſchall des Königs, dem Grafen Moltke, letzterer ihn wieder dem König. Es erging an Klopſtock eine Einladung nach Copenhagen mit einer anfangs geringeren, nachher aber für die damaligen Verhältniſſe ſehr anſtändigen Penſion, nur in der Abſicht um ihm die Muße zu verſchaffen, deren er zur Vollendung ſeines großen Werkes bedurfte. Klopſtock nahm den Ruf an und begab ſich 1751 nach Dänemark, nachdem er unterwegs ſeine Heimat, dann ſeine Freunde in Braunſchweig, endlich Hagedorn in Hamburg beſucht. Am letzteren Ort lernte er zugleich Margaretha Moller kennen, die geiſtreiche Tochter eines Hamburger Kaufmanns, jetzt ſeine enthuſiaſtiſche Verehrerin, ſpäter ſeine Frau. In Copenhagen wurde Klopſtock vom Grafen Bernſtorf mit wahrer Freundſchaft aufgenommen, er lebte ſtill und gab ſich ganz ſeiner Arbeit hin, ſich an den Hof zu drängen und äußere Ehre zu ſuchen, lag ihm fern. Dem Könige dankte er auf eine würdige Weiſe durch die Ode, welche der Ausgabe der fünf erſten Geſänge, oder des erſten Theils des Meſſias, vom Jahr 1751, vorgedruckt iſt. Er begleitete dieſelbe noch mit einem Vorbericht, welcher hier zu ſtehen verdient. Er lautet: „der König der Dänen hat dem Verfaſſer des Meſſias, der ein Deutſcher iſt, diejenige Muße gegeben, die ihm zur Vollendung ſeines Gedichtes nöthig war. Wenn man den feineren Theil des Publici, welches die Welt und den itzigen Zuſtand der deutſchen Wiſſenſchaften kennt, wieder daran erinnert, daß ſchon Schlegel, der zu früh für die Ehre des deutſchen Trauerſpiels geſtorben iſt, durch dieſen großmütigen Monarchen in Soroe ſein Glück fand, und zugleich dieſes bekannt macht, daß der Verfaſſer des Meſſias vornehmlich der würdigen Marterie ſeine itzige Muße zu verdanken hat, ſo iſt der Leſer in den Stand geſetzt, noch vieles zu dieſem kurzen Vorberichte hinzuzudenken.“

Und doch liegt es nahe, die Frage aufzuwerfen, ob dieſe Verſetzung nach Copenhagen für Klopſtocks künſtleriſche Fortbildung förderlich geweſen ſei und ob nicht eine Vereinigung mit ſeinen ſtrebſamen und kritiſchen Freunden in Braunſchweig ihm beſſere Dienſte geleiſtet haben würde. Die Vereinſamung zu einer Zeit, wo er noch keineswegs fertig war, konnte leicht ſein geiſtiges Wachsthum unterbrechen und, was ſich ſchon entſchieden hatte, durch Mangel an Auffriſchung zur äußerlichen Manier werden laſſen. Ganz beſonders iſt noch zu erwägen, daß Klopſtock durch dieſen Aufenthalt dem ſchwunghaften Einfluß entzogen wurde, welchen die Heldenthaten Friedrichs auf alle Deutſchen übten. Er ſang unterdeſſen abſtracte Vaterlandslieder und Schlachtgeſänge, während Andere von der wahrſten Begeiſterung, die zugleich tief im Volk wurzelte, hingeriſſen wurden. Andrerſeits ſcheint der Aufenthalt in Copenhagen auch auf ſeine Vorliebe für nordiſche Mythologie eingewirkt zu haben, und ſie zu erklären; ja man könnte dieſe wohl als ein ſeinen neuen Gönnern gemachtes Zugeſtändniß anſehen.

Nachdem der Dichter den Winter in der ſchönen nordiſchen Hauptſtadt verlebt, begleitete er im nächſten Sommer den Hof nach dem königlichen Luſtſchloſſe Friedensburg, den nächſten Winter brachte er wieder in Copenhagen zu, als aber im Sommer darauf der König eine Reiſe in die Herzogthümer unternahm, ging Klopſtock nach Hamburg und genoß hier, in Geſellſchaft ſeiner Meta, glückliche

Monate, welche die beliebteſten Oden entſtehen ließen: wir finden ſie unter dem Namen Cidli. Häuslicher Hinderniſſe wegen erfolgte die Vermälung erſt im Jahr 1754. Der Dichter beſaß ſeine hochgebildete Gattin nicht lange, er verlor ſie ſchon nach vier Jahren ſeiner Ehe, im 31. Jahr ihres Alters. Sie übte ſich ſelbſt als Dichterin, doch ohne Bedeutung; Klopſtock gab im Jahr 1759 heraus: hinterlaſſene Werke von Margarethe Klopſtock. Er begrub ſie zu Ottenſen bei Altona, und pflanzte die Linde, wo er neben ihr zu ruhen wünſchte.

Wenn es nach Klopſtocks Gedichten erſcheinen kann, als ob die Liebe zu ſeiner Meta eine ſo ausſchließliche und einzige geweſen, daß er außer ihr keiner anderen fähig wäre, ſo haben ſich doch Spuren erhalten, daß der Dichter auch ferner für weibliche Reize nicht unempfänglich geblieben und noch ſpäter eine Gefährtin durch das Leben gewünſcht habe. Als er im Jahr 1762 wieder nach Deutſchland kam und im ſchönen Selkethale auf dem Gute des Herrn von Aſſeburg einige Zeit verweilte, machte er die Bekanntſchaft einer adligen Dame zu Blankenburg, und es unterliegt keinem Zweifel, daß er ſich um dieſelbe beworben: Standesvorurtheile des Vaters und der Verwandten ſcheinen der Verbindung entgegengeſtanden zu haben. Ein Gedicht, das Klopſtock aus wohlverſtändlichen Gründen nicht in ſeine Odenſammlung aufnahm, galt dieſer Neigung; er nennt die Geliebte „ein ſüßes Mädchen, und feiert ſie unter dem Namen „Done“; die erſte Strophe einer Ode an ſie lautete:

Du zweifelſt, daß ich dich wie Meta liebe,
Wie Meta lieb' ich, Done, dich!
Dies ſaget dir mein Herz voll Liebe,
Mein ganzes Herz!

Nur Ein Stück in den Oden kann mit Wahrſcheinlichkeit auf dieſe Done bezogen werden, es iſt das elegiſche Lied „Edone“, im erſten Band der Oden unter 1771 geſetzt:

Dein ſüßes Bild Edone
Schwebt ſtets vor meinem Blick
Allein ihn trüben Zähren,
Daß du es ſelbſt nicht biſt — u. ſ. w.

Unter den mancherlei Gnadenbezeigungen, welche vom König von Dänemark dem Dichter zu Theil wurden, iſt beſonders auch die zu erwähnen, daß derſelbe eine Prachtausgabe der Meſſiade in großem Quartformat drucken ließ und ihm die ganze Auflage ſchenkte. Solche Ehren wirkten denn auch auf den Ruf des Dichters vortheilhaft zurück, der, als Erwartung und Leiſtung noch zuſammentrafen, um die Mitte und das Ende der ſechziger Jahre die höchſte Staffel des Ruhmes nicht nur, ſondern auch des Einfluſſes erſtieg. Es iſt hier zunächſt eines Verhältniſſes zu gedenken, das weſentlich beiträgt Klopſtocks Stellung zu bezeichnen und abzugrenzen. Zum Theil wegen ſeiner Bevorzugung der franzöſiſchen Literatur fühlte Klopſtock ſich von Friedrich dem Großen nicht angezogen und es gereicht ihm zur Ehre, daß er hier manches dreiſte Wort geſprochen; allein ebenſo verkannte er auch den Aufſchwung und den Beruf des Preußiſchen Staates in Deutſchland, gar ſehr zum Nachtheil ſeiner eigenen Poeſie. Mit gleich falſcher Beurtheilung nun erwartete er um ſo mehr Heil von den Beſtrebungen des Kaiſers Joſeph und ſuchte ſich mit dieſem gleichſam zu verbünden; allein er kam darin eben ſo wenig zum Ziel, als ſpäter Leſſing. Der Kaiſer hatte den Gedanken, in Wien eine deutſche Akademie zu gründen, unter der Hand ſuchte man die beſten Namen der Zeit dafür zu gewinnen. Klopſtock waren durch den öſterreichiſchen Geſandten in Copenhagen, Grafen von Wellsperg, Eröffnungen gemacht worden, man forderte ihn zur Ausarbeitung eines Planes auf, wie von Wien aus die deutſche Literatur zu heben ſei. Klopſtock gab ſich der Sache mit all ſeinem patriotiſchen Eifer hin. Er hatte bei ſeinem Entwurf in der kaiſerlichen Akademie eine höchſte Schiedsrichterin über literariſches Verdienſt im Auge, welche die Führung der geſammten deutſchen Literatur übernehmen ſollte, indem ſie ſich's zur Aufgabe mache, Schriftſteller zu belohnen und „junge Genies“ zu ermuntern. Leſſing und Gerſtenberg wurden von Klopſtock als erſte Dramaturgen der Anſtalt bezeichnet, er hatte alſo beſonders das Theater im Auge; aber auch die Nationalgeſchichte war nicht vergeſſen. Preiſe ſollten ausgeſetzt werden, man müſſe entweder nichts thun, oder etwas, das des Kaiſers würdig ſei, die Koſten könnten im Vergleich zur Sache von keiner Erheblichkeit ſein, mancher Fürſt habe für ſeine Oper mehr ausgegeben, als für die ganze deutſche Literatur erforderlich ſein werde. Wie feſt Klopſtock auf das Gelingen des großen Plans zählte, ſpricht ſich beſonders in der Dedication der Hermannsſchlacht an den Kaiſer aus, denn dort leſen wir die Worte: „Wenn der Geſchichtſchreiber redet, ſo lobt nicht er, ſondern die That. Und ich darf That nennen, was beſchloſſen iſt und bald geſchehen wird. Der Kaiſer liebt ſein Vaterland und das will Er auch durch Unterſtützung der Wiſſenſchaften zeigen. Nur dies darf ich ſagen.“ Man ſollte meinen dem erſchütterten Kaiſerthron und ſeinem in Deutſchland weichenden Anſehen, hätte, zumal der Franzoſenſucht Friedrichs gegenüber, nichts Willkommneres geboten werden können, als in der Zeit der aufblühenden deutſchen Literatur deren Begünſtigung und die Uebernahme der Führung, allein der Kaiſer fühlte wohl ſelbſt nicht feſten Boden unter den Füßen und das Geſchick Deutſchland wollte es anders. Was weder das große Oeſterreich noch das kleine Baden durchzuführen den Entſchluß hatte, gelang beſſer und natürlicher dem thüringiſchem Hof. Den Annäherungen folgten von Wien aus eben ſo entſchiedene Abſtoßungen; möglich, daß auch Klopſtocks etwas ſouveränes Auftreten dazu beigetragen habe. Hatte der Kaiſer früher Klopſtock ſein in Brillanten gefaßtes Bildniß, „nicht als Belohnung, ſondern als Bezeugung der Hochachtung“ überſandt und huldreichſt die Dedication der Hermannſchlacht angenommen, ſo wurde man im Verlauf der Sache kühl und kühler, man rieth nur eben Klopſtock eine Reiſe nach Wien, ohne beſonders einzuladen, und zog alles in's Unbeſtimmte. Klopſtock verſtand die veränderte Sprache ſehr wohl und brach nun auch ſeinerſeits ab; denſelben Mut, den er Friedrich gegenüber gezeigt hatte, zeigte er jetzt auch dem Kaiſer gegenüber. In der Ode, die „Roßtrappe“ (vom Jahr 1771), eben darum einer der bedeutendſten des Dichters, erinnert er, zwar ohne ihn zu nennen, aber für Wiſſende doch hinreichend deutlich, den Kaiſer mit Trauer an ſein „ehrenvoll Wort“, das er habe verkünden dürfen, und in den Anmerkungen heißt es dazu: „Joſeph hatte gewollt, daß dies ſein Wort, in der Zuſchrift von Hermanns Schlacht, gegeben würde“.

Wenn nun dieſe Enttäuſchung auf den Dichter ſehr niederſchlagend wirken mußte, ſo kam in Copenhagen kurz darauf ein neuer Schlag hinzu. König Friedrich V. ſtarb und ſein Miniſter Graf Bernſtorff ward von dem Nachfolger entlaſſen. Chriſtian VII., war der Literatur und den Deutſchen abgeneigt, er ließ den Dichter nicht undeutlich merken, daß er ſeine Gnade nicht beſäße — dieſer kam ſogar wegen der Penſion in Sorge. Klopſtock verweilte in Copenhagen bis zum Jahr 1771; hier aber, wo die Verhältniſſe ſich plötzlich ſo ſtark geändert hatten, war auch ihm der dortige Aufenthalt nicht mehr behaglich, er kehrte nach Hamburg zurück und lebte daſelbſt mit ſeiner däniſchen Penſion und dem Charakter eines däniſchen Hofraths. Um das Jahr 1775 lud ihn der Markgraf Friedrich, nachheriger Churfürſt von Baden, nach Carlsruhe ein. Er folgte dieſer Einladung, verblieb ein Jahr dort, konnte ſich aber nicht in das Hofleben finden und kehrte, abermals enttäuſcht, jedoch wenigſtens mit dem Titel eines Badenſchen Hofrathes und einer Badenſchen Penſion, wieder nach Hamburg zurück.

Noch ein neues Zerwürfniß ſollte ſein Alter und den ruhigen Genuß ſeines Ruhmes trüben; es betrifft dies ſein Verhältniß zu einer Größe anderer Art, zu Goethe. Klopſtock hatte den jungen Dichter auf ſeiner Reiſe nach Baden zu Frankfurt kennen gelernt, im October 1774, alſo zur Zeit, wo Götz und Werther bereits erſchienen waren; Klopſtock verhielt ſich kalt, und ziemlich zurückhaltend, doch wuchs ſeine Achtung in dem Maaß, als die Nation ihre Hoffnungen auf den Dichter ſteigerte, Goethes hingebende Verehrung und die von allen geprieſene Liebenswürdigkeit erwärmte auch den Ernſteren je mehr und mehr, namentlich als Klopſtock ſeine Liebe für den Eislauf auf den Jünger übertragen konnte. Das Verhältniß ward ein herzliches, inniges, aber die Naturen waren aus gar zu verſchiedenem Stoff gebildet. Derſelbe Goethe, der im Werther Klopſtock ſo hoch gefeiert hatte, mußte in dem Fortſchritt der Entwickelung auf eigener Bahn doch bald mancherlei Schwächen der Klopſtockiſchen Dichtungsweiſe erkennen, wie er ſich denn auch jene großväterliche Autorität, welche Klopſtock dem jüngeren gegenüber annahm, nur bis auf einen Grad gefallen laſſen konnte, zumal in ſeinen Weimariſchen Verhältniſſen. Das Zerwürfniß begann mit einem Epigrammenſtreit über die Bedeutung der Sprache in der Dichtkunſt und über die Vorzüge der deutſchen — wir werden ihn unter Goethe des Näheren beleuchten. Allein ſtatt die beginnende Entfernung zu bemerken, warf Klopſtock in einer Sache von der zarteſten Art ſein ganzes Anſehen, nicht ohne einige Ueberhebung, in die Waagſchale. Als die Nachricht von dem tollen Treiben in Weimar, und ſicherlich mit allzuſtarker Färbung, zu ihm gelangte, ſchrieb er aus Hamburg am 8. Mai 1776 jenen merkwürdigen Brief, der, obwohl zunächſt an Goethe und in allen Formen der Freundſchaft gerichtet, doch zugleich an den Herzog ſelbſt geſchrieben war, wie denn der Verfaſſer die Vorlegung an denſelben nicht nur freiſtellte, ſondern empfahl. Nicht das Stärkſte darin ſind Stellen, wie die folgende: „die Deutſchen haben ſich bisher mit Recht über ihre Fürſten beſchwert, daß dieſe mit ihren Gelehrten nichts zu ſchaffen haben wollten. Sie nehmen jetzo den Herzog von Weimar mit Vergnügen aus. Aber was werden andere Fürſten, wenn Sie in dem alten Tone fortfahren, nicht zu ihrer Rechtfertigung anzuführen haben?“ In allem Ernſt beabſichtigte Klopſtock durch dieſen Brief nicht bloß Goethe, ſondern vor allen auch den Herzog zu bekehren und er fühlte ſich als der Mann, der ſo ſprechen dürfe. Goethe antwortete kurz und ausweichend, Klopſtock darauf entrüſtet, indem er von Verkennung der Freundſchaft ſprach. Das Verhältniß war für immer gelöſt. Klopſtocks reine Abſicht zugegeben, beweiſt ſein Auftreten doch nicht eben viel Weltklugheit und Takt, es bleibt ſein Schreiben aber bezeichnend und merkwürdig als das eines literariſchen

Mannes, der damals mit ſeelſorgeriſcher Befugniß glaubte überall eingreifen zu dürfen. Nun hatten ſich auch die Umſtände allerdings ſchon geändert, ſo daß es unter jenem Datum kaum noch einer ſolchen Mahnung bedurfte. Wieland rühmt an Goethe die Beſonnenheit von dem Moment an, da er decidirt war, „ſich dem Herzog und ſeinen Geſchäften zu widmen,“ und das müßte eben früher ſein — dennoch iſt die Mahnung gewiß nicht ohne Wirkung geweſen, ſo wenig man auch dem, der ſie ergehen ließ, dafür dankbar war. Dieſer Bruch nicht nur mit Goethe, ſondern auch mit Weimar, wurde dann für Klopſtock um ſo ſchmerzlicher, als jener, den er einſt den ſeinigen nannte, nun ganz ohne ihn ſeine ruhmreiche Bahn durchlief und als der Glanz von Weimar das ſelbſtändig in's Leben führte, was ſeinen Bemühungen ſowohl in Wien als in Karlsruhe fehlgeſchlagen war, wie er ſich überhaupt aus der Bahn gedrängt ſah — Umſtände, welche in einer rührenden Weiſe Klopſtocks Alter verdunkelt und ſein literariſches Wirken vereinſamt, ja wohl ihn in verhaltener Leidenſchaft auch nur weiter in Wunderlichkeit, Starrheit, Einſeitigkeit und Uebereilung getrieben haben. Sein Haß gegen die deutſchen nicht bloß, ſondern gegen alle Fürſten, von dem er in Weimar hätte geheilt werden ſollen, brach nun immer unverholener hervor, und hier mögen Gründe liegen, welche Klopſtock ſpäter für republicaniſche Schwärmerei empfänglich machten. Jetzt, wo die Leidenſchaften jener Zeit ruhen, darf man den Dichter, der ein Beſſeres verdient hätte, um dieſe Wege ſeines Schickſals beklagen.

So freut es denn, wenn wir den Verbitterten und Vereinſamten — die Cramer, die Gleime, die Voß konnten ihm keinen Goethe erſetzen — noch im Jahr 1791, in einem Alter von 67 Jahren, ein zweites Ehebündniß ſchließen ſehen, angemeſſen ſeinen vorgeſchrittenen Jahren, ſo wie ſeinen Verhältniſſen, nämlich mit ſeiner vieljährigen Freundin, der Wittwe Johanna von Winthem, geborenen Dümpfel.

Wir haben der Verhältniſſe gedacht, welche in Klopſtock politiſche Leidenſchaften erweckten und machten, daß er hoffnungslos den

Blick vom Vaterland abwendete, dagegen ihn hoffnungsvoll dem Ausland zukehrte. Der Befreiungskampf Amerikas in den ſiebziger Jahren, der jenachdem man Druck fühlte, auch in Deutſchland viel Anklang fand, ergriff ihn ſchon ſehr lebhaft, noch ungleich mehr aber die große Staatsumwälzung in Frankreich. Er ſchwärmte anfangs, wie ein Jüngling — es iſt bekannt, daß unter Umſtänden Greiſe einer gleichen politiſchen Berauſchung fähig ſind. Klopſtock trug, ſo wird gemeldet, einen Stock vom Schlachtfelde bei Boſton, ja er bediente ſich als Siegels eines Brutuskopfes und wir hören ihn ausſprechen: „Sobald ein Volk eins wird, Republik zu ſein, darf es das auch.“ Nach kurzem ſah er ſich ſchwer enttäuſcht, die Greuel und Mordſcenen, der auch von ihm verabſcheute Königsmord führten ihn zur Nüchternheit zurück.

Die Tage ſeines Alters wendete er hauptſächlich an grammatiſche Unterſuchungen, wofür es ihm aber gar ſehr an Studium, namentlich an hiſtoriſcher Kenntniß fehlte, ſo daß er eben darum auf mancherlei Sonderbarkeiten gerieth. In ganz Deutſchland erfreute er ſich jetzt der allgemeinſten Anerkennung, war Gegenſtand einer ſchwärmeriſchen Verehrung, welche er mit Würde annahm und durch edle patriotiſche Geſinnung aufwog. Er glaubte ſich in dieſer Stellung zum Rathgeber der Literatur berufen; kleine Eitelkeiten wurden beſonders denen fühlbar, die aus größerer Entfernung plötzlich in ſeinen Kreis traten. Er ſtarb zu Hamburg am 14. März 1803 in dem hohen Alter von acht und ſiebzig Jahren, von jedermann geehrt und betrauert; ſein Leichenbegängniß glich dem eines Fürſten. Er fand ſeine Ruheſtatt, wie er gewünſcht, neben ſeiner Meta.

Klopſtocks edles deutſches Herz hervorzuheben wäre etwas überflüſſiges, dagegen verdient bemerkt zu werden, daß er als geſellig und in der Unterhaltung heiter geſchildert wird. Von ſeiner Jugend her behielt er die Liebe für heroiſche Leibesübung in freier Luft bei, er war ein Liebhaber des Reitens und noch mehr des Schlittſchuhlaufens, das er gern zum Gegenſtand ſeines Geſpräches machte. In der letzteren Uebung trat er als Kenner, auf ſchalt alle Künſtelei und wollte nur den rüſtigen Schnellauf und zu dieſem Zweck die flachen frieſiſchen Eiſen gelten laſſen. Auch liebte er ſehr den Umgang mit der Jugend, die er eben zu mutigen Spielen anzuführen ſuchte. Den Männern gegenüber war er meiſtens zurückhaltend, vermied Geſpräche über literariſche Gegenſtände und nahm eine gewiſſe diplomatiſche Miene an. Er fühlte, wie dies nicht ausbleiben konnte bei der maaßloſen Verehrung der Zeit, welche die Höhe des Gegenſtandes auf den Dichter ſelbſt übertrug, eine gewiſſe Würde des heiligen Sängers, die er in ſpäteren Jahren keinen Augenblick vergaß; ebenſo aber fühlte er auch die Würde eines deutſchen Dichters den Großen der Welt gegenüber, und hielt ſich gleichſam ihnen ebenbürtig. Wenn dies letztere, im Gegenſatz gegen die tiefe Erniedrigung der Poeſie zum Hofdienſt und zu feiler Schmeichelei, in hohem Grade anzuerkennen iſt, wie es denn auch die beſten Früchte getragen, ſo hatte von jenem eigentlich nur er ſelbſt den Schaden, denn die Zurückgezogenheit auf ſich hielt ihm zugleich auch alle Eindrücke fern, die ihn in ſeiner Kunſt fördern und im Alter ihn geiſtig friſch erhalten konnten. Eine gewiſſe Incruſtirung blieb zuletzt nicht aus, welche ihn ſteif, zum Theil auch innerlich verarmt erſcheinen ließ. Aber die große Pietät der Zeit ſah ihm vieles nach und ſo litt ſein Anſehen im Grunde nur wenig. Durch die eröffnete Subſcription auf die angekündigte Gelehrten-Republik wollte das Publicum dem Dichter auch einen klingenden Beweis ſeiner Verehrung geben; Goethe beſchreibt, wie groß, aber auch wie ſtumm das Erſtaunen bei dem Erſcheinen des Werkes und der getäuſchten Erwartung war. Man pränumirte mit 1 Friedrichsd'or, „aus Achtung vor ſeinen bisherigen Leiſtungen“ und ſolcher Pränumeranten fanden ſich 3000; es erſchien ein mäßiger Band zum Theil ſonderſamſten Inhaltes.

II.

Klopſtocks Werke: Meſſias.

Wir haben es mit einem Dichter von großer Bedeutung, von dem vielſeitigſten Intereſſe zu thun. Die Betrachtung ſeiner Werke, im Ganzen wie im Einzelnen, hat aber ihre beſonderen Schwierigkeiten, denn wohl giebt es keinen zweiten, deſſen Werthbeſtimmung ſo verſchieden ausfiele, über den ſo entgegengeſetzte Urtheile gefällt worden. Es findet dieſe Abweichung aber nicht ſowohl unter einzelnen Kritikern ſtatt, als ſie vielmehr von der Zeit bedingt iſt. Von ſeinen Zeitgenoſſen zu einem Dichter erſten Ranges, ja noch darüber hinaus und bis in's Göttliche erhoben, iſt er nach dem Ablauf noch nicht eines Jahrhunderts in der Schätzung tief herabgeſunken, von namhaften Stimmen ſind die härteſten, verdammendſten Urtheile aufzuführen.

Woher nun dieſer Abſtand? Iſt er einfach von ſeinen Zeitgenoſſen überſchätzt worden, oder thut man ihm heute unrecht? Iſt es bloß die Aenderung des Geſchmacks, das wechſelnde Intereſſe am Gegenſtand, das ihn heute ſo ſtark herabdrückt, ihn als unlesbar, als abgeſtorben erſcheinen läßt? Und doch ging zu ſeiner Zeit ſo viel Anregung, ſo viel Leben von ihm aus, er iſt unzweifelhaft ein Hauptwendepunkt für die Entwickelung der deutſchen Poeſie, er iſt mindeſtens eine Vorſtufe ihres Höhenpunktes an der Scheide des Jahrhunderts: alles Umſtände, welche hier eine überaus ſorgſame und beſonnene Betrachtung zur Pflicht machen. In der That, eine falſche oder nur ungenügende Auffaſſung Klopſtocks würde weithin für die Beurtheilung deſſen, was ihm folgt, einflußreich und gefahrvoll ſein, ganz abgeſehen davon, daß wir gegen den Dichter, gegen ſeine Zeit und nicht minder auch gegen die unſrige leicht ungerecht werden könnten.

Nach meiner Meinung liegt die Sache ſo, daß wir zuerſt Klopſtocks Leiſtungen in der Weiſe der Kritik unterwerfen, als ob es über ſie noch gar kein Urtheil gäbe, als ob ſie uns, freilich nicht ohne Anſpruch etwas Bedeutendes zu ſein, ganz neu entgegenträten. Wir wenden den ganzen Umfang und die ganze Strenge der Maaßſtäbe auf ſie an, denen ein Kunſtwerk gewachſen ſein muß, um vor aller Zeit zu beſtehen, um Rang einzunehmen neben dem, was in allen Literaturen in unvergänglicher Friſche glänzt. Sollte der Dichter, wie zu vermuten iſt, hier nicht beſtehen, haben wir uns überzeugt, wiefern die Forderungen unſerer Zeit ihn überwachſen, haben wir genau ſeinen ſterblichen Theil erkannt, alsdann iſt ſeinen Tugenden und Verdienſten nachzuforſchen, vor allen aber dem, was ihm für ſeine Zeitgenoſſen Bedeutung gab, was ihn in der Entwickelung noch heute wichtig erſcheinen läßt. Mit anderen Worten: Wir haben erſt ſeine abſolute und dann ſeine relative Höhe zu beſtimmen. Durchgehends iſt der Unterſchied der damaligen und der jetzigen Schätzung im Auge zu behalten, aber eben, falls beides ſein Recht hat, auf hiſtoriſchem Wege die Vermittlung zu ſuchen. Es bedarf freilich dazu beſonderen Verweilens.

Wir haben den Dichter Klopſtock zu betrachten als Epiker, als Dramatiker, als Lyriker; endlich iſt noch zu ſprechen von ſeiner Handhabung des Verſes und der Sprache. Sein großes Hauptwerk iſt ein epiſches und dieſes iſt hier zuerſt in's Auge zu faſſen.

Was wir ſoeben von Klopſtock im Allgemeinen ſagten, gilt nun insbeſondere von ſeinem Meſſias.

Der Meſſias tritt mit dem Anſpruch auf, mehr als ein deutſches National-Epos zu ſein, nämlich ein allgemein chriſtliches, und die Zeitgenoſſen waren bereit, es dafür anzuerkennen. Nach Verlauf weniger Menſchenalter hat ſich dies Urtheil ſehr geändert, und es hat allen Anſchein, als ſei bereits eine Entſcheidung erfolgt. Mag es für ein großes epiſches Gedicht, zumal von ſolchem Umſang und in dieſer Sphäre, beſonderer Sammlung bedurfen, ſo daß in einem Zeitalter wie das unſrige an ſich keine große Leſerzahl zu erwarten ſteht, dennoch bleibt das Schickſal der Meſſiade außer allem Verhältniß mit anderen epiſchen Gedichten. Taſſos befreites Jeruſalem, Arioſt und Dante, Milton und ſelbſt Spenſer werden noch geleſen und nicht bloß in dem Lande, dem ſie zunächſt angehören, allein wo ſollte Klopſtock heute noch ſeine Leſer finden! Das nun könnte uns eingehender Kritik zu überheben ſcheinen, aber eben weil hier die Thatſache das Uebergewicht hat und weil gar leicht hier ein Unrecht geſchehen ſein und noch geſchehen könnte, wird es um ſo mehr an dieſer Stelle, und, wo möglich, ein für allemal, einer ebenſo ſehr auf das Ganze als das Einzelne gerichteten Kritik bedürfen. In der That, ſo viel des Verwerfenden auch über die Meſſiade geſchrieben worden, meiſtens kurz und abſprechend, weil dieſelbe Scheu den Kritiker wie den Leſer von näherem Eindringen zurückhält, immer noch und ganz beſonders ſcheint das Gedicht auf ſeine Würdigung zu warten. Allem Anſchein nach befanden die älteren Urtheiler ſich der Erſcheinung noch zu nahe, um die richtige Größe im Verhältniß zu anderen und ihren Werth in der Entwickelung deutſcher Poeſie feſtſtellen zu können; der maaßloſen Ueberſchätzung konnte dann aber der Gegenſchlag nicht fehlen. Vielleicht ſind wir in beider Rückſicht begünſtigt, und ſchon haben wir uns Einiges von den äußeren Verhältniſſen zurecht gelegt, was bei der Meſſung des Mannes ſcheint in Betracht kommen zu müſſen.

Wer einen ruhigen Blick auf Klopſtocks Lebensgeſchichte werfen will, wird ihn nicht für einen Mann nehmen können, der mit feſter Einſicht und klarem Bewußtſein ſeine Zeit gelenkt habe; im Gegentheil, er wird von der Zeit, ja von zufälligen Anläſſen getragen und beſtimmt, und der Gedanke ſeines Hauptwerkes fällt in ſo frühe Zeit, noch vor die Univerſitätsjahre, daß, ſo zeitig entwickelt auch der Dichter ſein mag, hier von einer beherrſchenden Ueberlegung nicht die Rede ſein kann. Die ganze Zeit aber, in welcher Klopſtock lebte, insbeſondere die, in welche ſeine Jugend fiel, war für ihn eine gefährliche. Der Streit der Schweizer gegen Gottſched hatte alle

Gemüter in Bewegung gebracht, man fühlte die Unzulänglichkeit der bisherigen Literatur, beſonders die große Lücke in der epiſchen Gattung, man wandte ſich mit Ueberdruß und Ekel von der alexandriniſchen Reimerei ab, man war krankhaft geſpannt auf Neues in Form und Inhalt. Wer etwas brachte, das irgend dafür genommen werden konnte, durfte ſicher ſein, daß man es ergreifen würde, ohne ſehr zu prüfen. Klopſtock war nun aber recht eigentlich mit ſeinem Gedicht der ſehnlichſt Erwartete, der Meſſias der Zeit, denn nach Form und Inhalt bot es dar, wonach man verlangte. Ueberdies ging es aus einem Kreiſe hervor, der die Entſcheidung in der Hand hatte: von drei literariſchen Parteien hatte es ſogleich bei ſeinem Erſcheinen zwei für ſich, die Bremer und die Schweizer, nur die ſinkende Partei der Gottſchedianer ſtand entgegen; ihr ſchwaches Ankämpfen konnte nur förderlich ſein. Aber eben dieſe allzu günſtigen äußeren Umſtände durften leicht ein Hinderniß werden für die innere Entwickelung; Klopſtock trug ſeinen Ruhm zu ſchnell und zu leicht davon, als daß ihm Dauer zu Theil werden konnte.

Auch die Conſtellation am religiöſen Horizont war damals ſehr zu Gunſten der Klopſtockiſchen Meſſiade, wie weder vor noch nach. Der Indifferentismus, der Naturalismus konnte in Deutſchland nicht tief dringen, obwohl eine harte Orthodoxie beiden den Fortſchritt ſehr erleichterte; die höheren Stände jedoch ſahen umher nach einer zeitgemäßen Auffriſchung und neuen Einkleidung des Religiöſen; von England her aber verbreitete ſich ſchon eine ſentimentale Stimmung über den Continent; Young und Richardſon wurden allgemein, in Original und Ueberſetzung, geleſen, ſie waren die eigentliche Modelectüre der höheren Stände. Schon in Leipzig durch ſeine Freunde Schmidt und Ebert ſtand Klopſtock unvermerkt in dieſen Einflüſſen, die Melancholie, welche die Mode mit ſich brachte, iſt beſonders in ſeinen Oden aus jener frühen Zeit vorherrſchend. Wenn Klopſtock dieſe Einflüſſe damals nicht zum Bewußtſein gekommen ſein ſollten, ſo ſagten es ihm die Frauen in der Schweiz, die den Meſſias unmittelbar mit der Clariſſa, ihn ſelbſt mit Richardſon zuſammenſtellten und verſicherten über beides gleich ſehr „außer ſich“ zu ſein, was nämlich auch zur Mode gehörte, als natürlicher Rückſchlag gegen die lange Zeit beliebte Nüchternheit der Poeſie. Später, als Klopſtock in Kopenhagen ſich ruhiger ſammeln konnte, machte er ſelbſt ein beſonderes Studium aus Young und Richardſon und ſtand mit erſterem in Briefwechſel; daß Ebert, Klopſtocks naher Freund, Youngs Nachtgedanken überſetzte, iſt bekannt. Dieſe Hinneigung der Zeit und insbeſondere Klopſtocks zu den melancholiſchen und ſentimentalen Dichtern der Engländer wird vielleicht zu wenig ins Auge gefaßt, und ſie iſt ſehr weſentlich für die Stellung und Beurtheilung Klopſtocks. In den Oden läßt ſich die Melancholie und Sentimentalität am wenigſten verkennen, allein ſie iſt auch ein weſentliches Ingrediens des Meſſias und bildet hier das Gegengewicht zu dem Miltoniſchen Element. Wenn Milton ausſchließlich auf den erſten Gedanken des Gedichts eingewirkt hat, ſo haben bei der Ausführung und auf den weiteren Verlauf vielleicht jene anderen Muſter einen ſtärkeren Einfluß gehabt, das Miltoniſche tritt je mehr und mehr zurück und verſchwindet zuletzt gänzlich. Klopſtock gab hierin ganz ſeiner Zeit nach, ſehr zum Vortheil des momentanen Eindrucks, aber ebenſo zum Schaden des dauernden Werthes.

Schon das verlorene Paradies war in der Hand eines neueren, nicht mehr auf naivem Standpunkt ſtehenden Dichters ein kühn gewählter Vorwurf und nur durch eine fortſchreitende Reihenfolge kam man ſo hoch hinauf. Taſſos befreites Jeruſalem war das erſte Epos, das, der Hauptſache nach weltlich, doch zugleich das religiöſe Intereſſe für ſich zu gewinnen ſuchte und beides eben ſehr geſchickt zu einem romantiſchen Effekt verflocht. Der Erfolg lockte weiter. Marini's bethlehemitiſcher Kindermord ſtellte ſich ſchon ſehr dreiſt auf den Boden der heiligen Ueberlieferung, hat übrigens recht glücklich nur eine Epiſode aus der erſten Jugendgeſchichte, man möchte ſagen aus der Vorgeſchichte gewählt, wobei immer noch der große poetiſche Vortheil blieb, die heilige Urkunde nur eben zu berühren und das Unantaſtbare in wirkſamer Ferne zu behalten. Marini ſchon hatte als Erforderniß einer klaſſiſchen Epopoe Himmel und Hölle eingeführt, deren Berathung die Dinge auf Erden lenkt und nur allzu ſehr den Willen der Menſchen einſchränkt. Gleich der erſte Geſang prahlt mit der pomphaften Schilderung Satans auf ſeinem Höllenthron. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Miltons berühmtes Epos ſich auf dieſen Vorgang ſtützt, denn es erwuchs gerade zur Zeit, als Marinis Ruhm am höchſten ſtralte und ganz Europa erfüllte. In dieſem Sinne nun hat Milton ſeinen Stoff äußerſt glücklich gewählt, ſogar glücklicher als ſein Vorbild; was dem Gegenſtand von unmittelbarer Rührungskraft und ſinnlichem Effekt abgeht, erſetzt er durch Großartigkeit und er war des höchſten epiſchen Stiles fähig. Man muß in der That Milton, trotz mancher Geſchmackloſigkeit, in der er ſeine Zeit nicht verleugnet, einen Dichter von hohem Rang nennen; in ſeinem Werk iſt vieles, womit es der Zeit wird trotzen können; nur muß man ihn im Original leſen und nicht in einer Ueberſetzung, denn ſo farblos und wenig pathetiſch der fünffüßige ungereimte Jambus auch erſcheinen mag, in ſeiner Hand und in ſeiner Sprache klingt er mächtig und oft erhaben. Die ganze Art der Darſtellung und des Fortſchreitens zeigt Ernſt, Ruhe und eine bewundernswürdige epiſche Haltung, in allem Wechſel iſt doch viel Einheit des Tones. Die reiche Poeſie des Gegenſtandes iſt wohlgefaßt und nirgend zu hoch geſpannt; der Dichter hat es verſtanden zur rechten Zeit inne zu halten, und wenn auch die hölliſchen Geiſter mit Kanonen gegen die Schlachtordnung der Engel ankämpfen, ſo trägt dennoch das Ganze keinen modernen Charakter und kann beſtehen neben der alten ehrwürdigen Urkunde. Das großartige Werk fand gleichwohl bei der Nation nicht ſogleich eine günſtige Aufnahme, ſondern erſt als Addiſon (1712) ſeine Vorzüge naher darlegte. Er hob beſonders hervor: Erhabenheit der Gedanken und Größe der Empfindung; hierin übertreffe Milton alle älteren und neueren Dichter, Homer allein ausgenommen; ſeiner Kritik (Spectator Vol. IV, p. 87) gab er die ſtolze und vielſagende Ueberſchrift aus Propertius: Cedite Romani scriptores, cedite Graji — Worte, mit denen dieſer bekanntlich Virgils Aeneis ankündigt. Den Verkleinerern rief Addiſon zu: Wenn man dem Gedicht den Namen eines heroiſchen ſtreitig machen wolle, ſo ſolle man es ein göttliches nennen. Eines ſo ſtarken Ausdrucks mochte es bedürfen, um auf die Fühlloſigkeit einzuwirken; wie er ſelbſt voll Nationalſtolz ſo ſtarke Worte ſprach, ſo forderte er eben damit denſelben bei ſeinen Landsleuten heraus. Er erreichte ſeinen Zweck, denn von nun an überbot man ſich im Lobe des Werkes; Samuel Johnſon nannte es dem Entwurf nach das erſte unter allen Productionen des menſchlichen Geiſtes, der Ausführung nach das zweite. Dies hohe und wohl auch ausſchreitende Lob hat offenbar auf Klopſtock und ſeine Zeit gewirkt; allein für ihn kehrten die Verhältniſſe ſich um: fand er gleich bei ſeinem Auftreten die Wege allzu gebahnt, die Aufnahme nur allzu willig, ſelbſt wenn er Milton in ſeinen ausſchweifendſten Phantaſien noch zu überbieten ſuchte, ſo wurde ihm die ſpätere Kritik deſto ungünſtiger und ſtatt eines rettenden Addiſon fand er in gleichem Abſtande nur Ungunſt und Angriff.

Aber auch Milton erfuhr eine Grenze der Schätzung. In vorgeſchrittenem Alter ſtellte er ſeinem verlorenen Paradies ein wiedergewonnenes, Paradise regained, gegenüber, und es iſt bekannt, daß er dieſem, welches übrigens nur aus drei Geſängen beſteht, ſogar den Vorzug geben wollte vor dem verlorenen. Der Inhalt iſt eben auch die Erlöſung, alſo im Weſentlichen ganz derſelbe, wie in der Meſſiade. Er hat damit ſeinen Ruhm nicht geſteigert, wenn ihn auch nicht gerade aufs Spiel geſetzt. Man fand das Werk nicht nur an Kraft und Poeſie weit unter dem verlornen Paradieſe, ſondern hielt wohl auch die Wahl und Behandlung des Stoffes nicht für günſtig, weil es faſt ausſchließlich in Himmel und Hölle ſpielt und Gott, Chriſtus, beſonders aber Satan, lange Reden gegen einander halten läßt. Dieſer Dialog ohne Handlung wird als nicht epiſch von Johnſon getadelt. Zuletzt ſetzt er hinzu: Hätte nicht Milton, ſondern ein Nachahmer das Gedicht geſchrieben, ſo würde es allgemeines Lob in Anſpruch genommen und erhalten haben.

Für einen ſolchen Nachahmer darf man Klopſtock halten; er befand ſich freilich in der glücklichen Täuſchung, Milton weit zu übertreffen, ſo weit nämlich, als ſein Stoff den des Milton überrage. Daß er Miltons wiedergewonnenes Paradies in ſeinen jungen Jahren nicht gekannt hätte, wäre wohl möglich, es thut dies aber im Grunde nicht viel zur Sache, denn auch ſchon nach dem verlornen war die Anlage des wiedergewonnenen, d. h. der Meſſiade, ziemlich beſtimmt gegeben. Auch hier ſpielt Satan ſchon eine Hauptrolle und den erſten Menſchen wird vor ihrer Vertreibung aus dem Paradieſe die Erlöſung angekündigt.

Aber Klopſtock konnte außer Milton noch andere Vorgänger haben, und es erwächst an dieſer Stelle die Frage, ob er ſie gekannt. In der aufgeſtellten Reihenfolge der neuern epiſchen Poeſie ſchieben ſich noch zwei Mittelglieder ein, und zwar an der bedeutendſten Stelle zwiſchen Marini und Milton. Es ſind dies die neulateiniſchen Epopöen von Maiclerus und Andreas Gryphius, welche wir oben*) kennen gelernt haben, jene vom Jahr 1635, dieſe von 1646. Die proteſtantiſche Poeſie konnte ſich ſo dreiſt an das Leben Jeſu wagen, wie ſchwerlich jemals ein katholiſcher Dichter gedurft hätte, und Virgil, dem auch Taſſo und Marini nachſtrebten, gab hier in ſeiner eigenen Sprache noch viel näher die geſammte epiſche Form, die erforderte epiſche Maſchinerie aber führte ungeſucht und mit Nothwendigkeit auf Gottes Engel und auf Satan mit ſeinen hölliſchen Geiſtern, der hier ſchon lange Reden hält. Es iſt eben ſo merkwürdig, daß Klopſtock beide Vorgänger nicht gekannt zu haben ſcheint, ſondern vom Auslande empfing, was er in der Heimat hätte näher haben können, und daß er ein Jahrhundert ſpäter in deutſcher Sprache ausführte, was jene in lateiniſcher begonnen — leider nicht mehr ſo unbefangen der Aufgabe gegenüber ſtehend.

Klopſtock würde Milton wahrſcheinlich im Plan noch viel näher geblieben ſein, wenn nicht jene Penſion, welche ſein ganzes Leben dieſer Aufgabe ſchenkte, einen noch viel größern Zuſchnitt bedingt hätte, als ihm wohl anfangs im Sinne gelegen, und wenn er weiterhin ſich nicht immer mehr zu den neuern Engländern hingewandt hätte. In der That, ſo wenig auch die erſten Geſänge einen ſicher gehaltenen Stil zeigen und auf eine beſtimmte Anlage des Ganzen ſchließen laſſen, ſo weicht dennoch das Folgende merklich ab, verleugnet immer mehr den epiſchen Charakter, geht mehr ins Lyriſche, ins Elegiſche und Idylliſche, ſogar ſtellenweiſe ins Dramatiſche, vertauſcht die Strenge immer weiter gegen weiche Empfindſamkeit, wird ſtets wortreicher und zerlaſſener, ja nimmt zuweilen ganz den Charakter der Improviſation an, wie denn auch gemeldet wird, Klopſtock habe größere Partieen unmittelbar dictirt. Die ſorgloſe und lockere Behandlung des Verſes mag davon einen großen Theil der Schuld tragen. In den letzten Geſängen hielt Klopſtock auch nicht mehr den Hexameter feſt, ſondern ging in ganz andere lyriſche oder völlig freie Formen über.

---

*) S. o. I. S. 206 und S. 443 ff.

Selbſt wenn der Dichter der Meſſiade von vorn herein einen beſtimmt gezeichneten Plan des Ganzen gehabt hätte, dennoch würde er, während der langen Zeit, welche er dem Werk widmete, ihn nicht haben beobachten können. Er hat beinahe dreißig Jahre lang daran gearbeitet, und während dieſer Zeit kann er unmöglich ſich gleich geblieben ſein, denn ein fünfzigjähriger Mann ſieht nothwendig die Welt und die Kunſt anders an, als ein zwanzigjähriger Jüngling. Der Mißſtand trat beſonders dadurch hervor, daß Klopſtock die Geſänge publicirte, wie er ſie einzeln vollendete, ſo daß er dadurch allein ſchon die Herrſchaft über das Ganze verlor. Dies Ganze war aber auch ſo groß, daß weder der Leſer, noch er ſelbſt es vollſtändig überſehen konnte, denn es hat zwanzig Bücher, im Durchſchnitt von mehr als tauſend Verſen; es iſt mithin etwa doppelt ſo groß, als das verlorene Paradies, hat aber an Gehalt vielleicht das zwanzigfache. Miltons Gegenſtand iſt ein unendlich einfacher: er behandelt wenige Kapitel der Geneſis, und behält eben darum ſo viel Raum für ſein himmliſches und hölliſches Drama. Klopſtock aber hat die ganzen Evangelien und will dieſe in miltoniſcher Art ausführen. Das ergab denn eine große Multiplication und einen ungeheuren Stoff, den ſelbſt zwanzig Geſänge nicht faſſen konnten.

Man leſe die Inhaltsangaben, welche Klopſtock in der erſten, ſowie auch in der großen Kopenhagener Ausgabe den einzelnen Geſängen vorgeſetzt hat, und man wird ſich ſogleich von dieſer Anhäufung des verſchiedenartigſten Stoffes überzeugen, den keine Poeſie zu bewältigen vermag. Dieſes Stoffes enthalten die einzelnen Geſänge mehr, als bei gebührender Ausführung für ein ganzes Epos ausreichen würde. Das gilt beſonders vom ſiebenten und neunten Geſange. Der Inhalt des letzteren lautet nach Klopſtocks Angabe: „Eloa kommt vom Throne des Richters zurück und ſagt den Vätern, daß er ſich demſelben nicht völlig habe nähern dürfen. Von den Leiden des Meſſias am Kreuze. Das Betragen der Freunde Jeſu. Johannes und Maria unterm Kreuze. Petrus Schmerz wird, auf eine ihm unbekannte Art, durch ſeinen Engel Ithuriel ein wenig gelindert. Er kommt ſo weit zu ſich ſelbſt, daß er ſich entſchließt, ſeine Freunde aufzuſuchen und ſich von ihnen tröſten zu laſſen. Indem er ſich mit Aufſuchung derſelben beſchäftigt, hält ihn ein Geſpräch zwiſchen einem Fremden und Samma auf. Samma erkennt Petrus. Petrus findet Lebbäum. Lebbäus kann ihm nicht antworten. Er findet ſeinen Bruder Andreas. Andreas wirft ihm auf eine gelinde Art ſeine Verleugnung vor. Petrus trifft Joſeph und Nicodemus an, die von ſeiner Verleugnung noch nichts wiſſen. Nun kehrt der trauernde Petrus nach Golgatha zurück. Johannes und Maria. Unter den Vätern iſt Abraham noch immer von der Bekehrung des einen Miſſethäters voll. Seine Unterredung mit Moſes. Iſaak kommt dazu und ſetzt die Unterredung fort. Abraham betet mit ihm zum Meſſias. Iſaak bemerkt, daß ein Cherub Seelen gegen das Kreuz heraufführe. Es waren die Seelen frommer und erſt geſtorbener Heiden. Der Cherub redet vom Meſſias zu ihnen. Salem, Johannis, und Selith, Mariens Schutzengel, wünſchen und vermuthen zuletzt aus einem Blicke des Meſſias Tröſtungen für Maria und Johannes. Der Verſöhner redet dieſe beiden an. Von den Leiden des Mittlers am Kreuze. Das Erdbeben fängt von neuem an. Es dringt bis in eine unterirdiſche Höhle, wohin Abbadona vom Oelberg geflohen war. Seine Empfindungen bei dem Erdbeben. Er entſchließt ſich, den Meſſias von neuem zu ſuchen. Seine Zweifel, ob er ſich in einen Engel des Lichts verſtellen ſolle. Seine Gedanken, da er heraufkömmt und die verfinſterte Erde ſieht. Endlich nimmt er zitternd die Geſtalt eines guten Engels an. Er hatte Jeruſalem ſchon entdeckt und jetzt fliegt er auf die Gegend zu, über welche die Nacht am dunkelſten herabhängt. Bei ſeiner Annäherung hört er Satan und Adramelech im todten Meere. Die Engel erkennen ihn, ſeines angenommenen Schimmers ungeachtet, aber ſie laſſen's ihm zu, daß er ſich weiter nähere. Nach einigen Zweifeln erkennt er den in der Mitte gekreuzigten als den Meſſias. Was er dabei empfindet. Er ſieht ſeinen Freund Abdiel, und ſo ſehr er ſich bemüht nicht von ihm erkannt zu werden, ſo wird er's doch, und entflieht zuletzt in ſeiner verdunkelten Geſtalt. Der Todesengel Obaddon führt die Seele Iſchariots zum Kreuze und zeigt ihr den ſterbenden Meſſias, hierauf den Himmel der Seligen von ferne; darnach bringt er ihn zur Hölle."

Das iſt der Inhalt eines einzigen Klopſtockiſchen Geſanges — in welchem man die Menge der Gegenſtände wahrlich nicht als Reichthum im Sinne der Kunſt wird auslegen dürfen. Im Gegentheil, der beſtändige Wechſel der Scenen, des Ortes, der Perſonen bringt eine Unruhe und Haſt hervor, wobei nichts zu ſeinem Recht gelangen kann und der Leſer eben ſo zerſtreut wird als der Dichter.

Es fehlt meiſtens an bewußter künſtleriſcher Gliederung, an dem Zuſammenhalten der Maſſen und ihrer wirkſamen Gegenüberſtellung; wir ſind in ſteten Sprüngen, aber ſie ſind nur bunt, nicht künſtleriſch effectvoll. So ſchützt denn die Ueberfülle keineswegs vor poetiſcher Armut. Eben ſo ſehr als die Erzählung ſich ſtopft und ſtößt, wird ſie dann auch wieder dünn, rückt nicht von der Stelle, alles aber fehlt an dem Haupterforderniß eines epiſchen Gedichtes, dem gleichmäßigen, ſtätigen Fortſchritt, dem ebenen ruhigen Fluß; es fehlt an Klarheit und Simplicität, den wahren Bedingungen großartiger Kunſt, es fehlt daran in einem Grade, wie gewiß in keinem andern Epos gleichen Umfangs, geſchweige denn gleichen Anſpruchs.

Dieſe Ueberfülle des Stoffs lag, außer dem reichen Inhalt der heiligen Urkunden, hauptſächlich in den verſchiedenartigen Muſtern, denen Klopſtock bei der Ausbildung folgte, ſo daß er ſich gleichzeitig nach zwei entgegengeſetzten Richtungen ausbreitete. Das Vorbild, von welchem er urſprünglich ausging, Milton, ergab ihm die Charaktere und Maſchinerien der Hölle, die Todesengel, die himmliſchen Heerſchaaren, beſonders die immer wiederkehrende Verwebung von Adam und Eva — viel Situationen, denen ein Dichter von kraftvoller Plaſtik und mit dem Geſchick, Maſſen zu behandeln, gewiß Großes abgewinnen konnte — allein der ſpäter immer mehr hervortretende Einfluß der neueren ſentimentalen Dichter Englands, von Young bis zur Singer, zog ihn in ganz andre Bahnen, ließ ihn ſich in Sorgen und Entzückungen der Seelen und Schutzgeiſter ergehen, entfernte ihn immer mehr von der derben Plaſtik des erſten Vorbildes, zog ihn ins Breite und Verblaſene — er bewegte ſich je mehr und mehr unter Seligen und Neugeborenen, „in den Himmeln der Himmel“ und alles zerfloß in Wolken und Worte.

Vielleicht ſtand hier Klopſtock noch unter einem andern Einfluß. Er lebt in der Zeit der geiſtlichen Cantaten und Oratorien. Händels und Sebaſtian Bachs Meſſias, Grauns Tod Jeſu als begleitende Erſcheinungen der Klopſtockſchen Meſſiade ſind ſchwerlich ohne Einwirkung geblieben, ſowohl im Einzelnen als Ganzen. Sie begünſtigten die immer wachſende Neigung zu den Engelchören und brachten die Verſuchung, in Worte faſſen zu wollen, was ſich höchſtens in Tönen geben läßt. Das Beſtreben mit den großen Muſikern in der Poeſie zu wetteifern, mag Manches erklären.

Solchen Mängeln der Compoſition und der allgemeinen Haltung entſpricht nun auch unausbleiblich die Ausführung. Es iſt häufig und ſelbſt von denen, welche dem Werk nur eine ſehr bedingte Geltung zugeſtehen, geſagt worden, daß die früheren Geſänge namentlich die beiden erſten, um vieles werthvoller ſeien, daß ſie nicht Theil hätten an den Mängeln der folgenden, oder wohl gar des Ganzen, ein Urtheil, das wohl ſehr der Einſchränkung bedarf. Die erſten drei Geſänge erſchienen einzeln, ſie machten durch die Neuheit des Gegenſtandes und der Form einen Eindruck, der von den folgenden nicht mehr erreicht werden konnte, überdies wurde wohl auch dem ſehr jugendlichen Verfaſſer mehr verziehen. Wer jetzt dieſe erſten Theile genau betrachten will, dem wird ihre große Jugendlichkeit wohl nicht entgehen können, ja ſie zeigen Schwächen, wie ſie ſpäter nicht mehr vorkommen. Freilich muß man, um hier überhaupt ein Urtheil zu gewinnen und überhaupt die Dichtung zu begreifen, die urſprüngliche Geſtalt vor Augen haben, d. h. die Ausgabe der erſten drei Geſänge in den Bremer Beiträgen von 1748, oder der erſten fünf in der Ausgabe von 1751. In ſpätern Jahren hat der Dichter dieſe Geſänge, die der gründlichſten Umſchmelzung bedurft hätten, zwar nicht einer ſolchen unterworfen, dieſelben jedoch, namentlich der erſten, auf der Oberfläche ſo ſtark verändert, daß ſie ihren urſprünglichen Charakter gänzlich verloren haben und nunmehr ein Zwitterding geworden ſind, das weder ſeiner Jugend noch ſeinem Alter gehört, das auf keinen beſtimmten Standpunkt zu ſtellen iſt und an dem ſich nichts mehr erkennen läßt; alle Kritik wird hier zu Schanden und es bleibt nur eine unbeſtimmte Abneigung.

Gleich der erſte Geſang begiebt ſich mit Einem Sprung in die ſchwindligſten Regionen, verweilt ganz im Ueberweltlichen und Außerweltlichen; dabei finden wir die größte Unanſchaulichkeit, ja nicht zu leugnende Unklarheit, Verworrenheit, Verkünſtelung. An ſolchem leidet namentlich der Eingang. Hier iſt eine Verſchränkung der Gedanken, aus der ſchwer herauszufinden iſt, wie das ſchon Leſſing anſchaulich wurde, und die für die Folge nur Schlimmes verſpricht. Dabei iſt durchgehends in der Führung des Gedankens, in der Verbindung der Sätze alles ſo unbeſtimmt, ſo taumelnd, ja ſo unlogiſch und durcheinander geworfen, daß man ſagen muß, es ſei ein Werk von ſolcher Faſſung nicht wohl geeignet geweſen, vor die Oeffentlichkeit zu treten — und alle dieſe Mängel wurden durch den unſäglichen Beifall ſpäter geheiligt, ſo daß der Dichter ſelbſt nicht für nöthig hielt, hier tiefer eingreifend nachzubeſſern.

Was dem Eingange folgt, der Anfang des Gedichtes, trägt ſolche Untugenden noch weiter zur Schau:

Nah an der heiligen Stadt, die ſich durch Blindheit entweihte,
Und die Krone der hohen Erwählung unwiſſend hinwegwarf,
Ehmals die Stadt der Herrlichkeit Gottes, der heiligen Väter
Pflegerin, nun ein Altar des Bluts von Mördern vergoſſen;
Hier wars, wo der Meſſias von einem Volke ſich losriß,
Das ihn zwar itzo verehrte, doch nicht mit jener Gemüthsart,
Die vorm ſchauenden Angeſicht Gottes untadelhaft bleibet.

Wer ſieht nicht das Schülerhafte dieſer Satzbildung, wo zweimal in lahmen, doppelt angeklebten Zwiſchenſätzen taube Maſſen hineingeworfen werden, die den ſichern Gang der Erzählung und alles Anſchauliche gänzlich verderben. Dann geht es unmittelbar fort:

Jeſus verbarg ſich vor dieſen Entweihten. Zwar lagen hier Palmen
Des ihm begegnenden Volks; zwar klang dort ihr lautes Hoſanna,
Aber umſonſt. Sie kannten den nicht, den ſie König nannten,
Und den Geſegneten Gottes zu ſehn war ihr Auge zu dunkel.
Gott kam ſelber vom Himmel herab. Die gewaltige Stimme:
Er iſt verherrlicht und ſoll von neuem verherrlichet werden!
War die Verkündigerin der gegenwärtigen Gottheit.
Doch ſie waren Gott zu verſtehn zu niedrige Sünder.
Unterdeß nahte ſich Jeſus dem Vater, der wegen des Volkes,
Zu dem die Stimme geſchah, voll Zorn zum Himmel hinaufſtieg.
Vor ihm wollt' er noch einmal ſein göttliches freies Entſchließen,
Seine Geliebten, die Menſchen, zu heiligen, feierlich kund thun.

Ich würde dem Leſer wenig zutrauen, wenn ich für nöthig hielte, die Unſicherheit, die Fühlloſigkeit, den gänzlichen Mangel an poetiſchem Stil in dieſen Zeilen darzuthun, und wiederum müßte ich von Klopſtock allzu ungünſtig denken, wenn ich glauben könnte, daß er in ſpäteren Jahren noch ſo ganz Unreifes, ja ich muß ſagen, ſo Ungebildetes hätte ſchreiben können.

Das Folgende um nichts beſſer, nur kommen wir in Regionen, wo überhaupt aller feſte Boden unter unſeren Füßen aufhört. Gabriel,

Der dem Meſſias auf Erden zum Dienſte gegebene Seraph,

naht Chriſtus am Oelberge und fragt, ob er ihm dienen könne, ob er ihm ein Lager von Moos bereiten ſolle, oder ob der Herr hier die Nacht durchwachen und beten wolle. Chriſtus belohnt ihn mit einem Blick,

Und ſtand voll Ernſt auf der Höhe des Bergs am benachbarten Himmel,
Gott war daſelbſt.

Chriſtus ſpricht ein langes Gebet, in dem er Gott an die Zeiten erinnert, da noch keine Schöpfung war:

In der Stille der Ewigkeit, einſam und ohne Geſchöpfe
Waren wir beiſammen —

Schon damals ſei die Erlöſung beſchloſſen worden, alſo noch vor der Schöpfung — gewiß, um das mindeſte zu ſagen, eine ſehr gewagte Faſſung. Am Schluß des ſehr langen und oft in ſeltſamen Vorſtellungen ſich ergehenden Gebetes mit einigem Aufſchwung, aber ſtark theatraliſch, der Schwur des Heilands:

Ich hebe gen Himmel mein Haupt auf,
Meine Hand in die Wolken, und ſchwöre dir bei mir ſelber,
Der ich Gott bin wie du: Ich will die Menſchen erlöſen.

Und der Dichter geht ſogar noch weiter, er läßt auch Gott ſelbſt einen Schwur thun:

Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus und ſag': Ich bin ewig!
Sag' und ſchwöre dir, Sohn, ich will die Sünde vergeben!

Nach meinem Gefühl will ich gern in mittelalterlichen Myſterien die naivſten Darſtellungen der göttlichen Dreieinigkeit gelten laſſen, aber hier finde ich die verletzendſte Profanation, weil eben die Naivetät fehlt. Im Folgenden faſt undurchdringliches Dunkel und wildes Durcheinander. Es iſt ausdrücklich geſagt, daß Gott

Unhörbar den Engeln, nur ſich und dem Sohne vernommen,

geſprochen habe, es wird darauf ausgeführt, daß Schweigen in der Natur gewaltet, als die Ewigen ſprachen, nun ſcheint es, es ſei des Dichters Abſicht, daß Chriſtus ſeinen Entſchluß auch den Himmeln verkündigen ſolle; aber dazwiſchen kommt ganz Anderes:

Jeſus ſtand noch vor Gott und die Leiden ſeiner Erlöſung
Fingen jetzt an. Und Gabriel lag auf ſeinem Geſichte
Fern und anbetend u. ſ. w.

Klopſtock hat weiterhin wohl gefühlt, daß die kurze und kahle Erwähnung des Beginnes der Leiden hier ungehörig ſei, er hat deshalb ſpäter hier in mehreren zwiſchen gefügten Verſen eine Ausführung zu geben geſucht, die aber wieder in anderer Rückſicht nur noch mehr vom Uebel iſt, weil ſie das Folgende weit und weiter abtrennt. Es werden nämlich ſchon im Urſprünglichen die Gedanken des Engels Gabriel weitläufig geſchildert, es wird geſagt, daß Gott dieſe Gedanken in dem Seraph bildet; dieſer ſelbſt iſt erſtaunt; er betet, ſein Herz zittert, Licht geht von ihm aus, und gleich daneben ſehr lahm:

Die Erde zerfloß in himmliſchem Schimmer,
Unter ihm, wie es ihm vorkam —

Denn hier auf der Erde, dem Oelberg, iſt der Mittler, welcher ihn auch ſieht:

Ihn ſah der göttliche Mittler,
Daß er den Gipfel des ganzen Gebirgs mit Klarheit erfüllte.

Beiläufig eine ſchlechte Oekonomie des Lichtes — Und nun?

Gabriel, rief er, verhülle dich jetzt, du dienſt mir auf Erden,
Mache dich auf, dies Gebet vor meinen Vater zu bringen,
Daß die edelſten unter den Menſchen, die ſeligen Väter,
Daß der verſammelte Himmel der Zeiten Fülle vernehme,
Nach der er ſo brünſtig geſehnt. Hier kannſt du mit Glanze
Als der Geſandte des hohen Meſſias vor Gott erſcheinen.

Man fragt ſich, was das für ein Gebet ſei, mit deſſen Poſt der Engel beauftragt wird, denn jenes, das mit dem Schwur endete, liegt weit zurück, Gott kennt es und hat ſelbſt ſeitdem mit Chriſtus geſprochen! Es kann dennoch kein anderes gemeint ſein; alſo gilt es hier etwa nur die officielle Beſtellung an Gott und die Seligen! Dabei ſoll der Engel ſich verhüllen, um nachher doch im Glanze zu erſcheinen. Wahrſcheinlich ſtanden dieſe Verſe in der allererſten Faſſung jenem Gebet näher und wurden dadurch verſtändlich, während ſpäterer unorganiſcher, unverarbeiteter Einſchub ſie ſo weit davon trennte — das ließe tief ſchauen.

Im Folgenden eine Beſchreibung des Himmels, die nicht glücklich heißen kann:

Unterdeß war der Seraph zur äußerſten Grenze des Himmels
Aufwärts geſtiegen. Hier füllen nur Sonnen den heiligen Umkreis.
Hell, gleich einem vom Lichte gewebten ätheriſchen Vorhang,
Zieht ſich ihr Glanz um den Himmel herum. Kein dunkler Planete
Naht ſich des Himmels verderbendem Blick. Entfliehend und ferne
Geht die bewölkte Natur vorüber: Da fliehen die Erden*)
Klein und unmerkbar dahin, wie unter dem Fuße des Wandrers
Niedriger Staub, von Gewürmen bewohnt, aufwallet und hinſinkt.
Um den Himmel herum ſind tauſend offene Wege,
Lange, nicht auszuſehende Wege, von Sonnen umgeben.

Wahrlich zugleich ein Mißbrauch der Aſtronomie und ein Verſtoß gegen dieſelbe, ohne irgend welchen Gewinn für die Poeſie, denn wer könnte ſich daraus ein Bild machen! Nun wird einer von dieſen glänzenden Wegen näher beſchrieben. Er iſt ehemals direct vom Himmel nach dem Paradieſe gegangen, jetzt beſteht er nicht mehr, er iſt verfallen, aber dereinſt, wenn ſich die Weltgebäude verjüngen, wenn Verſöhnung und Gericht erfolgt ſind, dann wird er wieder angelegt werden:

---

*) In den Bremer Beiträgen (1748): die Erden fliehn mit ihr.

Nie wird dann ſein Geſtade von hohen Verſammlungen leer ſein,
Die auf Erden den Umgang der neuen Unſterblichen ſuchen.

Dennoch betritt Gabriel dieſen zur Zeit nicht vorhandenen Weg.

Aber gleich darauf hebt die Beſchreibung des Himmels abermals an:

Mitten in der Verſammlung der Sonnen —

Soeben hatten wir Verſammlungen der Seeligen und jetzt der Sonnen —

erhebt ſich der Himmel
Rund, unermeßlich, das Urbild der Welten, die Fülle*)
Jeder ſichtbaren Schönheit u. ſ. w.

Dieſer runde Himmel umſchließt, ſo ſcheint es, die Welt, wie bei den Griechen, Gott aber iſt außerhalb der Welt, ſo muß man denken, falls hier überhaupt noch zu denken iſt. Schwindliger noch wirds, wenn nun auch dieſer Himmel ſich dreht:

Alſo dreht er ſich, unter dem Ewigen, um ſich ſelber.

Aber er wandelt auch; unmittelbar darauf:

Wenn er wandelt, ertönen von ihm, auf Flügeln der Winde,
An die Geſtade der Sonnen die ſphäriſchen Harmonien
Hoch hinüber. Die Lieder der göttlichen Harfenſpieler
Schallen mit Macht, wie beſeelend, darein.

Sicherlich wird das große Bild der Sphärenharmonie ſehr geſchwächt, wenn die Phantaſie, die nicht Zeit gehabt hat, das zu faſſen und zu bilden, ſogleich wieder zu Harfenſpielern geführt wird.

---

*) Ueber den ſcheinbar fünffüßigen Hexameter ſ. w. u.

Und das iſt nicht alles: Der Dichter giebt uns im nächſten den Text dieſes Lieds der Sphären und der Harfenſpieler. Hier nicht gar ſehr zu ſtraucheln würde auch dem größten Meiſter ſchwer ſein — aber nur ein Anfänger konnte ſich ſo hoch verſteigen. Das Lied ſchließt:

Halleluja, ein feierndes Halleluja, o Erſter,
Sei dir von uns unaufhörlich geſungen! Zur Einſamkeit ſprachſt du:
Sei nicht mehr! Und zu den Weſen: entwickelt euch, Halleluja.

Das letztere eine gewagte Prolepſis.*)

Während dieſes Geſanges nun, dem Dreimalheilig, und dem Liede, das nach dem himmliſchen Ritus ſtets dieſem letztern folgt, hat der Engel Gabriel mit ſeiner Botſchaft die Reiſe zum Himmel gemacht:

Unter dem Liede, das nach dem erhabenen Dreimalheilig
Stets geſungen wird, hatte des Mittlers hoher Geſandte
Eine der nächſten Sonnen am Himmel hellleuchtend betreten.
Ueberall ſchweigen die Seraphim itzt, und feiren den Anblick
Durch den der ewige Vater ihr heiliges Loblied belohnte.
Indem erſchien der Seraph auf dieſer Sonne dem Himmel.
Gott ſah ihn an, der Himmel mit Gott. Er betete knieend,
Zweimal die Zeit, in welcher ein Cherub den Namen Jehovah
Und das anbetende Dreimalheilig der Ewigkeit ausſpricht,
Ward er des Anſchauns der Gottheit gewürdigt. Drauf kam ihm der Thronen
Erſtgeborner, ihn feirlich vor Gott zu führen, entgegen.
Gott nennt ihn ſeinen Geliebten, der Himmel Eloa.

Wir bekommen ſchon hier im erſten Geſange das Ceremoniel des Himmels und den von Klopſtock erfundenen Engel Eloa, als Oberceremonienmeiſter. Dabei in der Uebertragung homeriſcher Darſtellungen hier eben ſo Bedenkliches, als ſie dort, wo alles ſinnlich und plaſtiſch iſt, naiv und wahrhaft großartig ſind. Hellleuchtend erſcheint der Seraph auf einer — Sonne; Gott und der Himmel ſehen ihn, er bedarf erſt einer Erlaubniß — wir wollen es nicht weiter verfolgen, da die Heiligkeit der Gegenſtände darunter leiden könnte.

---

*) Dies der Name der rhetoriſchen Figur des Vorgreifens — hier in der Nähe eines iriſchen Bulls.

Vom Engel Eloa heißt es: „Gott ſchuf ihn erſt“ — aber vielmehr hat ihn erſt Klopſtock geſchaffen. Als Gott ihn ſchuf, ſagte er zu ihm: „da bin ich, Erſchaffner“, der Engel dagegen ſchaute Gott entzückungsvoll an, und als er reden konnte, ſagte er Gott alle ſeine Gedanken und Rührungen, der Dichter theilt ſie uns aber diesmal nicht mit, ſondern ſagt:

> Erſt werden die Welten
> Alle vergehn, und neu aus ihrem Staube ſich ſchwingen,
> Ganze Jahrhunderte werden dann erſt in die Ewigkeit eingehn,
> Eh der erhabenſte Chriſt ſo göttliche Rührungen fühlet.

Wie klein hier auch die „ganzen Jahrhunderte“ hinter dem Untergange und dem Wiedererſtehn „aller Welten“, und welch ein leichtſinniges Umherwerfen mit Welten, als wären es Aepfel und Nüſſe! Aber Eloa? Dieſer geht auf Gabriel zu, erkennt ihn von fern, freut ſich ihn wieder zu ſehen —

> Sie zitterten beide vor Freude,
> Als ſie ſich umarmten. Wie Bruder erzittern, die beide
> Tugendhaft ſind, und beide den Tod fürs Vaterland ſuchten —

hier letzteres ſicherlich ein fremdartiges, ſtörendes Bild.

Im Nächſten bekommen wir wieder eine Beſchreibung des Himmels und ſeines Allerheiligſten, die ſehr wenig zu der obigen paßt. Beide Engel gehen zum Thron Gottes:

> Alſo kommen ſie weiter bis ans Allerheiligſte Gottes.
> Nah bei der Herrlichkeit Gottes, auf einem himmliſchen Berge
> Ruht des Allerheiligſten Nacht. Ein lichthelles Glänzen
> Wacht inwendig um Gottes Geheimniß. Das heilige Dunkel

Deckt nur das Innere vorm Auge der Engel. Bisweilen eröffnet
Gott den dämmernden Vorhang durch majeſtätiſche Donner
Vor dem Blicke der himmliſchen Schauer. Sie ſehen, ſie feiern.

Es wäre überflüſſig aufmerkſam zu machen auf das Unanſchauliche und vollends Unplaſtiſche, auf die ſonderſame Verwendung von Licht und Dunkel; aber weit wird alles übertroffen, wenn ſogleich noch wieder ein Berg auf dem Berge ſteht:

Jetzo ſtand auf einmal bei des Allerheiligſten Eingang,
Wie ein Berg Gottes, der Altar des Mittlers, vor Gabriels Auge
Wolkenlos da.

Dies genüge, um das Weſen des Gedichtes in ſeiner erſten Geſtalt zu zeigen. Dem großen Lobe gegenüber iſt beſonders auffallend, daß es ſo wenig Feſſelndes beſitzt, denn es fehlt durchaus der Faden einer fortſchreitenden Erzählung, es baut ſich vielmehr eine Ungeheuerlichkeit über die andere und wir kommen immer weiter ab von allem feſten Boden und jeder Anſchaulichkeit. Das Widerſpruchsvolle verſchwindet nur eben einigermaßen in dem allgemeinen Schwindel.

Etwas beſtimmter iſt allerdings der zweite Geſang. Er ſpielt großentheils in der Hölle, und da den hölliſchen Geiſtern menſchliche Leidenſchaft und ſogar Schlechtigkeit gegeben werden konnte, ſo tritt mehr faßbarer Umriß ein; auch die Rhetorik der langen Reden erſcheint wirkſamer, namentlich wenn man Milton nicht kannte, der erſt ſpäter vollſtändig überſetzt wurde. Aber auch hier fehlt es nicht an Spuren der Jugendlichkeit, man vermißt bei genauerem Zuſehen immer noch gar ſehr die Hand eines gebildeten Epikers.

Mit den erſten Geſängen war nun aber das Schickſal alles Folgenden entſchieden, die höchſten Potenzen, Himmel und Hölle waren bereits erſchöpft, und namentlich jener mit ſehr ungeübter Hand; eine Steigerung blieb nicht mehr möglich, nur wiederholend konnte das Ganze ſich fortſchleppen. Plan und vernünftige Oekonomie war ein für allemal verſcherzt. Hätte es damals einen umſichtigen

Kritiker gegeben und wäre das Publicum leidenſchaftslos genug geweſen, ihn zu hören, ſo hätte man das einſehen müſſen; allein Leſſing war damals zu jung und Gottſched hatte bereits das Vorurtheil gegen ſich. Bei alledem fragen wir immer noch: wie war es möglich, daß alle jene jugendlichen Unſicherheiten, jenes Unreife, Schülerhafte, ja ſtellenweiſe geradezu Stümperhafte im erſten Geſange ſo vielen gebildeten Männern entgehen konnte. Die Antwort liegt darin, daß Klopſtock nicht ſowohl auf Männer, als zunächſt vielmehr auf Jünglinge wirkte, dann aber, daß das ganze Zeitalter jugendlich war, endlich aber, daß die Höhe der Gegenſtände wahrhaft blendend wirkte, nicht minder die Neuheit der Form. Einzeln kam man von der Ueberſchätzung zurück, im Ganzen dauerte ſie fort, weil natürlich immer erſt ſpäter in die Ebene dringt, was früher die Gipfel erleuchtet hat, ſo daß nicht ſelten dort bewundert wird, was hier ſchon aufgegeben worden.

Und ſo erklärt ſich denn auch, daß der ſpäter in ſeiner Art allerdings fortgeſchrittene Dichter ſich über den Werth der erſten Geſänge täuſchte, daß er es nicht für nöthig hielt, ſie einer gründlichen Umarbeitung zu unterwerfen. Der unſägliche Beifall hatte hier alles und jedes geheiligt, man hätte ſich kein Wort entreißen laſſen; waren doch jene erſten fünf Geſänge ſchon ſo vielfältig Gegenſtand der Nachahmung geworden, in der Schweiz und an allen Orten Deutſchlands wurden Klopſtockiſche Hexameter ergoſſen. Und dazu kam noch, was ich beſonders für verhängnißvoll halte, daß die Kopenhagner Prachtausgabe, welche König Friedrich hatte drucken laſſen, alle die jugendlichen Schwächen der Drucke von 1748 und 51 nunmehr verewigte; in ſo großem Format, mit ſo mächtigen und königlichen Lettern, in der Kupferausſtattung war nun einmal das Ganze feſtſtehend — obwohl wir nicht unterſchreiben können, was noch Ehren-Jördens im Jahr 1808 urtheilte: „Immer wird Klopſtocks Meſſiade eins der erſten und größten dichteriſchen Denkmale der deutſchen Nation bleiben“ u. ſ. w. Muth genug, wenn Klopſtock in ſpäterer Zeit, um einige Gleichmäßigkeit der Form zu erreichen, wenigſtens den Vers verbeſſerte.

Aber wir müſſen dem merkwürdigen Gedicht, das jetzt mehr eine culturgeſchichtliche Bedeutung, ein pathologiſches Intereſſe gewinnt, doch noch ein wenig in die ferneren Geſänge folgen. Die Mängel, denen wir auch hier begegnen, ſind nun allerdings von anderer Art: je mehr und mehr tritt an die Stelle jugendlicher Unbeholfenheit und Schwäche jetzt vielmehr Manier. Vers und Ausdruck, die geſammte Form wird geſchulter, männlicher, charaktervoller, allein Erfindung und Darſtellung konnte die einmal eingeſchlagene Bahn nicht mehr verlaſſen; der Dichter, durch Lob bereits verzogen, konnte das anfänglich Verſäumte nicht mehr nachbringen, ſondern ſich nur mit mehr Geſchick und Anſtand in der falſchen Bahn bewegen.

Bei genauerem Eingehen würde ſich noch manches Lehrreiche ergeben; aber es liegt nunmehr die Pflicht der Kürze ob. Ohne beſondere Wahl hebe ich eine Stelle heraus, welche keine der mißlungenſten iſt, Vers 580 des vierten Geſanges:*)

Nikodemus ließ die Verſammlung in tiefem Erſtaunen,
Und, auf den Tag des Gerichts, mit Wunden der Seele gebrandmarkt,
Wunden, deren Gefühl ſie itzt zu betäuben ſich zwangen,
Aber die offen ſein werden, weit offen, den Tag der Vergeltung,
Ewig zu bluten, wenn itzo nicht mehr der Zeuge betäubt wird,
Den der Richter der Welt ins Herz der Menſchen geſandt hat.
Alle ſchwiegen. Es hätte ſich izt die Verſammlung getrennet,
Wär' Iſchariot nicht, des Gehaßten Jünger, gekommen.
Judas Iſchariot ward hereingeführt. Sie ſahn ihn
Voll Verwundrung die Reihn der tiefen Verſammlung vorbeigehn,
Und mit ruhiger Miene dem Hohenprieſter ſich nähern.
Der empfing ihn und neigte ſein hohes Antlitz auf Judas.
Judas ſpricht ins geheim mit dem Hohenprieſter. Der kehrt ſich
Zu der Verſammlung und ſagt: Noch ſind in Iſrael übrig,
Die ihr Knie vor dem Götzen nicht beugen. Der Mann iſt ſein Jünger.

---

*) Gleichfalls nach der Ausgabe von 1751, der die große Kopenhagner Ausgabe von 1755 meiſtens gleichlautend iſt.

Und doch mutig genug, das Geſetz der Väter zu halten!
Er verdienet Belohnung! Iſchariot nahm die Belohnung.
Und, erfullt vom Stolze, daß ihn die Väter ſo ehrten,
Ging er aus der Verſammlung. Nur war der Lohn zu geringe.
Doch ermuntert er ſich mit der Hoffnung mehr zu beſitzen,
Wenn er mit Weisheit und Eifer die That erſt ausgefuhrt hätte.
Philo ſah den Jünger vorbeigehn, und haßt ihn. Daß einer
Von den Geringen des Volks, an ſeiner Ehre den Antheil
Nehmen ſollte, das quält' ihn. Doch ſah er mit winkendem Lächeln
Auf ihn herab und feuert' ihn an, ſein Werk zu vollführen.
Lange ſchaut' er Iſchariot nach. So ſchaut dem Erobrer
Der in die Schlacht eilt, der Erſtling der Mörder mit Spott und Triumph nach.
Dieſer war's, ſo den Helden geſetzte Grauſamkeit lehrte,
Und in ihm das Gefühl der Menſchenliebe betäubte.
Itzo flattert der Traum des ewigen Ruhms um ſein Auge.
Blühende Lorbeern entſproſſen des Siegers Stirne. Nur Menſchen,
Die, dem Unſterblichen nachzuahmen, Thiere, wie er, ſind,
Halt er ſchätzbar. Es fliegt der Löwe, den Tod zu gebieten.
Schon ertönen ihm ſüß im Ohr des eiſernen Feldes
Dumpfe Gewitter! Hört unerweicht des Sterbenden Winſeln!
Und erinnert ſich nicht, daß er auch ein Chriſt war geboren,*)
Und des Weltgerichts Donner auch ihn mit den Todten wird wecken!
Judas, vom Aug' und den Wünſchen des Phariſäers begleitet
Und in goldne Träume vertieft ging Jeſum zu ſuchen.

Hier iſt alles, was der Darſtellung Inhalt bot, kurz und ſkizzenhaft behandelt, mit einer zur Schau getragenen Abgeriſſenheit, und wieder zwiſchendurch ſo abſtract und proſaiſch, daß ſich dieſer Text des Gedichtes ſelbſt kaum unterſcheidet von der oben gegebenen Inhaltsangabe, es iſt nur das Recept deſſen was zu leiſten war, nicht die Leiſtung. Was die Perſonen ſprechen iſt wenig mehr als indirecte Rede, und was ſie denken, führt uns nicht in ihre Seele. Dabei auf engſtem Raume welch eine Zuſammenhäufung von Reden und Gedanken, Vorgängen und Perſonen, ein jedes ohne gebührende Ausführung! Nur an Einer Stelle verweilt der Dichter und in der That etwas lange. Dies iſt in dem herbeigezogenen Gleichniß von dem Erſtling der Mörder, welcher ſeinem Schüler, dem Erobrer, nachſchaut. Hier erſcheint plötzlich eine ganz unverhältnißmäßige Breite; während der Dichter ſo wenig Zeit hatte, das zu behandeln, was ſeine Aufgabe war, ſehen wir ihn ſich in das vertiefen oder vielmehr verlieren, was weit davon entfernt liegt und nur durch ein loſes Band mit ſeinem Gegenſtand zuſammenhängt, ganz ähnlich, wie man es von improviſirender Dichtkunſt gewohnt iſt. In der That iſt viel davon auf Klopſtocks improviſirende Dichtungsweiſe zu ſetzen, und dieſe griff ſo tief ein, daß auch bei kälterer Betrachtung eine gründliche Durcharbeitung unmöglich wurde; was noch geſchehen konnte, war nur noch ein geringes Ueberfeilen der äußerſten Oberfläche. In den ſpäteren Ausgaben des Meſſias hat der Dichter faſt nur ſein Augenmerk auf metriſche Nachbeſſerung in Rückſicht auf die veränderten proſodiſchen Grundſätze gerichtet, alle Halbheiten und Mängel, die Flüchtigkeiten, ja Nachläſſigkeiten des erſten Entwurfes ſind ſtehen geblieben, oft in unglaublicher Weiſe, und, ich wiederhole, nur dadurch erklärlich, daß blinde Verehrung das Werk einmal in Bauſch und Bogen heilig geſprochen hatte.

---

*) So in den ältern Ausgaben, ſpäter änderte Klopſtock klarer, aber auch proſaiſcher:

Und vergißt, daß auch ihn zu der Liebe das Chriſtenthum einlud.

Im weiteren Verlauf des vierten Geſanges tritt ſehr fühlbar ein Fehler anderer Art ein, der für das Gedicht ein ſehr weſentlicher iſt. Hier nämlich, wo die Scenen am Oelberg, die Einſetzung des heiligen Abendmahls, Chriſti Vorausſagung des Verraths behandelt wird, konnte der Dichter den Anſchluß an bibliſche Worte nicht vermeiden, aber alles fehlt, daß er hier eine Gleichmäßigkeit des Tons hätte erreichen können, das Ganze iſt ein buntgeſtücktes Kleid von Alt und Neu, Bibel und Klopſtock, das jedes feinere Gefühl abſtoßen muß.

Concentrirt ſich aber nun der ſchöpferiſche Geiſt des Dichters an den entſcheidenſten Stellen? Tritt, nachdem er mit halber Kraft gearbeitet, hier die ganze hervor? Ich möchte, da ſchon ſo viel getadelt worden, hier das Urtheil lieber Andern überlaſſen. Und doch, was hat es noch Auffallendes? Wenn ſeine Kräfte der Aufgabe überhaupt nicht gewachſen waren, wie ſollten ſie es hier ſein? Sie verſagen ihm, leider muß man es ſich eingeſtehen, oft ganz plötzlich, und gerade da, wo wir am allermeiſten die dichteriſche Potenz ſuchen. Wer könnte zweifeln, daß der Tod Jeſu in dem Gedichte einen der Hauptmomente ausmachen müſſe, daß hier für den Dichter der eigentliche Probirſtein liege; hier hatte ſich, ſei es Schwung und Pathos oder Einfachheit und Tiefe, zu zeigen. Und wie benimmt ſich hier der Dichter des Meſſias? Die Verſe lauten am Schluß des zehnten Geſanges:

— Er rufte mit lechzender Stimme: Mich dürſtet,
Ruft's, trank, dürſtete! bebte! ward bleicher! blutete! rufte:
Vater in deine Hände befehl' ich meine Seele! —

Die rhetoriſche Figur des Aſyndeton hat hier offenbar etwas Froſtiges, das der Situation wenig entſpricht und keinen Erſatz bieten kann für das, was man hier zu fordern berechtigt iſt. Dies iſt aber um ſo mehr zu bedauern, als jene Worte von Verſen eingefaßt ſind, welche unverkennbare Schönheiten darbieten; ich glaube dahin die einfachen Worte rechnen zu dürfen:

Schnell ergriff ihn, allein zum letzten Male, der Menſchheit
Ganzes Gefühl —

Und noch mehr den Schluß:

Drauf . . . (Gott Mittler, erbarme dich unſer) Es iſt vollendet! —
Und er neigte ſein Haupt und ſtarb. — —

Die Parentheſe mit dem Anruf der Gottheit Chriſti iſt nach meinem Gefühl von überraſchender Schönheit und gewiß die beſte Zuthat, welche den unmittelbaren Bibelworten gegeben werden konnte. Der Dichter hat das richtige Gefühl gehabt, daß er dieſe in ihrer großartigen Einfachheit und Innigkeit nicht zu überbieten vermochte; er mußte doch letztlich auf ſie zurückkehren, nachdem er den Tod am Kreuz durch drei Geſänge hindurch mit allen aus Erd' und Himmel herbeigezogenen Mitteln nur unzureichend geſchildert. Aber in welche Verlegenheiten ihn hier der Vers brachte, zeigt der Hexameter:

Vater in deine Hände befehl' ich meine Seele,

der nur noch überboten wird durch den in nächſter Nähe befindlichen (X, 1024):

Mein Gott, mein Gott, warum haſt du mich verlaſſen?...

Anderſeits wird auch ſchon die kleinſte Aenderung der bekannten Bibelworte empfunden, denn wer zöge nicht vor (Joh. 19, 30): Es iſt vollbracht, und neigete das Haupt und verſchied — ?

Der dreizehente Geſang enthält die Auferſtehung; er gehört aber zu den am wenigſten lesbaren. Wahrhaft erſtaunen muß man über das Unmaaß der Worte und ihre geringe Wirkung. Der Hauptmann der Wache hält einen überlangen Monolog, der ein wenig nach Hamlet klingt, an ſich ſchwach iſt und nichts in ſeinem Gefolge hat, das ihm Bedeutung gäbe; dann endloſe Entzückungen der Himmliſchen über das was bevorſteht, aber immer noch bevorſteht und nicht kommen will. Wir ſehen große Anſtalten und Zurüſtungen, endlich brauſen Orkane durch die ganze Schöpfung, Gabriel erhält den Befehl, die nächſten Dienſte bei der Abwälzung des Steins zu übernehmen, er ſtürmt mit großer materieller Gewalt heran, kurz es geſchieht alles, um das heilige Wunder in eine falſche Sphäre zu verſetzen, die Macht nach außen zu verlegen und die Wunderkraft des Auferſtehenden ſelbſt zu lähmen, ſo daß der Dichter, als er endlich bei dem Moment anlangt, ſeine Ohnmacht bekennen und nun verſtummen muß:

Auszuſprechen, was jetzo geſchah! mit dem Liede von fern nur
Dieſer Höhe zu nahn! Davon, wie der leiſere Nachhall,

Nur zu ſtammeln, von jener Wonne, Erſtandner, von deiner!
Und von deren Freude, die jetzt dich ſahen! zu kühn iſt
Dieſer feurige Wunſch, und, indem ich vergebens gen Himmel
Strebe mit ihm, vergebens!

Was Klopſtock in ſeiner rhetoriſchen Weiſe und nach ſo vielen Ankündigungen und Zurüſtungen nicht vermochte, würde ein wahrer Dichter auf dem Wege einfacher Innerlichkeit erſtrebt haben, und wahrlich, auch dem Genius ſtehen Wunder zu Gebot!

Möge hier ſchließlich noch eine Stelle und eine Betrachtung ſtehen, welche, ſehr bezeichnend, vielleicht den Schlüſſel zu Klopſtocks ganzer Dichtungsweiſe enthält. Von einem Gegenſtand auf den anderen ſpringend, bei keinem verweilend, hetzt der Dichter unaufhörlich ſich ſelbſt und den Leſer. Wir machen dies anſchaulich, indem wir, ohne ſonderlich zu ſuchen, Buch 8, Vers 480 aufſchlagen, und jeden neuen Begriff, jede neue Vorſtellung durch die Schrift auszeichnen:

Noch kam auf des Sterbenden Wange die Farbe des Lebens
Schnell wie Winke zurück, geſchwinder als Winke zu fliehn.
Aber jetzt kam ſie nicht mehr. Die todesvollere Wange
Senkte ſich ſichtbar. Sein Haupt, vom Weltgerüſte belaſtet,
Hing zum Herzen. Er hub's arbeitend empor gen Himmel,
Aber er ſank zum Herzen zurück. Der hangende Himmel
Wölbt ſich um Golgatha, wie um Verweſungen Todtengewölbe,
Graunvoll, fürchterlich; ſtumm. Der Wolken nächtlichſte ſchwebte
Ueber dem Kreuz, hing weit verbreitet herab, an der Wolke
Feirliche Todesſtille, die ſelbſt die Unſterblichen ſchreckte.
Ein Gedanke, ſo war ſie nicht mehr! Von jedem gelindern
Schall unangekündigt, zerriß ein Getöſe, das aufſtieg.
Laut die Erde, da bebten der Todten Gebeine, da bebte
Bis zur Zinne der Tempel. Das war ein Bote des Sturmwinds.
Und der Sturmwind erhub ſich und brauſt in den Cedern, die Cedern
Stürzten dahin! Er brauſt auf den ſtolzen Jeruſalem Thürme,
Und ſie zitterten ihm. Der war ein Bote des Donners

Und der betäubende Schlag ſchlug ins Meer des Todes! Die Waſſer
Fuhren ſchäumend empor und Erd' und Himmel erſchollen.
Als Eloa das ſah, hatt' er den großen Gedanken;
Hatt' ihn nicht nur, er ſchuf ihn zur That. Von Antlitz zu Antlitz
Wollt er den, der Weltgericht hielt, Jehova im Dunkeln
Ihn in der furchtbaren Herrlichkeit ſehn. Er betete dreimal,
Gegen dich, Geopferter, an, und eilte gen Himmel.
Jetzt kam er zu den Sonnen, und kannte den himmliſchen Weg kaum,
So durchſtrömten ihn fliegende Dämmrungen. Sieben Sonnen
Ueber den Eingang, begegnen Eloa zween Todesengel,
Mit verhülltem Geſicht. Er ſchwebt' erſtaunend vorüber.
Aber mit ſtarrem Fuß ſtand auf der Erde die Stille
Wieder. Es ſchaute von neuem das Menſchengeſchlecht, Geſtorbne,
Ungeborne, Sterbliche, ſprachlos auf den Verſöhner,
Aber die erſte Gebärerin bleibt am wehmuthvollſten u. ſ. w.

Welch ein Inventarium von Sachen! In jedem Verſe ſind wir bei einer anderen Vorſtellung, ja an einem andern Orte, die Eindrücke aller Sinne gehn bunt durcheinander, Gedachtes und Sinnliches, Himmel und Erde, Menſchen und Engel, Lebende und Todte, Chriſtus, Gott, Menſchen, Geſtorbne und Ungeborne, Eva, Eloa, drei Gebete, zween Todesengel und ſieben Sonnen! Golgatha, Jeruſalem, das todte Meer, wieder Golgatha und im nächſten Verſe ſchon wieder um Sonnenweiten entfernt im Unermeßlichen, und das alles innerhalb 50 Zeilen! Wenn es ſchon in der Proſa ein großer Fehler iſt, in jedem Satz ein anderes Subject zu bringen und vom Hundertſten ins Tauſendſte abzuirren, ſo iſt der Fehler in der Poeſie noch unendlich größer, ja er iſt hier ebenſo unerträglich als — unmöglich. Wahre Poeſie, getragen von Empfindung und Anſchauung, wird ſich heimiſch vertiefen in Eine Stimmung, in Einen Gegenſtand, in das allernächſt Zuſammenhängende; nur Verſtand und kälteſte Reflexion kann Dinge zuſammenwürfeln, welche einander ſo fremd ſind, als ob ſie zufällig in einem Lexicon zuſammen kämen. Nur als Worte kann man tauſend Dinge ſo gefühllos durch einander werfen. Und leider gilt dies von dem ganzen Werk.

Eine Stelle, die ſchon von Schönaich in deſſen neologiſchem Wörterbuch ihre ſatiriſche Beleuchtung fand, gehört auch unter unſeren Geſichtspunkt und darf hier vielleicht nicht fehlen. Im fünften Geſang:

Denn es hatte der Vater geſagt und alſo geſprochen:
Wenn wird tönen um euch der Pole Donnern, wenn vor euch
Wird der Geſang der Sphären, in Stimmen der Meere verwandelt,
Brauſend vorbeigehn, und ſchnell die Reihen wandelnder Sterne,
Tauſend Sonnenmeilen hinauf und tauſend hinunter,
Durch die Unendlichkeit werden erzittern. —

Die Phantaſie geht hier mit mehr als Siebenmeilenſtiefeln von Wort zu Wort und macht den Leſer wahrlich ſchwindelnd und ſeekrank. Es ſollte ſchwer ſein, ſo lange gedichtet worden, noch irgend ein ähnliches Beiſpiel monſtroſen Ungeſchmacks aufzufinden!

Bedürfte es hier noch eines ferneren Beiſpiels, ſo wäre beſonders auf etwa fünfzig Verſe aufmerkſam zu machen, mit denen das große Werk ſchließt. Auch hier ein ſchreckendes Durcheinander der entlegenſten Vorſtellungen und lauter über einander gehäufte Superlative der Begriffe und Anſchauungen ohne irgend einen entſprechenden poetiſchen Erfolg, weil eben kein Ton ausgehalten iſt, kein Bild das andere trägt, vorbereitet, fortſetzt, und in der Region, wo alle Sprache verſagt, tritt zuletzt doch nur Rhetorik und lockerer homiletiſcher Erguß mit vielen abſtracten Worten und Wiederholungen ein:

Siehe, der Hocherhabene war, der Unendliche war, er,
Den noch Alle kennen, dem Alle danken noch werden,
Aller Freudenthränen noch weinen, Gott und der Vater
Unſeres Mittlers, der Allbarmherzige war in der vollen
Gottesliebe verklärt! Der Sohn des Vaters, des Bundes

Stifter, er, der erwürgt von dem Anbeginne der Welt iſt,
Den noch Alle kennen, dem Alle danken noch werden,
Aller Freudenthränen noch weinen, ſiehe, das Opfer
Für die Sünde der Welt, der Getödtete war, der Erſtandne,
Jeſus, der Mittler, der Allbarmherzige war in der vollen
Gottesliebe verklärt! So ſah der Vater den Himmel
Aller Himmel. So ſahe der Sohn des Vaters aller
Himmel Himmel: Indem betrat die Höhe des Thrones
Jeſus Chriſtus, und ſetzete ſich zu der Rechten des Vaters.

Was man von Klopſtock nicht mehr erwartet, iſt der Vorzug des wahrhaft Darſtellungsvollen, des Plaſtiſchen, allein es zeigt ſich auf dieſer Seite ein Mangel, ſo groß, daß keine Nachſicht ihn zuzudecken im Stande iſt. Im Verhältniß der aufgewendeten Mittel iſt die Anſchaulichkeit ſeiner Schilderungen erſtaunlich gering. Er iſt freigebig mit Zügen, mit Farben und Pinſelſtrichen, aber keines paßt zum andern, ſetzt ſich ſelten oder nie mit dem nächſten zu einem Bilde zuſammen. Des ſchildernden Apparats iſt überall viel, aber nirgend trägt der Leſer ein Bild davon, ſeine Phantaſie ſchwimmt beſtändig gegen den Strom und erliegt zuletzt in Ermattung. Daß alles im Unermeßlichen vorgeht, daß es ſich beſtändig um Sonnenweiten, Weltkörper und ganze Welten handelt, dies allein ſchon macht, daß die Phantaſie dem Dichter nicht folgen kann, vor allem aber, daß dieſer eben nicht aus klarer Anſchauung der Dinge ſpricht. Auch wo er ſich Bibliſchem anſchließt, iſt er nicht immer glücklich. Offenbar mit Benutzung deſſen, wie bei Jeſaias (VI, 2.) die Seraphim geſchildert ſind, beſchreibt er die Todesengel, welche in dem Gedicht eine ſo große Rolle ſpielen und hier ſiebenmal das Kreuz umfliegen (VIII, 541.):

Zween Flügel bedeckten
Ihren Fuß, zween bebende Flügel ihr Antlitz, mit zweenen
Flogen ſie. Von dieſen, indem ſie ſich breiteten, rauſchten
Todestöne. So tönt's dem Menſchenfreunde vom Schlachtfeld —

Es folgt, wie meiſtens, wenn es dem Dichter an Athem fehlt, ein ſehr allgemeines und ſehr wenig hergehöriges Gleichniß.

Wenden wir hier einen Blick auf Milton zurück, ſo müſſen wir ihn, der freilich oft ſtark genug gegen den Geſchmack verſtößt, doch durchaus mäßiger und zugleich beſtimmter und concreter, zugleich naiver und plaſtiſcher finden, allein es darf hier nicht verſchwiegen werden, daß er hinſichtlich ſeiner Engelgeſtalten doch ſchon ähnlich geſündigt und hier gleichſam die Bahn gebrochen hat. Sind die Klopſtock'ſchen Engel Duft, Aether und Licht, ſo ſcheinen die ſeinigen aus Gallerte und Gummi elaſticum zu beſtehen, denn ausdrücklich wird geſagt, es ſei

> ihr reiner Stoff
> Durch Glieder und Gelenke nie gebunden
> Noch auf der Knochen ſpröde Kraft begründet.*)

Demgemäß können ſie ſich auch ausweiten und zuſammenziehen, groß und klein, dunkel und hell machen**). Klopſtock's Engel ſind geſchlechtlos, viel anders bei Milton, denn da heißt es (in Cottenkamp's ziemlich getreuer Ueberſetzung):

> Denn die Geiſter
> Vermögen ein Geſchlecht und beide ſelbſt,
> Wie ſie nur wollen, leichthin anzunehmen***)

Das Plaſtiſche Milton's liegt aber beſonders in ſeinen Gleichniſſen, die höchſt beſtimmt und ſpeciell ſind. Ich führe, um den Gegenſatz gegen Klopſtock fühlen zu laſſen, ſtatt aller hier nur Eines an:

> Kaum ſchloß er ſeine Red', als Satan ſchon
> Zum Ufer wandelt, den gewicht'gen Schild,
> Groß, maſſenhaft, rund, aus des Aethers Stral,
> Am Rücken tragend; dieſer breite Kreis

---

*) Book I. 427:
Not ty'd or manacled with joint or limb,
Nor founded on the brittle strength of bones.

**) Book I. 429:
Dilated or condensed, bright or obscure.

***) Book I. v. 423:
For spirits, when they please,
Can either sex assume, or both.

Hing auf den Schultern, wie des Mondes Ring,
Wenn ihn im Glas der Florentiner ſchaut,
Des Abends an Fieſoles Gebirg
Und am Valdarno, neues Land entdeckend,
Mit Flüſſen, Bergen auf der fleck'gen Kugel.
Sein Speer, wogegen ſelbſt die größte Fichte,
Auf Scandinaviens Felſenriff gehauen,
Um eines Linienſchiffes Maſt zu bilden,
Nur als ein ſchwacher Stab erſcheinen müßte,
Dient jetzt als Stütze Schritten, voll von Qual,
Auf Mergel, der entbrannt, ungleich den Schritten
Auf dem Azur des Himmels*).

Eine ſehr abweichende und in der That ganz eigene Bewandtniß hat es nun mit Klopſtock's Gleichniſſen. Hier nämlich, wo man ganz beſonders das Sinnliche und Plaſtiſche erwartet, eben um das Unſinnliche anſchaulich zu machen, ſucht man es umſonſt und findet das Gegentheil. Die blinden Lobredner Klopſtock's, unter andern aber auch Mendelsſohn, erkannten darin eine beſondere Eigenthümlichkeit, daß der Dichter Geiſtiges mit wieder Geiſtigem vergleiche, was nur erlaubt, wenn man Klopſtock ſei. Seine Gleichniſſe ſind nämlich nicht vorhandene, zugängliche Fälle, in denen

---

*) Book I, 283:
He scarce had ceas'd, when the superior fiend
Was moving tow'rd the shore; his pond'rous shield,
Ethereal temper, massie, large and round,
Behind him cast; the broad circumference
Hung on his shoulders like the Moon, whose orb
Thro' optic glass the Tuscan artist views
At evening from the top of Fesole,
Or in Valdarno, to descry new lands,
Rivers or mountains, in her spotty globe.
His spear (to equal with the tallest pine
Hewn on Norwegian hills, to be the mast
Of some great Ammiral were but a wand)
He walk'd with to support uneassie steps
Over the burning marle (not like those steps
On heaven's azure!). —

man ſich ſogleich zurechtfindet, ſondern gemachte, geſuchte, oft weit hergeholte, großer Ausführlichkeit bedürfend, um nur ſelbſt klar zu werden, ſtatt anderes klar zu machen. Manchmal ſogar ſind ſie auf rein gelehrtem Wege entſtanden; ſo wird nachgewieſen, daß das Gleichniß von dem auf dem Schlachtfeld ſterbenden Gottesleugner, der, mit geſpaltenem Haupt (!), im Tode noch Gott flucht, auf einer fabelhaften Erzählung beruht, welche Theodoret (III. 25.) vom Kaiſer Julian giebt.

Vielleicht noch am meiſten Körper hat der Tod des Judas im ſiebenten Geſange, aber auch hier ſiegt nach wenigen darſtellungsvollen Zügen wieder des Dichters Vorliebe zum Deklamatoriſchen; die Reue des Judas bringt ſogleich ein großes Stück Rhetorik und erſt ganz iſt der Poet in ſeinem Element, als des Erwürgten Seele nun, „unausgeſchaffen", über dem Leichnam ſchwebt und breite Betrachtungen anſtellt, ob das Gebeine ſeien oder nicht, ob dieſe Seele Judas ſei, ob das ihr Leichnam, wo ſie ſei u. ſ. w. Die Anbeter der Meſſiade haben ſich bemüht zu rühmen, daß hier alles Körperliche vergeiſtigt, alles Geiſtige verkörpert werde, allein dem iſt nicht ſo, beides erſcheint gleich unbeſtimmt und formlos und die nackte Wahrheit davon iſt nur eine ſonderbare Umkehrung der Dinge, wie ſie in dem Grade vielleicht nirgend wieder vorgekommen iſt, die Umkehrung nämlich, welche die Phantaſie zur Wirklichkeit, und die Wirklichkeit zum Schatten macht. Eine geſunde Auffaſſung konnte darauf nie verfallen, das Schlimmſte aber iſt zugleich noch, daß der ganze poetiſche Effect der Geiſterwelt darüber verloren geht, denn dieſe entbehrt des Gegenſatzes in einer derben Körperwelt und ſie ſelbſt wird durch profane Ausbreitung zum Alltäglichen.

Den erhabenſten Inhalt kleidet Klopſtock, wo er einfach ſein will, nicht ſelten in abſtracten und wahrhaft hölzernen Ausdruck. Die Schöpfung durch das Wort des allmächtigen Gottes, welche in der Geneſis ſo großartig hervortritt, ſpricht er in der letzten Zeile des vierten Geſanges ſo aus:

Als er vordem die kommenden Welten dem Unding entrückte, und in der Ausgabe letzter Hand iſt nur die metriſche Verbeſſerung eingetreten:

Als er dem Unding einſt die kommenden Welten entrückte.

Zum Verſtändniß der Stelle wird übrigens wohl ein Ausdruck Haller's herbeizuziehen ſein. In der Ode auf die Ewigkeit leſen wir:

Als mit dem Unding noch das neue Weſen rang,
Und, kaum noch reif, die Welt ſich aus dem Abgrund ſchwung. —

In der That wird Klopſtock's Ausdruck nur durch falſche Auffaſſung und Uebertreibung der Haller'ſchen Worte begreiflich.

Es wäre unrecht, wollte man dem Dichter im Einzelnen Züge der Kraft beſtreiten, es findet ſich allerdings und gar nicht ſo ſelten Großes, Gewichtiges, Markvolles, aber es ſind nur die hellen Farben der Palette, die im Bilde wenig ausrichten, während der wahre Künſtler, die Kunſt ſei, welche ſie wolle, auch mit geringen Mitteln noch große Wirkungen erreicht: eben durch ſeine Ausſparung, durch berechneten Fortſchritt. Dieſer ſtätige Fortſchritt, das Haupterforderniß und Hauptmittel des epiſchen Gedichtes, das vor allem iſt es, was wir vermiſſen.

Und hiemit im engſten Zuſammenhange ſteht der Stil. Dieſer giebt den eigentlichen Stempel der Vollendung, er gewährt die künſtleriſche Ruhe. Er beſteht aber in der Sicherheit des durchgehenden Tones und dieſe eben erwächſt aus der Sicherheit der geſammten künſtleriſchen Handhabung, aus der Gleichmäßigkeit des beſtändigen Fortſchrittes der Erzählung und wiederum aus der Gleichmäßigkeit der Ausführung bei aller Verſchiedenheit des Inhalts. Da es bei Klopſtock auf allen dieſen Punkten fehlt, ſo muß ihm letztlich und ganz beſonders auch der Stil abgehen. Noch ein beſonderer Grund, welcher die Stilloſigkeit hier begünſtigt und ſteigert, iſt die Wahl des Versmaßes; an ſich der deutſchen Sprache damals völlig fremd, und von dem Dichter noch nicht in ſeinem Weſen aufgefaßt, paßte es außerdem nicht zu dem bibliſchen Text. Hätte Klopſtock einen antiken Stoff, einen Inhalt, der mit griechiſchem oder römiſchem Weſen irgend wie verwandt war, in dieſer neuen Form behandelt, er hätte ſich der Ausbildung, welche ihr griechiſche oder römiſche Dichter gegeben, näher anſchließen können und wäre ſo auf dem Wege der Tradition von dem Maaß zu einer Form gelangt.

Der Hexameter in der wundervollen Ausbildung epiſchen Stiles, den er in den homeriſchen Geſängen gewinnt, bringt eine bequeme Breite ſinnlicher Einzelheit mit ſich, immer gleichmäßig fortſchreitend in vollkommener Bindung, in den feſteſten und klarſten Uebergängen. Der Charakter der Bibeltexte iſt in jeder Art ein anderer, er iſt innerlich, kurz, abgebrochen. Es lag ferner nahe, manches aus dem Charakter althebräiſcher Poeſie heranzuziehen, aber dieſe ſtreitet nur noch mehr mit der Form des griechiſchen Epos, denn ſie iſt gedrungen, aphoriſtiſch, ſpruchweiſe concentrirt in einzelne Sätze, ſie hat überdies ihre eigne Form, den Parallelismus. So befand ſich denn der Dichter von Hauſe aus in einem Widerſpruch zwiſchen Form und Inhalt, ein Widerſpruch, der ſich dadurch noch vielfach vergrößert, daß gegenüber dem Plaſtiſchen, dem feſten und ſichern Umriß, der hier gefordert wird, das ſchattenhaft Zerfließende der Klopſtock'ſchen Geſtalten tritt, und wiederum gegenüber dem Naiven jene pausbackige Rhetorik. So konnte er denn keinen innern Halt gewinnen, er ſchwankte rechts und links und nach allen Seiten, wohin ihn der Zufall trieb, und er ſchwankte um ſo ſtärker, je mehr er dem Hexameter in ſeiner lareſten Form eine beinahe die Proſa noch überbietende Freiheit abgewann. Bald iſt er, wie wir geſehen haben, gedrängt und überfüllt, bald wieder verläuft er ſich in die zerlaſſenſten Declamationen voll oratoriſcher Wiederholungen: er fällt mitunter in weitſchweifigen Kanzelton, in homiletiſche Breite, baut die langathmigſten Perioden, ſelbſt mit eingeſchachtelten fremdartigen Zwiſchenſätzen nach Art ſchlechter Proſa, — und er gefällt ſich dann wieder in kurzgeſchnittenen, der Verbindung entbehrenden Sätzen, in jeder Rückſicht ohne Gefühl für Ton und Stil. Gewiß würden die Zeitgenoſſen dieſen weſentlichen Mangel früher und lebhafter empfunden haben, wenn nicht eben die überwiegende Fremdartigkeit der Form als ein allgemeiner Deckmantel jeden andern Anſtoß verhüllt, oder gar als Eigenthümlichkeit dargeſtellt hätte. Die Dinge änderten ſich aber bald, je mehr man nämlich mit dem Weſen der neuen Form vertraut wurde. Die Bemühungen und Verdienſte von Voß, noch mehr aber von Goethe, brachten mit dem tieferen Eindringen in das Weſen des Hexameters und des epiſchen Stils unvermerkt einen Maaßſtab, welcher der Klopſtock'ſchen Meſſiade gefährlich werden mußte.

So kamen denn von verſchiedenen Seiten her Lichter zuſammen, welche nach kaum einem Menſchenalter den Glanz des einſt ſo hoch geprieſenen, ſo göttlich gefeierten Werkes verblaſſen machten, und heutiges Tags gilt es uns, wenigſtens gewiß in ſeiner Ganzheit, als völlig ungenießbar, ja gänzlich unlesbar. Dies iſt es ſchon durch ſeinen Umfang. Es kam ihm nicht wenig zu ſtatten, daß es ſtückweiſe erſchien, erſt drei Geſänge (1748), dann fünf (1751), dann zehn in der großen Kopenhagener Ausgabe (1755), darauf der 11. bis 15. Geſang (1768), endlich 1773 war das Ganze vollendet in zwanzig Geſängen und mehr als zwanzigtauſend Hexametern, ſo daß der Umfang nicht viel kleiner iſt als Ilias und Odyſſee zuſammen. So viel, auf einmal geboten, würde gewiß abgeſchreckt haben; aber auch mit dem Schluß und dem Aufhören der Erwartung trat beim Publicum eine Abkühlung ein. Man bemerkte jetzt die Planloſigkeit und fühlte die unſägliche Weitſchweifigkeit, die ſehr verſchieden iſt von epiſcher Breite. Der Gegenſtand, als der allerbekannteſte, konnte durch Neuheit nicht anziehen, und wenn naive Frömmigkeit darin Erbauung ſuchte, ſo konnte dieſe doch nie zu einem poetiſchen Genuß des Ganzen gelangen. Es zeigte ſich, daß gerade die Größe des Gegenſtandes, dem Klopſtock in ſeiner Jugend allein ſchon den Erfolg zugetraut hatte, das Mißlingen unmittelbar nach ſich ziehen mußte, daß die Höhe der Sphäre noch himmelweit verſchieden ſei von der Erhabenheit der poetiſchen Behandlung. Gerade dadurch, daß der Dichter ſich von vorn herein auf den höchſten Punkt ſtellt, wurde aller Spielraum nach oben hin verloren; das Höchſte in die unmittelbare Gegenwart zu ziehen, dabei zu verweilen und es wie ein Alltägliches zu behandeln, es zu beleuchten mit dem gewöhnlichen Tageslicht, das mußte alle Ferne, alles Helldunkel, allen Heiligenſchein, alle poetiſche Myſtik, ja alle Erhabenheit ſogleich zerſtören; man zog das Unſagbarſte in die Proſa und hatte das Heiligſte mit verwegener Hand berührt. Dazu, daß es dem Dichter an aller künſtleriſchen Oekonomie mit dem Wunderbaren, ſo wie auch mit den höchſten poetiſchen Potenzen fehlt: ſinnloſe Verſchwendung macht ihn nach kurzem arm. Aus dieſem Geſichtspunkt, der gewiß der höhere und ſiegende iſt, muß ſchon die Aufgabe als eine nach allen Seiten hin mißliche erſcheinen, eben ſo ungünſtig als die Milton's günſtig war; ſelbſt ein großer und entſchiedener Dichter hätte hier ſcheitern müſſen; daß aber Klopſtock ſich ſo ſtark täuſchen und verrechnen konnte, das macht ernſte Zweifel an ſeinem Dichterberuf — wie er denn auch zum Theil von außen beſtimmt wurde und mechaniſch zu Werke ging. Es iſt alles fabrizirt und geht auf Stelzen, nirgend eine herzinnige Wahrheit, das Meiſte abſtract und extramundan, am liebſten vor der Schöpfung oder nach dem Untergang der Welt ſich bewegend, oft lediglich in der Region der Worte, außer aller Anſchauung und Empfindung; ſelbſt die vielen Gleichniſſe höchſt allgemein und meiſtens hypothetiſch. Die langen Geſänge und Declamationen der Engel ſind von unbeſiegbarer Langweiligkeit und alle die aus Morgenröthen, aus Luft und Worten gebildeten Figuren haben ſo wenig Fleiſch und Bein, ſo wenig Kopf und Herz, daß an ihnen Antheil zu nehmen unmöglich iſt. Wo aber der Dichter ſich näher an die heilige Urkunde anſchließt, hält er nirgend den Vergleich mit derſelben aus, jedes Capitel des Evangeliums ſchlägt ihn durch Einfalt und ſtille Größe, durch Lebendigkeit und Ruhe, und hier iſt das Bedenken, das ſchon Gottſched erhob, gewiß nicht unbegründet, daß nämlich durch all die willkührlichen Erfindungen eine ganz neue chriſtliche Mythologie geſchaffen werde, „bei welcher die Theologie nicht ruhig ſein könne." In der That mußte der religiöſe Standpunkt ſehr eigenthümlich und die Vorliebe für den Dichter ſehr groß ſein, um ſich über ein Bedenken von ſo ernſter

Art hinwegzuſetzen. Dem Dichter ſelbſt entgingen dieſe Bedenken nicht ganz, er ſah ſich ſchon genöthigt, der Orthodoxie Zugeſtändniſſe zu machen, aber nur in unbedeutenden Dingen und gerade zum Nachtheil des erſten poetiſchen Wurfes, ſo daß er darum von Leſſing getadelt wurde. Dieſer macht ihm, im 19. Literaturbriefe, von ſeinem Standpunkt aus den Vorwurf, er habe, den Schwachgläubigen zu Liebe, die Reden Adramalechs abgeſchwächt und manches Andere, was ihm früher gelungen, entſtellt oder entfernt. Aber wenn der Dichter ſich ſo im Einzelnen mit der Theologie abzufinden ſuchte, ſo blieben doch im Ganzen für jeden Unbefangenen die hauptſächlichſten Anſtöße, ja man darf ſagen, Klopſtock ſei hier in vielen Dingen an Stelle der großen Vorſicht, welche der Stoff gebot, vielmehr mit einer herausfordernden Kühnheit zu Werke gegangen. Ich will nur Einen Punkt berühren, die unglückliche Art, wie er die Vorſtellungen des copernicaniſchen und eines ſelbſterfundenen Weltſyſtems in die einfache evangeliſche Erzählung hineinwirft und dieſe damit durchkreuzt. Nicht nur, daß er den Schauplatz von Geſtirn zu Geſtirn, von Sonne zu Sonne trägt, ſondern er ſetzt den Thron und das Reich Satans in das Innere der Erde auf eine kleine Sonne, der Zugang iſt durch eine Oeffnung am Nordpol. Ebenſo gewagt, geſchmacklos und wunderlich iſt ſeine Engelmythologie und die Art ihrer Verwendung. Gott hat einen völligen Hofſtaat von Engeln und ein eigenes Hofceremoniell, auch Chriſtus hat ſeinen beſonderen Leibengel, deſſen er ſich bedient, um ſein Gebet zu Gott zu tragen, dann kommt noch ein Engel der Erde und der Sonne vor. Die Engel der Erde haben ihren Sammelplatz auf der Sonne und hier werden auch, in einer himmliſchen Warteſchule, die kleinen Kinder von ihnen für den Himmel vorbereitet, wie man alles dies gleich im erſten Geſange leſen kann. Solche Erfindungen ſind an ſich bedenklich und haben gar keine Beziehung zur Empfindung, ſie ſind das Gegentheil einer Steigerung. Milton iſt in ſolchen Dingen zwar Klopſtocks Vorbild, allein er iſt viel enthaltſamer und vorſichtiger, meiſtens abſichtlich unbeſtimmt — und eben darum zugleich effectvoller und weniger anſtößig. Klopſtock ging endlich ſo weit, daß er den Tod und die Verklärung ſeiner Gemalin, jenen ganz nach der Natur gezeichnet, ähnlich wie er ihn ſelbſt in den Schriften von Margareta Klopſtock beſchrieben, in das göttliche Gedicht von der Erlöſung aufnahm: Gedor und Cidli im 15. Geſange.

Es kommt im Leben der Schriftſteller nicht ſelten vor, daß ohne ſonderliche Zurüſtung ein keckes Wort in die Welt hinein geſchrieben wird, daß es durch Zuſtimmung oder Widerſpruch Aufſehen erregt, daß der Autor davon Veranlaſſung nimmt, immer weiter auf der betretenen Bahn fortzugehen, jetzt hintendrein erſt ſeine Studien macht, dann aber, leider, ſei es durch Befangenheit oder Selbſtſucht, nur in dem Fall iſt, dieſe nachträglich erworbenen Kenntniſſe zur Stützung deſſen zu verwenden, was er ohne dieſelben behauptet hat. Viel ſeltener begegnet Aehnliches einem Dichter, geſchieht es aber, um wie viel ſchlimmer! In dieſem Fall nun ſcheint, wenn irgend jemals Einer, Klopſtock ſich zu befinden, denn der Meſſias iſt in ſeiner Conception nicht das Werk einer gereiften Manneskraft, ſondern ein jugendlicher Verſuch, faſt ohne des Verfaſſers Willen in die Oeffentlichkeit geworfen; ein daran geknüpftes Lebensſchickſal führte und zog dann weiter und weiter. In den erſten Drucken liegen die Spuren jugendlicher Unſicherheit noch überall zu Tage; wenn ſpäter die glättende Hand fleißig nachzuhelfen ſuchte, ſo betraf die Beſſerung doch ganz äußerlich meiſtens nur Vers und Ausdruck, es waren nur kleine Auslaſſungen oder Zuſätze, auf die Compoſition, auf die Führung der Fäden, konnte nicht mehr eingegangen, die geſammte Darſtellungsweiſe nicht geändert werden; war doch das Gedicht durch ſeine Vergötterung dem Dichter ſelbſt entrückt! Wie wenig übrigens Klopſtocks Meſſiade nach Bau und Anlage ein epiſches Gedicht iſt, zeigt ſich namentlich auch darin, daß der Dichter im Verlauf jede Gelegenheit wahrnimmt, in andre Gattungen überzuſchweifen, in den Hymnus, das Elegiſche, Idylliſche, den lyriſchen Wechſelgeſang u. ſ. w.

Haller urtheilte ſchon nach den erſten Geſängen, der Dichter des Meſſias ſei „im Begriff in Phöbus (d. h. Schwulſt, Unſinn) überzugehen.“ Es läßt ſich wohl begreifen, daß der nach Strenge und Kürze des Gedankens Strebende ſich durch den Wortſchwall der Klopſtock'ſchen Rede nicht angezogen fühlen konnte, welche nicht ſelten mit dem Dichter völlig davon geht. Auch Bodmer und Breitinger wandten ſich weiterhin von Klopſtock ab, ſie, die bei ſeinem Auftreten ihn ſo hoch erhoben, ihn zuerſt verkündet hatten. Man hat das als perſönliche Mißgunſt, wohl gar als Neid ausgelegt. Allein wer die Schriften und die Tendenz dieſer Männer näher ins Auge faßt, wird dies ſehr natürlich finden. Klopſtock hatte in ihren Augen das Ziel überſchoſſen; um ſo viel, als er Anfangs über Milton hinaus gegangen und ſich dann ganz von ihm entfernt hatte, mußte er ihnen aus der Bahn eines chriſtlichen Epikers gewichen erſcheinen, er konnte ſchon vom vierten oder fünften Geſange ab nicht mehr ihr Mann ſein. Bodmer hatte Milton gegen die Angriffe von Magny und Voltaire vertheidigt, welche den Stoff für zu hoch hielten, um eine beſtimmte Ausführung zuzulaſſen; und jetzt kam Klopſtock, von dem er ſelbſt eben dies ausſagen mußte.

Der Kritik Schönaichs, welche parteiiſch erſcheinen könnte, wollen wir erſt hier nach den Schweizern gedenken. Er führt das Urtheil Gottſcheds nur noch weiter aus; ſeine ſatiriſche Schrift (ſ. o.) kann man eben ſo gründlich als ſcharf nennen. Abgerechnet gewiſſe Ausſchreitungen, die wir bezeichneten, trifft er ſehr hart die Verſchnörkelung des Klopſtockiſchen Ausdrucks, ganz beſonders aber die ſeltſamen Erfindungen ſeiner himmliſchen Mythologie, die ſich ins ganz Unſinnliche verlieren, um plötzlich wieder in ganz Sinnliches umzuſchlagen, überdies des Dichters genaue Bekanntſchaft, gleichſam Buſenfreundſchaft mit dem von ihm erfundenen Engel Eloa. Wenn dagegen Schönaich an manchen Wendungen, Wortbildungen und Fügungen Anſtoß nimmt, ſo kann hier ſein neologiſches Wörterbuch uns heutigestags trefflich zum Zeugniß dienen, wie ſehr Klopſtock das damals Uebliche überſchritten und zugleich wie glücklich zum Theil ſeine Neuerungen geweſen, denn nicht weniges davon hat ſich durchgeſetzt, ſo daß wir nicht mehr empfinden, was dem Anhänger Gottſcheds als undeutſch erſchien: es giebt hier das zu Klopſtocks Verkleinerung geſchriebene Buch nur ein Document für die Größe ſeines Verdienſtes.

Leſſing, der ſich mit den Klopſtockianern ſo heftig gegen Schönaich gerichtet, mußte doch mit dieſem ſehr bald die Mängel der Meſſiade anerkennen, und zwar gerade, als er in Gemeinſchaft ſeines Bruders (Johann Gottlieb) damit umging, ſie zu ihrer Verherrlichung ins Lateiniſche zu überſetzen.*) Er wird bei dieſer Gelegenheit veranlaßt den Gedankengang ſcharf zu verfolgen, den Worten unter den Hut zu ſehen. Eine ſolche genauere Kritik des Einganges enthüllte denn auch ihm etwas von den „meſſianiſchen Wirbeln", und ließ ihn die Bedenklichkeit des Ganzen ahnen. Die Beiwörter, welche hier Gottes Weisheit erhält, „forſchend", „tiefſinnig" und „einſam" brachten ihn auf den Gedanken, daß dieſelben vielmehr menſchlicher Weisheit geziemen würden, und hieraus ſchloß er denn auf eine gänzliche Unbrauchbarkeit der wahren Dichtkunſt bei gewiſſen geiſtigen Gegenſtänden, „von welchen man ſich nicht anders als die allerlauterſten Begriffe machen ſollte" — eine Aeußerung, welche wohl nur eben die Unbrauchbarkeit dieſer Gegenſtände und alſo der ganzen Aufgabe in ſich ſchließt. Leſſing tadelte demnächſt die Unvollſtändigkeit und Unbeſtimmtheit der epiſchen Ankündigung — ſie lag in der Unvollſtändigkeit des Planes — und außerdem gewiſſe ſchwindlige Widerſprüche, welche tief in dem Hyperidealismus der Dichtung begründet ſind. Klopſtock hat hier allerdings geändert und die Nothwendigkeit beſcheidnern Auftretens gefühlt, allein dieſe Aenderungen ſind doch nicht von der Art, daß Leſſings Ausſtellung erkannt und der Anſtoß beſeitigt wäre. Und, in der That, dieſer hätte an jenen erſten zwanzig Verſen mit Grund noch viel mehr tadeln können, das höchſt Geſuchte und Verwickelte der Anrufung. Die unſterbliche Seele ſoll ſingen, d. h. Klopſtocks eigene, ihr zu Hülfe wird „der Geiſt Schöpfer“ gerufen, welcher als „forſchender Geiſt“ „die Tiefen der Gottheit“ erſchauet; er ſoll, damit das Werk beſungen werde, „das nur Gott allgegenwärtig erkennet“, die Dichtkunſt weihen und dieſe dem Dichter entgegen führen, als ſeine Nachahmerin, voller Entzückung, voll unſterblicher Kraft, in verklärter Schönheit, er ſoll ſie mit der einſamen Weisheit rüſten, die ihm ſelbſt eigen. Wir haben hier den Dichter, ſeine unſterbliche Seele, jenen Geiſt Schöpfer, die perſonificirte Dichtkunſt, die Weisheit jenes Geiſtes, endlich Gott und wiederum die Tiefen der Gottheit, über dies alles noch das Werk, — er ſcheint die Verſöhnung zu meinen, — ſpäter ſetzte er: „Aber, o That, die allein der Allbarmherzige kennet“, nur noch verwickelter! — Es ſollte ſchwer ſein, in ſo viel Zeilen eine größere Verſchränkung und Verwirrung der Begriffe zu Stande zu bringen! Aber auch gleich die erſten Verſe tragen ein mehr als jugendliches Ungeſchick an ſich; Leſſing tadelte Tautologie und inneren Widerſpruch; noch viel mehr und unmittelbarer fällt auch hier die Lahmheit des proſaiſchen Zwiſchenſatzes und vollends der doppelten relativen Conſtruction ins Ohr:

---

*) Die Fortſetzung (ſ. o.) unterblieb nur, weil ſie von einer andern Ueberſetzung ins Lateiniſche erfuhren. Hier beiläufig, daß auch der ehemalige Conrector am Rathslyceum zu Stettin ſich anſchickte den Meſſias in griechiſche Hexameter zu übertragen, wobei denn allerdings ſich hie und da eine homeriſche Wendung anbringen ließ. Man ſehe: Specimen versionis graeco-metricae notissimi et nobilissimi carminis, quod germanice inscribitur: Der Messias. Stetini. 1756. 4.

Die der Meſſias auf Erden in ſeiner Menſchheit vollendet,
Und durch die er Adams Geſchlechte u. ſ. w.

Das gleich darauf folgende Pathos iſt gewiß eben ſo unpaſſend für die Einleitung. — Hienach wird man denn vielleicht auch Gottſched entſchuldigen, wenn er ſich nicht unter die Bewunderer der Meſſiade Klopſtocks ſtellen konnte, ſondern von ihr die Wiederkehr des Schwulſtes befürchtete.

Wieland war in ſeiner Jugend Verehrer und Nachahmer Klopſtocks, aber er fiel ab und kehrte um, ſein Genius ſagte ihm, daß auf dieſem Wege kein ewig grünender Lorbeer zu erreichen ſei. Herder war anfangs, namentlich in den Fragmenten zur ſchönen Literatur und Kunſt, der entſchiedenſte Bekenner Klopſtocks, er iſt auch nie vollſtändig von ihm abgefallen, ſtand mit ihm ſtets in freundſchaftlichem Briefwechſel; allein ſchon im Jahr 1772 ſchreibt er an ſeine Braut, es ſei ihm von ihr jedweder Brief mehr als eine Klopſtockiſche Ode, „denn er iſt Wahrheit, Ausguß des ſchönſten, reinſten Herzens, Einfalt, Ja und Amen!“ Nicht minder ſtand Goethe in ſeiner Jugend unter dem Einfluß von Klopſtock, und folgte, was eben ſeine Unbefangenheit beweiſt, dem Strom der Zeit. Er ehrte und liebte ihn perſönlich; ſeine Natur und ſeine Kunſtentwickelung führte ihn freilich auf ganz andere, ja entgegengeſetzte Bahnen und er war ja ſogar mit ihm in harten Conflict gekommen (ſ. o.); gleichwohl beurtheilte er ihn immer noch mit vieler Schonung und ſuchte vor dem Publicum zu halten ſo viel als möglich; ſo im dritten Theil von Wahrheit und Dichtung. Viel anders lautet ſein Urtheil in den vertrauten Geſprächen mit Eckermann, denn hier ſagt er ganz unumwunden: Klopſtock war kein epiſcher und kein dramatiſcher Dichter, ja überhaupt kein Dichter. Aber ſelbſt Goethe konnte das nur im engern Vertrauen und unter vier Augen ſagen. Auch Schiller war wohl von dieſer Einſicht nicht weit entfernt, aber er durfte es weder ſich ſelbſt noch dem Publicum vollſtändig ausſprechen, denn dies hatte ſich einmal gewöhnt, den Dichter mit dem Gegenſtande zu identificiren: ein Angriff auf jenen würde auf dieſen bezogen worden ſein. Man leſe, wie ſchwierig Schiller in ſeiner ſchönen Schrift über naive und ſentimentale Dichtung zwiſchen ſeinem äſthetiſchen Gefühl und der Pietät für den Namen ſich hindurch windet, und wie er bei der Zueignung der höchſten Prädicate Klopſtock doch zugleich alles abſpricht, was zu einem Dichter gehört, ja wie er vor ihm warnt. Er ſchließt mit den Worten: „Nur in gewiſſen exaltirten Stimmungen des Gemüths kann er geſucht und empfunden werden; deswegen iſt er auch der Abgott der Jugend, obgleich bei Weitem nicht ihre glücklichſte Wahl.“ Er nennt Klopſtocks Charaktere Werke des Verſtandes, welche nur wieder auf den Verſtand wirken konnten, die Phantaſie aber völlig leer ließen, alles ſei formlos und ohne Individualität, es zeige ſich das gleichmäßig in Klopſtocks Epos und ſeinen Dramen, im Judas, Pilatus, Philo und Salomo — „und hier, ich geſtehe es frei heraus, finde ich den Dichter ganz und gar nicht in ſeiner Sphäre.“

Die neueren Kritiker haben faſt einſtimmig den erſten Geſängen den Preis ertheilt, beſonders den erſten beiden — wir haben uns darüber bereits ausgeſprochen —; aber auch einmal das zugegeben, es wäre das ein ſchlimmes Lob, denn wenn ein ſo groß angelegtes Werk ſich in ſeinem Fortgange nicht ſteigert, ſo muß es entweder in der Anlage verſehen ſein, oder es war die Kraft des Dichters nicht zureichend — hier möchte wohl die Schuld auf beide Seiten ſich gleich vertheilen. Auch Goethe giebt dieſes Verhältniß der ſpäteren Geſänge zu den erſten zu, ſucht es aber in mildeſter Weiſe zu erklären (Bd. XXII, 85) — die erſten ſeien, ſelbſt rein und unſchuldig, in eine reine und unſchuldige Zeit gefallen.

Es hat, ich muß es wiederholen, kaum irgend ein Gedicht einen ſolchen Umſchlag der Schätzung erfahren, wie die Meſſiade: zu ihrer Zeit als das höchſte Erzeugniß der Poeſie geprieſen, über Milton und Dante, über Virgil und Homer geſtellt, immer nur mit Andacht und Schwärmerei genannt und zugleich angeſehen als ein Inbegriff der Claſſicität (letzteres von Bieſter), ein Werk, vor dem ſich Dichter und Philoſophen beugten, Leſſing, Herder, Kant — iſt es dann nicht bloß als ganz verfehlt, werthlos und nichtig angeſehen, ja geradezu Gegenſtand des Haſſes geworden. Schon ſehr hart und ſchneidend urtheilt (in den Vorleſungen) Solger: Man freue ſich nur der Unſchuld und Unbefangenheit bei aller Ungeſchicklichkeit und bei allem Mangel an Erfahrung, in Hinſicht des Poetiſchen habe der Meſſias nicht einmal den Werth der Aeneide, die eine hohe Bildung und Gewalt des Ausdrucks beſitze, Klopſtocks Werk ſei ein völlig rhetoriſches. Noch härter Ludwig Tieck (Brief an Solger, Solgers nachgel. Schr. I, 695): „Was iſt vom Meſſias zu ſagen? Weder epiſch, noch ſchildernd, noch evangeliſch, noch katholiſch, noch allegoriſch, am wenigſten myſtiſch — ſondern die flachſte Aufklärung bei dieſem Gegenſtande, undichteriſche Pſychologie, die noch dazu höchſt manierirt iſt, ohne Erregung des Mitleids, Schrecks, Haſſes und der Liebe — lauter Worte, die ſich aufblaſen, um groſe

Gedanken zu ſein, und alles, wenn ich es als Chriſt betrachte, höchſt unchriſtlich, ja antichriſtlich“ — wie merkwürdig, daß gerade in dem Punkt der Chriſtlichkeit Tieck mit Gottſched übereintrifft. Auch Ilgen*) ſchon ſoll geäußert haben: „Die Meſſiade iſt das Gegentheil der Poeſie, der poetiſche Antichriſt“ — ein Urtheil, das um ſo auffallender wird durch die Perſon, von der es kommt: Ilgen bekanntlich war vieljähriger Leiter derjenigen Schule, aus der Klopſtock hervorging, und auf welcher er als Primaner den Gedanken des Meſſias faßte. Dagegen halte ich Danzels Urtheil für durchaus unwürdig (Leſſing Leben und Werke I, 207): „Welche Natur brachte uns dieſer Menſch? Er warf uns die ganze Unreife ſeiner zwanzigjährigen Primanerexiſtenz ins Geſicht“ — „der Meſſias iſt ein knabenhaftes Product“ u. ſ. w. So ſpricht man nicht von Männern, welche jemals die Achtung und Verehrung der Nation beſeſſen, ſo ſchreibt man nicht Literaturgeſchichte! Was an dieſer Aeußerung Wahres iſt, wird falſch durch die Allgemeinheit und durch die Form, in der es geſagt iſt; ſie iſt überdies auch inſofern ungerecht, als der Tadel zu gleichem und zu größerem Theil die Bewunderer trifft, die das für ſo göttlich hielten. Möchte man daraus abnehmen, daß es hoch an der Zeit war, hier feiner zu unterſcheiden und mit genauerem Eingehen in ſcharfem Umriß die Mängel der Klopſtockiſchen Dichtung zugleich mit ihren Gründen zu zeigen, ſo wie auch mit den Gründen, welche dieſelben den Zeitgenoſſen verdeckten. Nur in ſolchem Zuſammenhange war es erlaubt, die härteſte Wahrheit auszuſprechen; und ſind wir jetzt nicht reich genug, um ſie ertragen zu können? Die Wege aber, welche die Geſchichte der Entwickelung gegangen iſt, liegen außer der Macht und Verantwortlichkeit des Einzelnen. Ich meine, der Literarhiſtoriker müſſe auch etwas von dem Auge des Geſchichtſchreibers haben.

---

*) Ilgeniana. Erinnerungen an Dr. K. G. Ilgen, eine kleine Anecdotenſammlung von W. U. Leipzig 1853. — Ich halte hier übrigens die Bemerkung für nöthig, daß die von mir gegebene Beurtheilung ſchon vor Jahren niedergeſchrieben iſt, unabhängig von den erſt nachträglich hinzugebrachten Urtheilen Anderer. Dies gilt auch von Loebells im Jahr 1856 erſchienenem Buch: Entwickelung der deutſchen Literatur von Klopſtocks erſtem Auftreten bis zu Goethes Tode, Bd. I. Loebell nennt den Meſſias ein Epos ohne Mark, in welchem, der Gattung entgegen, die Empfindung vorherrſche über die That, und zwar eine ſehr eintönige Empfindung. Dies Urtheil trifft inſofern nicht, als auch an Handlung ein Ueberfluß in dem Gedicht iſt, welche nur aus den dargeſtellten Gründen nicht zur Geltung gelangt; aber auch ſchon das „ohne Mark“ will nicht treffend erſcheinen (ſ. o.). Das Buch enthält hier nichts, was über früher Geſagtes hinaus ſchärfere Zeichnung geben könnte; ein Kunſtwerk läßt ſich nur meſſen vom Standpunkt der Kunſt.

Hören wir ſchließlich nur noch das gemeſſenere Urtheil von Friedrich Schlegel in deſſen Geſchichte der alten und neuen Literatur. Der Kritiker war ſchon Katholik, als er ſich über die Meſſiade äußerte, als ſolcher konnte er unmöglich ſympathiſiren, aber auch nicht als Kenner des Dante und Milton. Um ſo mehr muß man ſchätzen, daß er, dem die Schwächen nicht verborgen blieben, ſich doch mit äußerſter Milde ausdrückt, und das Werk wenigſtens in ſeiner Bedeutung für die Literatur zu halten ſucht. „Mit der Meſſiade beginnt eigentlich der höhere Aufſchwung der neueren deutſchen Literatur; ſo unermeßlich iſt das Verdienſt derſelben, beſonders in Sprache und Ausdruck, obwohl dies Gedicht meiſtens nur dem Namen nach im Allgemeinen bewundert wird, wenigſtens im Ganzen nie wahrhaft wirkſam in das lebendige Gefühl überging.“ Der Plan erliege den Schwierigkeiten des Gegenſtandes, am glücklichſten ſeien hier, wie überhaupt bei Klopſtock, die elegiſchen Stellen, was dann nähere Ausführung erhält — in der That kein großes Lob für ein epiſches Gedicht, und kein Lob für ein Gedicht, wenn man vor allem nur das Verdienſt um Sprache und Ausdruck ins Licht ſtellen kann.

Faſſen wir alles zuſammen, ſo iſt Klopſtock nicht ſowohl dieſen einzelnen Urtheilen, als vielmehr einer merkwürdigen Nemeſis erlegen. Wenn ſein Auftreten ganz achtbaren Beſtrebungen, ich nenne darunter auch die Schönaichs, durch plötzlich veränderten Geſchmack einen voreiligen Todesſtoß gab, ſo erfuhr er ebendies durch den ferneren Umſchwung der Zeiten. Es kam ein neuer Geiſt nicht nur über die deutſche Poeſie, ſondern auch über die germaniſche

Auffaſſung des Chriſtenthums — wir werden weiter unten davon zu handeln Gelegenheit haben und begnügen uns jetzt mit der Andeutung, daß er von Hamann, Herder, Lavater, Jung-Stilling und andern ausging — zum Theil übergeführt wurde auf die Goetheſchen Kreiſe. Mit ſeinem äſthetiſch aufgeſtutzten Chriſtenthum konnte Klopſtock ſich der ernſteren und innigeren Gläubigkeit gegenüber nicht halten, eben ſo wenig als mit ſeiner rhetoriſchen Poeſie gegenüber wahrer, blutwarmer Geſtaltgebung. Hamann ſowohl als Merck, und man wird es jetzt verſtehen, gehören zu den erſten, welche mit Entſchiedenheit ſich Klopſtock entgegenſtellten, Hamanns Natur mußte ſich feindſelig gegen Klopſtock verhalten, und auch Merck geſteht, Klopſtock nie für einen wahren poetiſchen Kopf gehalten zu haben — ſo konnte denn auch Goethe nie wahrhaft für ihn eingenommen ſein.

III.

Klopſtocks Dramen.

Wenn Klopſtock als epiſcher Dichter nur ein geringes Maaß geſtaltender Kraft bekundet, ſo kommt das vollends zu Tage in ſeinen dramatiſchen Beſtrebungen. Dieſe ſind der Vergeſſenheit anheim gefallen und konnten ſelbſt von denen nicht gehalten werden, welche in dem Meſſias ein nationales und chriſtliches Epos anerkannten. Es fehlt in der That allzu ſehr an Charakter und Lebendigkeit, an Dialog und im Grunde an Allem, was einen Leſer feſſeln könnte, der nicht geneigt iſt, den Willen für die That zu nehmen; auf dem Gebiet der Kunſt aber gilt die That alles und der bloße Wille nichts. Dennoch, um nämlich die im Ganzen ſo wichtige Erſcheinung des Dichters abzurunden, iſt auch auf dieſe Werke ein Blick zu richten, und ſelbſt auf die in Proſa verfaßten.

Wir beſitzen von Klopſtock drei geiſtliche Dramen, welche ſich ſeinem geiſtlichen Epos anſchließen und als eine Abzweigung davon gelten können. Das erſte fällt in frühe Zeit: Der Tod Adams, zuerſt gedruckt zu Kopenhagen 1757. Es iſt in Proſa und würde ſchwerlich Aufſehen gemacht haben, wenn es nicht den Dichter der Meſſiade zum Verfaſſer gehabt hätte. Der Conception nach iſt es größer als in der Ausführung, denn der erſte Tod und deſſen Eindruck hätte in der Hand einer entſchiedenen dichteriſchen Kraft wohl eine lohnende Aufgabe ſein können. Eine ſolche Aufgabe hätte freilich eine Fauſt erfordert, wie die Miltons und Michel Angelos. Wir verlangen die erſten Menſchen mit Recht in ihrer urſprünglichen Kraft, ohne alle Abſchwächung durch Convention zu ſehen, mit allen Stärken und Tiefen der menſchlichen Natur, mit dem Gepräge des Schöpfers auf dem Antlitz, mit Himmel und Hölle in ihrer Bruſt. Davon bleibt nun freilich der junge Dichter weit entfernt: Das Wichtigſte, das ſich von Klopſtocks Stück melden läßt, iſt, daß es die bibliſchen Idyllen Geßners und dann ferner ſeine ganze proſaiſche Idyllenpoeſie hervorgerufen hat, ferner, daß es wegen ſeiner großen Simplicität im Auslande Beifall fand, und namentlich, daß es ins Franzöſiſche überſetzt worden — wahrſcheinlich weil es etwas Ueberſetzbares von dem berühmten Verfaſſer des Meſſias war. Gleim hat das Stück in Verſe gebracht und wahrſcheinlich zugleich den Dichter beſtimmt, im Folgenden ſich ſelbſt der metriſchen Form zu bedienen.

Dies folgende Stück, Salomo, iſt vom Jahr 1764 und in fünffüßigen Jamben. Es zeigt aber keinen weſentlichen Fortſchritt und dürfte ſchwerlich noch auf Leſer unſerer Zeit zu rechnen haben. Wieviel aber Klopſtock dem Stück zutraute, ergeben ſeine Aeußerungen in der Vorrede, wo er nämlich von Geſetzen der Tragödie, von Leſern und Zuſchauern ſpricht, und behauptet: „eine Materie gewählt zu haben, die an Tragiſchem alle, die bisher berühmt geworden, übertrifft“ — und doch iſt gerade über die Geringfügigkeit der Angelpunkte im Stück ſehr bald geklagt worden, mit beſonderer Bitterkeit von Thomas Abbt. Als Hauptmotiv ſteht Salomos Abfall von Gott da, der aber nicht durch Leidenſchaften oder Schwäche, ſondern durch Zweifel des Verſtandes bewirkt wird. Auch über die metriſche Form läßt Klopſtock ſich näher aus. Fünffüßige Jamben wechſeln mit ſechsfüßigen, doch ſo, daß jene das Uebergewicht haben; der Anapaſt nimmt die Stelle des Jambus da ein, wo es die nothwendige Abwechſelung oder der Inhalt zu erfordern ſchien — nachträgliche theoretiſche Beſchönigungen für die Sorgloſigkeit und Schnellfertigkeit der Arbeit, an welche ſich Klopſtock durch ſeinen Hexameter einmal gewöhnt hatte; der That nach leidet der Vers an Unregelmäßigkeiten aller Art.

Höher ſteht an Inhalt und Form das dritte Stück, David, vom Jahr 1772. Der Dichter hat auch dies Stück ein Trauerſpiel genannt, und ſcheint, wie aus den Anweiſungen für das Spiel zu erſehen, eine Aufführung für möglich gehalten zu haben. Daß ſie nicht möglich ſei, darüber war ſelbſt unter Klopſtocks Zeitgenoſſen kein Schwanken, obwohl in den geiſtlichen Stücken Racines ein Vorgang lag. So wenig wahres dramatiſches Leben auch in dem berühmteſten geiſtlichen Stück Racines, der Athalia, ſein mag, ſo bleibt es in der dramatiſchen Oeconomie und ſelbſt dem dramatiſchen Intereſſe dem Klopſtockiſchen Stück weit überlegen; und doch erſcheint dieſer David als großer Fortſchritt gegen Salomo; ſprachliches Verdienſt läßt ſich nicht verkennen, ja ſelbſt dichteriſches. Im David begegnet man einzelnen großen Motiven, wirkſamen Zügen, und zuweilen einem wahren Pathos; der Ausdruck dürfte mehr Feuer und Natur haben als in irgend einem andern Klopſtockiſchen Werke. Man ſieht, daß ein der deutſchen Sprache zuſagender Vers, der fünffüßige Jambus, den der Dichter hier beſſer als im Salomo, aber immer noch allzu unregelmäßig behandelt, ihm weſentlich zu ſtatten kommt. Er erreicht mehr als einmal Fluß und Nachdruck. Den höheren, ja den unerläßlichen dramatiſchen Forderungen genügt das Stück freilich nicht, und es trägt nichts an ſich, was im hergebrachten Sinne den Namen Trauerſpiel rechtfertigen könnte, nur daß hier, wie im Salomo, ſich der Dichter der üblichen und auch innerlich wohl begründeten Theilung in fünf Acte gefügt hat. Als beſondere Eigenthümlichkeit, welche Klopſtock von ſeiner epiſchen Maſchinerie her geblieben ſcheint, iſt zu erwähnen, daß im fünften Act des David Satan und Moloch auftreten, jener als Levit, dieſer als ſtädtiſcher Bote verkleidet, beide ſich beklagend über die Gewalt des Engels Gottes, welcher der von ihnen heraufgeführten Peſt Einhalt gethan.

Demnächſt beſitzen wir von Klopſtock drei patriotiſche Dramen, welche der Dichter Bardiete nennt, und die, wie jene mit der Meſſiade, ſo im Zuſammenhange mit vielen ſeiner vaterländiſchen Oden ſtehen. Obwohl dieſe Stücke in ihrem Dialog die proſaiſche Form haben, erwecken ſie doch unſere Aufmerkſamkeit in weit höherem Grade als die bibliſchen Dramen, der Dichter zeigt ſich darin ſtärker und der Einfluß auf Zeit und Folgezeit iſt unverkennbar. Unter ihnen iſt das älteſte, die Hermannsſchlacht vom Jahr 1769, das bedeutendſte. Es führt ſich ein als „ein Bardiet für die Schaubühne“ und recht eigentlich iſt die Abſicht geweſen, von dieſer herab den Deutſchen Vaterlandsliebe und Nationalſtolz zu predigen; in gleicher Abſicht iſt das Werk auf eine würdige Weiſe dem Kaiſer, Joſeph II., zugeeignet, der auf deutſche Wiſſenſchaft und Dichtkunſt ein Auge zu richten verſprach. Das Werk, das wohl ziemlich den Umfang einer Tragödie hat und einen Abend zu füllen berechnet war, beſteht aber nicht aus Acten, ſondern aus einer Reihe von Scenen, dreizehn an der Zahl, die nur durch Chorgeſänge der Barden, ein-, zwei- und dreichörig, unterbrochen werden. Dieſe Chöre ſind ſtrophiſch zu je vier Zeilen abgeſetzt, ſonſt aber ohne Regel, ohne rhythmiſche oder poetiſche Wirkung, und auffallen darf, daß die Barden ſo viel von römiſcher Geſchichte einweben. Dramatiſche Anlage und Erfindung, dramatiſcher Fortſchritt und dramatiſches Intereſſe, Spannung und tragiſche Erſchütterung iſt in dem Stück nicht zu ſuchen, auch kein eigentlich dramatiſcher Dialog. Die Scene bleibt in der Nähe der Schlacht und man erfährt durch die ſchauenden oder auftretenden Perſonen ihren Verlauf bis zu ihrer Entſcheidung. Zu Anfang iſt Hermanns Vater Siegmar die Hauptperſon auf der Bühne, erſt weiter hinein erſcheint Thusnelda, zuletzt Hermann. Dieſe Oekonomie mag löblich ſein, auch hat Hermanns Auftreten, der, noch ganz erfüllt von den Pflichten des Feldherrn, ſeines Weibes nicht achtet und erſt, nachdem alles vollbracht iſt, ſich zu ihr wendet, etwas Darſtellungsvolles und Ergreifendes. Im Nächſtfolgenden iſt der Gedanke, die Deutſchen, Hermann ſowohl als Thusnelda, den Römern gegenüber ſtolz zu zeigen, ſehr anerkennenswerth, wenn auch die Durchführung nicht durchaus gelungen. Im Uebrigen haben die Charaktere etwas Allgemeines und Abſtractes; im Ganzen und im Einzelnen bleibt manches Hölzerne und Stelzenhafte, dennoch unterſcheidet ſich das Werk auf das vortheilhafteſte von allen frühern Dramen Klopſtocks, ja man möchte ſagen von ſeinen ſämmtlichen poetiſchen Werken, denn Geſinnung und Sprache iſt nachdrucksvoll und zuweilen ſchwunghaft, es weht überall eine heiße Vaterlandsliebe, und wenn der Dichter in der Zueignung an den Kaiſer ſagt, das Werk ſei warm aus ſeinem Herzen gekommen, ſo beſtätigt ſich dies in jeder Scene, in jeder Zeile. Der Heroismus iſt ſtärker und lebendiger als bei Schönaich, Cronegk und Schlegel, und es fehlt nicht an ſchönen und überraſchenden Wendungen. Auch iſt die Rede, wenigſtens ſtellenweis, lebhafter, farbenreicher, ungeſtümer als man es von Klopſtock erwartet, es tritt ein ſchnellerer Puls hervor, es begegnen phantaſiereiche Züge und offenbar hat der Dichter danach geſtrebt, ſeine alten Helden eine gedrungene und kernhafte Heldenſprache reden zu laſſen, was ihn freilich zuweilen ins Abgeriſſene führt; nicht ſelten aber erfolgen dann Rückfälle in matte und lahme Proſa und in Ausdrucksweiſen, die zu keiner Zeit der lebendigen Rede gehören können — im Ganzen genommen immer Vorzüge, welche bei Klopſtocks ſtrengen Kritikern wohl mehr Beachtung hätten finden ſollen. Gleich die erſte Scene ſtellt ſolche Vorzüge ins Licht, und ſie müſſen um ſo größer erſcheinen, als es damals noch keinen Götz gab, der aber nicht lange auf ſich warten ließ.*) Der Eindruck des patriotiſchen Stückes, zumal im Zuſammenhange mit der großartig gefaßten, höchſt überraſchenden Widmung an den deutſchen Kaiſer, war, wie uns das Goethe ſelbſt meldet, ein überaus mächtiger, und man darf nicht Anſtand nehmen, hier eine der größten Wirkungen zu finden, welche überhaupt von Klopſtock ausgegangen ſind.

Fünfzehn Jahre ſpäter, 1784, ſetzte der Dichter dieſe Beſtrebungen fort in einem zweiten Bardiet: „Hermann und die Fürſten", und wiederum nach drei Jahren, 1787, ließ er das Bardiet „Hermanns Tod" folgen, ſo daß dadurch der vaterländiſche Gegenſtand zu einer Trilogie erweitert wurde, denn in der Thht begegnen uns zum Theil dieſelben Perſonen, und die Stücke nehmen auf einander

---

*) Jacob Grimm hat neuerdings in ſeiner Jubelrede auf Schiller den Punkt berührt, er findet ſogar eine „**Mahnung**" an Goethe's Götz, dem das Stück vorausging.

Bezug.*) Aber es iſt recht bemerkenswerth, daß Klopſtock hiemit die Wirkung des erſten Stückes nicht ſteigerte, daß vielmehr dieſe Dreiheit hinter dem Einen zurückblieb. An Patriotiſchem, an Schönem und Geiſtreichem fehlte es auch hier nicht durchaus, der Dialog iſt zwar weniger nachdrücklich, aber das Ganze flüſſiger und leichter, Klopſtock hatte ſich hier nicht nur manches von Goethes Götz angeeignet, ſondern war, ſo viel er es überhaupt vermochte, auf den Ton der Sturm- und Drangperiode eingegangen, jedoch nur auf der Oberfläche, während er in dem ganzen Bau um nichts dramatiſcher und theatraliſcher geworden war. Und nun hatten ſich eben die Zeiten geändert: ſo formlos, ſo wild und roh jene Dichter ſein mochten, ſeit es einen Götz, ſeit es Stücke von Lenz und Klinger gab, und wiederum, ſeit Leſſings Dramen geſpielt wurden, hatte man gelernt, nach dramatiſchem Intereſſe zu fragen, man wollte geſpannt, gefeſſelt und ergriffen ſein, patriotiſche Reden und Verſicherungen von Empfindung reichten nicht mehr aus. Der Mangel der belebenden Potenz trat im Drama noch deutlicher zu Tage als im Epos, und gerade der Zuſatz „für die Schaubühne“ mußte dieſen Bardieten verhängnißvoll werden. So ging denn der erhabene Anlauf von Klopſtocks patriotiſchen Dramen ſehr bald zu Ende, ja ſie ſtarben noch vor dem Meſſias ab.

Und doch fehlte es nicht an den wohlwollendſten Bemühungen ſie zu erhalten, ja ſogar auf den Schauplatz zu bringen. Goethe**) erzählt uns, Schiller ſei, als er ſich mit Eifer dem Theater zuwendete, um dies auf ganz deutſchem Boden zu gründen, darauf bedacht geweſen, auch Klopſtocks Hermannsſchlacht für die Bühne einzurichten, allein es habe das Stück gleich anfangs ernſte Bedenken erregt, liberal und ſtreng, wie er war, habe es ihm viel Noth gemacht, bis er endlich ganz davon abſtehen mußte. Sein ſpäteres ungünſtiges

---

*) Sehr auffallend deshalb, daß, gegen die Zeitfolge der Abfaſſung und gegen den innern Zuſammenhang, die Göſchenſche Duodez-Ausgabe „Hermanns Tod“ vor „Hermann und die Fürſten“ ſtellt, jenes Stück in den ſechſten und dies in den ſiebenten Band.

**) In dem Aufſatz über das deutſche Theater.

Urtheil ſcheint eben durch dieſen geſcheiterten Verſuch motivirt zu ſein und auch Goethe ſetzt hinzu: „Die Kritik auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte bedarf keines Winkes, um die Beſtimmungsgründe zu entfalten.“

Es wird auch gemeldet, Gluck habe einige von den Chören dieſer Bardiete componirt, man will ſogar wiſſen, meiſterhaft. Ein großer Componiſt kann freilich viel überwinden, allein daß ſich nichts davon erhalten, iſt doch wohl kein gutes Zeichen, und daß dieſe Texte muſikaliſch ſeien, wird Niemand behaupten wollen.

Es muß überhaupt ſchließlich noch erwähnt werden, daß in den beiden ſpätern Bardieten ein beſonderer Mangel an Stil und Einheit herrſcht, welcher durch die proſaiſche Form begünſtigt wird, denn es miſcht ſich hier die Klopſtockiſche zur Manier erhärtete Ausdrucksweiſe mit mancherlei fremden Elementen zu etwas Buntem und Unharmoniſchem, Götz, Oſſian und noch manches Andere ſpielt wunderlich herein.

IV.

Klopſtocks Lyrik. Sein Verdienſt.

Als lyriſcher Dichter iſt Klopſtock ſeiner Zeit hoch gefeiert worden. Seine einzelnen Oden gingen vor dem Druck in Abſchriften von Hand zu Hand in Nord- und Süddeutſchland umher und wurden mit ſtaunender Bewunderung geleſen. Die Neuheit der Form und des Ausdrucks, vor allem aber die bisher verſchloſſen geweſene Empfindungswelt ſprach mächtig an und eben dieſe Neuheit ſtellte ſie außerhalb aller bisherigen Maßſtäbe und entwaffnete ſomit jede Kritik. Als Rückſchlag gegen die bisherige Verſtandeskälte in der alexandriniſchen Dichterei war jetzt von der Poeſie ein gewiſſer enthuſiaſtiſcher Aufſchwung untrennbar, und ebenſo wandte man ſich vom Sinnlichen ab; hoch, ideal und geiſtig ſollten alle Empfindungen ſein. Dieſer ätheriſch-ſentimentale Geiſt kam von England und fand in der höhern Damenwelt ſogleich ſeinen Boden. Die Liebe war dieſer Empfindungsweiſe zu ſinnlich, die Freundſchaft galt viel höher; ſollte es Liebe ſein, ſo mußte ſie ins Ferne, Ueberirdiſche, Zukünftige ſich richten. Wir bemerken eine gewiſſe Verſchiebung der Scala: die Freundſchaft wird mit der Zärtlichkeit der Liebe behandelt, die Liebe rückt dafür ins Unkörperliche, Geſchlechtloſe. Engliſche Prüderie war ſchon damals ſtark im Spiel; es iſt dies die Zeit, wo man die Zimmer mit zarten und unbeſtimmten Farben decorirte und ſie mit illuminirten engliſchen Kupferſtichen ohne Zeichnung und von verblaßtem Colorit ſchmückte. Auch die Melancholie war damals in Deutſchland Mode, und wem es an Anlaß und Gelegenheit dazu fehlte, ſuchte ſich durch äußere Mittel zu helfen. Von Ebert wird erzählt, daß er, um ſich zur Ueberſetzung von Youngs Nachtgedanken die erforderliche Stimmung zu geben, ſeinen Schreibtiſch mit Todtenſchädeln garnirte. Klopſtock wurde zuerſt der Dichter dieſes Zeitgeiſtes und war darin von keinem übertroffen.

Konnten wir Klopſtock auf dem Gebiet des Epos und des Drama den Lorbeer nicht geſtatten, mit dem ſeine Zeitgenoſſen ihn geſchmückt haben, ſo werden wir auf lyriſchem Felde um ſo vorſichtiger, aber freilich auch um ſo kritiſcher ſein müſſen. Auch hier ſind ſeine Werke aus dem Munde der Gebildeten verſchwunden, in dem des Volkes waren ſie nie. Es fragt ſich, ob ſie wirklich der Lebenskraft ermangeln. An Beiſpielen fehlt es nicht, namentlich in der Lyrik, daß eine Aenderung des Geſchmackes zeitweiſe das Nächſtvorhergehende zurückdrängt; hat man doch ſelbſt Schiller zu entwerthen geſucht. Haben nun Klopſtocks Oden noch eine Gerechtigkeit zu erwarten, können ſie je auf irgend einem Standpunkt in dem poetiſchen Kranz der Deutſchen ihre Rettung finden? — eine Frage, die um ſo mehr aufzuwerfen und ernſt zu beantworten bleibt, als in der uns näher liegenden Zeit nicht unbedeutende Kräfte, ich nenne vor allen den Grafen Platen, in der von Klopſtock eröffneten Bahn der Odenpoeſie fortgegangen ſind, und zwar ebenſowohl in den Maaßen der Alten als in freieren Rhythmen. Wir können uns alſo auch hier nicht mit ſolcher Abneigung, wie ſie jetzt herrſchend iſt, noch weniger mit kurzer Verwerfung begnügen, ſondern werden bis ins Einzelne herabſteigen und den Dichter wie einen noch Lebenden der eingehendſten Kritik unterwerfen müſſen, eben darum, weil die Zeitgenoſſen und die Späteren es daran fehlen ließen, indem ſie entweder bewunderten oder verdammten.

Klopſtock erſcheint uns zunächſt als Dichter der Freundſchaft. Wie die Briefwechſel der Zeit überfließen von ſtarken Freundſchaftsverſicherungen, ſo ſpielt in den frühen Oden Klopſtocks die Freundſchaft eine große Rolle, ſein Odengebäude Wingolf hat eben den Namen nach dem Tempel der Freundſchaft. Der Kreis der Leipziger Freunde, die berühmteren, Gellert, Rabener an der Spitze, werden verherrlicht, aber auch Schmidt, Cramer, Gieſeke, Ebert, die der Welt noch weniger bekannt waren als damals, 1747, Klopſtock ſelbſt. Es verdient hier bemerkt zu werden, daß dieſer eigenthümliche Freundſchaftscultus früher in England ſpielte und daß er vielleicht von dorther zu uns herüber kam. Wir finden ihn ſtark ausgeprägt in den lyriſchen Werken von Shakeſpeares Zeitgenoſſen, ſo wie in deſſen eignen Sonetten; aber auch recht ſtark bei ſpäteren Dichtern; vielleicht ging er hervor aus der neulateiniſchen Poeſie und ihrem Dedicationsweſen. Er hat in Deutſchland anderſeits Zuſammenhang mit der damaligen Stellung der Dichter zum Publicum. Dies Verhältniß war ein innigeres, herzlicheres, man nahm viel ſpecielleren Antheil an der Perſönlichkeit des Dichters, weil man ſich eben einer aufblühenden Literatur freute und jeden neu Auftretenden willkommen hieß. So nahm man denn manches von Privatverhältniſſen hin, je williger aber dieſe Hinnahme, um ſo leichter konnte ſie gemißbraucht werden.

Das Gedicht Wingolf, an der Spitze der Klopſtockiſchen Oden ſtehend, nimmt eine nähere Betrachtung in Anſpruch. Wie der Cyclus uns jetzt vorliegt, ſind die einzelnen Stücke von ſehr ungleichem Werth. Als beſonders gelungen und damals gewiß ſehr anſprechend, treten im dritten Liede die Strophen an Gellert hervor:

Dich ſoll der ſchönſten Mutter geliebteſte
Und ſchönſte Tochter leſen und reizender
Im Leſen werden, dich in Unſchuld,
Sieht ſie dich etwa wo ſchlummern, küſſen — u. ſ. w.

Es zeigt ſich in dem ganzen Stück ſowohl für ihn als ſeine Freunde eine Pränumeration auf die Unſterblichkeit, überhaupt viel Verweilen in der Zukunft, wenig in der Gegenwart, weder jugendlich noch lyriſch. So viel auch der Kälte und Gelehrſamkeit geſpottet wird, ſo verräth ſich doch eben hierin ſelbſt nur eine gelehrte Kälte. Die Strophe im erſten Liede:

So floß der Waldſtrom hin nach dem Ocean,
So fließt mein Lied auch ſtark und gedankenvoll.
Deß ſpott' ich, der mit Klüglingsblicken
Höret, und kalt von der Gloſſe triefet. —

Dieſe Strophe widerſpricht ſich ſelbſt, denn weſſen Lied wirklich gleich dem Waldſtrom hinfließt, wird eben, fern von Selbſtbeſpiegelung, gar nicht auf jenen Nebengedanken kommen, geſchweige denn ſich ſo geziert und verkehrt ausdrücken. Es muß hier vor allem hervorgehoben werden, daß wir das Gedicht (vgl. Cramer I. 170) jetzt nicht in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, ſondern in einer ſtarken Umarbeitung leſen. In der That wäre es auch ganz unmöglich, daß der junge Klopſtock ein Werk von ſo ausgebildeter Manier und vollendeter Unnatur ſollte gemacht haben. Erſt ſpäter hat er die urſprünglich griechiſche Mythologie mit der nordiſchen vertauſcht, ſo wie auch das Gedicht in einzelne Oden getheilt. Hieraus erklärt ſich zugleich die Erwähnung Oſſians, auf den Macpherſon erſt 1751 aufmerkſam wurde, während dieſe Ode von 1747 iſt. Alles aber, was man daran jetzt noch loben kann, ſtammt aus dem erſten Entwurf; dahin gehören namentlich die ſorgfältig gewählten Beiwörter zur Charakteriſtik der Perſonen, ein Verdienſt, das freilich nicht eben ein lyriſches iſt. Klopſtock war damals noch „der Lehrling der Griechen", wie er ſich in der erſten Ode einführt, übrigens einer ſtarken Nachahmung der Horaziſchen Ode: Quem tu Melpomene semel.

Zu den Freundſchaftsoden ſind auch die an Gieſeke und Bodmer zu zählen, von denen die letztere zu den beſten gehört, welche Klopſtock gemacht, denn ſie hat eine artige Wendung und geht ohne Umſchweif auf das Ziel hin. Beginnend mit einer ernſten, wohlgeführten Betrachtung, deren Worte ſich trefflich in den Vers fügen, enthält ſie zugleich Steigerung und Spannung und ſchließt dann wahrhaft lyriſch in überraſchender, eigenthümlicher Weiſe.

Der die Schickungen lenkt, heißet den frömmſten Wunſch,
Mancher Seligkeit goldnes Bild
Oft verwehen, und ruft da Labyrinth hervor,
Wo ein Sterblicher gehen will —

Und dann am Schluß:

Oft erfüllet er auch, was das erzitternde,
Volle Herz kaum zu wünſchen wagt:
Wie von Träumen erwacht, ſehn wir dann unſer Glück,
Sehn's mit Augen und glauben's kaum.
Alſo freuet' ich mich, als ich das erſtemal
Bodmer's Armen entgegen kam.*)

Die Ode iſt vom Jahr 1750 und gehört zum gerundetſten und vollendetſten, das Klopſtock gedichtet hat; es iſt darin ſeine ganze Eigenthümlichkeit, ohne die ſpätere Verhärtung zur Manier; die Sprache iſt gewandt, noch nicht verkünſtelt.

Unter den melancholiſchen Oden nimmt die an Ebert eine hauptſächliche Stelle ein. Man hielt ſie für beſonders empfindungsvoll — freilich eine eigene Art der Empfindung. Der Dichter geht fort aus dem Kreiſe der Freunde, vom Weinglas; ein trüber Gedanke ſcheucht ihn „tief in die Melancholey". Und welcher Gedanke? Der, daß ſie alle der Reihe nach ſterben und er mit Ebert allein und dann er ganz allein ſie überleben würde — wobei noch gar nicht einmal von einem ſchnellen Tode die Rede iſt. Dies Alleinſein, dieſen Schmerz malt er mit ſichtbarem Vergnügen ſich aus, und die Aufführung und Zeichnung der einzelnen hinſterbenden Freunde bildete wiederum den Hauptgehalt der Ode. Will man das Unnatürliche einer ſolchen Empfindung nicht dem Dichter beimeſſen, ſo muß man es der Zeit anrechnen, doch dürfte wohl beides das Richtigere ſein. Wir ſehen ordentlich, wie der Dichter ſich müht, in die melancholiſche Stimmung hineinzukommen, und werden erinnert an Eberts Todtenköpfe.

Gleich kennzeichnend für die Zeit iſt Klopſtocks Ode: an die künftige Geliebte — ein Thema, das ſich in einem anderen Jahrhundert kaum begreifen läßt. Von welcher Art können die Empfindungen zu einem Weſen ſein, das man nicht kennt, das vielleicht noch nicht da iſt! Es zeigt ſich in dem Gedicht die engliſche Sentimentalität auf ihrer Höhe, beſonders in derjenigen Geſtalt, welche ſie durch die Schriftſtellerin Eliſabeth Singer, ſpäter verheirathete Rowe, erhalten hat. Dieſe nämlich ſchrieb Briefe Verſtorbener an Lebende, eine eigenthümliche Art von Heroide, in welcher beſonders die ätheriſche Liebe, die Schutzgeiſtlehre und die Vorſtellung von einander beſtimmten Geliebten, die ſich nicht kennen,. in weiblicher Weiſe ausgebildet iſt. Klopſtock, der dieſe Singer im Text ſeiner Oden mehrfach nennt, wird von Vorſtellungen ſolcher Art entſchieden beherrſcht; aus ihnen ſind die beliebteſten ſeiner Oden dieſer erſten Zeit hervorgegangen, und ſie eben ſind es, welche den unplaſtiſchen, ja ganz unſinnlichen Charakter derſelben bedingen. In weiterer Ausbildung nahm ſeine Poeſie dadurch einen beſonderen hypothetiſchen Inhalt an, der ſich nicht nur im futurum, ſondern häufig ſogar im futurum exactum bewegt: „Wenn einſt ich todt bin“ — „Wenn du alsdann auch, meine Fanny, lange ſchon todt biſt“ — „Wenn du entſchlafend über dir ſehen wirſt“ — „Wenn ich vor dir ſo werde geſtorben ſein“ — gewiß ein ſehr ſchlechtes Tempus für die Lyrik, denn dieſe muß ihrer Natur nach ganz in die Gegenwart aufgehen. Es ſpiegelt ſich aber in dieſer Zukunft eben nur die Leerheit der Gegenwart, denn wem könnte entgehen, daß die zukünftige Geliebte nur eine pretiöſe Aufſtutzung einer mangelnden Geliebten iſt, und letztere iſt gewiß unendlich weniger poetiſch als eine verlorene. Selbſt die unerwiederte Liebe iſt immer noch, äſthetiſch betrachtet, eine beſſere, als eine ſolche zukünftige. In dieſem Fall hätte ſich nun Klopſtock befunden.

---

*) In den älteren Ausgaben: Dieſes Glücke ward mir, als ich — u. ſ. w. offenbar beſſer als die ſpätere Abänderung, welche wohl nur wegen der bereits veralteten Form Glücke gemacht wurde.

Uebergehend zu den eigentlichen Liebesoden, ſind zunächſt die an Fanny ins Auge zu faſſen. Wir wiſſen bereits, wer Fanny iſt, und auch, daß des Dichters Liebe hier keine eigentliche Erwiederung fand. Allein, wie wendet er die Sache? Statt ſie zu nehmen, wie ſie iſt, läßt er wieder ſowohl ſich, als auch ſeine Fanny geſtorben ſein und —

Wenn dann du daſtehſt jugendlich auferweckt,
Dann eil ich zu dir, ſaume nicht, bis mich erſt

Ein Seraph bei der Rechten faſſe,
Und mich, Unſterbliche, zu dir führe.

Daß ſie dann liebt, verſteht ſich nämlich von ſelbſt, denn ſie iſt die einzig für ihn beſtimmte und er — der Sänger des Meſſias.

Auch die ſpätere Liebe zu ſeiner wirklichen Geliebten, welche er unter dem Namen Cidli feiert, trug ihm im Grunde wenig ein. In den Oden findet ſich eine ganze Reihe von hieher gehörigen Stücken, aber ſie fallen doch nicht ſchwer ins Gewicht, ſind geſucht und leer, zum Theil aber auch noch ein ſchlimmeres. Das erſte: „An Cidli“ iſt verdrechſelt bis zur völligen Unverſtändlichkeit, wir ſehen von der Geliebten nichts und erfahren nur zum Schluß, daß ſie ſchlummert. In dem folgenden, „das Roſenband“, ſchlummert ſie wieder und erwacht wenigſtens zum Schluß, um den Dichter einmal anzublicken, ſo wie er ſie zuvor angeblickt. Das dritte: „An Sie“ — würde man wahrſcheinlich ſehr unbedeutend nennen müſſen, wenn es verſtändlich wäre. Es folgt ein Gedicht, welches, wie ſonderbar, die Ueberſchrift trägt: „Ihr Schlummer“ und anhebt: „Sie ſchläft. O gieß ihr Schlummer“ u. ſ. w. Es ſchließt:

Wie ſchlummert ſie,
Wie ſtille! Schweig, o leiſere Saite ſelbſt,
Es welket dir dein Lorbeerſprößling,
Wenn aus dem Schlummer du Cidli liſpelſt!

Das folgende iſt überſchrieben: „Furcht der Geliebten“, und hier — ſchlummert der Dichter:

Cidli, du weineſt, und ich ſchlummre ſicher —

Quandoque bonus dormitat Homerus! Im Uebrigen, beſten Falles, eine Metaphyſik der Liebe, nicht die Poeſie der Liebe.

Mehr auf ſeinem eigenen Felde iſt der Dichter in der Ode: „Die todte Clariſſa“ vom Jahr 1750. Er iſt hier nicht unmittelbar mit ſeinem Herzen betheiligt, denn nicht dieſe Clariſſa, ſondern Cidli, die in der Ode genannt wird und lebt, liebt ihn; ſomit iſt denn die kühlere Betrachtung hier minder auffallend. Die an der Todtenbahre des ſchönen Mädchens geſungene Ode, wenn wir nur keine Empfindung fordern, enthält einige ſehr zarte, freilich blaß colorirte Strophen:

Reizend noch ſtets, noch immer liebenswürdig,
Lag Clariſſa, da ſie uns weggeblüht war,
Und noch ſtille Röthe die hingeſunkne
Wange bedeckte.

Freudiger war entronnen ihre Seele,
War zu Seelen gekommen, welch' ihr glichen,
Schönen, ihr verwandten, geliebten Seelen,
Die ſie empfingen,

Daß in dem Himmel ſanft die liedervollen
Frohen Hügel umher zugleich ertönten:
Ruhe dir, und Kronen des Siegs, o Seele,
Weil du ſo ſchön warſt.

Dieſe zarten Farben, dieſer ätheriſche Hauch, der über das Ganze verbreitet iſt, das vom Jenſeits her ſtralende Licht war damals von hinreißender Wirkung, und ließ vieles Trockene und Steife überſehen. Und hier kommen wir denn auf einen wichtigen Punkt, auf die Verſchiedenheit der Zeit und der Maaßſtäbe. Wir mußten erſt die ganze Strenge der Kritik walten laſſen, um dann doch wieder zu zeigen, daß im Beſonderen und ausnahmsweiſe zur Zeit, da dieſe Oden erwuchſen, ſolche Forderungen außer Geltung waren. Allerdings wenig lyriſch erſcheinen uns dieſe Liebesoden auf heutigem Standpunkt und nach allgemein gültigen Maaßſtäben; allein ganz anders ſtand es in den fünfziger, ſechziger und ſiebziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts, wie denn auch der Eindruck damals ein unverkennbarer und großer war. Die Briefwechſel, namentlich die der Frauen, geben uns hier erwünſchten Aufſchluß; obenan ſtelle ich hier die Briefe von Herders Braut*). Wir finden hier nicht nur die innigſte Theilnahme, die wärmſte Begeiſterung für die Oden an Cidli, ſondern empfangen auch Auskunft, worauf dieſelbe beruht. Gegenüber der laſciven Behandlung erotiſcher Verhältniſſe, wie dieſe von Wieland und den Nachahmern der Franzoſen gegeben wurde, erſchien hier zum erſtenmal wieder eine mehr germaniſche und mehr ideale Auffaſſung der Liebe, und insbeſondere war es die Verſchmelzung der Liebe mit religiöſem Gefühl, die ſentimentale Behandlung ſowohl der Liebe als der Religion, das Hineinziehen beider in eine, wenn auch verſchwebende, ſo doch licht- und weihevolle Engelwelt; ja eben die Unbeſtimmtheit der Umriſſe gab der eigenen Phantaſie um ſo mehr Spielraum. Das bloße Betreten dieſer Region, ja das Hinweiſen auf dieſelbe galt ſchon, und täuſchte über die wirkliche Leiſtung, ja verbarg alle zu Tage liegenden Schwächen. So erklärt ſich denn, daß der damalige Eindruck ganz verſchieden iſt von dem, welchen dieſe Gedichte auf uns machen; je mehr Klopſtock ein Dichter für ſeine Zeit war, um ſo weniger iſt er es für alle Zeiten.

---

*) Ich hebe z. B. Folgendes hervor. Aus einem Brief vom 6. December 1771 (Herders Briefwechſel mit ſeiner Braut — Caroline Flachsland):

Die außerordentliche Künſtlichkeit und Geziertheit ſowohl des Gedankens als des Ausdrucks zeigt ſich auch auf andern Gebieten Klopſtockiſcher Lyrik und zum öftern gerade da, wo man es am wenigſten befürchten ſollte. Der Dichter iſt von einer ſchweren Krankheit geneſen, im freudigen Gefühl wieder erlangter Geſundheit, ja des geſchenkten Lebens erhebt ſich ſein Herz — man hätte wohl

---

„Endlich, endlich bin ich mit meinem Klopſtock fertig. — Ich bin gleich auf das zweite Buch wie hingeſtürzt. Es iſt ein Himmelreich in denen an Cidli! Eine ſo ſanfte, heilige, ſchöne Seele überall, daß ſich's nicht ausſprechen läßt. Mir ſind's heilige, glückſelige Bilder der Liebe; ich miſche mich ſo ganz in jede Scene, wo er die arme Cidli mit ihrer blaſſen Wange ſchlafen ſieht — wo er ſie ſo himmliſch tröſtet, wenn ſie weint — u. ſ. w. Man ſieht, daß hier die Leſerin poetiſcher empfindet als der Dichter, daß ſie eben ihre ganze Liebe hineinträgt. Ferner (Nov. 1771): „Wir haben einen halben Tag darin (in Klopſtocks Oden) geblättert, und die an Cidli fielen mir gleich in die Hände. Wie vortrefflich! Wie göttlich! ich war innig gerührt. Die todte Clariſſa feierte ich mit meiner ganzen weinenden Seele — warum können wir nicht einen Augenblick den Himmel mit einander genießen?" Aehnlich J. G. Jacobi im t. Merkur von 1774.

Urſache, hier Schwung, Wärme, Erhebung zu erwarten, findet aber nur verrenkte Redensarten und auf Stelzen gehende Proſa. In der Ode „die Geneſung“:

Geneſung, Tochter der Schöpfung auch,
Aber auch du der Unſterblichkeit nicht geboren,
Dich hat mir der Herr des Lebens und des Todes
Von dem Himmel geſandt.

Hätt' ich deinen ſanften Gang nicht vernommen,
Nicht deiner Lispel Stimme gehört,
So hätt' auf des Liegenden kalter Stirn
Geſtanden mit dem eiſernen Fuße der Tod.

Wer dieſer Strophe den Reifrock ausziehen will, wird den allerdings klaren Gedanken finden: Wäre ich nicht geſund geworden, ſo wäre ich geſtorben.

Daſſelbe gilt von Schilderungen der Natur. Wir haben von Klopſtock eine Ode an den Mond: „Willkommen, o ſilberner Mond“; aber gewiß ſehr bezeichnend, daß auch hier der Dichter, ſtatt ſich irgend dem Reiz der gegenwärtigen Natur ganz hinzugeben, darin zu verweilen, ſogleich mit dem Gedanken kommt: *Nur der Mai ſei noch ſchöner!* Iſt dies nicht der vom Wirth dem Gaſte geprieſene Wein pour les meilleurs occasions? Und was könnte unlyriſcher ſein! Beſſer in der Stimmung gehalten iſt die Ode: „Sommernacht“; allein ſie beſteht auch nur aus drei Strophen, in denen Mondſchein, Blütenduft und Erinnerung an Verſtorbene in einander fließen.

Eine beſondere Erwähnung verdienen hier noch die Oden auf das *Schlittſchuhfahren*, ein Thema, das an ſich das friſcheſte iſt, das ſich finden läßt. Die Ode „der Eislauf“, vom Jahr 1764, in einem ſehr ſchönen choriambiſchen Maaß verfaßt, giebt allerdings einige anſchauliche Schilderungen und iſt um vieles munterer und lyriſcher, als man es von Klopſtock gewohnt iſt, allein doch nur in einzelnen Strophen, und der Schluß mit den melancholiſchen Todesgedanken paßt ſehr wenig hieher. Ich zeichne aus:

O Jüngling, der den Waſſerkothurn
Zu beſeelen weiß und flüchtiger tanzt,
Laß der Stadt ihren Kamin! Komm mit mir,
Wo des Kryſtalls Ebne dir winkt!

Sein Licht hat er in Düfte gehüllt,
Wie erhellt des Winters werdender Tag
Sanft den See! Glänzenden Reif, Sternen gleich
Streute die Nacht über ihn aus!

Bei weitem zurück ſteht eine Ode ähnlichen Inhalts, „der Kamin“, vom Jahr 1770; auch eine Ode auf das Reiten finden wir, Iduna, die aber ziemlich ſteif iſt; es iſt dieß der Name ſeines Pferdes, von dem hoffentlich nicht das Gleiche gegolten hat. Die Ode „Wein und Waſſer“, vom Jahr 1796, freilich aus ſehr ſpäter Zeit, behandelt den luſtigſten Gegenſtand, eine poetiſche Ausgelaſſenheit der Jugend, Rheinwein, Roſen, Buchenkühle und Bad in ſprühender Quelle — aber die Darſtellung leider, obwohl der greiſe Dichter ſich in der Erinnerung erwärmt, iſt in mehreren Strophen doch wieder verdrechſelt bis zur Unverſtändlichkeit.

Ein Gedicht auf den Rheinwein hat wenig Blume und noch weniger Flüſſigkeit. Der Dichter will von „der Traube Sohn“, deſſen „Rücken bald ein Jahrhundert trägt“ (welch ein Bild für den Wein!) Kato’s ernſtre Tugend lernen. Dann heißt es:

Der Schule Lehrer kennet des Thiers um ihn,
Kennt aller Pflanzen Seele. Der Dichter weiß
So viel nicht; aber ſeiner Roſe
Weibliche Seele, des Weines ſtärkte,

Den jene kränzt, der flötenden Nachtigall
Erfindungsvolle Seele, die ſeinen Wein
Mit ihm beſingt, die kennt er beſſer,
Als der Erweis, der von Folgen triefet.

Wahrlich, man müßte glauben, dieſe Zeilen ſeien im Rauſch gemacht, wenn ſie nicht ſo nüchtern wären. Selbſt beim Glaſe

Rheinwein iſt hier alle Sinnlichkeit verflüchtet: wir bekommen es nur mit Seelen zu thun, die Seele der Roſe kränzt die Seele des Weins, den wiederum die Seele der Nachtigall beſingt. Dabei bleibt natürlich des Dichters Seele trocken, wie ſie iſt, dagegen aber „trieft“ hier „der Erweis von Folgen“, den man doch vielmehr nach des Dichters eigenem Sinne für trocken halten ſollte. Man vergleiche im Wingolf: „Der von der Gloſſe trieft.“ Im folgenden forcirt ſich der Dichter zu Todesgedanken und wirft dann gegen den Schluß ſeinem hypothetiſchen tugendhaften Mittrinker zum Troſt hin:

Meiſterwerke werden
Sicher unſterblich; die Tugend ſelten.

In ſpätern Jahren floß nun Klopſtock der Stoff, den er zu Oden verarbeiten konnte, immer ſpärlicher zu, und er kam auf immer ſeltſamere Gegenſtände und Behandlungsweiſen. Die Ode „die Geſtirne“ iſt ein äußerſt geſchmackloſes und pedantiſches Zerquälen der Sternbildernamen, wobei alle Großartigkeit des Anblicks, den der geſtirnte Himmel gewährt, verſchwindet. Wenig Geiſt und gar keine Poeſie ſpricht aus dieſen wohlſeilen Spielen, nichts, das ſich auch nur im entfernteſten meſſen konnte mit Claudians ſchönem Ausdruck vom Sirius: latratque canicula flammas.

Daß der Dichter nicht von Anſchauungen ausging, ſondern vielmehr Gedanken, abſtracte Gedanken in Anſchauungen zu verkleiden und ſomit die Proſa zur Poeſie zu ſtempeln ſuchte, davon liegen überall die Beweiſe zu Tage, und es konnte nicht fehlen, daß er auf ſehr Geſchmackloſes kam. In dem Gedicht „die beiden Muſen“ läßt er die deutſche und die brittiſche in einen Wettſtreit treten, und er glaubt poetiſch viel gewonnen zu haben, wenn er dieſen als einen Wettlauf darſtellt. Man ſtelle ſich recht lebhaft die beiden wettlaufenden Muſen vor! Schon Goethe fiel das Anſtößige mit Recht auf. Im Zürcherſee behandelt er ſein Lieblingsthema, den Werth der Dichterunſterblichkeit: Der Gedanke, noch ſpät Urenkel Tugend zu lehren, ſo ſchließt er mit Emphaſe, „iſt des Schweißes der Edeln werth“ — wirklich ſo im ſauern Schweiß, einem ganz andern als von dem Pindar ſpricht, ſind die Oden verfertigt.

Ein näherer Blick auf die letztgenannte Ode öffnet uns auch hier wieder das Verſtändniß der Klopſtockiſchen Dichtungsweiſe. Wenn wir ſchon im Meſſias das unabläſſige Fortſpringen von einer Anſchauung zur andern und den Mangel des Verweilens bei irgend einer zu tadeln hatten, ſo begegnet das hier noch in ungleich höherem Grade, und doch in einer Weiſe, daß es nicht etwa als ein beſonderes Vorrecht der Lyrik geſchätzt werden kann. Wir zeichnen wieder die verſchiedenen Vorſtellungen aus, durch welche der Dichter die Phantaſie des Leſers erbarmungslos zu Tode hetzt.

Schön iſt *Mutter Natur*, deiner *Erfindung Pracht*
Auf die *Fluren* verſtreut, ſchöner ein froh *Geſicht*,
Das den großen *Gedanken*
Deiner *Schöpfung* noch einmal *denkt*.

Von des *ſchimmernden Sees Traubengeſtaden* her,
Oder *floheſt* du ſchon wieder zum *Himmel* auf,
Komm in *röthendem Strale*
Auf dem *Flügel* der *Abendluft*.

Komm, und *lehre* mein *Lied*, *jugendlich heiter* ſein,
Süße Freude, wie du! gleich dem *beſeelteren*
Schnellen *Jauchzen* des *Jünglings*,
Sanft, der *fühlenden Fanny* gleich.

Schon lag *hinter* uns *weit Uto*, an deſſen Fuß
Zürch in *ruhigem* Thal *freie Bewohner* nährt,
Schon war manches *Gebirge*
Voll von *Reben vorbeigeflohn*.

Jetzt *entwölkte* ſich fern *ſilberner Alpen Höh*,
Und der *Junglinge Herz* ſchlug ſchon *empfindender*,
Schon verrieth es *beredter*
Sich der *ſchönen Begleiterin*.

Hallers Doris, die ſang, ſelber des Liedes werth,
Hirzels Daphne, den Kleiſt innig wie Gleimen liebt,
Und wir Jünglinge ſangen
Und empfanden, wie Hagedorn.

Jetzo nahm uns die Au in die beſchattenden
Kühlen Arme des Walds, welcher die Inſel krönt;
Da, da kameſt du, Freude!
Volles Maaßes auf uns herab.

Göttin Freude, du ſelbſt! Dich, wir empfanden dich,
Ja, du warſt es ſelbſt, Schweſter der Menſchlichkeit,
Deiner Unſchuld Geſpielin,
Die ſich über uns ganz ergoß.

Süß iſt, fröhlicher Lenz, deiner Begeiſtrung Hauch,
Wenn die Flur dich gebiert, wenn ſich dein Odem ſanft
Auf der Jünglinge Herzen,
Und die Herzen der Mädchen gießt.

Ach, du machſt das Gefühl ſiegend, es ſteigt durch dich
Jede blühende Bruſt ſchöner und bebender,
Lauter redet der Liebe
Nun entzauberter Mund durch dich!

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
Beſſre ſanftere Luſt, wenn er Gedanken weckt,
Im ſokratiſchen Becher,
Von der thauenden Roſ' umkränzt;

Wenn er dringt bis ins Herz, und zu Entſchließungen,
Die der Säufer verkennt, jeden Gedanken weckt,
Wenn er lehret verachten,
Was nicht würdig des Weiſen iſt.

Reizvoll klinget des Ruhmes lockender Silberton
In das ſchlagende Herz, und die Unſterblichkeit
Iſt ein großer Gedanke,
Iſt des Schweißes der Edeln werth.

u. ſ. w.

Man ſtelle nur die hervorgehobenen Worte unmittelbar zuſammen, und man wird inne werden, was hier zu einander gehäuft iſt, was neben einander ſtehen muß! Das Wörterbuch bringt nichts zufälliger zuſammen. Nicht nur in jedem Verſe, ſondern beinahe in jedem Wort begegnen wir einem andern Bilde, und der Dichter läßt uns niemals Zeit irgend eines dieſer Bilder zu genießen, in irgend eine Anſchauung uns zu vertiefen, was doch recht eigentlich ſeines Amts wäre, wenn er wüßte, was der Dichter ſoll und wie er allein wirken kann. An den ſchönſten und dankbarſten Anſchauungen geht er vorbei, aber er hat durchaus keine Zeit, er gönnt weder ſich noch uns die geringſte Raſt. Kaum hat er das Wort vom „ſchimmernden See" hingeworfen, ſo iſt das nächſte: „Oder floheſt du ſchon wieder zum Himmel auf?" Er ſpricht nur eben vom „röthenden Strale" und dem „Flügel der Abendluft", aber ſogleich heißt es: „Komm, und lehre" —. Im ſelben Augenblick, wo ſich uns „der ſilbernen Alpen Höh entwölkt", iſt er auch ſchon wieder bei der Jünglinge Herz, das ſich beredter verräth. Die Au nimmt in die Arme des Walds (?), aber er läßt uns hier keine Ruhe finden, ſondern treibt uns fort zur Göttin Freude, von da zum Lenz, zur Flur, zu den Herzen der Jünglinge und Mädchen, zur blühenden Bruſt, aber gleich wieder zum Wein, zu Empfindungen, zu Gedanken, zum ſokratiſchen Becher, zur thauenden Roſe, zu Entſchließungen, zum Säufer, zum Weiſen, zum Ruhm, zur Unſterblichkeit, zum Schweiß der Edeln!

In dieſem bunteſten Wechſel der Worte kann keine Einheit der Empfindung, der Anſchauung ſein; es ſind eben nicht Schöpfungen des dichtenden Genius, ſondern des grübelnden Verſtandes, der ſeinem Gedankengange folgt, und dieſer iſt eben ein gänzlich anderer. Was von Anſchaulichem begegnet, fließt nicht aus einer tief ſtrömenden Quelle, ſondern iſt äußerlich und nachträglich als Schmuck herbeigezogen, weshalb denn eben ſo zerſtreut, ſo in ſich zuſammenhanglos. In der That, kein einziges Bild und keine Empfindung kommt zur Geltung, alles iſt zerriſſen und einander widerſtrebend, eines tödtet das andre — aber der Maaßſtab der Poeſie iſt hier überhaupt nicht anzulegen, wir haben nur eine aufgeſchmückte Proſa.

Glaube man nicht, daß gerade dies Gedicht vor allen anderen ſich ſo unglücklich auszeichne: Klopſtock iſt ſich überall gleich, dies eben iſt ſeine Natur. Es würde möglich ſein, noch ſchlimmere Beiſpiele zu finden. Nun iſt der Zürcherſee aus ſeiner Jugend, und das kann als beſonders üble Vorbedeutung gelten, denn falſche Bahnen werden im Verfolg nicht wegſamer. In der That tritt das Uebel mit den Jahren nur noch unverholener hervor, der proſaiſche Gedankengang, die Kette des Gewebes kommt immer mehr zu Tage und der Bilderſchmuck auf der Oberfläche, der Einſchlag, wird um nichts beſſer. Man ſehe zum Beiſpiel die Ode an Ludwig den Sechzehnten; oder: an Freund und Feind, der jetzige Krieg, der Frohſinn, Pſalm, der Ungleiche, und noch viele und alle! Dies ſind denn die Gründe, warum Klopſtocks Oden uns nicht mehr lyriſch, nicht mehr poetiſch erſcheinen wollen; ſolche Gründe aufzuſuchen und anzugeben, mußte aber unſere Aufgabe ſein, da wir nicht bei dem bloßen Gefühl ſtehen bleiben dürfen. Daß man nicht zeitiger dieſe Schwachen erkannt, daß namentlich Klopſtock bei ſeinen Zeitgenoſſen ſich als Lyriker erhalten, behaupten konnte, das dankt er, wie ich glaube, großentheils der Fremdartigkeit ſeiner Formen und zum Theil auch ſeiner Sprache. Man warf alles Abnorme in Eins zuſammen und rechnete ihm dies wohl gar noch als beſondere Eigenthümlichkeit und Urſprünglichkeit an — wie denn auch in unſerer Zeit Aehnliches vorgekommen.

Vielleicht eben im richtigen Gefühl, daß er ſeine Erfolge großentheils der Neuheit ſeiner Werke in Form und Inhalt verdanke, that nun Klopſtock auf dieſer Bahn fernere Schritte, verfiel aber nur mehr und mehr ins Sonderbare. Er glaubte ſich vom Alterthum zu emancipiren und ganz original dazuſtehen, wenn er an die Stelle der griechiſchen Mythologie — die nordiſche ſetzte, welche er nämlich ohne weiteres für die altgermaniſche nahm. Aber wenn das auch wäre, wie unmöglich iſt die Wiederbelebung einer längſt untergegangenen Götterlehre, was ſetzt das für Begriffe von Poeſie und Mythologie voraus, und wie reimt ſich's mit Klopſtock's chriſtlicher Anſchauung! Das Eine oder das Andere mußte bloße Form ſein. Und was war der Gewinn? Viele ſeiner Oden ſind völlig unlesbar durch die isländiſchen Namen, welche einen in der That isländiſchenn Froſt über dieſelbe verbreiten und einen durchaus gelehrten Eindruck machen, ſo daß hier von Klopſtocks Lied recht eigentlich gilt, was er Andern ſpöttiſch hinwarf, daß es „von der Gloſſe trieft". Am ſchlimmſten iſt, daß er ſein früheres Gedicht Wingolf durch die nachträgliche Vertauſchung des Griechiſchen mit dem Nordiſchen gänzlich verdarb. Da er hier jenes nicht ganz austilgen konnte, ſo muß „Lyäus, Zeus Sohn" der Gea und Iduna und Apollon dem Braga die Hand reichen in bunteſter Reihe und in einem Tanz, daß wir an die tollſte Maskerade denken müſſen. Dies Beſtreben Klopſtocks begann mit dem Jahr 1766.

Je älter Klopſtock wurde, je weniger er im ſichern Gefühl ſeines Ruhmes ſich Feſſeln anlegte, um ſo mehr kam ſeine wahre Natur — oder ſollen wir lieber ſagen: die Kehrſeite? — zum Vorſchein: der gelehrte Dichter. Nachdem er eine Reihe von Oden zum Preiſe des Rhythmos und zur Schmähung des Reims gemacht, ging er in ſeiner Odenbegeiſterung bis ins grammatiſche, metriſche und proſodiſche Detail, und behandelte in künſtlichen Odenmaaßen Dinge, wie ſie nie und nimmer in Verſen geſagt worden ſind und auch nie wieder geſagt werden können. Statt alles Anderen geſchehe hier nur der Ode Erwähnung, welche Klopſtock auf den Versfuß Spondäus gemacht, unter dem Namen Sponda.

Er ſelbſt hielt wegen dieſer Gegenſtände ſeiner Odenpoeſie eine Entſchuldigung für nöthig, welche er in der Ode „der Wink" niederlegt. Sie beſteht darin, auch die Griechen hätten Bürgergeſetz in lyriſchem Ton geſungen. Die Griechen haben überhaupt, ſo muß man antworten, eine reiche didactiſche Poeſie, von der tiefſinnigen philoſophiſchen Betrachtung bis herab zum Fiſchfang und zur Kochkunſt, aber überall haben ſie Form und Ton mit dem feinſten Gefühl des Schicklichen zu treffen gewußt, und nichts kann ungriechiſcher ſein, als die Lehre der Verskunſt in lyriſchen Strophen abhandeln zu wollen.*)

Und hier nun iſt zu fragen: wie kommt überhaupt Klopſtock zu der Verkünſtelung, zu ſeiner gelehrten Poeſie? Seine gelehrte Bildung allein kann es nicht gemacht haben, denn dieſe theilte er mit vielen, die in ihrer Dichtung doch ganz andere Wege einſchlugen, und außerdem wiſſen wir ja, daß er ſeine Jugend im Freien verlebte, daß er ſtets ein Freund der Natur war, daß er bis ins Alter ein Liebhaber des Schlittſchuhfahrens und Reitens blieb. Wenn ihn jene froſtige Manier ſelbſt bis in die Darſtellung dieſer friſcheſten Gegenſtände verfolgte, ſo muß das einen allgemeineren, tiefer liegenden Grund haben; es fehlt uns in Klopſtocks Oden ſelbſt darüber nicht an der Andeutung. Er wollte vor allem ſich von der Nachahmung der Franzoſen frei machen, da er aber, und das folgt aus der allgemeinen Stellung der deutſchen Poeſie ſeit Opitz, noch nicht die eigenen Wege gehen konnte, weil eben die Fäden volksthümlicher Poeſie abgeſchnitten waren, ſo blieb nichts übrig, als innerhalb der humaniſtiſchen Reſtauration die Muſter weiter oberhalb zu ſuchen, bei den Griechen, zunächſt für die Form. Klopſtock verwarf den Reim, wandte ſich dem Rhythmus zu, ſo im Epos und noch mehr in der Lyrik. Er hielt den Reim für mitſchuldig an jenen verbrauchten, ermatteten Formen, hielt ihn für untrennbar von dem leichten und tändelnden Inhalt. Einmal die Entdeckung gemacht, daß die deutſche Sprache ſich nach Art der Alten im Rhythmus bewegen könne, glaubte er nun auch, daß ſie es müſſe, daß hier das Heil zu ſuchen ſei, hier die wahre Erneuerung deutſcher Poeſie liege. Dies führte ihn immer näher zu den Griechen. Sein großes Vorbild war hier der gefeierte Pindar, den ſelbſt Horaz für ſo unerreichbar darſtellte. Klopſtock eignete ſich zwar die Formen der äoliſchen Dichter an, des Alcäus und der Sappho, ſo wie andere überlieferte Strophen, aber darüber hinaus blieb doch immer Pindar ſein Ideal und leider auch ſein Vorbild für die Behandlung des Ausdrucks. Es hat nun aber mit der Pindariſchen Poeſie eine ganz beſondere Bewandtniß, ihre Nachahmung, wie das Horaz ſo deutlich ausgeſprochen, iſt höchſt gefahrvoll. Sie hat einen alterthümlichen hieratiſchen Charakter, überdies muß ſie in engſtem Zuſammenhange mit Muſik und ſogar mit Tanz gedacht werden. Sie hatte auch für die Behandlung des Inhalts ihre beſtimmten Normen aus der Ueberlieferung altdoriſcher Poeſie und bei dieſen engen Schranken zeigt ſich eine gewiſſe Ueberwucherung geſchmückten Ausdrucks in Fügung und Wortbildung, ſoweit der Genius der Sprache es irgend zuläßt, und der geſtattet hier eben viel. Schon Pindars Poeſie, bei all ihren ſonſtigen Vorzügen, darf als eine verkünſtelte erſcheinen, und ſicherlich bleibt ſie weit von dem entfernt, was wir lyriſch und ſangbar nennen. Um vieles näher ſchon ſteht uns hier die äoliſche Poeſie, ſoweit ſich aus den Fragmenten der Sappho und des Alcäus urtheilen läßt. Allein auch in der Handhabung ihrer Maaße folgte Klopſtock leider jenem Muſter, und mit dieſem, leider, leider! war nun alle Verkünſtelung geheiligt. Es kommt dazu, daß Pindars Kunſtart in ihren Grundbeſtandtheilen eine betrachtende iſt, wobei Anſchauliches nur eben als Schmuck hinzutritt: ſo war denn auch hier ein Vorbild gegeben für eine Lyrik, in welcher Phantaſie und Empfindung nur noch eine Nebenrolle ſpielen, ſo daß für ſie eben die Einheit verloren geht. Von hier aus läßt der Grundmangel der Klopſtockiſchen Odenpoeſie, nämlich der Mangel an durchgehender Stimmung und das irre Hin- und Herſpringen der Bilder, ſo wie ſeine ganze leidige Manier ſich hinlänglich erklären; ein Element, das freilich auch in ſeiner Natur lag, erhielt unter ſolchem Schutz ſeine wuchernde Ausbildung und das Uebergewicht über beſſere Elemente.

---

*) Nur in ſpäterer Zeit und bei Römern kommen Gedichte und metriſche Spielereien vor, wie des Terentianus Maurus de Litteris, syllabis et metris liber; allein auch dies ſtellt ſich von Hauſe aus ſelbſt nur auf grammatiſchen Standpunkt und verzichtet auf alles Poetiſche.

Gleichzeitig mit Klopſtock, und vielleicht unabhängig von ihm nur eben den gleichen Bedingungen nachgebend, hatte auch Willamov in pindariſcher Weiſe gedichtet; der Vergleich mit Klopſtock fällt aber nicht zu ſeinem Nachtheil aus, denn wie er auf der einen

Seite ſich Pindar noch näher anſchließt in dem Ueberziehen der Strophe, ſo hält er doch anderſeits die Bilder der Phantaſie beſſer zuſammen und weiß von der Betrachtung aus mehr lyriſche Ruhepunkte zu gewinnen, in Ausdruck und Maaß bleibt er freilich der Proſa näher. In der Behandlung der äoliſchen Strophen wird Klopſtock aber beſonders von ſeinen Nachfolgern übertroffen, beſonders von Einem derſelben, deſſen Name kaum gekannt iſt; dieſer hat edle und doch natürliche Sprache und in ſolcher dann Empfindung und Bild, beides weilend und ausklingend. Wir werden ihn noch kennen lernen.

Wenn zufolge dieſer auf gelehrtem Wege erworbenen und durch mühſame Arbeit befeſtigten Manier Klopſtocks Oden das wahrhaft Lyriſche verlieren, nicht nur das Sangbare, ſondern auch das Declamatoriſche, ſo mußte das doch zuletzt von ihm ſelbſt gefühlt werden. In der That ſehen wir ihn zuweilen den Zwang ablegen und ſich freier bewegen. Es geſchieht dies aber auf doppelte Art. Entweder ergeht er ſich, ohne beſtimmtes Maaß, in freien rhythmiſchen Formen, die nicht ſelten der Maaßloſigkeit und der Proſa gar ſehr ähnlich werden, oder er verſucht auch, um ſich der Form des Liedes anzuſchließen, die einfachſten rhythmiſchen Verbindungen.

Die ganz ungebundene Form finden wir am meiſten in *religiöſen Gedichten*, wo denn der Inhalt damit gleichen Schritt hält, dieſer iſt nämlich nach Art gewiſſer Stellen des Meſſias, und nur noch mehr, völlige Improviſation, ſo weit man nur irgend auf dem Papier improviſiren kann. Doch haben ſie mehr die Fehler als die Tugenden ſolcher Entſtehung, es fehlt an Plan und Gliederung, wir bekommen mehr Exclamation und Betheuerung, als wahre Darſtellung des Gefühls, der kühne Aufſchwung wird mehr verſichert, als daß wir ihn wahrnähmen, und die Verkünſtelung, die einmal dem Dichter zur andern Natur geworden, verläßt ihn auch hier nicht. Dabei fehlt es nicht an Spuren der Eitelkeit.

Wir finden in den Oden eine Zahl von Stücken, welche ſich weſentlich von den übrigen ſogleich, und zwar ſowohl für das Auge als für das Ohr, unterſcheiden. Sie haben kürzere Zeilen, ganz einfache Metra und ſo iſt auch ihre ganze Faſſung ſo ſchlicht, als Klopſtock nur irgend ſein kann. Alle Künſtlichkeit iſt hier auf das ausdrücklichſte abgelegt. Offenbar wollen dieſe Stücke ſangbare Lieder ſein, z. B. das: „Ich bin ein deutſches Mädchen", oder „Schlachtgeſang", oder „das Roſenband", und „Edone". Allein in dieſer Einfachheit zeigt ſich nun am allerunverkennbarſten, wie ſehr Klopſtock das wahre Gebiet der Lyrik verſchloſſen war, denn dieſe Stücke bleiben trocken und kühl, die Rhythmen ſind matt, der Mangel des Reimes wird allzu ſehr vermißt. In der That mußte man, wie dies z. B. Caroline Flachsland that, ſehr viel von deutſcher Empfindung hineintragen, um das Vaterlandslied, gedichtet zum Singen für Fräulein von Winthem, poetiſch zu finden, denn was kann hölzerner, proſaiſcher und unſangbarer zugleich aber auch unpaſſender ſein, als gleich der Anfang:

Ich bin ein deutſches Mädchen,
Mein Aug' iſt blau und ſanft mein Blick,
Ich hab' ein Herz,
Das edel iſt, und ſtolz, und gut. —

Die Oden, welche dem Dichter die *franzöſiſche Revolution* eingegeben, fallen in ſein höheres Alter. Wir werden die Täuſchung verzeihlich finden, und nicht eben Poeſie erwarten. Er ging freilich ſo weit, daß er Frankreichs Bürgerkrone über den Siegeslorbeer Friedrichs ſtellte. Das franzöſiſche Bürgerrecht belohnte ihn. Einige ſeiner ſtärkſten Freiheitsſchwärmereien blieben ungedruckt; ſeine Gemahlin (Johanna, geb. von Winthem) hielt ihn von der Veröffentlichung mehrerer Oden zurück, durch welche ſeine däniſche Penſion wäre bedroht worden. Daß indeß die Sache ruchbar wurde, bezeugt das 349. Schiller-Goetheſche Xenion. Solche Aeußerungen und des Dichters eigenes deutſches und menſchliches Gefühl brachten ihn denn auch noch eben bei Zeiten zur Einſicht und Umkehr, wie davon in den Oden ſelbſt ſprechende Zeugniſſe zu leſen ſind, beſonders in der Ode „die zweite Höhe":

Aufgeſchwungen hatteſt du einſt hoch über der Menſchheit
Größe dich, Gallien, hatteſt, dem Krieg' entſagend, der Menſchheit
Völker alle beſiegt, des Alterthums und die ſpätern,
Durch das melodiſche, himmliſche Wort.

Nie war das noch geweſen; und ward! Doch des hehren Geſetzes
Tafeln haſt du zerſchlagen, zerſchmettert! Deckender Staub macht
Selbſt die Trümmer unkennbar! und du (jetzt mag ich nicht nennen
Deinen Namen), nun liegeſt du da,

Wie von der Höh' du dich ſtürzteſt, wie die Maale der Schmach dich
Rötheten, der vor allen: Was jetzt du wärſt, was Europas
Völker wären, hätteſt du Hochverrath nicht begangen
Gegen das heilverkündende Wort — u. ſ. w.

So wäre denn alſo Klopſtocks Dichterruhm auch in der Odenpoeſie unrettbar verloren? Er, der ſeiner Zeit den dreifachen Siegeskranz im Epos, Drama, in der Lyrik zu tragen ſchien, wäre auch hier vernichtet? Gewiß iſt, daß keines ſeiner Lieder ſich neben Goethe, Schiller, Uhland ſtellen läßt, er, der vor allem nach dem Deutſchen ſtrebte, erweiſt ſich zwar nicht in der Geſinnung, aber doch im Sprachgefühl hier als undeutſch, denn es ſind wenig Zeilen, von denen man ſagen kann, daß ſie eine Sprache zum deutſchen Herzen beſitzen. Aber iſt er in demſelben Maaß auch durchaus undichteriſch? Hier müſſen wir verweilen, hier erfordert das Urtheil alle Beſonnenheit. Zunächſt müſſen wir ihn wohl mit ſeinen Vorgängern zuſammenhalten, der durchaus nüchternen, verſtandesmäßig geſchulten Poeſie nach franzöſiſchem Muſter. Da nun hat Klopſtock den Mangel erkannt, er will ein anderes, er hat eine Ahnung von der Weltgegend, nach welcher hin die Lande der Poeſie liegen. Er will Aufſchwung, er will eine andere Ausdrucksweiſe als die der Proſa, er will andrerſeits Empfindung und er will Bild. Wer bedenkt, wie weit man von der wahren Bahn abgekommen, der wird begreifen, daß ſie nicht ſo leicht wiederzufinden war, er wird ermeſſen, daß Klopſtock immer noch viel Verdienſt bleibt und daß die Zeitgenoſſen nicht Unrecht hatten, viel auf ſeine Beſtrebungen zu geben, ſie hatten freilich Unrecht, wenn ſie für Erreichung des Zieles hielten, was nur erſte Hinweiſung auf daſſelbe war, daß ſie den für den Propheten hielten, der höchſtens als ſein Verkünder gelten konnte. Kam doch Klopſtock, aus ſehr natürlichen Gründen, überall wo es die Ausübung galt, ſehr weit von ſeinem Ziel wieder ab. Es kommen Töne von poetiſcher Naturſchilderung vor, z. B. am glücklichſten in dem kurzen und einfachen Gedicht Sommernacht, Mondſchein, Wald, Linderduft, Kühlung; auch der Frühling giebt Farben, und es begegnen Winterbilder, allein das ſind nur vereinzelte Töne, die im Ganzen des Betrachtenden, Lehrhaften und Gelehrten verſchwinden und niemals eine wahre Durchführung erlangen. Klopſtock bleibt im Ganzen immer ein gelehrter Dichter, trotzdem daß ſeine Lyrik die alte Mythologie beſeitigt hat.

Aber noch eins iſt übrig: In der lyriſchen Poeſie gilt auch der Menſch. Wenn wir ſchon im Leben des Dichters ſahen, daß dieſer ſich zu einer bedeutenden und einflußreichen Perſönlichkeit entwickelt, daß er ſich zu Ernſt und Würde, zu einer gewiſſen Feierlichkeit ſeines Weſens je mehr und mehr erhebt, ſo muß ſich dies auch in ſeinen lyriſchen Gedichten ausprägen und kann denſelben nur zum Vortheil gereichen, namentlich im ſchroffen Gegenſatz zu der Schmeichelei, zu welcher deutſche Dichtkunſt den Großen der Welt gegenüber ſich erniedrigt hatte. In Klopſtocks Oden tritt nicht ſelten dies Gefühl der Würde und Hoheit, des prieſterlichen Sängerberufes, des Tempelwächters des Schönen und Wahren (aeditui bei Horaz) in aller Kraft hervor, wir finden hier ein edles Manneswort, ein wahrhaft deutſches Wort, bei aller Pietät doch einen Mut, der vor den Großen der Welt nicht erbebt und dichteriſch ausſpricht, was geſagt werden muß, aber in Proſa vielleicht nicht geſagt werden kann, weil eben nur die höhere Weihe, mit der es geſagt wird, das Wagniß entſchuldigt und möglich macht. In ſolcher Weiſe, und wie kein anderer zu ſeiner Zeit, hat Klopſtock zum König Friedrich und zum Kaiſer Joſeph geſprochen, weder die Krone noch der Glanz des Namens machte ihn ſchüchtern, als Dichter der Nation fühlte er ſich ebenbürtig. Dieſe Oden ſind ſeine beſten und ſie ſollten den Deutſchen wegen ihrer Mannheit und ihres heiligen Ernſtes nie aus dem Gedächtniß kommen. Aber auch der großen Nation ſagte Klopſtock mit gleicher Offenheit die herbſten Dinge ins Angeſicht, er verſtand alſo auch hier nicht zu ſchmeicheln.

Unter ſolchen Umſtänden iſt höchlich zu bedauern, daß die Oden, die ſich in ſolcher Weiſe auszeichnen, leider nicht im Ganzen genießbar ſind, wie wir es wünſchen möchten, daß der Werth oft nur in einzelnen Strophen liegt. Es tritt ein Verhältniß ein, das Beachtung verdient: Klopſtocks Würde entwickelte ſich mit vorſchreitendem Alter, mit dieſem trat aber zugleich die poetiſche Stimmung zurück, die Manier gewann Oberhand und in letzten Jahren mag auch geradezu die Verſtimmung gewirkt haben, welche wir andeuteten. Hienach wären die gelungenſten Werke gerade auf der Mitte zu erwarten, und ſo findet ſich's. Fragt man nach einem gelungenen, noch in voller Kraft beſtehenden Gedicht Klopſtocks, ſo wüßte ich kaum ein anderes zu nennen, als dasjenige, das er im Jahr 1750 oder 51 auf ſeinen großen Wohlthäter, König Friedrich V. von Dänemark, dichtete; fern von Schmeichelei iſt hier zugleich die würdigſte Sprache dem Fürſten gegenüber, und ein durchgehender Anhauch von Poeſie. Sie bildet bekanntlich die Dedication des Meſſias. Klopſtock lebte noch ein halbes Jahrhundert länger, hat aber dieſen einfachen, edeln Ton nie wieder gefunden.

Aber auch das Einzelne dürfen wir nicht verſäumen. In der Ode „die Rache“ ruft Klopſtock dem großen Friedrich zu:

Du erniederteſt dich, Ausländertöne
Nachzuſtammeln, dafür den Lohn zu hören,
Selbſt nach Arouets Säubrung
Bleibe dein Lied noch tudesk —

Ein Wort, das uns viel andere Worte vergeſſen läßt*).

---

*) Anfangs ſcheint Klopſtock ſich den preußiſchen Sängern in der Feier Friedrichs angeſchloſſen zu haben, und wir haben die Meldung, daß die Ode auf Heinrich den Vogler vom Jahr 1749 damals Friedrich galt und erſt 1771 verändert wurde.

In der Ode „die Roßtrappe“ redet er Joſeph II. in Bezug auf das, was er für deutſche Literatur thun wollte, aber nicht that, mit der Strophe an:

Denn dein ehrenvoll Wort (des Worts Ankundiger trauret!)
Hältſt du das dem Vaterland nicht; ſo ſchweigt
Auch von dir die ernſte Wahrheitsbezeugerin,
Die Vertraute der Unſterblichkeit, Deutſchlands Telyn.

Ueberhaupt erklärt er den Dichter für den wahren Ertheiler der Unſterblichkeit. In der Ode: Unſere Fürſten:

Pyramiden ſanken! Der Wandrer findet
Trümmer nur noch! Lobſchrift, welche die Burg
Des Fürſten nur kannte, ſie ſchläft
In dem Goldſaal, wie im Grabe!

Pyramiden liegt ihr! und ſchlaf, des Schmeichlers
Werk, in des Saals Gruft, nicht weckbar! Uns macht
Unſterblich des Genius Flug
Und die Kühnheit des Entſchluſſes,

Von des Lohns Verachtung entflammt! Einſt konntet,
Fürſten, ihr's thun! Baut von Marmor euch jetzt
Die Maale, vergeſſen zu ruhn!
Denn es ſchweigt euch in dem Haine.

Die deutſchen Dichter ruft er zu Eigenheit und Selbſtändigkeit auf. Man muß wiſſen, wie unſchuldig die Deutſchen bisher in dieſem Punkt waren; man hielt Nachbildung fremder Muſter allerorten für eine Leiſtung, und wies wohl, theils aus Gewiſſenhaftigkeit, theils um Gelehrſamkeit zu zeigen, die Quellen nach. Nicht bloß Lohenſtein bewarb ſich in ſolcher Art um den Doppelruhm eines Poeten und Gelehrten, auch noch Hagedorn und Haller zeigten dieſelbe Denkart und Spalding ſogar macht aufmerkſam, daß eine gewiſſe Ode des Horaz noch nicht nachgeahmt ſei. Nur die Griechen bildeten für Klopſtock eine Ausnahme, aber von ihnen ſolle man eben nur lernen, die gleiche Höhe anzuſtreben. Hier verdient die kurze Ode „der Nachahmer“ zu ſtehen:

Schreckt noch andrer Geſang dich, o Sohn Teutons,
Als Griechengeſang; ſo gehören dir Hermann,
Luther nicht an, Leibnitz, jene nicht an,
Welche der Hain Bragas verbarg.

Dichter, ſo biſt du kein Deutſcher! ein Nachahmer,
Belaſtet vom Joche, verkennſt du dich ſelber!
Keines Geſang ward dir Marathons Schlacht!
Nächt’ ohne Schlaf hatteſt du nie!

Wie ihm unter den Alten die Römer ganz außer Acht fallen, ſo unter den Neuern die Franzoſen, auf ſie habe der Deutſche gar keine Aufmerkſamkeit zu richten, ſich von den Einflüſſen ihrer Literatur gänzlich fern zu halten. Unter den neueren Völkern und Literaturen gelte der Wettkampf nur den Britten. Darauf bezieht ſich das Gedicht „die beiden Muſen“, das, wenn wir (ſ. o.) von dem Lauf derſelben und von der Ziererei des Ausdrucks abſehen, viel Ernſtes und Mahnendes hat; und mit vielem Nachdruck kommt der Dichter noch allgemeiner darauf zurück in der Ode „Wir und Sie“. Dieſelbe enthält in ihrer ungewöhnlich einfachen Form kraftvolle Strophen, in denen freilich der Reim gar ſehr vermißt wird. Ich hebe einige Strophen aus:

Sie dringen in die Wiſſenſchaft
Bis in ihr tiefſtes Mark hinein!
Wir thun’s! und thaten’s lang!

Wen haben Sie, der kühnen Flugs,
Wie Händel, Zaubereien tönt?
Das hebt uns über ſie!

Sie ſchlagen in der finſtern Schlacht,
Wo Schiff an Schiff ſich donnernd legt!
Wir ſchlugen da wie ſie!

Was that dir, Thor, dein Vaterland,
Dein ſpott' ich, gluht dein Herz dir nicht
Bei ſeines Namens Schall.

So ſchürte der Dichter bei jeder Gelegenheit den Nationalſtolz an, in Worten, welche jetzt noch an ihrer Zeit ſind, und damals ein Kühnes und Großes waren — aber doch wohl nicht, wenn Klopſtock ſich's auch verſchweigen wollte, ohne Zuſammenhang mit Friedrich und Roßbach.

Merkwürdiger iſt, daß wir bei Klopſtock nicht bloß deutſche Schlachtgeſänge, ſondern auch geradezu Freiheitslieder leſen. Mit Schmerz empfindet er die Abhängigkeit des Vaterlandes von fremden Einflüſſen, die ihm ſchon damals in dem Licht einer Fremdherrſchaft erſchienen, ſo daß er zu Kampf und Befreiung aufruft. Mit Wehmut mochte freilich auch an innere Knechtung gedacht ſein, eben daher wieder der hoffnungsvolle Blick auf Frankreich — von dem ſehr bald die Unterjochung kommen ſollte. Daß auch Klopſtock ſchon mitgewirkt Saamen auszuſtreuen, welche zur Saat der glorreichen Befreiung reiften, kann bei alledem nicht verkannt werden; er iſt einer der erſten und kräftigſten, welche an Deutſchlands Unabhängigkeit, an der Zurückführung der verlorenen Größe unabläſſig gebaut haben.

So iſt es denn alſo das Gefühl der Dichterwürde, welche auf die Perſon des Dichters übergeht und dieſen nicht nur ſehr wohl kleidet, ſondern ſich auch in ſeinen lyriſchen Werken ausprägt und ihnen, großen Mängeln gegenüber, Bedeutung und bleibenden Werth giebt.

In dieſem Zuſammenhange, in ſolcher patriotiſchen Begeiſterung iſt nun auch ſein ſtarkes Hervorheben der Vorzüge der deutſchen Sprache und ihrer Ausbildung in der neuen Richtung des Rhythmiſchen zu faſſen. Er wollte eben durch Aufgeben des Reims und durch Ausbildung künſtlicherer Maaße zu den Griechen hin und von den Franzoſen fort, er hoffte hier Eigenheit, wahre Deutſchheit zu begründen — allerdings eine Täuſchung, bei der ſeine Erziehung auf der Schule zu Pforta nicht unbetheiligt ſein dürfte.

Es iſt noch von Klopſtocks geiſtlichen Liedern und von ſeinen Epigrammen zu ſprechen, aber von beiden, ſo verſchieden dieſe Fächer ſind, läßt ſich nicht viel Gutes ſagen. Die eigentliche Zeit der geiſtlichen Liederdichtung war ſchon vorüber, und Klopſtocks Beruf kann in Zweifel gezogen werden. Am meiſten hat ſich das Lied „Auferſtehn, ja Auferſtehn“ in den Geſangbüchern erhalten. Hier, wo ſich jene künſtlichen Schnörkel nicht anbringen ließen, zeigt ſich recht der Mangel an Wärme und poetiſcher Stimmung, an Schwung und Form. Dieſe Lieder ſind eben ſo ſehr Werke des Verſtandes, wie die meiſten Lieder aus der Zeit, und dann bricht plötzlich eine Rhetorik herein, welche dem Stil des proteſtantiſchen Chorals ganz fern liegt: in beiden Fällen trocken, ohne Schmelz und Melodie. Klopſtock bewegt ſich in den gereimten Maaßen nur mit Ungeſchick, die lyriſche Behandlung des Reims iſt ihm ein verſchloſſenes Geheimniß geblieben und man könnte ſich daraus allein ſchon ſeine Abneigung erklären. Vergleichen wir ihn hier mit Paul Gerhard, ſo muß er uns ebenſo anſpruchsvoll als unbegabt erſcheinen.

Einige haben ſich bemüht, Klopſtocks Epigramme zu loben. Man ſollte nun auch denken, ein Dichter, bei welchem der Verſtand ſo ſehr Phantaſie und Empfindung überwiegt, müßte ſich hier in ſeinem Element befinden. Allein auch das iſt nicht der Fall, vielmehr ſpielt die Verkünſtelung ihm auch hier einen Streich; Klopſtock war in der Abgeſchloſſenheit ſeines Ruhmgenuſſes, gleich den Göttern Epicurs, zu ſehr von den Erſcheinungen der Mitwelt abgetrennt, dieſe wuchſen ihm bald mächtig über den Kopf, ſo daß er ſie nur noch aus der Tiefe her anſah, während er auf der Höhe zu ſein glaubte. Er ließ übrigens auch hier die gereimte Form liegen und ſcheint der erſte zu ſein, welcher ſich der antiken bedient. Dafür muß man ihm viel nachſehen, denn die Diſtichen ſind entſetzlich, die Ausdrucksweiſe beinahe durchgängig ſchwierig und nur mit Noth verſtändlich, die Gedanken oft halb und nicht ſelten ſehr unbedeutend. Einige der beſſeren dürften nicht ganz ſein Eigenthum ſein.

Indeſſen giebt es Ein Epigramm von Klopſtock, das uns wieder vollſtändig verſöhnt, es iſt das auf die deutſche Sprache, welches nothwendig hier Platz finden muß, denn es feiert dieſelbe glücklicher, als jene Ode, welche ihr gewidmet iſt.

Daß keine, welche lebt, mit Deutſchlands Sprache ſich
In den zu kühnen Wettſtreit wage!
Sie iſt, damit ich's kurz, mit ihrer Kraft es ſage,
An mannigfalt'ger Uranlage
Zu immer neuer und doch deutſcher Wendung reich;
Iſt, was wir ſelbſt in jenen grauen Jahren,
Da Tacitus uns forſchte, waren,
Geſondert, ungemiſcht und nur ſich ſelber gleich.

Das Epigramm erſchien im Göttinger Muſenalmanach von 1773, und wie kühn damals dieſes Wort war, zeigt ſich daraus, daß es ſehr wahrſcheinlich der Ausgang einer Differenz mit Goethe wurde, von der an ſeinem Ort zu handeln ſein wird. Goethe ſtellte im folgenden Jahrgang des Muſenalmanachs ein ſchönes Epigramm entgegen und dann, nachdem in anderen Dingen ein noch tieferes Zerwürfniß eingetreten, zwei ſcharfe Stücke in den Venetianiſchen Epigrammen (Nr. 29 und 76), welche ſogar die deutſche Sprache als den ſchlechteſten Stoff darſtellen, der dem Künſtler zufallen könne: eine Auffaſſung, welche damals ein gewiſſes Recht haben konnte, es ſicherlich aber heutigestags ganz verloren hat. Klopſtock alſo hier der Sieger.

Alles dies nun zuſammengefaßt, wird man A. W. Schlegels hartes Urtheil begreifen können, der Klopſtock einen grammatiſchen Dichter und poetiſchen Grammatiker nennt, wenn wir uns auch ſchwerer entſchließen, Goethes noch härtern Ausſpruch zu unterſchreiben, daß nämlich Klopſtock kein Dichter geweſen ſei. So wenig man dieſen Ausſpruch, den Goethe übrigens ſpät genug und nur im engeren Vertrauen that, für Mißgunſt und Neid auslegen wird, eben ſo wenig möge man auch in unſerer Darlegung irgend eine

Tadelſucht erkennen, denn es fordert vielmehr die Gerechtigkeit, welche wir anderen Dichtern ſchuldig ſind, die Schonung einer falſchen Pietät jetzt endlich abzuwerfen. Ohne die Zurückführung dieſer Erſcheinung auf ihren wahren Werth würden wir das Verdienſt der nachfolgenden Dichter nicht hoch genug anſchlagen, denn ihre Rückkehr zur Natur kann erſt gewürdigt werden, wenn wir uns überzeugt, wie weit man in der Unnatur gegangen, ihr Streben nach Lebendigkeit, nach Einfalt erhält erſt ſeinen Werth durch die Einſicht, wie ſehr ſelbſt ein hochgefeierter Dichter davon noch entfernt war. Klopſtocks Zeit, die Stimmung, aus der er hervorging, wollte allerdings Schwung und Empfindung in die Poeſie gebracht ſehen, allein Klopſtock erreichte das Ziel nur zum Theil; anſtatt die Welt des Herzens zu finden und zu erſchließen, kam er vielmehr in eine gemachte Seelenwelt, und fiel von dieſer zurück in das, wovon er ausgegangen war, in gelehrte Dichtkunſt. Er betrat noch nicht das gelobte Land der Poeſie, und ſo ſehr ſeine Anhänger ihn auch für den Ueberwältiger der Gottſchediſchen Zeit nahmen, ſo behielt er mit dieſer doch immer noch vieles gemein. Er täuſchte ſich ſelbſt und ſeine Zeit, ſeine vermeintliche Poeſie iſt im Innern hohl und unwahr. Nicht ſowohl die nachfolgende Kritik, als vielmehr die nachfolgende Poeſie hat dies unwiderleglich ins Licht geſtellt.

So wie wir nun einmal den vollen Maaßſtab des Dichters fallen laſſen — freilich gilt Klopſtock noch immer für den klaſſiſchen Dichter — alsdann kommt die Schätzung wiederum ganz anders zu ſtehen. Auch wer kein ganzer Dichter, kein Dichter im vollen Sinne des Wortes iſt, d. h. wem die ſchaffende und geſtaltende Kraft abgeht, auch wer nicht die durchgehende poetiſche Stimmung hat, kann immer noch im Einzelnen dichteriſch werden, in Strophen, Verſen und Worten ſich in die Region der Poeſie erheben. Selbſt diejenige Art von Gedichten, deren Grundgewebe Reflexion iſt, kann, wie ein halbedeler Stoff, doch poetiſche Fäden eingewirkt enthalten. Solche halbſeidene Poeſie wird zwar neben der echten immer nur eine dürftige Rolle ſpielen, allein in

Zeiten, wo die letztere noch nicht vorhanden iſt, kann auch das Surrogat eine Geltung erlangen und ſogar den Uebergang zum Beſſern bilden. Dies nun eben iſt bei Klopſtock der Fall. Sein Meſſias ſowohl als ſeine Lyrik hat in der Zeit zwiſchen Haller und Goethe einen natürlichen Spielraum gehabt und wirklich den Letzteren, wenigſtens auf Einer Seite, vorbereitet. Wieland konnte, wie ſich das bald zeigen ſoll, ihm keinen Eintrag thun, denn er ſteht neben ihm und nicht über ihm, dagegen war Hallers frühzeitiges Verſtummen ihm überaus günſtig.

Vor allen Dingen muß anerkannt werden, daß der Meſſias alles Niedrige und Gemeine ausſchließt, ſich ſtets in einer erhobenen Region hält, daß er oft den Ton der Andacht und zuweilen ſelbſt des Erhabenen annimmt, z. B. bei dem Schwur des Meſſias. Aber auch ſchon die weſenloſe Seelenwelt, in welche Klopſtock ſich verſtiegen, war immer ein Schritt aus der Alltäglichkeit heraus und eine Bewegung nach oben hin. Auch die Schwärmerei und „Melancholey“, ſo wenig dieſe recht gelingen will, war ein Fortſchritt nach der Seite hin, wo die Gebiete der Poeſie liegen. Die Zärtlichkeit, die Thränen, wenn auch mehr zur Schau getragen als wirklich dargeſtellt, waren doch immer eine Mahnung daran, wo der Quell der Poeſie fließt; wenn plötzlich ein neuer Quell ſich öffnet, muß man freilich darauf gefaßt ſein, daß er noch nicht ſogleich klar und rein fließt, ſondern zuerſt noch Erdreich mit ſich führt. Es zeigten ſich ſchon einzelne poetiſche Farben, wenn man auch noch nicht damit zu malen verſtand, Mai, Mondnacht, Abendroth und Sternenhimmel ſchienen in die deutſche Poeſie herein, man ahnte das Schöne, das Erhabene. So wurde denn Klopſtock der erſte ſentimentale Dichter der Deutſchen und dieſes Wort ſchließt Vieles ein, öffnet weite Bahnen, ſelbſt ſolche, die ſich ſpäter von ihm abkehrten, ſtehen hier unter ſeinem Einfluß. Goethe und Schiller, Herder und Jean Paul dürften ohne dieſen Vorgang kaum denkbar ſein. Ueberhaupt hat Klopſtock mehr angeregt als geleiſtet, er war damals der Dichter der Jünglinge und man begreift, warum er es war, warum außer ſeinen nächſten

Verehrern, außer den Göttingern, auch Lenz ihm anhing und treu blieb, Schubart und Friedrich Müller ihn feierten.*)

Vor allem hat man ſich die Conſtellation zu vergegenwärtigen, in welcher Klopſtock auftrat, ſo wie die theoretiſchen und kritiſchen Beſtrebungen, welche ihm vorangingen. Es war auch dieſem Meſſias ein Johannes vorangegangen, ſogar in doppelter Geſtalt. Man leſe die Schriften Bodmers und Breitingers vom Jahr 1740, von erſterem die kritiſche Abhandlung vom Wunderbaren in der Poeſie, mit beſonderer Beziehung auf Milton und mit der Ueberſetzung von Addiſons Darſtellung der Schönheiten dieſes Dichters, ſodann Breitingers in gleichem Sinn geſchriebene Abhandlung von der Natur, den Abſichten und dem Gebrauche der Gleichniſſe — man leſe dieſe theoretiſchen und kritiſchen Erörterungen, und man wird ſich ſagen müſſen, daß für einen Sänger des Meſſias die Wege geöffnet waren, daß ein ſolcher erwartet und gefordert wurde. Man begann zu fühlen, daß Gottſcheds Periode abgelaufen ſei, es war ein Vacuum da, und in dieſes traf Klopſtock mit ſeinem Werk, während Schönaichs ſonſt ganz achtbare Beſtrebungen offenbar zu ſpät kamen, wenn auch nur um wenige Jahre: Verhältniſſe, welche hinreichend erklären, daß Klopſtocks Meſſias den Zeitgenoſſen auch für einen poetiſchen Meſſias gelten mußte, daß ſeine Schwächen für's erſte verborgen blieben.

---

*) Letzterer in der Ode Orpheus Klopſtock, der ich die Strophen entnehme:

Des großen Barden Finger
Durchlieſen leicht die Saiten.
Wie Sturm im regen Haine,
Wie leiſer Wellenlispel,
Bald hoch, bald niedrig rauſchten
Im vollen Flug die Töne
Und Harmonieen quollen
Auf Harmonieen mächtig.

Gleich Sonnenadlern ſchwangen
Sich hehr empor die Oden,
Du heil'ge Frühlingsfeier,
Du Zürcher See, die Welten,
Und gleich Apollos Schwänen
Auf Silberteichen kreiſend
In feierlicher Stille,
Und wie die ſanfte Klage
Der Nachtigall aus Büſchen,
Bei Lunas mattem Schimmer
Durch Blumenthau herſchwebend,
Ihr wehmutsvollen Lieder,
Du Bardale, du Jüngling,
Du Sommernacht und Selmar
Mit Selma, und die frühen
Vom Moos umwallten Gräber.

Thal, Wald und Anger ſtaunten
Dem neuen Klang: die Ströme
Verweilten, horchend hingen
Die Felſen her zum Liede,
Es ſtrebten auf die Quellen
Und trunkne Sterne ſanken
Durch Nacht der Erde näher,
Gezogen von dem mächt'gen
Erhabnen Klang der Saiten. —

Man rechne dazu, daß die ganze Zeit mit Klopſtock im Jünglingsalter war, daß man ſympathiſirte. Man konnte ihn nicht leſen ohne tiefe Regung, ohne Leidenſchaft, ohne das wohlthuende Gefühl von dem Anbruch einer neuen Zeit; die Neuheit der Gegenſtände, die Neuheit des Ausdrucks und der Form wirkte mächtig zuſammen. Unverkennbar ging eine große Anregung aus, für ſchlummernde Gefühle war ein Wort gegeben, für unklares Ringen ein Mittelpunkt. Was jeder von Poeſie in ſich trug, legte er hinein in die hochtönenden Worte, man fand mehr darin, als jede andere Zeit darin zu finden vermag. Schon umgab den Namen ein Nimbus und Zauber, alles, was von Klopſtock kam, wurde nicht nur mit Ernſt, ſondern mit Andacht aufgenommen, und die Begeiſterung der zahlreichen Verehrer in allen Theilen Deutſchlands, am Nordmeer und an den Alpen, ſteigerte ſich gegenſeitig wie ein vielfaches Echo.

Nun verſprach aber auch der Jüngling mehr, als der Mann zu leiſten vermochte; verlief ſich der Meſſias zuletzt ins Breite und Sandige, verknöcherte ſich je mehr und mehr dieſe Lyrik, der Reſpect blieb, und man hörte nicht auf dem Dichter die Höhe der Sphäre, in welcher er ſich bewegt, für Höhe des dichteriſchen Fluges anzurechnen, und wohl auch das Wollen für ein Vollbringen zu nehmen. Und doch iſt auch ſchon die bloße Sphäre hoch anzuſetzen, es hat ſeine Bedeutung, daß Klopſtock ſich in Himmel und Hölle verſtieg, zwiſchen Sphären und Welten ſich erging, daß er das Außerordentliche und Unerhörte aufſuchte; man denke nur zurück an die Enge des ſpießbürgerlichen Lebens, in der ſo lange die deutſche Poeſie ſich bewegt hatte, an alle die Hochzeit- und Leichen-Carmina! Und nun in den Oden die großen Themata: Religion, Vaterland, Freundſchaft, Liebe; in dieſer Verbindung war es aber auch eine ganz andere Liebe, als man ſie in Verſen zu finden gewohnt war, ein weſentlicher Punkt, auf den wir ſchon hingedeutet haben. Eine fuga vacui war es auch hier wieder, welche Klopſtock zu gut kam; die Dichter vor ihm hatten das deutſche Herz leer gelaſſen, hatten nicht gewußt, das zarte Frauenherz zu berühren. Die erotiſche Poeſie war entweder grell ſinnlich, oder lüſtern, oder verlor ſich in tändelndes Spiel: Klopſtock brachte Ernſt, lenkte der Region des Seeliſchen zu, die Verbindung der Liebe und des religiöſen Aufſchwunges war damals etwas ganz Neues und von England aus ging die ſentimentale Richtung durch die Welt. Bei dem erſten Berühren der Saite fiel ihm das ſo lange verhaltene, mit voller Berechtigung auf die Poeſie angewieſene Gefühl zu; der zu leicht errungene Erfolg aber ließ ihn nicht erreichen, was man vorweg ſchon in ihm fand oder in ihn hineintrug. Wir, denen eine reiche und wahre Poeſie dazwiſchen liegt, ſtehen natürlich mit ganz anderen Empfindungen vor eben dieſen Geſängen, die uns nur als Anfänge und gleich darauf erfolgte Verirrung erſcheinen können.

Auf der anderen Seite darf man Klopſtock betrachten als den Begründer eines neuen poetiſchen Ausdrucks, ſicherlich als Denjenigen, welcher erkannte, daß die Erhebung des Gefühls auch eine gleiche Erhebung der Sprache erfordere, daß die poetiſche Rede ſich weſentlich und durchgängig in Wahl und Fügung der Worte von der Proſa unterſcheiden müſſe. Er hat an dieſen Punkt eine große Kraft geſetzt; ſeine klaſſiſche Bildung kam ihm dabei zu ſtatten, hinderte ihn aber auch wieder, da er über die Entwickelung der deutſchen Sprache und ihren Genius nicht ausreichend im Klaren war. Er brachte viel Neues und manches Glückliche. Er verſuchte beſtändig — zum Vortheil der Sprache, zum Nachtheil ſeiner eigenen Gedichte. Was beſonders hier in Erinnerung zu bringen iſt, Klopſtock hat auf dieſem Felde mehr Eigenes und Verdienſtliches als uns jetzt beim Leſen ſogleich erſcheinen und einleuchten will, denn während wir bei dem Verfehlten anſtoßen, fühlen wir das nicht mehr, was die ſpätere Poeſie ſich unmittelbar angeeignet hat. Es zeigt ſich hier im Einzelnen wie im Ganzen eine gewiſſe Verfeinerung des Gefühls, das Streben nach Adel und Aufſchwung der Sprache, allein da es an wahrer Wärme, an dem Fluß begeiſterter Schöpfungskraft fehlte, wie an wahrem poetiſchem Inhalt, ſo ſinkt unausbleiblich auch die ſprachliche Form bald ins kühl Verkünſtelte und Manierirte herab. Wir finden bei Klopſtock, der aus der Schule Virgils kommt, namentlich in poetiſchen Beiwörtern eine ſorgſame und feine Wahl, die oft geſucht und anſpruchsvoll erſcheint, aber in ihrer Zeit doch immer als edlere und zartere Gefühlsweiſe, als gewollte Erhebung, ihren Werth behielt und als ſolche auch von der Zeit genommen worden, ſo daß viele Oden, namentlich von Jünglingen und Frauen, bei all ihrer Dunkelheit bloß wegen dieſes ſichtbaren Beſtrebens einen Anklang fanden und gerade ſo einen Saamen ausſtreuten, welcher ſpäter zu etwas Lebendigerem erwachſen konnte. Klopſtock ſelbſt verlor ſich leider bald ins Trockene und Wunderliche, richtete ſich immer mehr auf grammatiſche Dinge und gefiel ſich in kleinen Eigenheiten und Manieren. Jean Paul hat die ſehr treffende Bemerkung gemacht, daß Klopſtock häufig die Comparative ſetze, und dies iſt eben ſo wahr als bezeichnend. Der Comparativ gehört der Reflexion an, denn dieſe hat immer zugleich anderes im Sinne und ſtellt Vergleiche an, die Poeſie aber kann den Comparativ gar nicht gebrauchen, eben ſo wenig als das Futurum und Futurum exactum, ſie kennt nur Gegenwart, nur Poſitiv und Superlativ, nur das Schöne und

Schönſte, das Allerſchönſte, das Wunderſchöne, nur die Geliebte und Geliebteſte, aber nicht das *Schönere* und die *Geliebtere* — gerade aber dies *Schönere* und die *Geliebtere* finden wir bis zum Ekel bei Klopſtock, und als er von ſeiner wirklichen Geliebten das Höchſte ſagen will, da ſagt er:

Geliebtere,
Als die Liebenden lieben!

Man ſollte übrigens der grammatiſchen Richtigkeit und Concinnität wegen wenigſtens erwarten: geliebt werden; allein der verkünſtelnde Verſtand verliert zuletzt auch die Richtigkeit.

Aber alles dies, und ſelbſt das Gezierte, war von unberechenbarem Werth, ſofern Klopſtock mit den Verſuchen und Neuerungen eben die entſetzliche *Einförmigkeit* und *Regelmäßigkeit* durchbrach, in welche die allzu geſchulte, zu einſeitig ſtets in denſelben Formen geübte Sprache ganz nach Art der franzöſiſchen eingeengt worden war, ſo daß alle Schriften einander gleich ſahen und ſelbſt zwiſchen Proſa und Poeſie kaum noch ein Unterſchied blieb. Klopſtock hatte ſich beſonders den alten Sprachen angeſchloſſen, verſuchte nach Analogie des Griechiſchen manches in freierer Behandlung der Conſtruction und Wortfolge, verſchaffte mancher neuen Wendung Recht und Geltung und hat hier, ſo ſehr man auch über ſein Latiniſiren klagte, doch eine große Bahn gebrochen, in der Voß ihm nachfolgte und von deren Ertrag ſpäter die beſten Dichter zu offenbarem Gewinn manches aufnahmen. So konnte ſelbſt der gelehrte und grammatiſche Dichter Klopſtock den wahren Dichtern, die nach ihm kamen, große Dienſte leiſten, und er würde es vielleicht weniger gekonnt haben, wenn ſeine Zeit ihn nicht auch ſchon für einen ſolchen genommen hätte.

So ſehr der *Hexameter* in ſeiner laxen Obſervanz auch zu Formloſigkeit und Eilfertigkeit aller Art verführte und der inneren Ausbildung der Poeſie ſchädlich wurde, ſo geſchah doch vorübergehend der Sprache dadurch ein großer und weſentlicher Dienſt, denn es war, als ob ſie die Schnürbruſt abgelegt habe und in leichtem griechiſchen Gewande ſich bewege, ja als ob ſie ein Wellenbad genommen habe und in freier Luft ſich umhertummle, um endlich einmal alle ihre Glieder auszurecken. Auch die ganz freien Rhythmen, denen Klopſtock am Ende ſeines Lebens beſonders hold war, wenig von der tönenden Proſa verſchieden, von welcher er in der Jugend ausging, konnten unter dieſem Geſichtspunkt noch ihr Gutes haben — ſie ſetzen ſich fort bis tief in die folgende Periode.

Noch viel unzweifelhafter iſt Klopſtocks Verdienſt in den lyriſchen Rhythmen. Wenn er auch nicht der erſte iſt, der reimloſe Verſe bildete und ſich in den lyriſchen Formen der Alten verſuchte, ſo hat doch niemand vor ihm eine ſo innige Freude am Rhythmus gehabt und ſich für dieſen begeiſtert. Es gelang ihm hier auch wirklich ſchon viel, er war ſelbſt mit Glück erfinderiſch. Der Vergleich mit Lange, Ramler, Willamov ſtellt ins Licht, was wir ihm danken.

Ganz beſonders zu ſchätzen iſt noch die Anregung, die er für proſodiſche Ausbildung der Sprache gegeben hat. Gottſched hatte ſchon auf die Spondeen der deutſchen Sprache aufmerkſam gemacht, ſie aber nicht in die Praxis hinüberzuführen gewußt; Klopſtock ward während ſeiner Arbeit am Meſſias hierüber Licht, und es unterſcheiden ſich demgemäß die ſpätern Geſänge vortheilhaft von den früheren — ein Punkt, der genaueſten ausführlichſten Betrachtung werth. Man darf aber nicht dieſe früheren Geſänge mit den ſpäteren in der Geſtalt vergleichen, wie ſie in den letzten Ausgaben vorliegen, ſondern hier ſind, um den Fortſchritt Klopſtocks zu beurtheilen, wieder die erſten Drucke ganz unentbehrlich. Wir finden Klopſtock in ſeinen erſten Geſängen, wie er ſie urſprünglich ſchrieb, nicht nur ganz auf dem Standpunkt von Ramler, ſondern zum öftern nur noch unbeholfener und grundſatzloſer; ſo kann es denn kommen, daß er bloß dem ungefähren Gehör und dem Dreitakt vertrauend die entſchiedenſten Hauptwörter, ſogar betonte, als kurz gebraucht und das Unerhörteſte in den Dactylus zwingt. Wir finden z. B. noch in der Kopenhagener Ausgabe von 1755 einen Hexameter wie dieſen (I, 112):

Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und ſag' ich bin ewig.

Wo „meinem Arm“ als Dactylus ſteht. Man vergleiche zu Anfang des vierten Buches (Ausg. von 51) den Hexameter:

Bald ſchlief er kurze Zeit ein, bald erwacht' er wieder und warf ſich

Ja noch mehr, wir finden ſelbſt „Gott“ als Kürze gebraucht; zu Ende des dritten Geſanges geben die Drucke von 1748 und 51:

Dich Tag nenne kein Menſch, Gott vergeſſe dich unter den Tagen —

Die Kopenhagener Ausgabe aber änderte ſchon:

— und unter den Tagen vergeß' dich
Gott —

Es iſt hier eben Vieles und beinahe Alles erlaubt, nur muß der Vers ſeine ſechs Füße haben. Kann es nach unſerer Meſſung zuweilen ſcheinen, als ſeien ihrer ſieben oder auch nur fünf, ſo irrt man ſicher und die Annahme einer rauheren und etwas vorweltlichen Meſſung ſtellt den richtigen Hexameter Klopſtocks her. So im vierten Geſang:

Ungeſtüm aus! Das wißt ihr nicht! Nie hät's die Wege mit
Palmen —

Und wiederum:

Rund, unermeßlich, das Urbild der Welten, die Fülle —

Wir leſen den Vers I. V. 225 in den drei erſten Originalausgaben von 1748, der von 1751 und ſelbſt noch in der Kopenhagener von 1755, ſo daß nicht zweifelhaft ſein kann, der Dichter wolle das Wort unermeßlich mit Pathos als vier Längen und ganz gegen den natürlichen Ton geleſen haben. Später, von der Unzulaſſigkeit überzeugt, bildete er, um hier die Erhabenheit auszudrücken, daraus den freilich auch noch monſtroſen Spondiacus:

Rund, unermeßlich, des Weltgebäus Urbild, die Fülle —

Wir haben hier, wie Voß es liebte, in „Urbild“ einen gegen den Ton geſtellten Spondeus; vereinzelt begegnet dergleichen ſchon in den erſten Ausgaben, z. B. im vierten Geſang (Ausg. von 51):

Tödtete! Sein **Bruſtbild** voll ernſter gewaltiger Strahlen —

Dies iſt aber darum auffallend und regellos, weil daneben alle Spondeen für Trochäen gelten, Gottmenſch, Abgott und unzählige Andere. Mit jedem ſpätern Geſange jedoch, beſonders vom elften ab, wurde der Dichter metriſch und proſodiſch immer ſtrenger und er ſuchte nun auch, ſo weit es noch möglich, in ſolchem Sinne die früheren Geſänge zu überarbeiten, wobei er, ohne ſie in ihren wahren Fehlern zu heilen, ihnen nur ſehr im Contraſt mit ihrer Jugendlichkeit eine ſteife Manier aufgeprägt hat. Jedenfalls iſt Klopſtock der Begründer und Befeſtiger des Hexameters in Deutſchland ſo wie gleichzeitig der Proſodie, welche noch heute gilt. Die Lehre von den Stammſilben, welche ſchon Gottſched ahnte, von der aber Ramler weit abgekommen war, iſt von ihm mit unſäglicher Mühe und ſelbſt gegen ſeine anfängliche Praxis durchgeſetzt worden. Klopſtock war es, welcher nicht nur zur metriſchen Ueberſetzung der Griechen aufrief, ſondern dazu auch die Bahn ebnete. Die Stolberge gingen fort in der Manier, in welcher er die früheren Geſänge geſchrieben, Voß in derjenigen, in welcher die ſpäteren. So weit Voß als Metriker und Ueberſetzer über Stolberg ſteht, ſo weit iſt der Fortſchritt von Klopſtocks erſter Behandlung des Verſes und der Sprache zur zweiten: er eigentlich iſt es, der die Thore aufgeſchloſſen hat, um in den Tempel des Griechenthums einzugehen, um in deutſcher Sprache griechiſche Poeſie wiederzugeben. Die geſammte reiche Ueberſetzungsliteratur lehnt ſich mittelbar und unmittelbar an ihn an, Voß hat mit neuer Kraft nur das ausgeübt, wobei Klopſtock ſchon angekommen war, und wie tiefeingreifend für deutſche Literatur ſind dieſe Ueberſetzungen geworden! Goethe wäre ohne ſie nicht ganz Goethe.*)

---

*) Wegen des Näheren, ſowohl auf dem Gebiet des Metriſchen als Proſodiſchen, erlaube ich mir, auf mein Buch „Deutſche Ueberſetzerkunſt“, Hannover 1859 und 65 zu verweiſen.

Klopſtocks erfolgreiche Bemühungen auf Seiten des Metriſchen und Proſodiſchen zuſammengefaßt, bezeichnen nun für die deutſche Sprache in der That einen Wendepunkt, welcher dem von Opitz herbeigeführten an die Seite geſtellt werden kann und wie es zwiſchen beiden und ſeitdem keinen dritten giebt. So ſehr Opitz in der Verbindung von Reim und Maaß das Rechte traf, und er iſt damit der Begründer der nachfolgenden Literatur geworden, ſo hatte er doch allzu enge Grenzen geſtellt, denn nach ihm gab es nur den einfachen Wechſel von Hebung und Senkung, nur zwei Rhythmen, den ſteigenden und fallenden, Jambus und Trochäus, wenn man hier noch für ganz veränderte Verhältniſſe die antiken Namen gebrauchen darf. Klopſtock trat mit ſiegendem Erfolg, wenn auch mit gleicher Einſeitigkeit, dem entgegen, brachte den Rhythmus zur Geltung und bewies, daß die deutſche Sprache ihrer innerſten Organiſation nach noch keineswegs genöthigt ſei darauf zu verzichten, er gab ihr nach einer neuen Seite hin Luft und Freiheit, was aber um ſo höher zu ſchätzen iſt, wenn man in Erwägung zieht, daß innerhalb eines und deſſelben Sprachzuſtandes ſich zuletzt die Reime abnutzen.

Endlich können wir nun auf dieſem Standpunkt, wo wir nämlich nicht mehr den Dichter ſuchen, auch den Willen für die That gelten laſſen. Da müſſen wir denn vor allen Dingen ſeine Vaterlandsliebe hervorheben, die, ſo wenig ſie auch wahrhaft poetiſche Form annimmt, doch immer als ein Hauptthema wiederkehrt und ſchon als ſolches auf junge Gemüter Eindruck machen mußte. Klopſtock zeigt ſich durchaus als ein deutſcher Dichter, der höchſt eiferſüchtig umherblickt auf die Literatur des Auslandes, der für die eigene eine größere Zukunft im Auge hat, eine freie und ſelbſtändige Entwickelung in Leben und Kunſt. Wenn die Zeit geneigt war, die höhere Weihe des Dichters voll anzuerkennen, ſo benutzte er dieſelbe, die Würde deutſcher Dichtkunſt zur Geltung zu bringen, ſelbſt gegenüber den geborenen und geſalbten Machthabern der Erde. In dieſem Gefühl konnte er, was kein anderer ſeiner Zeitgenoſſen; wer aber ermißt, wie tief ſich in der vorigen Periode die Poeſie in den Händen der v. Beſſer und König erniedrigt hatte, der wird

Klopſtock Dank wiſſen, daß er der Dichtkunſt ihre verlorene Würde zurückgegeben, daß er den Deutſchen ein ſtolzes Gefühl ihrer ſelbſt eingeflößt, das nach Geſchlechtern erſt ſeine großen Früchte getragen hat. Glücklicher als Poſtel und Schönaich faßte er die ehemaligen Kämpfe um Freiheit und Unabhängigkeit auf und ſah in der gemeinſamen Sprache das Pfand einer ſtaatlichen Einheit, welche gerade damals zu weichen begann. Auch für die neuaufſtrebende und offenbar ihn überwachſende Poeſie war Klopſtock nicht ohne Gefühl. Er ſchätzte den jungen Goethe und war ſtolz auf deſſen Freundſchaft. ſAllein beider Naturen lagen weit auseinander; das ſpäter erfolgende Zerwürfniß wurde in demſelben Maaß für Klopſtock nachtheilig, als es wahrſcheinlich für Goethe förderlich war, denn dieſer erhielt dadurch erſt ſeine volle Freiheit und Selbſtändigkeit.

So iſt denn Klopſtock eine der wichtigſten und bedeutendſten Erſcheinungen der deutſchen Literatur, eine ſolche, welche beſonderer Ausführlichkeit und kritiſchen Eingehens bedurfte, wenn ſein Verdienſt uns nicht blind gegen ſeine Mängel, dieſe nicht gegen jene machen ſollen. Er muß vor allen Dingen hiſtoriſch gefaßt werden, und dazu ſcheint eben jetzt erſt der nöthige Abſtand gegeben zu ſein; geſchieht dies, ſo bleibt ſein Anſehen groß und unantaſtbar, ſein Name geſichert. Aber auch in dem, was er einſt war und jetzt nicht mehr iſt und ſein kann, iſt wohl in Erwägung zu ziehen, daß jedenfalls eine große Befruchtung und Belebung von ihm ausgegangen, daß er Gedanken und Gefühle ausgeſprochen, die nur eben geſagt, wenn auch unvollkommen geſagt, von ſtarker und nachhaltiger Wirkung blieben. Nun iſt aber auch ſeine Stellung in der Entwickelung deutſcher Poeſie eine eigenthümliche und ſehr beachtenswerthe. Einerſeits Ausdruck einer über den Continent hingehenden Stimmung, des Engliſch-Sentimentalen, ſteht er andrerſeits auf der Scheide der Zeiten: er darf angeſehen werden als einer der Endpunkte der mit Opitz anhebenden gelehrten Poeſie; während aber dieſe ihrer Natur nach nur nachahmend ſein kann, hatte er doch ſchon das Streben nach einer eigenen, urſprünglich deutſchen Poeſie, da nur die griechiſche ein leitendes Vorbild eben in der Urſprünglichkeit ſein ſollte. Freundſchaft und Liebe, Vaterland und Religion ſchwebten ihm als deren Inhalt vor: ein Ziel, das man hoch nennen darf im Vergleich zu allem, was um ihn her geſchah, und er faßte es ernſt und feſt ins Auge.

Wer die Windungen des Weges ins Auge faßt, auf dem die deutſche Dichtung ſich von fremden Einflüſſen losgemacht und ſich ſelbſt gewonnen hat, wird für alle Zeiten Klopſtock als einen Markſtein betrachten müſſen, und der ausgeprägten Eigenthümlichkeit des Mannes, der ehrenwerthen, wahrhaft deutſchen Geſinnung kann es nie an Intereſſe fehlen. Mit Leſſing verdient er neben dem großen König als einer der Retter Deutſchlands in der gefahrvollſten Zeit betrachtet zu werden, als einer der Begründer einer neuen Zeit.

V.

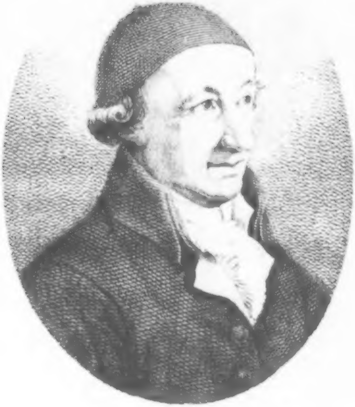
Chriſtoph Martin Wieland.

Leben.

Nunmehr tritt ein Dichter uns entgegen, der in ſeiner Zeit verbreitet und geleſen war wie kein anderer neben ihm, in ſeinen Kreiſen ebenſo bewundert, wie Klopſtock in den ſeinigen.

Wieland iſt in allen Stücken das Widerſpiel von Klopſtock, beide ergänzen ſich, unter beide theilt ſich die Herrſchaft in dieſer Periode; keiner von beiden beſaß das ganze Publicum, ſondern jeder die Hälfte, Wieland vielleicht etwas mehr. Alle, welche von Klopſtocks neuer Richtung nicht angezogen wurden, fielen Wieland zu, denn dieſer repräſentirte wieder das Alte und verſtand es, daſſelbe noch einmal wieder ſchmackhaft zu machen. Klopſtock hatte die Jugend für ſich, jener mehr das Alter, Klopſtock die Gelehrten, jener die Weltmänner. Klopſtock wirkte zunächſt auf Norddeutſchland; Wieland fand hauptſächlich ſeinen Anhang in Oeſterreich, ſonſt aber in allen Theilen des deutſchen Vaterlandes. Eine ähnliche Scheidung des Publicums, als zur Zeit Hoffmannswaldaus, eine ſolche und nur noch größere war jetzt. Die Einſeitigkeit der Klopſtock'ſchen Richtung erzeugte einen leeren Raum in der Literatur, und die fuga vacui war die Kraft, welche Wieland für eine Zeit lang auf den Thron erhob. Dies iſt um ſo merkwürdiger, als er ſelbſt urſprünglich ganz der Klopſtock'ſchen Richtung huldigte; mit ſeiner Umkehr gewann er Bedeutung.

Wielands wechſelvolles Leben, voll Wechſel im Innern und



Aeußern, könnte zu rathen aufgeben und wohl gar an dem Charakter des Mannes irre werden laſſen, allein dieſer liegt ſo offen da, giebt ſich allerorten ſo unverhüllt und iſt in ſich ſo verſtändlich, daß Schwierigkeit und Verwickelung bald ſchwindet und das Ganze ſich auflöſt in ein klares Bild des Menſchen und der Zeit. Ueberdies beſitzen wir eine höchſt ausführliche Lebensbeſchreibung von Gruber und manches andere noch haben, faſt zum Ueberfluß, die Briefwechſel und Aufzeichnungen ergeben. Für unſere Zwecke aber können wir diesmal kürzer ſein, denn ſchwerlich haben wir irgend eine abweichende Anſicht zu begründen.

Chriſtoph Martin Wieland wurde zu Biberach, oder genauer, zu Oberholzheim bei Biberach, am 5. September 1733 geboren als der Sohn des dortigen Predigers, ſpäteren Seniors daſelbſt. Der Knabe zeigte frühzeitig Anlagen und ward im elterlichen Hauſe ſtreng und religiös erzogen. Im vierzehnten Jahre kam er auf die berühmte Schule zu Kloſterbergen bei Magdeburg, wo er ſich in den Schulwiſſenſchaften ſchon ſehr auszeichnete, und zugleich den dort herrſchenden religiöſen Charakter in ſich aufnahm. Daneben las er viel und manches durcheinander: Fontenelle und Voltaire, den engliſchen Zuſchauer, Xenophons Cyropädie und Klopſtocks Meſſias. Solche Eindrücke beunruhigten ſeinen lebhaften Geiſt und warfen ihn ſchon damals umher zwiſchen Glaube und Unglaube, Ernſt und Frivolität. Als er auf dem Wege zur Univerſität Tübingen im Jahr 1749 ſeine Heimath beſuchte, lernte er hier Sophie von Gutermann, ſpätere Laroche, kennen und wurde von einer feurigen Liebe zu ihr ergriffen. In Tübingen, wo er die Rechte ſtudieren ſollte, vernachläſſigte er die Vorleſungen und ſchwelgte einſiedleriſch in poetiſcher Thätigkeit. Er ſchrieb damals ſein Gedicht über die Natur der Dinge und ſtudierte ſich tief und tiefer in Klopſtock hinein, den er, was nach dem Zeitgeiſt und dem Jünglingsurtheil nicht Wunder nehmen darf, weit über Milton ſtellte. Mit Bodmer knüpfte er in dieſer Zeit einen Briefwechſel an, und die Folge war eine Einladung nach Zürich, um die Zeit, als eben Klopſtock den Ort verlaſſen hatte. Wieland lebte nun einige Jahre in Bodmers

Hauſe, anfangs als Gaſt, dann als Hauslehrer. Auf Bodmers Anlaß, oder aus eigenem Triebe ſchrieb er eine Abhandlung über die Schönheiten des Bodmer'ſchen Noah und behandelte ſelbſt den ihm von ſeinem Gönner vorgeſchlagenen Stoff „der Tod Abrahams", 1753, außerdem ſchrieb er „die Hymnen auf Gott", 1754, ſo wie einige proſaiſche Werke von ähnlicher Empfindungsweiſe; allein eine gänzliche Umwandlung ſtand nahe bevor. Sie erfolgte, ſowie der junge Wieland aus dieſer Umgebung in eine andere verſetzt wurde. Er lebte kurze Zeit in Bern als Erzieher; dieſer Aufenthalt in Bern macht den Uebergang: hier ſtudierte er beſonders Xenophon, Euripides und den engliſchen Moralphiloſophen Shaftesbury. Dieſer lebte zu einer Zeit, wo Staat und Kirche durch harten Zwang bedroht waren und er lehrte durch Frohſinn und Heiterkeit ſich über die Anſtöße des Lebens hinwegzuſetzen — eine Lebensphiloſophie, welche tiefe Sympathien bei Wieland fand und recht geeignet war, den Uebergang zu fernerer Weltlichkeit zu bilden. Er kehrte dann, 1760, nach ſeiner Vaterſtadt zurück, wo er die Stelle eines Kanzleidirectors erhielt. Eine Stunde von derſelben beſaß der Graf Stadion, erſter Miniſter des Kurfürſten von Mainz das Gut Wartenhauſen; Wieland machte bald deſſen Bekanntſchaft und lebte in dieſem feinen und gebildeten Kreiſe glückſelige Stunden und Tage; allein er erkaufte ſie um den Verluſt ſeiner ganzen bisherigen Richtung, wenn man nicht ſagen will, daß unter dem Einfluß einer mächtigen Umgebung nur die andere und vielleicht ſtärkere Seite ſeines eigenen Weſens jetzt zum Vorſchein kam. Der Mittelpunkt jenes geiſtigen Kreiſes, der Graf Stadion ſelbſt, von franzöſiſcher Abkunft, ein Greis von 72 Jahren, hatte den Geiſt der franzöſiſchen Literatur in ſich aufgenommen und verkörperte ihn mit aller Anmut und Würde in ſeiner eigenen Erſcheinung. Eine ausgeſuchte Bibliothek, eine kleine Kapelle, ausgewählte Kunſtwerke, edler Schmuck aller Gemächer, ſchöne Gärten und Gartenſäle machten den Aufenthalt zu einem wahren Muſentempel; allein der Gott, der hier verehrt wurde, war kein anderer als Voltaire. Es währte nicht lange, ſo war in Wieland die vollſtändigſte Sinnesänderung vollbracht und er hatte nur noch die ſchwierige Aufgabe, dieſelbe vor den Augen ſeiner Freunde und der Welt mit einigem Anſtand zu vermitteln. Er ſchreibt damals an ſeinen Freund Zimmermann, Plato habe dem Horaz, Young dem Chaulieu Platz gemacht, die Harmonie der Sphären ſei den Arien von Galuppi gewichen. Ferner: „Ich bin nicht mehr, der ich war, ohne mich zu wundern, daß ich Enthuſiaſt, Hexametriſt, Ascet, Prophet und Myſtiker geweſen bin.“ Er fühlt auch die Schwierigkeit, in der neuen Geſtalt vor der Welt zu erſcheinen, aber, ſagt er, ich werde wahr und ehrlich ſein und nie heucheln, um die Ehre zu haben, meinen Charakter zu behaupten.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß der große Leſſing ſelbſt nicht ohne Antheil war an dieſer auffallenden Umſtimmung. Er hatte nämlich mit ſeinem Scharfblick bald erkannt, daß das zur Schau getragene Chriſtenthum bei Wieland nicht ſo feſt wurzele als bei Klopſtock und Bodmer, welche ihn beſtimmten, insbeſondere ſah Leſſing ſich aufgefordert, den harmloſen Uz gegen den chriſtlichen Eifer des jungen Wieland in Schutz zu nehmen, als der letztere in den „Empfindungen eines Chriſten“ jenen als einen ſtrafwürdigen Verführer angeklagt. Leſſings freie Bemerkung, daß der junge Autor, deſſen Talent er ſonſt anerkannte, mehr dem Wort als der That nach ſo chriſtlich ſei, blieb nicht ohne Wirkung, worin man nur die Aufrichtigkeit Wielands wird anerkennen dürfen. Nicolai ſogar prophezeite ſchon damals, daß die Natur des Dichters ihn bald auf eine ganz entgegengeſetzte Bahn führen werde. Leſſing und Wieland waren ſpäter aufrichtige Freunde.

So war denn Wieland zu einem weltlichen und weltmänniſchen Dichter umgeſtimmt, vielleicht noch ohne zu ahnen, welches Glück er nach dem Stand der Dinge in Deutſchland machen konnte und mußte; die ganze Reaction gegen Klopſtock und den Einfluß der Engländer fiel ihm zu. Man war jetzt wieder auf den alten Punkt gelangt und auf eine viel ſchlimmere Weiſe als früher fiel man dem von Frankreich ausgehenden Geiſt anheim; der Geiſt Voltaire's hatte jetzt erſt völlig durchgeſchlagen. Am ſchlimmſten war, daß man nun auch das Alterthum mit ganz andern Augen anſah, daß man die Griechen las und beurtheilte im Sinne der Franzoſen.

Wie uns Wieland ſelbſt ſagt, hatte er Plato gegen Horaz vertauſcht, d. h. Plato gegen Epicur, denn Horaz iſt Epicureer, wie er ſich denn ſelbſt ſcherzend nennt: ein Schwein aus der Heerde Epicurs — Epicuri de grege porcum. Dieſelben Verhältniſſe, ein ganz ähnlicher Zeitgeiſt, als der, welcher Epicur zum Philoſophen ſeines Zeitalters machte und welche ſeinen Anhänger Horaz zum Dichter der vornehmen Römerwelt erhoben, herrſchten auch hier, zunächſt in Frankreich, und drangen von da von Neuem auf Europa über. Eine Philoſophie des freien und anſtändigen Lebensgenuſſes, welche die Tugend nicht eben verwirft, aber doch nicht weiter empfiehlt, als ſie bequem iſt, welche das Leben ſo gut wie möglich zu nutzen d. h. eben zu genießen, lehrt, aber doch auch ſo, daß keine Reue erfolgt und keine Störung der Seelenruhe, eine Philoſophie endlich, welche keine Götter und keine Strafen nach dem Tode fürchtet, ſondern alles abſchließt im ruhigen Selbſtbewußtſein — eine ſolche wird in den Zeiten des Unglaubens nur zu leicht bei den Vornehmen und Geſitteten Eingang finden; es gedeiht dabei, auf eine Zeit lang, der Einzelne ganz gut, aber das Ganze kommt in Gefahr, und es pflegt dieſelbe einer Windſtille zu gleichen, welche großen Stürmen vorangeht. Dieſen zunächſt durch Horaz vermittelten Epicureiſmus, fürs erſte noch mit ein klein wenig Platoniſmus aufgeſtutzt, brachte nun auch Wieland und eben hiemit war er ganz der Mann der Zeit; Philoſophie recht ſinnlich reizend einzukleiden, ſinnlichen Reiz recht philoſophiſch zu verbrämen, das war jetzt die Aufgabe und man muß ſagen, daß Wieland ſie auffaßte, daß er ſie löſte mit vielem Talent, daß er darin beinahe ſeine franzöſiſchen Vorbilder hinter ſich ließ. Er beſaß dazu alle erforderliche Kenntniß des Alterthums und was die ſinnliche Seite anlangt, ſo arbeitete der ſonſt ernſte und ſittliche Mann, ſo ſchwer es ihm anfangs wurde, ſich immer beſſer auch da hinein. Lachend und lockend, reizend und verführeriſch zu ſein, dabei aber dem Wort nach immer anſtändig und gemeſſen, dies was dringend gefordert wurde, konnte nur der leiſten, der in der höheren Welt, wie ſie damals war, gelebt hatte, und Wieland fehlte es auch auf dieſer Seite nicht. Man werfe übrigens nicht alle Schuld auf den Mann, denn er hat den Zeitgeiſt und die allgemeinen Cultur- und Weltverhältniſſe nicht hervorgebracht, aber er war ſchwach genug, ihnen zu dienen, und das freilich machte eben ſeine Stärke als Dichter der Zeit. Wenn nicht Er, ſo hätten andere mit dieſem Fahrwinde ihre Segel ausgeſpannt und man muß es Wieland wenigſtens laſſen, daß bei ihm noch immer ein guter und ſittlicher Menſch durchſchimmert, deſſen Natur weder frivol noch ſceptiſch iſt. Man kann freilich ſagen, daß er eben dadurch ſelbſt die Beſſeren noch anzog, doch macht harte Orthodoxie auf der andern Seite, ihm dieſe Schuld ſtreitig, indem ſie es ihrerſeits nicht daran fehlen ließ, manchen Ernſteren abzuſtoßen — man denke nur an Leſſing.

In dieſer Zeit nun ſchrieb Wieland zunächſt proſaiſche Werke, ſeinen Roman Agathon, worin er ſich und die innere Geſchichte ſeiner Umwandlung zum Theil ſelbſt darſtellte; aber poetiſche Schriften folgten bald nach. Das wichtigſte Stück dieſer Periode iſt Muſarion, hier zeigte er ſich ſogleich in ſeiner neuen ſowohl philoſophiſchen als poetiſchen Eigenthümlichkeit. Das Werk erhielt den unmäßigſten Beifall, Jacobi eignete dem Verfaſſer des Muſarion einen Theil ſeiner poetiſchen Schriften zu; Wielands Name war hiemit begründet. Das Gedicht erſchien zuerſt im Jahre 1768, alſo im 35. Jahre ſeines Verfaſſers. Der ſeltene Erfolg zog nun denſelben ſo lange auf dieſer Bahn immer weiter fort, zum Theil an immer ſchwindligeren Abgründen vorbei, bis ein neuer Zeitgeiſt — unter der Einwirkung der großen Heroen und mittelbar auch Klopſtocks, ihn ſelbſt unvermerkt in gehaltenere Bahnen hinüberlenkte.

Aber wir haben noch Wielands äußere Lebensgeſchichte abzuſchließen.

Im Jahre 1769 erhielt Wieland von dem Kurfürſten von Mainz einen Ruf als Profeſſor der Philoſophie und der ſchönen Wiſſenſchaften an der Univerſität zu Erfurt, eine Stelle, welche Wieland hinſichtlich ſeiner Kenntniſſe gewiß ſehr gut ausfüllen konnte, zumal wenn er nicht ein Dichter geweſen wäre. Hier ſchrieb Wieland ſeinen politiſchen Roman „der goldene Spiegel“. Die geiſtliche Cenſur verlangte die Unterdrückung von ſechs Bogen, als gegen die Religion verſtoßend; der Dichter bedauerte ſpäter ihren Untergang da er verſicherte, es kämen darin ähnliche Gedanken vor, als in der franzöſiſchen Revolution ſich geltend gemacht. In dem letztgenannten Jahr wählte die Herzogin von Weimar, Anna Amalia, Wieland zum Erzieher ihrer Prinzen — man ſieht, wie wenig Anſtoß die Zeit an der Unſittlichkeit ſeiner Gedichte nahm, aber es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß eben jener didactiſch-politiſche Roman, ganz im Geiſte der Zeit, ſeinem Verfaſſer die Wege zu dieſer Stellung gebahnt hatte. Wielands Anſiedelung am Weimariſchen Hofe wurde nun der erſte Bauſtein zu dem nachmaligen glänzenden Dichterverein, der ſeines gleichen nicht wieder gefunden hat. Hier, wo er nun bald von Herder und Goethe neue Anregung empfing, ſtieg des Dichters Geſtirn nur noch höher; in ſeiner bisherigen Weiſe dichtete er eine Reihe poetiſcher Erzählungen und ſuchte dann den Weg zu größeren, mehr epiſchen Leiſtungen. Sein Oberon darf als die höchſte angeſehen werden, welche aber ſchon zum Theil in eine andere Zeit hineinreicht.

Die Herausgabe ſeiner kritiſchen Zeitſchrift, „der teutſche Merkur“ (1773), zunächſt von Jacobi angeregt, ſollte zugleich ſeiner immer noch ſchmalen oeconomiſchen Lage bei wachſender Familie aufhelfen und der Anarchie der Meinungen ſteuern. Er wurde von Deutſchland begrüßt, das anerkennend einen Mann ſolchen Rufes mit offenem Viſir an der Spitze ſah. Obwohl nun Wieland, wie Jacobi ihm mit Recht vorwirft, es nicht verſtand zu imponiren, aber auch nicht verſtehen wollte, ſo erhielt er dennoch einen großen Einfluß als Kritiker auf die Entwickelung der deutſchen Litteratur in dieſer wichtigſten Periode. Zufolge ſeiner großen Empfänglichkeit und Vielſeitigkeit, ſeines feinen äſthetiſchen Urtheils, ſeines allgemeinen Wohlwollens und ſeiner großen Milde war er auch mehr als irgend ein anderer der Mann, der aufblühenden deutſchen Literatur die weſentlichſten Dienſte zu leiſten, und das Neue mit dem Alten zu vermitteln, ja man kann zweifeln, ob ſein Verdienſt auf dieſer Seite nicht das ſeiner eigenen poetiſchen Productionen noch weit überwiege; darf man ihn doch recht eigentlich für den vereinigenden Mittelpunkt nicht nur in Weimar, ſondern ſogar in ganz Deutſchland halten. Seine Freude an den Werken Anderer und die liebenswürdige Hingebung für das, was Jüngeren gelungen, ſeine völlige Neidloſigkeit ging ſo weit, daß er mehr als einmal in vollem Ernſt geſagt hat, er wolle ſeine ganze eigene Leiſtung und ſeinen ganzen Dichterruhm für ein einzelnes Stück eines jüngern Dichters, für welches er in ſeiner hohen Reizbarkeit gerade eingenommen war, mit Freude hingeben.

Im Jahre 1797 erwarb Wieland in der Nähe Weimars das Gut Osmannſtädt und lebte daſelbſt von 1798 bis 1803, allein die drohenden Zeiten ließen ihn das Glück ſtillen Landlebens nicht genießen, ihn ſeines Beſitzes nicht froh werden, verwickelten ihn vielmehr in Laſt und Sorgen. Er trennte ſich davon und lebte wieder zu Weimar. Im Jahre 1808 während des Fürſten-Congreſſes zu Erfurt wünſchte Napoleon den deutſchen Dichterkreis zu ſehen; es iſt bekannt, wie würdig Wieland ſich ihm gegenüber benahm. Thätig und klar bis an ſein ſpätes Lebensende, ſtarb er, ohne die Befreiung Deutſchlands zu ſehen, in einem Alter von 80 Jahren. Er hatte 20 Jahre in glücklicher Ehe gelebt und 14 Kinder erzeugt, die er vor ſeinem Tode verſorgt ſah. Seine Töchter waren an würdige Männer verheirathet, darunter die ſechzehnjährige Sophie an Reinhold, der zu Wien dem Jeſuitenorden untreu geworden, in Leipzig Zuflucht geſucht und als er ſich dort nicht ſicher glaubte, mit Wiener Empfehlungen an Wieland gekommen war. Dieſer liebte und ſchätzte ihn, er gab ihm bald Antheil an der Redaction des Merkur, Reinhold machte ihn dagegen mit Kantiſcher Philoſophie bekannt. Er war ſpäter Profeſſor der Philoſophie zu Jena. Wieland hatte mehr als man es bei einem ſo productiven Dichter erwarten ſollte, die volle Empfänglichkeit und alle Eigenſchaften für häusliches Glück, das ihm auch im ſeltenſten Maaß zu Theil wurde.

Wielands Charakter liegt aufgeſchlagen da und iſt einfach zu verſtehen. Er war als Menſch derſelbe, wie als Schriftſteller, und nur noch beſſer. Wer Flecken in ſeinen Werken findet, dürfte ſie in ſeinem Leben vergeblich ſuchen. Thätig und ſtrebſam, zufrieden und bürgerlich, voll Wohlwollen und Freundlichkeit, ganz ohne Falſch und namentlich ohne Neid, ſehr zur Anerkennung fremden Verdienſtes geneigt, zwar äußerſt reizbar und darum leicht und tief verletzt, und dennoch voll angeborener Gutmütigkeit immer zur Verzeihung geneigt, ja ſelbſt Angriffe, nicht frei von Bitterkeit, mit treuherziger Liebenswürdigkeit erwidernd, wie ſich das namentlich beinahe beiſpiellos in ſeinem Verhältniß zu Goethe zeigt. Er war, bei aller Auszeichnung, die ihm zu Theil wurde, auch innerlichſt beſcheiden; bei ſeinem Verkehr in den hohen Kreiſen blieb er doch ſtets ſeiner Rolle getreu, ebenſo ſehr der häusliche, ſorgende Familienvater als der fleißige Schriftſteller, der mit der Ausfeilung ſeiner Werke nie fertig werden konnte. Man darf ſagen, Wielands Lebensphiloſophie habe durch ſein eigenes Leben eine günſtigere Auslegung, als ſie dieſelbe an ſich haben kann. Aber man ſieht auch durchhin, daß Wieland mehr der Mann war, ſich von ſeiner Zeit beſtimmen zu laſſen, als ihr ſelbſt einen entſchiedenen Stempel aufzudrücken. Demnächſt iſt wohl ins Auge zu faſſen, daß er die eigentliche Grundlage des ſeltenen Vereins von Männern der Nation zu Weimar war, ſo wie auch das Bindemittel unter verſchiedenartigen Naturen. Er verſtand nicht nur auszugleichen, ſondern ſogar ſich unterzuordnen. Es darf hier ein merkwürdiges Zeugniß ſeines Freundes Merck nicht übergangen werden, der ſich am 14. Jänner 1778 über Wieland äußert, wie folgt: „Der Druck, worin Wieland unter den Potentaten Herder und Goethe lebt, hat ihm allen Schmutz der Eitelkeit abgebrannt, und er iſt ein ſo bonhomiſcher guter Junge, daß er mir höchſt heilig iſt. Nur zu kleinmüthig haben ihn die Purſche gemacht, und das iſt wieder nichts nütze.“ Worte, welche übrigens eines Commentars und einer Einſchränkung bedürfen. Die Bonhommie lag tief in Wielands Natur, war nicht bloß Schwäche, noch weniger Politik; denn ſie zeigte ſich gegen Goethe ſchon zu einer Zeit, da er noch keine Beziehung zu Weimar hatte, und ſie war eben ſo groß gegen Lenz, der ihm in keiner Art imponirte.

Von Wielands Privatleben geben uns namentlich die Aufzeichnungen Böttigers manches Dankenswerthe, doch erſtrecken ſie ſich leider nur auf die ſpätere Zeit. Es kommen darin kleine Züge vor, welche das Genrebild Wielands recht ſchön abſchließen, und ſelbſt ſeine kleinen Schwächen ſind liebenswürdig. — Ich hebe hier nur noch die einzige Aeußerung daraus hervor: „Ich bin ganz unzufrieden, daß Göſchen um ſeiner Buchhändlereitelkeit willen eine Prunkausgabe meiner Werke veranſtaltete, davon wenigſtens die Hälfte zu einem ſolchen Staatskleide gar nicht geeigenſchaftet ſind.“

Der Abriß des Wielandiſchen Lebens bedarf noch einer Ergänzung durch Angabe des Verhältniſſes, in dem er zu den Größen ſeiner Zeit geſtanden; da aber dies Leben ſich ſo weit hin ausdehnt, ſo ragt es zum Theil bis tief in die folgende Litteraturperiode hinein. Wieland ſtand, wie einmal unvermeidlich war, in Freundſchaft mit Gleim; er zählte ſich anfangs auch zu Klopſtocks Verehrern, doch mußte dieſer ihn bald als einen Abgefallenen betrachten. Leſſing ſchätzte er hoch von Grund ſeiner Seele und wurde wieder geſchätzt, wie das noch erhaltene Briefe bezeugen. Mit beiden Jacobi ſtand er in nahem Verkehr, mit dem Philoſophen Friedrich Heinrich in wahrer Freundſchaft, die aber plötzlich einen Bruch erlitt, welcher ſich nicht wieder heilen ließ. Daß Wieland fern von Neid war und ſich gern vor höher ragenden beugte in ungeheuchelter Beſcheidenheit, dies beweiſt beſonders ſeine Stellung zu Goethe und Herder. In dem erſteren bewunderte er recht eigentlich das Genie, und erwies dieſem eine Art von ſchuldigem Cultus, fürchtete ſich jedoch einigermaßen vor ihm. Goethe wiederum achtete Wieland von Seiten ſeines Herzens nicht minder als ſeines redlichen Strebens, blieb ihm treu und erwies ihm durchgehends Ehre und Schonung Wir haben von ihm die Leichenrede, die er in der Loge gehalten. Auch zu Herder blickte Wieland andachtsvoll hinauf. Er ſagt in einem Brief an Merck: „Meine ganze Seele iſt voll von dem herrlichen Manne. Aber er iſt mir zu groß, zu herrlich, ich kann nicht von ihm reden. Außer Goethe, wer iſt hier ein Mann für Herder? Wer kann nur mit ihm gehen, geſchweige im Geiſte mit ihm ringen, ihn in Athem erhalten.“

Von Auswärtigen, mit denen er durch brieflichen Verkehr in naher Beziehung ſtand, iſt in erſter Reihe der darmſtädtiſche Kriegsrath Merck zu nennen, in deſſen reichem Briefwechſel Wieland die hauptſächlichſte Rolle ſpielt. Merck, der Mentor Goethes, eines der größten kritiſchen Talente Deutſchlands, ein Mann von umfaſſenden Kenntniſſen und großem, wenn auch etwas deſultoriſchem Talent, war Wieland für ſeine Zeitſchrift bald unentbehrlich geworden, und überdies deckte er ihm trefflich den Rücken der jungen Generation gegenüber, alles Eigenſchaften, die Wieland wohl zu ſchätzen und ſtets zu cultiviren verſtand. Seine Briefe an Merk gehören zu den liebenswürdigſten, anmutigſten und launenhafteſten, die man leſen kann, und möchten, gleich Cicero's Briefen, länger zu dauern verdienen, als manche ſeiner mühſam ausgefeilten Dichtungen.

Aber auch an Gegnern und Anfechtungen fehlte es nicht, namentlich als unter Klopſtocks Einfluß eine neue Parole ausgegeben war und von der Jugend lebhaft erfaßt wurde. Die jungen Männer, zum Theil noch Studierende, welche in Göttingen den Hainbund bildeten, traten Wieland entſchieden feindlich entgegen, ſie verbrannten eines ſeiner vielen Gedichte in einem Autodafé; er ließ es ſie nicht entgelten, hat namentlich Hölty's Gedichte mit vieler Vorliebe im Merkur beurtheilt; mit Voß, deſſen Beſtrebungen er hohe Achtung zollte, ebenſowohl den Idyllen als den Ueberſetzungen, blieb er ſtets in freundlichſtem Vernehmen. Auch Lenz hatte ihn heftig angegriffen, ward aber, als er nach Weimar kam, ebenſo von Wieland erobert, wie dieſer von Goethe erobert worden. Selbſt mit Schiller ſchien ein angenehmes Verhältniß ſich machen zu wollen; allein die Charaktere waren zu verſchieden, beider Kunſt ging zu weit auseinander. Wenn Schiller auch dem Menſchen nichts anhaben konnte, ſo hielt ihn doch die immer gründlichere Geringſchätzung der Wielandiſchen Poeſie je mehr und mehr fern. Die Schlegel ſtellten ſich bald in offenen Angriff. Dagegen hatte ſein Schwiegerſohn, der

Philoſoph Reinhold ihn mit ſeinem Meiſter Kant in gute Beziehungen gebracht, ſo daß der große Philoſoph nicht verſchmähte, als Mitarbeiter am Merkur zu erſcheinen, neben allen genannten Freunden Wielands, Goethe und Anfangs auch Schiller nicht ausgenommen.

Wielands Bild iſt der Nachwelt hauptſächlich erhalten durch die bekannte Büſte von G. Schadow*), welche den Dichter in höherem Alter darſtellt und in der That gehört ſein Kopf zu denjenigen, welche mit den Jahren gewinnen. Aus jüngerer Zeit giebt es ein treffliches Oelbild von Mai, das uns die Geſtalt zwar kräftiger und friſcher, namentlich in geraderer Haltung zeigt, die Formen aber nicht eben anſprechend erſcheinen läßt und dem Colorit einen bräunlichen, ſonſt aber geſunden Ton giebt. Das vor Grubers Leben auf dem Titelblatt angekündigte Porträt iſt nicht erſchienen. Mit Worten giebt uns Wielands Freund F. H. Jacobi eine Schilderung des Mannes aus ſeiner beſten Zeit: „Der freimüthige, heuchelloſe Wieland, dem der Himmel zu der Leier des Apollo auch das erhabene Wohlwollen dieſes Gottes gab, iſt, ſeiner äußeren Geſtalt nach, ein zarter hagerer Mann von mittelmäßiger Größe. Beim erſten Anblicke ſcheint ſeine Phyſiognomie nicht ſehr bedeutend, denn ſeine Augen ſind klein und etwas trübe und die Menge von Blatternarben, womit ſeine Haut überdeckt iſt, machen daß ſeine Züge nicht genug hervorſtechen und ſich gehörig auszeichnen können. Nichtsdeſtoweniger drückt ſich in ſeiner ganzen Geberde das Feuer ſeines Geiſtes und der Charakter ſeiner Empfindungsart auf eine außerordentliche und eigenthümliche Weiſe aus. Wenn er ſtark gerührt iſt, ſo geräth ſein ganzer Körper, doch auf eine faſt unmerkliche Weiſe, in Bewegung; ſeine Muskeln dehnen ſich aus, ſeine Augen werden heller und glänzender; ſein Mund öffnet ſich etwas, und ſo bleibt er in einer Art von Erſtarrung, bis er einige Worte ausgeſprochen, oder ſeinem Freunde die Hand gedrückt hat. Dieſer Ausdruck in Wielands Perſon iſt ſo fein, daß er den meiſten unbemerkt bleiben muß; ich aber bin mehr als einmal bis auf das Mark davon erſchüttert worden. Wieland geht ſchnell von einem Vorwurfe zum andern über, weil er in Einem Nu eine Reihe von Gedanken, oder eine Situation durchgeſchaut und durchempfunden hat: bei ihm würde es Zeitverderbniß ſein, wenn er länger dabei verweilte.“

---

*) Gottfried Schadow erzählt in ſeinem Leben, Wieland habe den Auftrag urſprünglich Friedrich Tieck ertheilt, als er aber mittlerweile von Ludwig Tieck angegriffen worden, habe er ſich an ihn gewendet. Wielands im Alter charaktervoll plaſtiſche Geſtalt iſt von Schadow trefflich erfaßt und ausgeprägt worden.

VI.

Wieland. Werke.

Während eines hochgebrachten Lebens ſchrieb Wieland eine lange Reihe von Werken. Es ſind in der Göſchen'ſchen Ausgabe achtunddreißig Bände, zu denen noch ſechs Supplementbände hinzukommen, die Jugendarbeiten enthaltend — neuere Ausgaben in der Reihe der deutſchen Klaſſiker haben den maſſenhaften, nichts weniger als allgemein genießbaren und empfehlenswerthen Stoff um ein geringes käuflich gemacht. Dieſer große Umfang, der ſelbſt den der Goethe'ſchen Schriften zu übertreffen ſcheint und vielleicht nur von Voltaire übertroffen wird, erklärt ſich durch die Thätigkeit des Autors während einer Zeit von beinahe 60 Jahren und jedenfalls mehr als einem halben Jahrhundert. Welcher Schriftſteller nun ſollte wohl während dieſer Zeit ſich gleich geblieben ſein, zumal wenn die Zeit ſelbſt ſich ſo ſtark veränderte! Am wenigſten Wieland, deſſen Hauptcharakterzug, wie ſchon Goethes in der Loge gehaltene Gedächtnißrede hervorhebt, Reizbarkeit und Beweglichkeit war. Er hat Wendungen und ſtarke Wendungen gemacht, die ſtärkſte indeß in ſeiner Jugend, als er den Klopſtockianer auszog und ſich den Franzoſen zukehrte; als er in ſpäterer Zeit ſeine Bewunderung Voltaires einſchränkte und für Shakeſpeare begeiſtert wurde, hatte dies doch auf ſeine dichteriſche Production keinen weſentlichen Einfluß mehr. Er wechſelte häufig in ſeinen Muſtern und vereinigte oft ſehr Verſchiedenes. Von den Franzoſen ging er zu den Engländern über, er vertauſchte Crebillon mit Shakeſpeare, den er ſchon zu Anfang der ſechziger Jahre überſetzte, dann wieder feſſelten ihn die Romantiker des

Mittelalters, er wünſchte ein Arioſt und Cervantes zu werden, doch ging er wieder zurück zu Horaz und Cicero und zu den Griechen. Unter den Griechen war Lucian ſein Lieblingsſchriftſteller und in Weimar bildete noch immer die Statuette Voltaires den einzigen Schmuck ſeines Studierzimmers. Beide haben auch unter einander und mit Wieland eine gewiſſe Verwandtſchaft, die aber nicht blos in der Perſon, ſondern zugleich in der Zeit liegt. Wieland hatte eine beſondere Vorliebe für die Zeit Lucians und Trajans, die er für eine der glücklichſten und namentlich auch denkfreiſten erklärte — ſie iſt freilich das leere Blatt zwiſchen zwei Weltaltern, zwiſchen zwei poſitiven Religionen. Hätte Wieland ſich fragen wollen, wann und unter welchen Umſtänden Kunſt, Philoſophie, Wiſſenſchaft, hoher Aufſchwung der Geiſter und große Charaktere am meiſten gediehen ſeien, ſo hätte er ſich wohl anders antworten müſſen.

Aber ſelbſt wenn hier ſein eigener Geiſt wurzelte, ſo daß er alles Fremde mehr oder weniger von hier aus beleuchtete oder in ſolchen Geiſt getaucht dem Publicum in ſeinen Productionen darbot, ſo wurden doch für Andere die vielen fremden Gebiete erſchloſſen, zu denen ſein ſtets reger Geiſt ihn unabläſſig umhertrieb. Hier ſind beſonders zwei Punkte nicht ſtark genug herauszuheben, erſtlich die Einführung Shakeſpeares und dann die Eröffnung der romantiſchen Welt des Mittelalters, beides ſind große Linien, welche ſtark und ſchwer in der deutſchen Literatur einen Abſchnitt bezeichnen, es ſind Potenzen, die in der Folge ungleich ſtärker und wichtiger hervortraten, ja hier erſt ihren wahren und reinen Ausdruck fanden.

Die große Maſſe Wielandiſcher Schriften wird für uns ſchon dadurch weniger drohend, daß wir hier nur die poetiſchen zu betrachten haben und von dieſen wiederum mit wenigen Worten die Jugendarbeiten abſcheiden können.

Und doch dürfen wir die proſaiſchen nicht ganz übergehen, ſchon weil an der vollrunden Geſtalt eines ſo wichtigen literariſchen Charakters etwas fehlen würde, dann aber auch, weil Wieland zunächſt eben dieſen Schriften ſeinen Namen, ſeinen Einfluß verdankt, endlich weil ſie mit herbeigezogen werden müſſen zum Verſtändniß der eigenthümlichen Lebensphiloſophie, welche auch in den Gedichten gepredigt wird. Wir meinen hier in erſter Reihe die lehrhaften Romane, deren Wieland ſo viele Bände geſchrieben hat.

Schon im Jahr 1764 erſchien der Roman Don Sylvio von Roſalva, eine unverkennbare Nachbildung des Don Quixote von Cervantes. Das Werk hat dieſelbe ironiſche Haltung, allein der Satire fehlt es an einem gleich handgreiflichen Gegenſtand; die ganze Schwärmerei dieſes zweiten Don Quixote beſteht nämlich darin, daß er an Feen glaubt und dieſe überall erblickt. Der Roman iſt breit und matt, im Weſentlichen verfehlt, er blieb ohne Erfolg auf die Leſewelt; aber nicht ohne Erfolg für den Verfaſſer, denn dieſe ironiſche Stimmung und der Kampf mit jeder idealen Schwärmerei, übrigens ein ſehr undeutſches Thema, blieb ihm eigen durch alle Werke, und am längſten in den poetiſchen.

Ganz anders der Roman Agathon, der nur zwei Jahre ſpäter erſchien. Der Schauplatz iſt das alte Griechenland, die Zeit die eigentlich klaſſiſche; hiſtoriſch bekannte Perſonen treten darin auf. Als eigentliche Aufgabe des philoſophiſchen Romans, wie ihn der Verfaſſer ſelbſt nennt, bezeichnet dieſer: zu zeigen, wie viel zur Weisheit und Tugend die bloßen Kräfte der Natur thun, und wie viel Erfahrung, Fehltritte und öftere Veränderung unſerer Denkart dazu beitragen müßten, mit andern Worten, eben die Frage, welche die Alten ſchon ſelbſt aufgeworfen und eben in dieſer Zeit vielfach behandelt haben: ob und wiefern die Tugend lehrbar ſei. Der Roman ſelbſt ſoll die Löſung darſtellen, doch handelt es ſich darin wieder zumeiſt um Heilung von verderblicher Schwärmerei, wodurch denn eben ein Zuſammenhang mit dem vorigen. Aber in dieſe Schwärmerei wird auch viel von idealen Anſchauungen hereingezogen, ſo daß der nüchternen Aufklärerei und dem Philiſterthum ſo ziemlich das Wort geredet iſt. Der Held wird geheilt von orphiſch-platoniſchen Verzückungen, wendet ſich dem Handgreiflichen zu und findet hier ein Glück. Wieland zog mit dieſem Roman ſeine eigene Schwärmerei aus, ſagte ſich nicht nur los von Platon, ſondern auch von Klopſtock und deſſen in den Himmeln ſchwebenden Geſtalten

Viele waren es, die dieſe Wendung mit ihm machten, oder, wenn ſie ſich nicht zu der modiſchen Schwärmerei zu erheben vermocht, doch erfreut waren, hier eine Rechtfertigung zu finden. Allein das Halbwahre griff auch noch weiter, um ſo mehr da die Darſtellung ſich empfahl durch Gewandtheit, Geiſt, Bildung und eine noch kaum geſehene Flüſſigkeit der Schreibart. Selbſt Leſſing ſtand auf Seiten der zahlreichen Bewunderer, ſprach wenigſtens ſtets mit Achtung von dem Werk. Der Roman iſt jedenfalls ſelbſtändiger und er hatte mehr Gegenſtand als der vorige, er berührte, wenn auch aus gewiſſer Ferne, eine vorhandene Krankheit der Zeit.

Unter den nächſtfolgenden philoſophiſchen Romanen ſind zu nennen: „Der goldene Spiegel, oder die Könige von Scheſchian“ und „die Geſchichte der Abderiten“. Erſterer iſt geſchrieben mit Abſicht auf Wielands hohen Zögling, und ſoll eine Anweiſung zur Beglückung der Unterthanen durch den Herrſcher ſein, ganz im Sinne der Zeit und des Verfaſſers, d. h. kosmopolitiſch, und immer mit vorzüglicher Rückſicht auf äußeres Wohlleben. Nach Vorgang der Franzoſen war es üblich, ſolche Anweiſungen in den Orient zu verſetzen, wie in alter Zeit ſchon Xenophon gethan. Alles Nationale und Individuelle ging darüber freilich verloren, allein darnach fragte man damals nicht. Der Roman erhält einen Anhang in der Geſchichte des Weiſen, Daniſchmend. Die Geſchichte der Abderiten iſt mehr Sache der Satire und des Humors, die mancherlei Kleinſtädtereien, welche Wieland zu beobachten Gelegenheit hatte, werden hier mit Geiſt dargeſtellt, ſo daß es deren giebt, welche dieſem Werke Wielands die oberſte Stelle geben wollen. Zwei andere Romane, Peregrinus Proteus und Agathodämon ſind breiter und ſchwächer, zum Theil Wiederholung.

Wichtiger für den Abſchluß ſeiner geſammten Lebensanſchauung iſt ein ſpäteres Werk: „Ariſtipp und einige ſeiner Zeitgenoſſen“, ein dem Agathon nahe verwandter Roman, nur noch ausgeſprochener und poſitiver. Der Roman iſt in Briefen verfaßt; die Hauptrolle ſpielt der bekannte Schüler des Sokrates, welcher die ſokratiſche Lehre in bequemer Weiſe für die vornehme Welt zurecht legt, wobei ein großer Theil ihres Weſens und ihrer Würde zum Opfer gebracht wird. Aus gutem Studium hervorgegangen und ein lebendiges Zeitbild gewährend, iſt doch die Darlegung der Philoſophie der Glückſeligkeit und eines durch Maaß gehaltenen vergeiſtigten Genuſſes die Hauptſache. Wieland macht dieſe Philoſophie zu ſeiner eigenen, und ſie war das, was die Zeit begehrte; die Grundſätze waren bequem, das Gewand empfehlend. Eine eigenthümliche Miſchung des franzöſiſchen und griechiſchen Charakters, weltmänniſche Feinheit und ein gewiſſer Anſtrich der edelſten Humanität, das waren die Eigenſchaften, mit denen Wieland ſich der höheren Stände bemächtigte, und wenn man bedenkt, wie ſehr dieſe den religiöſen und ſittlichen Halt verloren hatten, ſo mochte, im Vergleich des Schlimmern, was gegenüberſtand und die Leere auszufüllen drohte, das Gebotene immer noch, wo nicht ein Gutes, ſo doch ein Fortſchritt dahin ſein.

Gewiß iſt, daß Wieland ſich hauptſächlich mit dieſen Romanen einen Leſerkreis machte, wie er ihn mit ſeinen Gedichten vielleicht nie erreicht haben würde, ſo daß denn auch die Wirkung dieſer zum Theil auf jenen beruht. Es mußte alſo ſchon darum dieſe Muſterung der Romane vorausgeſchickt werden. So ſchwer es uns heutigestags angeht, ſie zu leſen, weil wir mehr Friſche und Kürze verlangen, mehr Leben, mehr Gegenſtand, und weil vor allem uns die Miſchung mit Lehre und Philoſophie an dieſer Stelle nicht zuſagt, ſo hatten ſie doch ganz die Eigenſchaften, die höchſten und beſten Kreiſe der damaligen Leſewelt zu feſſeln, und behaupten inſofern ein beſonderes culturhiſtoriſches Intereſſe. Der Dichter ſchließt ſich der Zeit, ihren Neigungen und Gebrechen an, und begnügt ſich in ſittlicher Hinſicht nur eben einen Schritt vor ihr voraus zu haben. Sieht man bloß auf die Wirkung, ſo war vielleicht auf dieſem Wege damals mehr zu leiſten, als mit feſtem und ſtrengem Auftritt.

Wir wenden uns jetzt den poetiſchem Werken zu, und unter ihnen den Jugendarbeiten, über die wir kurz ſein wollen. Zuerſt zeigt Wieland ſich uns als einen alexandriniſchen Lehrdichter. In dieſer Form iſt „die Natur der Dinge“ (ſpäter umgearbeitet) vom Jahr 1751, ſo wie auch die moraliſchen Briefe von 1752.

Es liegen ſodann von Wieland poetiſche Werke vor, welche ihn als einen getreuen Schüler Klopſtocks zeigen: der Tod Abrahams, die Hymnen auf Gott, und manches andere, was in die Supplemente gekommen iſt. Hier bewegt er ſich in derſelben Form, dem Hexameter, und in ganz ähnlichen Anſchauungen. Es iſt auch hier dieſelbe Sentimentalität, derſelbe Einfluß der genannten Eliſabeth Singer, wie das auf das unverkennbarſte in ſeinen Briefen der Verſtorbenen, alſo unter faſt gleichem Titel, hervortritt. Dieſe Arbeiten zeigen nur ein mäßiges Talent und würden niemals Wieland zu einem geleſenen und herrſchenden Dichter gemacht haben. Beſſer ſchon läßt ſich urtheilen von demjenigen Stück, welches den Anfang ſeiner Emancipation macht; allein es iſt Fragment geblieben. Dies iſt ſein Epos Cyrus, zu welchem ihn ſeine Vorliebe für Xenophon veranlaßt, in jener Zwiſchenperiode ſeines Aufenthaltes zu Bern. Er wollte in ſeinem Cyrus das Muſter eines vollkommenen Herrſchers praktiſch darſtellen, ein didaktiſcher Zweck, der übrigens für den Zeitgeiſt bezeichnend iſt und an die Romane Hallers erinnert; daß er indeß der Durchführung des Epos günſtig geweſen ſein würde, läßt ſich wohl in Abrede ſtellen, und vielleicht iſt eben das Gefühl dieſes Zwieſpalts der Grund geweſen, weshalb Wieland die ſo glücklich begonnene Arbeit liegen ließ; wir wiſſen bereits, daß er ſpäter den didaktiſchen Theil in ſeinem goldenen Spiegel proſaiſch behandelte. Er hat gleichwohl das Fragment, fünf Geſänge, in ſeine Werke aufgenommen, und wohl mit Recht denn es enthält viel Schönes und hat mehr epiſchen Ton und Stil, als in Klopſtocks Meſſias zu finden iſt und als Wieland in ſpäterer Zeit gelungen ſein möchte: er war hier noch nicht von ſo verſchiedenartigen Eindrücken berührt, eine Manier hatte ſich noch nicht ausgebildet. Einzelne Partieen, z. B. die Schilderung der Völker, welche Cyrus in die Schlacht führt, würden in einem guten epiſchen Gedicht eine Stelle finden können. Auch in ſpäterer Zeit (ſ. Böttigers literariſche Zuſtände und Zeitgenoſſen) ſprach Wieland mit großer Vorliebe von dieſer ſeiner beſten Jugendarbeit: er habe ſich den König von Preußen dabei gedacht, welcher damals wirklich ſein Abgott geweſen; der Hexameter ſei ihm nicht ſchlecht gelungen, er habe die Politur Virgils nachahmen wollen.

Eine neue Kunſtart beginnt mit des Dichters Verkehr in Wartenhauſen; alles athmet jetzt heitere Lebensluſt und Sinnlichkeit: letztere tritt für's erſte noch ſehr unverhüllt und ſogar ungeſchlacht auf. In der Wahl der Stoffe, der Scenen und in der Benutzung jedes Momentes zeigt ſich, wie angelegentlich er auf ſinnlichen Reiz ausgeht. Die griechiſche Götterwelt muß ihm das erforderliche Nackte liefern, allein der Geſchmack, in dem ſie geſchildert wird, iſt ſehr nordiſch und geradezu holländiſch. „Diana und Endymion“ ſind nicht eben in zartem Mondſcheincolorit gemalt, kein keuſches Halbdunkel waltet ob; „das Urtheil des Paris“ iſt noch ungleich roher vorgeſtellt, mehr platt als derb; die Göttinnen ſollen ſich zeigen »in naturalibus«, Paris „ſchneidt ein Amtsgeſicht“, die Topographie der Schönheit iſt mit dem Maurerpinſel entworfen, und Cypris erhält den Preis, weil ſie auf ein Stündchen ſich überreden laſſen will, daß Paris Anchiſes ſei. Von derſelben Art iſt „Aurora und Cephales, alles Stücke, welche in Biberach und Wartenhauſen zwiſchen 1761 und 64 erwuchſen. Aber ſo viel guter Wille hier auch ſichtbar iſt, ſo ließ ſich doch offenbar weder die feine Geſellſchaft in Wartenhauſen, noch anderswo, mit dieſem Ton befriedigen; man wollte nicht Boccaz, ſondern Grecourt und Crebillon leſen. Man wollte gereizt ſein ſo ſtark wie möglich, allein es ſollte mit mehr Anſtand geſchehen. So ſehen wir denn Wieland einen andern Weg betreten, wozu er ſchon im Jahre 1762 durch ſein Gedicht Nadine, eine Erzählung in Priors Manier, (am Schluß des 9. Bandes der großen Göſchen'ſchen Ausgabe) die Bahn gebrochen hatte. Dies Stück iſt in ſeiner Art ein Höchſtes, ſo gut wie jene Prachtſtücke von Beſſer und Günther. Man kann das Schamloſeſte wohl nicht verſchämter vortragen: ein Hautgout, der nur noch Ekel erregen wird. Von hier ab betrat Wieland immer mehr den Weg der verhüllten Sinnlichkeit, mit Einem Wort: der

Schlüpfrigkeit, worin er vielleicht, wenn das ein Ruhm ſein kann, unübertroffen daſteht; in der Idris und Zenide brachte er es ſo weit, daß dies Stück in einem Autodafé, ähnlich wie Kotzebue's Werke auf der Wartburg, von den Mitgliedern des Hainbundes verbrannt wurde. Das Werk iſt in fünf Geſängen unvollendet und will, das iſt das Merkwürdige, eine Feier der Liebe des Herzens ſein, während rechts und links die platoniſche und die ſinnliche Liebe als Verirrungen dargeſtellt werden ſollen. Allein zur Erreichung dieſes ſittlichen Zweckes wendet der Dichter durchaus unſittliche Mittel an, und während er die reine Liebe empfehlen will, reizt er doch den Leſer mit Eindrücken der unreinen, ja er lockt ihn recht eigentlich mit ſolchen durch die trockneren Partien hindurch. Gleiches gilt von Muſarion, einem Gedicht, das auch zugleich eine didaktiſche Tendenz hat, und wie der Verfaſſer vermeinte eine moraliſche.

Muſarion, oder die Philoſophie der Grazien iſt dasjenige Stück, mit welchem Wieland ſeinen Ruf als Dichter am meiſten begründete, das in Kreiſen, die ihm zufallen konnten, den rauſchendſten Beifall fand. J. G. Jacobi ehrte den Verfaſſer durch eine Dedication. Die erſte Anregung erhielt Wieland durch einen der erotiſchen Briefe des Ariſtänetus, eines griechiſchen Romanſchriftſtellers aus dem fünften Jahrhundert. Der Inhalt des deutſchen Gedichtes in drei Geſängen iſt folgender: Ein griechiſcher Jüngling Phanias (oder, wie Wieland ſchreibt, Fanias) hat ein genußreiches und ausſchweifendes Leben geführt und damit ſein Vermögen bis auf einen kleinen Reſt und die einzige Hütte verloren; jetzt gedenkt er ſich der Philoſophie zuzuwenden und hat zu dieſem Behuf zwei Philoſophen, den Stoiker Cleanth und den Pythagoreer Theophron, bei ſich aufgenommen. Allein hier ſucht ihn die ſchöne und kluge Hetäre Muſarion auf, ſie, die ihn früher verſchmäht. Phanias wird bald von Liebe zu ihr hingeriſſen und als er ſich mit ihr nun unter Dach begeben will, findet er vor der Thür die Philoſophen auf der Erde liegend, ſich balgend, die pythagoreiſche Philoſophie ſetzt der ſtoiſchen das Knie auf die Bruſt. Man geht zum Mahl, und es folgen philoſophiſche Tiſchreden. Die beiden Philoſophen tragen um die Wette ihre Lehren vor, allein Muſarions derbe Sklavin erſcheint, einen Korb mit Weinkrügen auf ihrem Haupt tragend — der Pythagoreer erliegt den maſſiven Reizen der bäuriſchen Schönheit, der Stoiker aber gleichzeitig der göttlichen Macht des Weines. Phanias zieht ſich mit ſeiner Schönen mittlerweile in ein oberes Zimmer zurück, wo er zudringlich, die Hetäre aber eine Predigerin der platoniſchen Liebe wird. Zum Schluß bekommen wir den ſokratiſch überzuckerten Epicureismus als die wahre Lebensphiloſophie aufgetiſcht:

Die reizende Filoſofie,
Die, was Natur und Schickſal uns gewährt,
Vergnügt genießt und gern den Reſt entbehrt;
Die Dinge dieſer Welt gern von der ſchönen Seite
Betrachtet; dem Geſchick ſich unterwürfig macht,
Nicht wiſſen will, was alles das bedeute,
Was Zeus aus Huld in räthſelhafte Nacht
Verbarg — u. ſ. w.

eine graziöſe Philoſophie für ein Schlaraffenland gemäßigter Zone und vollkommen geeignet um innerhalb der Mauern eines Harems zu herrſchen, aber Staat und Menſch, Kunſt und Wiſſenſchaft ſind dabei nicht denkbar; den Deutſchen konnte nichts Verderblicheres gebracht werden. Selbſt die kraſſeſte Philoſophie des Fleiſches mag immer noch beſſer ſein, als dieſe ſchwächliche und doch raffinirte Lebensweisheit, welche der vornehmen Welt der damaligen Zeit zu predigen weder des Mutes noch der Kraft, ja nicht einmal des Talentes bedurfte. Wieland wußte aber alles recht einſchmeichelnd zuzurichten, und faßlich war der Inhalt ſeines kleinen Romanes gewiß. Aber er tritt damit nicht ſogleich hervor, peinigt vielmehr ſeine Leſer mehr als einen halben Geſang hindurch mit weitläufigen und unfruchtbaren Worten, ehe etwas von jener ziemlich plumpen Geſchichte zum Vorſchein kommt. Es verſteht ſich, daß Muſarion ihrem Stande Ehre macht und die Miſchung von Philoſophie und Hetärenweſen, welche damals pikant ſcheinen mochte, kann uns nur widerwärtig ſein, ſo daß ſehr zu zweifeln ſteht, ob ein unbefangener Leſer noch daran Wohlgefallen finden werde. Es bedarf in der That eines ſinnlichen Reizes, um nur zum Weiterleſen aufgefordert zu ſein, und das eben verſteht der philoſophiſche Dichter ſo gut und ſo zur rechten Zeit, als ob er ſelbſt der Kuppler wäre.

Mit Wielands Aufenthalt in Erfurt zeigt ſich wieder eine merkliche Veränderung ſeiner Dichtungsweiſe: wir ſehen ihn jetzt das romantiſche Gebiet betreten, oder vielmehr darauf entſchiednere Fortſchritte machen, denn der erſte Schritt, die Feenwelt für ſeine Zwecke auszubeuten, war ſchon in Idris und Zenide gethan. Allein auch jetzt wird er darum noch kein Romantiker, denn es iſt ihm mit den Rittern und ihren Damen, mit Rieſen und Zwergen ebenſo wenig Ernſt, als dort mit den Göttern und Heroen, ſie ſind auch nur ein Spiel der flatternden Phantaſie, welche aus allen Blumen nur den Honig der Sinnlichkeit zu ſaugen ausgeht. In derſelben Art verhält ſich Wieland zum Orient und man hüte ſich, die Verſchiedenheit ſeiner Stoffe ihm für Reichthum anzurechnen. Selbſt wenn er das Coſtum leidlich beobachtet, ſo haben wir doch nirgend wahre Darſtellung einer gegebenen Welt, ſondern immer nur ein ſchwankendes Spiel mit derſelben, wobei ſubjective Betrachtungen, allerlei gelehrte Anſpielungen, eingeſtreute Philoſophie und angelegentlich aufgeſuchter Sinnenreiz den Stoff zum größten Theil verdecken und das Verſchiedenartigſte doch wieder gleich machen. Der Ausgangspunkt dieſer krauſen Behandlung iſt wahrſcheinlich das Horaziſche: ridens dicere verum und miscere utile dulci; es bildete ſich aber durch den Wechſel der Gegenſtände und zugleich durch den Wechſel der Vorbilder dies Abſpringen und Miſchen ſo weit, daß man es die Quodlibetmanier zu nennen verſucht iſt, da der Dichter ſich tändelnd von einer Melodie auf die andere wirft, bei keiner lange verweilend. Ein ſolches Quodlibet ſucht uns denn der Dichter als Capriccio zu geben, allein dazu fehlt es ihm an Leichtigkeit und und innerer Stimmung. Zu dieſer inneren Formloſigkeit kommt nun eine eben ſo große äußere: es iſt nicht möglich, Verſchiedeneres für einerlei Versart zu verkaufen, als dies Wieland thut, gleichviel, ob er ſeine Zeilen zu Strophen abtheilt oder nicht. Trochäiſche, jambiſche, dactyliſche und anapäſtiſche Verſe regellos gemiſcht, lange und kurze, ſechsfüßige Alexandriner mit Einſchnitt neben fortlaufenden ſiebenfüßigen, neben vier- und dreifüßigen, und alle Arten der Reimverbindungen, bald Schlagreime, bald nur vier und mehr Zeilen von einander getrennt — das war gerade ebenſo bequem, als dieſe hier beliebte Behandlung der Gegenſtände und als die hier gepredigte Moral. Dabei iſt nichts wunderbar, als daß Wieland wirklich in der glücklichen Täuſchung lebte, die Stanzen der Italiener, ja alles Dageweſene an Schönheit und Eleganz zu übertreffen, und daß ſeine Gedichte in dieſer Morgentoilette als Producte langen und mühſamen Feilens in die Welt traten.

Wieland ſchrieb nach einander folgende erzählende Gedichte: der neue Amadis, das Leben ein Traum und Kombabus (1771), der verklagte Amor (1774), Sixt und Clärchen (1775), Gondalin und das Wintermärchen (1776), Geron der Adelige und „die Waſſerkufe“ (1776), Pervonte, und Schach Lolo (1778) endlich Oberon (1780) und zuletzt noch Klelia und Sinibald (1783).

Dieſe Stücke, der Mehrzahl nach, und nur mit einer vorübergehenden Unterbrechung, mit geringer Ausnahme vom erſten bis zum letzten, von den in Jugendjahren bis zu den im Alter verfaßten, bewegen ſich auf dem Gebiete des Sinnenreizes und die Stoffe danken eben ihre Erfindung und Wahl dem Umſtande, daß der Dichter ſie fähig hielt, hier in verweilender Ausmalung delicater Situationen zu kitzeln. Dies gilt namentlich auch von dem letzten Werk des Dichters, Klelia und Sinibald, das nur etwas zahmer, ſonſt aber ebenſo verführeriſch iſt, wie die übrigen. Dabei muß, wo nicht überall, ſo doch meiſtens, eine leichte und ſichere Handhabung der Compoſition und eine gute Abrundung gerühmt werden, die Stücke haben, freilich bei geringem Gehalt, Anfang, Mitte und Schluß, Verflechtung und Löſung — allein die Erfindung iſt nicht im deutſchen Sinne, ſondern den altitalieniſchen Novelliſten abgelernt, ein wenig aufgeſchmückt mit romantiſchen Elementen, gewürzt mit griechiſcher Genußphiloſophie und zuletzt doch immer in Sinn und Art franzöſiſch.

Indeſſen ſtehen die Gedichte keineswegs auf gleicher Stufe; nach Inhalt und Form zeigen ſie noch verſchiedene Tonarten und Miſchungen, in gewiſſer Art auch wohl Fortſchritt, nur kommt dieſe Verſchiedenheit mehr von außen als von innen, nicht von der Eigenheit des Stoffes, noch auch der des Dichters, ſondern vielmehr von den Muſtern, denen er folgt, wobei die fortſchreitende Kunſt nur eine innigere Verſchmelzung der verſchiedenen Elemente vollbringt.

Wenn Wieland ſich mit Idris und Zenide zuerſt in die Feenwelt begeben hatte, ohne aber ſeiner Philoſophie der Grazien und ſeiner Neigung zu Darſtellungen ſinnlichſter Art zu entſagen, ſo ſetzt er im Amadis dieſen Weg fort und begiebt ſich nur noch tiefer in das romantiſche Gebiet. Er nennt das umfangreiche Gedicht ein heroiſch-komiſches. Das Muſter des Arioſt hat ihm vor Augen gelegen und man darf glauben, daß er an Heiterkeit und romantiſcher Buntheit mit dieſem habe wetteifern wollen. Allein andere Muſter machten ſich in der Behandlung des Einzelnen und namentlich in Rede und Stil viel geltender, das iſt der Don Quixote des Cervantes und Sternes Triſtram Shandy, noch ungleich mehr aber hat der Dichter von Voltaire, deſſen fauniſchlachendes Geſicht überall zwiſchen den Zeilen hervorblickt. Das Werk iſt ſeinem Inhalt nach voller und wilder als Arioſt oder irgend einer ſeiner Vorgänger und Nachfolger, Wieland hat ſich in die reiche Rüſtkammer der altfranzöſiſchen Ritterbücher begeben, aus denen Cervantes ſchöpfte, und hier eine Fülle bunten romantiſchen Stoffes zuſammengerafft, um ſie in neufranzöſiſcher Weiſe zu verarbeiten. Von dem Heroiſchen bleibt wenig, alles wieder dreht ſich um das Geſchlechtliche, in den wüſten Abenteuern und langweilig abſpringenden Reflexionen bilden Schäferſtunden und kitzliche Situationen die Ruhepunkte und Oaſen, und hier entwickelt der Verfaſſer eine Mannigfaltigkeit, die der Liebhaber bewundern mag; die Kette ſolcher Situationen wird aber großentheils herbeigeführt durch einen wunderthätigen Fächer; die Behandlung hat durchgängig etwas Aufregendes, ſo ſehr der Verfaſſer ſich auch den Schein eines gewiſſen Anſtandes giebt, ja mitunter ſelbſt verſichert zu erröthen. Beſonders zeigt er ſich als Meiſter der Kunſt, den Leſer ſtets noch Schlimmeres befürchten und ihn an dem Seil ſeiner rege gemachten Leidenſchaft zappeln zu laſſen. Das Gedicht wird nun namentlich dadurch ebenſo gefährlich als verletzend, daß ſolche Dinge in aller Unſchuld als etwas Allgemeines und Natürliches dargeſtellt werden, überdies mit beſonderer Erniedrigung des weiblichen Geſchlechtes. Das Gegengewicht bildet viel ſchwerfällige Gelehrſamkeit und eine kleine Zuthat Ironie, die aber auch nicht eben von platoniſcher Feinheit erſcheint. Der Dichter ſelbſt nennt in ſeiner proſaiſchen Vorrede ſeine Helden mehr oder weniger Narren und ſeine Heldinen die abgeſchmackteſten Geſchöpfe von der Welt — letzteres wahrſcheinlich auch, weil er damit doch ein wenig die Unſittlichkeit, welche er braucht, um intereſſant zu ſein, verſchleiern wollte. Er nimmt ferner den Geiſt Capriccio für ſein Werk in Anſpruch, um dadurch die Formloſigkeit des Ganzen zu entſchuldigen.

Bei aller Verſchiedenheit des Coſtums zeigt ſich doch im Grundgedanken die größte Aehnlichkeit des Amadis mit Muſarion: auch wieder die ſtolze Tugend, welche der Sinnlichkeit erliegt. Der Held Amadis erzählt (1419):

Zum Unglück oder zum Glück für meinen beſagten Ruhm
Gab mir der Zufall ein, mein neues Heldenthum
An einer Fee zu bewähren,
Die über dem hohen Geſchäfte, den Geiſt ſich aufzuklären,
Nicht merkte, daß ihr, trotz ſeinem hohen Flug
In laeva parte mamillae, ſo gut wie andern, was ſchlug.

Sie hat den Plato geleſen und ſchwärmt für platoniſche Liebe, insbeſondere:

Von allen menſchlichen Dingen ſchien ihr
Das geiſtigſte — Liebe zu ſein, juſt das, was Menſchen und Thier
Am meiſten unterſcheide und einer höhern Sphäre
Uns näher rücke.

Der Dichter übernimmt nun den Beweis des Gegentheils, zunächſt an der Fee ſelbſt, an der, wie er ſich ausdrückt, der Held ſein Heldenthum bewieſen. In ihrer Demütigung übergiebt ſie dem Sieger einen Fächer mit hundert Feldern, welche er gewiſſenhaft mit den Bildniſſen anderer Damen ausfüllen ſoll, denen ein Gleiches begegnet:

So ſchwören Sie mir, nicht eher aufzuhören,
Bis jedes leere Feld, das dieſer Fächer führt,
Mit ſeinem gehörigen Bildniß geziert,
Sie bis zum Anſchaun überführt,
Daß alle von meinem Geſchlecht in eben den Orden gehören,
Worin Sie mich inizürt.

Welch eine Aufgabe für eine Donjuanade! Allein ſo ſchlimm iſt es nicht, die Felder ſind bereits gefüllt bis auf Eines und der Dichter muß ſeine lockeren Situationen anderswo auftreiben. Dieſe Aehnlichkeit mit Muſarion und eine Wiederholung derſelben Moral tritt auch noch in einer zweiten Erfindung hervor, in dem verfänglichen tête à tête des Gymnoſophiſten und der „runden“ Dindonette. Um den diamantenen Palaſt zu erzaubern, bedarf es außer ſeiner myſtiſchen Hülfsmittel nur der Bedingung, daß, falls ſolche ſich fänden, ein Mann und eine Jungfrau, die nie von Amors Fackel brannten, (hinſichtlich der letzteren drückt der Dichter ſich anders aus) ſich bei mitternächtlicher Zeit in einer Grotte verſchließen und, drei Schritte von einander entfernt, ausharren müſſen, ſtumm und kalt wie Geiſter, welche die Körperlichkeit abgeſtreift, „ohne die kleinſte Lüſternheit, wär's auch nur mit den Fingerſpitzen ſich anzurühren“, und das ſo lange, bis die ſolariſchen Geiſter im Tiegel gereift — eine Probe, die natürlich nicht beſtanden wird, ohne daß es doch, wie der Leſer mit jeder Zeile erwarten ſoll, zu einer derben Entſcheidung kommt. Alſo wieder der Triumph der ſinnlichen Liebe über die platoniſch ätheriſche — ein Thema, das nur ſeine Erklärung findet in ſolchen Extravaganzen von körperloſen Geſtalten und rein geiſtigen Sympathien, wie wir ſie bei Klopſtock leſen; alſo nur Rückſchlag, was gewiß von großer Bedeutung für die geſammte Beurtheilung Wielands. Aber auffallend iſt, daß Wieland nicht etwa vorübergehend dieſe Tendenz verfolgte, ſondern ſie in allen Werken beibehielt, wie ſie auch im Oberon deutlich erkennbar bleibt.

Der Amadis überhaupt iſt in ſofern beſonders zu beachten, als in dieſem größern Stück ſich ein gewiſſer Grundton, oder wenn man lieber will, eine Hauptmiſchung feſtſetzt, welche für die Folge für den Dichter entſcheidend blieb, denn zwiſchen Amadis und Oberon liegen ſeine hauptſächlichen Leiſtungen, und letzterer war das Beſte, was aus ſolchen Anfängen ſich abklären konnte unter dem ſichtbaren Einfluß ſeiner deutſcheren Zeitgenoſſen. Daß nun aber ein Gedicht, wie dieſer neue Amadis, nicht minderen Eindruck auf ſein Jahrhundert machte, als Muſarion, läßt ſich wohl verſtehen; man glaubte in dem romantiſchen Stoff etwas Neues zu haben, und doch war die Betrachtungsweiſe, der Geiſt nur derſelbe, der allen bereits in den Gliedern lag, nämlich der Voltaire's. Was man franzöſiſch zu leſen gewohnt war, konnte man nun auch deutſch leſen — allein war es deutſch nicht viel unſittlicher? Und nun die Ausführung: das Gedicht hat ſtellenweiſe helle Farben, ja eine Fülle der Phantaſie und der Beredſamkeit, die wahrlich einer beſſeren Sache werth geweſen wäre, es zeigt Friſche und Reichthum der Darſtellung und daneben eine Gewandtheit der Betrachtung, eine Geſchmeidigkeit und Artigkeit der Wendung, wie man ſie ſchwerlich zuvor in deutſcher Sprache geleſen, wahrſcheinlich beſonders dem Cervantes abgelernt. Leider muß man ſagen, daß ein in ſo vieler Rückſicht verwerfliches und keineswegs empfehlenswerthes Werk auf dieſer Seite einen klaſſiſchen Anſtrich hat, wobei wahrhaft bewundernswerth erſcheinen darf, daß eine noch kurz zuvor nur mit Steifheit gehandhabte Sprache plötzlich, und noch dazu im Verſe, auf eine ſolche Höhe erhoben worden — wenn man nicht ſagen müßte, daß auch hier ſchon des Wortes zu viel würde und daß der Vers in ſeiner Ungebundenheit zum öftern ganz in Proſa verlaufe. Hierin zeigte ſich Wieland ſpäterhin reiner und geſchmackvoller.

Von Seiten des Vortrags und der Form erſcheint beſonders noch Sixt und Klärchen bemerkenswerth. Sucht man in der Kürze eine Anſchauung von dem Stil und der eigenthümlichen Grazie des Dichters, mit ihren ſpielenden Lichtern und flatternden Anſpielungen, die bei aller Gewandtheit und Flüſſigkeit doch ein gewiſſes Roccoco nicht verleugnet, ſo wüßte ich nicht beſſer zu verweiſen, als auf die Einleitung dieſes Gedichtes. Als beſonders kennzeichnend wird ſie hier ſtehen dürfen:

Der Kloſterſtand, wovon Pythagoras
Den blinden Heiden ſchon ein Müſterlein gegeben,
Hat ſeinen Werth, ſo gut (zum mindſten) als — ein Leben
In Diogens berühmtem Lagerfaß.
Wenn gleich nicht alle propagieren,
Seid unbeſorgt, das menſchliche Geſchlecht
Stirbt drum nicht aus. — Doch fordert man mit Recht
Des inneren Berufs ſich erſt zu überführen,
Bevor ein Menſchenſohn das kühne Wagſtück macht,
Und, was in Kopf und Herz und Nieren
Uns zweigebeinten federloſen Thieren
Dieſſeits des Monds am meiſten wohlbehagt,
Durch einen derben Schwur entſagt,
Um all ſein Leben lang, bei wohl verſchloßnen Thüren,
Zu faſten und zu pſalmodiren.

Beruf, Beruf! Darauf kommt alles an!
Der fehlte nun — ſagt uns ein altes Mährchen —
Zum Unglück juſt dem lieben frommen Pärchen
Wovon ich euch, ſo gut ich weiß und kann,
Erzählen will, was ſich in jenen Tagen
Der Einfalt und der Wunder zugetragen.
Ergetzt es euch, ſo hat der Dichter halb erreicht,
Was er dem Leſer gerne gönnte:
Denn glaubet mir, kein Mährchen iſt ſo ſeicht,
Aus dem ein Mann nicht weiſer werden könnte.

Es handelt ſich um die verbotene Liebe eines Mönchs und einer Nonne, diesmal nach einer deutſchen Localſage, vom Mittelſtein oder Mädelſtein, in den die beiden ſich Umarmenden ſollen verwandelt ſein*) — unweit der Wartburg — aber die Zurichtung iſt echt wielandiſch und eben darum ſehr wenig deutſch. Die Genien der Liebenden ſchlagen ſich in's Mittel, übernehmen aber die Rolle der Verführer, ſie ſenden dem Mönch und der Nonne zwei Träume —

Zwei Träume, die ſo gleich ſich ſahn,
Wie neugeborne Zwillingsbrüder;
Mit ſchlummertriefendem Gefieder
Läßt einer ſich auf Sixten nieder,
Der andre ſchmiegt, wie Ledas Schwan,
Sich ſanft an Klärchens Buſen an.

Die Träume halten nun an beide die gleiche und gleich verführeriſche Rede. Der Mittelſtein wird als Zuflucht der leidenden Liebe geſchildert, von der es Jammer wäre, „wofern ſie unvergolten bliebe“ —

Dort fliehet hin, dort ſollt ihr ruhn,
Das andre wird die Liebe thun.

Man kann ſich nicht deutlicher ausdrücken!

Gandalin oder Liebe um Liebe verdient noch beſondere Hervorhebung. Das Gedicht iſt nur wieder, ganz in Wielandiſcher Art, eine Verſündigung in Betreff der ſechſten Bitte, „Und führe uns nicht in Verſuchung“. Der Dichter übernimmt hier eben die Rolle des Verſuchers in der gefährlichſten Art. Die ſchöne Sonnemon ſagt ihrem Ritter Gandalin die Liebe zu, wenn er auf einer Wanderung von drei Jahren „keine andere Creatur noch Göttin“ lieben werde. Der Held beſteht auch beinahe die ganze Friſt ſiegreich, beinahe, aber nicht ganz, denn kurz vor Ablauf verliebt er ſich in die ſchöne Je-länger-je-lieber, obwohl er ſie natürlich nur verſchleiert erblickt hat. Aber er leidet ſo grauſame Liebesqualen, daß er ſchon im Begriff iſt, „ſein treulos Herz ſich aus dem Leibe zu reißen“

---

*) S. Limparts lebendes und ſchwebendes Eiſenach

und dies Sonnemon zu überſenden. Sein „weißer Dämon“ räth ihm zwar, das nicht zu thun — und? Erliegt er oder bleibt er Sieger, behält er die ſchöne Sonnemon oder gewinnt ihn die mächtige Schönheit der Je-länger? Beides! — Die gefährliche Nebenbuhlerin als Meiſterin ihrer Kunſt weiß ihn zu ködern und als er ſchon mürbe, ſchon tief liebeskrank iſt, „ſendet ſie ihm bei Nacht ihre Zofe zu, welche, ſich ſtellend, als ſuche ſie die Herrin, „mit warmen, aus Bein und Fleiſch gedrehten Armen“ auf ſein Lager und ihm um den Hals fällt, um ihm zu melden, ihre Herrin ſei ſterblich in ihn verliebt. Dieſe erſcheint dann auch ſpäter ſelbſt, Gandalin wirft ſich zu ihren Füſſen, er iſt beſiegt — von ihren Reizen, von ihrer Kunſt. Dann ſchläft er ein; Sonnemon weckt ihn mit einer Hand voll Roſenblätter, die ſie ihm in's Antlitz wirft. Sie nähert ſich ihm freundlichſt, er, mit ſchuldbewußter Seele, weicht zurück. Er bekennt ihr alles, die Untreue, wenigſtens diesmal nur ſeines Herzens. Sie lächelt und giebt die heiterſte Löſung. Sie ſelbſt war Je-länger-je-lieber; er ſei ihr nicht untreu geweſen, der Inſtinct ſiegte über das Bewußtſein. So läuft die Sache gut und reinlich ab, während der Dichter uns beſtändig an die verführeriſchen Gebüſche des Haines von Paphos geführt hat. Aber auch ſeine Löſung iſt nur ſophiſtiſch, caſuiſtiſch, nämlich ein einzelner Ausnahmefall, der nie Regel werden kann: das iſt das Verwerfliche, Unmoraliſche, Unlogiſche. Das Gedicht iſt frei von jenen gröberen, ſinnlichen Reizmitteln, es iſt aus feineren Ingredienzien gemiſcht, und der Dichter iſt auf einen ſchlauen Rückzug bedacht. Es hat den Anſchein, als ob er eben mit dieſem Gedicht manchem ihm gemachten Vorwurf habe entgehen wollen, ein beſonderer Kraftaufwand dahin iſt nicht zu verkennen, ja ſogar Kunſt, wenn man hier davon reden mag. Und doch beſtätigt dies Gedicht nur, was allen andern mit Recht zur Laſt fällt: alles dreht ſich um ſinnliche Verſuchung: der Boden, auf dem wir ſtehen, iſt auch hier glatt; der Dichter ſpielt auch hier mit den Regungen des Leſers; je feiner, um ſo ſchlimmer nur! Uebrigens iſt das Stück auch in ſeiner Form recht anziehend und nicht ganz ſo unregelmäßig als andere; die hüpfenden Füße ſind mit einiger Gleichmäßigkeit durchgeführt, auch die Verszeilen nicht allzu ungleich; jedoch jambiſch und trochäiſch durcheinander.

Noch ſtärker iſt Kombabus, in der That ein Aeußerſtes und als ſolches merkwürdig. Noch merkwürdiger aber Wielands einleitendes Bekenntniß, denn er enthüllt ſich darin ganz. Er hatte den Stoff, und welch einen Stoff! dem Lucian entnommen und glaubt ihm eine weſentliche Verbeſſerung gegeben zu haben. Nicht ohne Zufriedenheit ſagt er: „Es giebt vielleicht unter allen Märchen in der Welt keines, das alles, was eine poetiſche Erzählung intereſſant machen kann, in einem höheren Grade in ſich vereinigte, als dieſes alte ſyriſche Märchen von Kombab. Aber um ihm das höchſte Intereſſe, deſſen es fähig war, zu geben, mußte es nicht nur mit Zucht und Delicateſſe, ohne alle Leichtfertigkeit erzählt werden, ſondern es war auch nöthig, dem Kombab einen edlern Beweggrund zu einer außerordentlichen That zu geben, als Lucian thut.“ Wer nun weiß, worin dieſe außerordentliche That beſteht, der wird einſehen, daß im Wielandiſchen Sinne die ſchlüpfrige Region, in welcher der Gegenſtand ſich bewegt, und dabei zugleich der nöthige Beſitz von Tugend allerdings beſonders intereſſant ſcheinen konnte. Was aber die Zucht und die zu beſeitigende Leichtfertigkeit anlangt, ſo wird jene durch die bloße Wahl eines ſolchen Gegenſtandes ſchon mehr als verzweifelhaft; ob der Dichter dieſe wirklich in allem Ernſt habe vermeiden wollen, bleibt ſehr die Frage. Und wäre denn der Gegenſtand überhaupt noch irgend eines anderen Effectes fähig, als des leichtfertigen? Sehr bezeichnend iſt, was Boie bei dem Erſcheinen des Stückes an v. Knebel ſchreibt: Gellert hätte den Gegenſtand nicht keuſcher behandeln können, aber er würde ihn vielleicht nicht behandelt haben. Wieland beſaß eben die zunächſt den Franzoſen abgelernte Kunſt, das Anſtößigſte in anſtändige Worte zu kleiden; das war damals in deutſcher Poeſie noch ein Neues und hierauf beruht Intereſſe und Werth des Stückes, wenn es eben einer iſt.

Oder will man auch die Wahl eines Stoffes, wie die Waſſerkufe beſchönigen? Hat ein ſolcher Stoff noch Sinn, wenn es nicht auf ſehr natürliche Regungen abgeſehen iſt und beutet der Dichter dieſe nicht nach beſten Kräften aus? Auch „Pervonte oder die drei Wünſche“ dankt ſeine Behandlung von Wieland gewiß nur dem Umſtande, daß der Gegenſtand ſtark den ſinnlichen Menſchen zu rühren fähig iſt. Die Verkleidung des Unanſtändigen in anſtändige Worte hat dann nur zu Folge, daß dem Unſittlichen Zutritt in höhere Geſellſchaft erworben wird, wenn man nicht ſagen will, daß es die Sache ſehr verſchlimmere. Natürliches kann unbefangen oder mit derbem Humor immer geſagt werden, und wird an rechter Stelle nicht beleidigend ſein, aber dies kokette Spiel nicht ſowohl mit dem Nackten, als vielmehr dem Entkleideten, und dann wieder das Verhüllen deſſelben um nur noch mehr aufmerkſam zu machen, liegt außer aller wahren Kunſt. Auch das Ueppige iſt noch poetiſcher Darſtellung fähig, alsdann muß es aber zugleich Schwung und innere Glut bei ſich führen; ich verwerfe Correggio nicht, ſelbſt in ſeiner Leda nicht, ich würde einen Dichter nicht tadeln, der ſolche Kraft und ſolches Feuer hätte — aber hat es Wieland? Ich glaube: Nein!

Eine beſondere Betrachtung verdienen noch das Winter- und das Sommermärchen. Schon Gandalin deutete darauf hin, daß der Dichter im Begriff ſtehe, ſeine bisherige Bahn zu verlaſſen; hier nun ſehen wir ihn wirklich eine neue einſchlagen. Er bearbeitet einen neuen poetiſchen Stoff, er erfindet ihn ſich nicht mehr, oder ſucht ihn nicht in der Abſicht, um uns ſeine eigenthümliche Miſchung des Sinnlichen und Lehrhaften vorzulegen; in demſelben Maaß nun wird er harmloſer, objectiver. Die Märchen von tauſend und Einer Nacht hatten ſich ſeiner Phantaſie bemächtigt, ſie führen ihn dann weiter in die romantiſchen Fabelbücher des Abendlandes. Nicht als ob die orientaliſchen Geſchichten ihm keine Gelegenheit geboten hätten, ſinnliche Reize zu entfalten, aber es waren doch reichere Erfindungen, die außerdem noch manches Andere brachten, alſo einem begabten Dichter neue Aufgaben ſtellten — und wem wäre das nöthiger geweſen als Wieland, der ſich nur ſchon allzulange auf einem ſo engen und ſo bedenklichen Boden bewegt hatte. Allein des Dichters Wahl aus dem orientaliſchen Füllhorn war nicht ſogleich die glücklichſte. Ihn zog beſonders das Phantaſtiſche an, vielleicht durch Shakeſpeare vermittelt, er ſtürzte ſich gleich in ſo reiche und verwickelte Zauberkreiſe, daß hier für poetiſche Ausführung wohl des Zaubers zu viel wurde. Wir haben eine Aeußerung von Goethe, die unſeren Antheil an dem Gedicht noch erhöht. Falk erzählt, Goethe habe das Märchen, in dem vorkommt: „Fiſche, Fiſche, thut ihr eure Pflicht?“ das iſt aber eben das Wintermärchen, „im Entwurf noch viel reizender gefunden“ in der ſpätern Ausgabe ſei das Tolle verſtändig, das Närriſche klug, das Berauſchte nüchtern geworden — allein da eine erhebliche ſpätere Veränderung ſich nicht nachweiſen läßt, liegt die Verſchiedenheit wohl in Goethe ſelbſt, der erſte Eindruck dieſer fremdartigen Welt war ein ungleich ſtärkerer.*) Auch läßt ſich ſehr wohl begreifen, daß das Stück ſpäter dem ruhigeren und kritiſcheren Auge Goethe's nicht in gleichem Maaß gefallen konnte; die Miſchung iſt nicht eben die glücklichſte. Sieht man auf das Einzelne, ſo kommen in dieſem Gedicht Stellen vor, die zu dem Gelungenſten gehören, das Wieland jemals geſchrieben, ja die eine Darſtellungsgabe bekunden, wie wir ſie von gleicher Kraft in der langen Reihe Wielandiſcher Poeſie nicht häufig finden. Die Schilderung deſſen, was der Prinz der ſchwarzen Inſeln erlebt, die Scenen, welche ſeine Eiferſucht rege machen und dieſe Eiferſucht ſelbſt ſind in hellen und brennenden Farben geſchildert und wieder zeigt ſich in der Erzählung an andern Stellen ſo viel Fluß und Schmelz, ſo viel Friſche und Derbheit, daß man einen ganz andern Dichter ſich gegenüber zu haben vermeint. Und ſo iſt es auch wirklich: Wieland iſt verwandelt, er hat ſich verjüngt. Und wodurch? Durch nichts anderes als durch Goethes Nähe und durch den Zauber ſeines Einfluſſes; wenn aber irgend jemand für einen ſolchen Einfluß empfänglich war, ſo iſt es Wieland, der immer bewegliche, der den Halt, der ihm ſelbſt fehlte, ſo gern von Außen empfing. Der

---

*) Daß eine Verwechslung ſtattfinden ſollte, wie Loebell meint, iſt wohl nicht anzunehmen, da Goethe eben ſehr beſtimmt der Fiſche erwähnt.

Dichter giebt ſich in dem Stück, deſſen Jahreszahl (1776) auf Goethes Erſcheinen in Weimar hinweiſt, alle Mühe, ſolche Eigenſchaften zu erreichen und zur Schau zu tragen, wie ſie ihm in „Götter, Helden und Wieland“ empfohlen werden. Man glaubt in vielem Goethe ſelbſt abgeſpiegelt zu ſehen: eben daher vielleicht deſſen Behagen. Gewiß war es mit beſonderer Rückſicht auf Goethe erfunden und ausgeführt. Und wahrlich, wenn es in dieſem Märchen heißt:

Und nun gebt Acht! Der Großweſſir,
Stets ſeines Herren Wink gewärtig,
Macht ſich zum neuen Dienſte fertig,
Bind't eine weiße Schürze für,
Geht friſch an's Werk, nach Küchenbrauch,
Schuppt ab die Fiſche, leert ihnen den Bauch,
Wäſcht ſie in Eſſig und rothem Wein,
Legt ſie dann in die Pfanne fein,
Thut Oel und Salz und Pfeffer hinein,
Und was ſich ſonſt hineingebührt,
Setzt's auf die Glut und bläſt und ſchürt.
Der Sultan, erfreut, die neuen Gaben
An ſeinem Diener entdeckt zu haben,
Spricht: Sag' ich nicht immer, ein großer Mann
Iſt halt ein Mann — der alles kann!

ſo glaubt man in Sultan und Weſſir Goethe und Wieland zu haben und hat letzteren im Verdacht, er hätte ſelbſt ein wenig ſich in Gedanken gehabt.

Und in der That entfaltete er hier in jeder Rückſicht ganz neue Gaben, man findet hier einen völlig anderen und ungleich beſſeren Stil, zugleich mit einer merklich veränderten Versbildung. Wie reizend z. B. folgende Stelle, welche an die ſchönſten Beſchreibungen der ſchwäbiſchen Dichter des dreizehnten Jahrhunderts anklingt, und doch hier ſo trefflich zum Orientaliſchen paßt:

Wie er nun endlich hinunter ſteigt,
Ein Garten ſich ſeinem Auge zeigt:
Der ſchönſte Garten, den je die Feen
Gepflanzt, und Augen je geſehen:
Die Wege mit kleinen Perlen beſtreut,
Die Luft ein Meer von Balſamwellen,
Und Blumen von jeder Monatszeit,
Und Myrtenwäldchen mit Silberquellen,
Und grauenvolle Dunkelheit
Mahl'riſch verſetzt mit lichten Stellen:
Bäume mit Blüthen und fruchtbeladen,
Teiche zum Fiſchen, Grotten zum Baden,
Lauben zum Schlummern — mit Einem Wort,
Ein Gott erkieste ſich ſolchen Ort
Zum Aufenthalt. Nur Eines fehlet:
Dies Paradies iſt unbeſeelet.
Ueberall Fülle und Ueberfluß,
Nur nichts Lebendiges zum Genuß.
Kein Fiſchchen regt den ſtillen Teich,
Der Hain iſt einem Grabmal gleich,
Kein Vogel ſingt aus Zweig noch Luft,
Kein Schmetterling ſaugt Lilienduft,
Kein Laubfroſch zwiſchen den Blumen hüpft,
Kein Eidechs durch die Hecken ſchlüpft,
Was lebt, was Leben lügt ſogar,
Verbannt aus dieſem Garten war.

Man ſieht, daß, ſo wie eine beſtimmte Form beobachtet wird, ſich auch ſogleich Stil oder Darſtellung ſindet, ebenſo wie dieſer die beſtimmte Form verlangt. Hätte nur Wieland ſich dieſe Erfahrung zu nutz machen wollen! Aber er thut es weder hier, noch in ſpäteren Gedichten. Ueberhaupt zeigt das Gedicht nur, was er gekonnt haben würde, wenn er früher dieſe Bahn betreten hätte. Im Ganzen, obwohl in mancher Erſindung ſinnreich und fein, iſt es doch kein wahres Kunſtwerk. So unmittelbar läßt ſich auch nicht aus einem orientaliſchen Märchen durch bloße Bearbeitung im Einzelnen etwas gewinnen, das den Deutſchen des 18. und 19. Jahrhunderts genügen könnte. Ja man muß ſogar mit Bedauern ſagen, daß alle die ſchönen und warmen Farben im Grunde hier wohl verſchwendet ſind.

Nicht minder beachtenswerth und nur noch anziehender iſt das Gegenſtück: das Sommermärchen, des Maulthiers Zaum, ein Stück, das in Beziehung der Handhabung des Verſes, des Reimes und der Sprache als ein Höhenpunkt unter allen andern daſteht. Der Vers und die Reimverſchlingung iſt hier zwar ebenſo unregelmäßig, als in allen übrigen, ja noch ungleich mehr, allein dieſe Eigenheit iſt hier auf die Spitze getrieben und mit ſich ſelbſt ins Gleichgewicht geſetzt. Die Verszeilen ſind kürzer als irgendwo, und zum öfteren auf ein Mindeſtes zurückgeführt, wir finden Verſe von zwei Füßen, ja von Einem. In der Behandlung herrſcht die äußerſte Leichtigkeit und eine beinahe ſeiltänzeriſche Gewandtheit; im ganzen Ton ſcheint dem Dichter das Vorbild der altdeutſchen kurzen Reimzeilen vorgelegen zu haben und die grazioſe Art, wie ſie von Hartmann von Aue, namentlich in ſeinem Iwein gehandhabt wird; man weiß, daß Wieland das Gedicht kannte, und der aus der Tafelrunde entlehnte Stoff weiſt darauf. Aber freilich, ſich an den Schlagreim und an beſtimmte Verszeilen zu binden, war nicht ſeine Sache, er erlaubt ſich jede Willkühr, bis auf Eine, die er hier mit ſehr richtigem Takt ausgeſchloſſen hat, nämlich die hüpfenden Versfüße. Und in der That erſcheint die Wielandiſche Regelloſigkeit an keinem andern Gedicht ſo anſprechend und anmutig, ſo verzeihlich, ja innerlich gerechtfertigt: Form und Inhalt hält ſich hier die Wage, der Dichter iſt nicht auf halbem Wege ſtehen geblieben. Alles, was in ſeinen übrigen Gedichten, die in verſchiedenen Abſtufungen Regel und Willkühr miſchen, uns mit Recht mißbehagt, erſcheint doch faſt nur in dieſem einzigen tadelfrei und gewinnend. Es wird nöthig ſein dieſen, zur Würdigung Wielands ſo wichtigen Punkt durch ein Beiſpiel näher zu belegen. Da bietet ſich ſogleich der Eingang des Gedichtes dar:

Als einſt zur Morgenſtunde
Fürſt Artus lobeſam
An ſeiner Tafelrunde
Sein Frühſtück nahm,
Da ſtand mit ihren Frauen
Die Königin
Im Erker, auszuſchauen
Ins Grüne hin,
Und ſich zu freuen
Des holden Maien.

Sie ſtanden da und ſogen
Mit offner Bruſt,
Halb angezogen,
Den friſchen Balſamduft
Der Morgenluft,
Und ſahn
So ihre Luſt
Daran,
Wie Zweig an Zweig gebogen
Voll Blüthen hing,
Und wie ſie flogen,
So oft ein Lüftchen ging.

Oder das Folgende, das zugleich ebenſo in ſeinem Inhalt zu erwägen ſein dürfte. Zu Anfang des zweiten Theils, wo ſich leider ſchon wieder längere Verſe einmiſchen, ſoll Gawin die ſchmale Brücke „von glattgeſchliffnem Stahl" bei Mondenſchein paſſiren:

Herr Gawin war dem Zaudern gram,
Er denkt: „Wer ſich den Teufel zu verſchlucken
Entſchloſſen hat, muß ihn nicht lang begucken.
Und wär's ein Pferdehaar,
Nur friſch hinüber!
Wenn wir erſt drüben ſind, iſt's Zeit genug
Zu ſehn, *wie's möglich* war."

Das nennt ihr klug
Gedacht,
Nicht wahr? und denkt: Ich hätte
Es eben ſo gemacht.
In eurem Kabinette,
Da laß' ich's gelten, Herr!
Doch an der Stätte,
Da ging's wohl langſamer!
Genug,
Herr Gawin ritt hinüber --
Sprecht, wenn ihr wollt: „Ihn trug
Sein Maul hinüber;
So was zu thun durch Feengunſt
Iſt keine Kunſt:"
Und dennoch ſetz' ich zwanzig Mark
An einen Stüber,
Auf eben dieſem Maul
Wärt ihr zurückgeblieben.
In ſolchen Fällen, meine Lieben,
Macht nur der Glaube ſtark.
Selbſt Mahomeds berühmtes Maul
Iſt ohne ihn nur ein gemeiner Gaul:
Und Glaube, wo nur Glaube helfen kann,
Den hat nicht jedermann!

Scheint es doch, als ob Wieland mit dieſem Ritt über die Brücke ſelbſt eine Kluft überſchritten, ſich ſelbſt um einen wichtigen Schritt dem romantiſchen Gebiet genähert habe. Er, der ſo heftig gegen alle Art von Schwärmerei zu Felde zog, und mit ihr zugleich ſo ziemlich auch allen Glauben verſpottete, giebt ihm hier vorübergehend ein Anerkenntniß ſeiner Kraft in Proſa und Poeſie. Iſt das ein Zeichen? Läßt es uns Beſſeres vom Dichter hoffen?

Mit Geron dem Adelichen nimmt allerdings Wielands Poeſie eine etwas beſſere und ernſtere Wendung. Der romantiſche Stoff iſt aus dem altfranzöſiſchen Ritterbuch Le Roman de Gyron le Courtois gezogen, aus welchem auf Veranlaſſung Franz des Erſten ſchon der toskaniſche Dichter Luigi Alamanni ein Heldengedicht in 24 Geſängen und von vierthalbtauſend Verſen gemacht hatte unter dem Titel Girone il Cortese. Dieſer Gegenſtand, in welchem es ſich hauptſächlich wieder um den Genuß der verbotenen Frucht handelt, würde an ſich zwar noch ein ziemlich lüſterner ſein, im Vergleich zu anderen Stoffen Wielandiſcher Gedichte erſcheint er aber immer noch decent und ernſt.

Die Fabel iſt eine der ſchönſten, welche die Romantik hervorgebracht, ſie hat aber ſogleich ihre vollſtändige Ausführung erhalten, ſo daß hier dem neueren Dichter kaum noch etwas zu thun blieb. Es handelt ſich um den Conflict der ritterlichen Freundestreue, welche Gyron dem Danayn gelobt, mit der ſinnlichſten Begierde. Danayn hat dem Freunde ſein Weib Maloanc anvertraut — letztere an ehelicher Treue nicht eben die feſteſte. Man ſehe Dunlop history of fiction (I, 307.), um ſich zu überzeugen, wie viel hier Wieland gegeben war. Gyron iſt im Begriff, den Reizen der Dame und des Ruheplatzes an einer Quelle in der Verſchwiegenheit des Waldes zu erliegen, als er auf ſeinem Schwert, das ihm der Freund geſchenkt, die Inſchrift erblickt: Loyaulté passe tout, faulseté honit tout. Er ergreift dies Schwert und ſtößt es in ſeine Bruſt; als darauf Danayn erſcheint, verſchweigt Gyron den Antheil des Weibes an dem Abenteuer und geſteht, daß er ſich verwundet, um den Gedanken der Untreue an ſich zu ſtrafen. So iſt denn das Ganze höchſt ritterlich, ehrenhaft und ſittlich, allein der Durchgang durch die verführeriſche Situation und die Spannung derſelben ließ ſich beſonders hervorheben. Hieran hat Wieland es nicht mangeln laſſen; im Uebrigen aber weicht er ganz aus ſeiner Natur, denn es fehlen hier alle jene Anſpielungen und ſeitab ſchweifenden Betrachtungen; die Behandlung iſt wirklich knapper und gemeſſener, freilich aber auch um eben ſo viel trockener.*) Das Stück gefällt unter ſeinen

---

*) Im Brief an Merck vom 16. Jänner 1777 ſagt Wieland ſelbſt davon: „Iſt in Holzſchnitt-Manier, in Jamben ohne Reimen, ſimpel und etwas hart, aber doch wenn ich nicht ganz verblendet bin, kräftig gearbeitet, und wird, denk' ich, Ew. Liebden wohl im Herzen thun.

Brüdern, allein es iſt dem Stoff wohl lange nicht abgewonnen, was er einem Dichter darbot; man ſieht, daß der größere Ernſt des Stückes dem Verfaſſer ein neues Feld iſt. Zu einer gewiſſen Trockenheit trägt auch die Wahl des reimloſen, nicht eben kunſtvoll behandelten Verſes bei, welcher indeß Wieland vor Auswüchſen und Abſchweifungen einigermaßen ſicherte, da ihn häufig der Reim zu ſolchen Abirrungen und namentlich auch zur Breite verführt hat. Beſonders ſchwer, lähmend und ſchleppend wird das Metrum dadurch, daß den fünffüßigen Jamben ſehr häufig athemloſe uns heute unerträgliche Sechsfüßler beigemiſcht ſind. In den einleitenden Worten macht der Dichter die ſehr wahre Bemerkung, daß die epiſchen Gedichte ihr Glück hauptſächlich „der Poeſie des Stils und der Harmonie der Verſe“ verdanken. Er ſcheint hiemit einen tieferen Blick in das Weſen der großen italieniſchen Epiker gethan zu haben, wiewohl ihnen nachzueifern ihm für diesmal nicht gelungen iſt, denn dem Geron dürfte nicht eben die Harmonie der Verſe, zumal da ſie des Reimes entbehren, und noch viel weniger die Poeſie des Stils nachzurühmen ſein. Allein man erkennt ſowohl in dem Stück ſelbſt als in jener Aeußerung ſchon den Gedanken, ſich von dem erzählenden Gedicht zum epiſchen Gedicht erheben zu wollen. Die Erfüllung deſſen, ſo weit es denn Wieland möglich war, finden wir in ſeinem Oberon.

Leider ſehen wir die hier gefundene Tonart nicht weiter feſtgehalten; Geron der Adeliche ſteht einzeln und als Ausnahme da, eben ſowohl nach Inhalt als Form. Wieland wollte einen Triſtan von Lionnois folgen laſſen, deſſen Behandlung die Mitte halten ſollte zwiſchen Geron und Gandalin (ſ. Brief an Merck vom 16. Jänner 1777); es iſt bekanntlich unterblieben. Gleich darauf fiel der Dichter wieder in ſeine alte Bahn zurück, die einmal ihre Verehrer hatte, mit der er Wieland war. Pervonte, oder die drei Wünſche, nach einem Märchen im Pentameron des Baſile, war in ſeiner urſprünglichen Faſſung ein Stück voll heiterer Laune; allein ſpäter kam der Dichter auf den unglücklichen Gedanken, es um einen dritten Geſang zu erweitern, der eine nicht eben tief geſchöpfte Moral hinzufügt, die nämlich, daß Uebermaaß des Genuſſes ſelbſt den Genuß verdirbt. Die uns ſo widerwärtige Miſchung von Sinnlichkeit und Weisheit war damals eben im Geſchmack der Zeit. Wieland nahm dem Gedicht ſeine Leichtigkeit und Harmloſigkeit und lebte dabei des glücklichen Glaubens, eben durch den Zuſatz „eines ſeiner beſten Machwerke“ gemacht zu haben.

Der äußeren Vollſtändigkeit wegen werde noch Schach Lolo erwähnt, ein Stück, das nur darum frei von Verführung iſt, weil es politiſchen Inhalt hat und einer beſonderen Gelegenheit, als Selbſtvertheidigung ſeine Entſtehung dankt.*)

---

*) Treffliche Auskunft darüber giebt Loebell, Entwickelung der deutſchen Poeſie II, S. 268. Durch unvorſichtige Aeußerungen in der Region der Volksrechte (im Merkur S. 1777) hatte Wieland harte Anfechtungen erlitten und war namentlich mit F. H. Jacobi, dem eben nur verſöhnten, gründlichſt zerfallen, ſo daß dieſer einen heftigen Artikel gegen ihn im deutſchen Muſeum ſchrieb. Wieland, der die ganze Sache von Hauſe aus leicht genommen, glaubte durch dies poetiſche Werk ſich aus der Schlinge ziehen zu können.

VII.

Wieland. Oberon.

Wenn wir bei Wieland auch keinen ſo ausdauernden und entſchiedenen Fortſchritt in der Richtung finden, in welcher wir es am meiſten wünſchen, ſo ſehen wir ihn doch, und zwar mit einer gewiſſen Läuterung und Erhebung, in Einem Werke ſich ſammeln, ſo daß hier alle ſeine Beſtrebungen ſich vereinigen und der Dichter ſich in demſelben uns in ſeiner abgerundeten Geſtalt zeigt. Wären alle ſeine übrigen Werke verloren gegangen und dies eine erhalten, der Schaden wäre nicht allzu groß. Und wer weiß, was einmal in der Folge geſchieht.

Wielands Oberon, nach Aller Urtheil ſein bedeutendſtes Werk, gehört, der Zeit und zum großen Theil auch dem Character nach, der folgenden Epoche an, doch muß es ſchon hier betrachtet werden, um die Reihe der Werke mit dieſem Höhenpunkt zu ſchließen, beſonders aber auch um den mancherlei Ausſtellungen möglichſt ein Gegengewicht des Anerkennenswerthen zu geben.

Oberon, der Dichter bezeichnet die Gattung ſeines Gedichtes nicht näher, beſteht aus zwölf Büchern, iſt alſo ſchon dem Umfange nach bei weitem das größte Stück Wielandiſcher Poeſie, es iſt aber auch das gehaltreichſte und reifeſte. Den Stoff entnahm der Verfaſſer, wie er ſelbſt angiebt, aus dem alten Ritterbuche von Huon de Bordeaux, zugänglicher durch einen freien Auszug aus der Feder des Grafen Tressan in der Bibliothèque universelle des Romans. Allein in der Auffaſſung des Oberon, welcher in dem Roman den Deus ex machina ſpielt, folgte Wieland nicht ſowohl dieſer Quelle, welche ihn als eine Art von Spuk gebraucht und ihn zu einem Sohn Julius Cäſars und einer Fee macht, ſondern vielmehr der Zeichnung der altengliſchen Dichter, insbeſondere Chaucers und Shakeſpeares. Die eigentliche Erfindung des Gedichtes nun liegt in der Verwebung dieſer Oberons-Fabel mit der Geſchichte des Liebespaars Hyon und Rezia und zwar in der Art, wie der Zwiſt Oberons und Titaniens eingreift in die Schickſale jener. Das Stück beſteht, wie der Dichter ſelbſt in der einleitenden Bemerkung angiebt, nicht nur aus zwei, ſondern, wenn man es genau nehmen will, aus drei Haupthandlungen. Um dies zu verſtehen, und das eigenthümliche Verdienſt zu ermeſſen, bedarf es einer Analyſe, zunächſt einer Darlegung der ſich abwickelnden Geſchichte.

Wir wählen dazu eine von fremder Hand entworfene Darſtellung, zum Theil auch in der Abſicht, um unſere Leſer auf ein recht verdienſtliches Buch aufmerkſam zu machen, nämlich Neukirch's Dichterkanon, Kiew 1853, ein Werk, das zugleich den erfreulichen Beweis liefert, welchen Antheil man auch im ſüdlichen Rußland der deutſchen Literatur zuwendet. In dieſem Buch, das ſich durch unbefangene und geſunde Urtheile und namentlich durch ſorgfältige Auszüge vor vielen andern auszeichnet, leſen wir den Inhalt unſeres Oberon mit folgenden Worten angegeben: „Hüon, Sohn und Erbe Siegewin's, ehemaligen Herzogs von Guyenne, hat den zweiten Sohn Karls des Großen, Scharlot, erſchlagen. Die Strafe, die ihn dafür trifft, hat Karl in folgenden an ihn gerichteten Worten verhängt:

Zeuch hin nach Babylon, nnd in der feſtlichen Stunde,
Wenn der Kalif, im Staat, an ſeiner Tafelrunde
Mit ſeinen Emirn ſich beim hohen Mahl vergnügt,
Tritt hin und ſchlage dem, der ihm zur Linken liegt,
Den Kopf ab, daß ſein Blut die Tafel überſpritze;
Iſt dieß gethan, ſo nahe züchtig dich
Der Erbin ſeines Throns zunächſt an ſeinem Sitze
Und küß' als deine Braut ſie dreimal öffentlich.

Und wenn dann der Kalif, der einer ſolchen Scene
In ſeiner eignen Gegenwart
Sich nicht verſah, vor deiner Kühnheit ſtarrt,
So wirf dich an der goldnen Lehne
Vor ſeinem Stuhle hin, nach Morgenländerart,
Und zum Geſchenk für mich, das unſre Freundſchaft kröne,
Erbitte dir von ihm vier ſeiner Backenzähne,
Und eine Handvoll Haar aus ſeinem greiſen Bart.

Nachdem Hüon ſich auf den Weg nach Babylon begeben, trifft er, jenſeit des Libanon, Oberon von dem er ein elfenbeinernes Horn und einen Becher von wunderbaren Eigenſchaften erhält und gewarnt wird, ſein Herz je durch Schwäche ſich entehren zu laſſen. Auf ſeiner fortgeſetzten Fahrt beſteht er zwei Abenteuer, wobei er dem Rieſen Angulaffer einen Zauberring abnimmt, und erreicht Babylon. Hier erfährt er ſogleich, daß des Kalifen Tochter, Rezia, den Prinzen Babekan, ungeachtet ihres Widerwillens gegen ihn, am folgenden Tage heirathen ſolle. Vorher aber noch haben ſich Hüon und Rezia durch einen Traum in einander verliebt. Als eben Rezias und Babekans Vermälung vollzogen werden ſoll, tritt Hüon ein, ſchlägt dem zur Linken des Kalifen ſitzenden Babekan den Kopf ab, und vollführt überhaupt das ihm von Karl Gebotene. Darauf gelangen Hüon und Rezia durch Oberons Hülfe nach Ascalon, wo jenem auch des Kalifen Zähne und Bart, obgleich der Kaiſer dieſe Dinge nicht ausdrücklich verlangt hat, für Karl von Oberon eingehändigt werden, welcher letztere ihn dabei ermahnt, daß er und Rezia ſich ſo lange als Bruder und Schweſter betrachten mögen, bis der Pabſt in Rom ſie werde getraut haben. Dann ſchiffen ſie ſich ein, um über Lepanto und Neapel nach Rom zu gelangen. Auf dieſer Reiſe wird Rezia Chriſtin und erhält den Namen Amanda. Um die Liebenden von gefährlichen Vorſtellungen abzuziehen, erzählt Hüons treuer Knappe Scherasmin eine Geſchichte, wie Oberon wegen eines ungetreuen Weibes ſich mit ſeiner Gemalin Titania entzweit und dabei geſchworen habe:

Bis ein getreues Paar, vom Schickſal ſelbſt erkoren,
Durch keuſche Lieb' in Eins zuſammenfließt,
Und probefeſt in Leiden wie in Freuden,
Die Herzen ungetrennt, auch wenn die Leiber ſcheiden,
Der Ungetreuen Schuld durch ſeine Unſchuld büßt.

Und wenn dies edle Paar ſchuldloſer reiner Seelen
Um Liebe Alles gab, und unter jedem Hieb
Des ſtrengeſten Geſchicks, auch wenn bis an die Kehlen
Das Waſſer ſteigt, getreu der erſten Liebe blieb,
Entſchloſſen, eh den Tod in Flammen zu erwählen,
Als ungetreu zu ſein, ſelbſt einem Thron zu Lieb':
Titania, iſt dies, iſt alles dies geſchehen,
Dann werden wir uns wiederſehen!

Doch bevor ſie Neapel erreichen, erliegen Hüon und Amanda dem Liebesdrange. Eine Folge hievon iſt, daß das Horn und der Becher, die Hüon von Oberon erhalten, verloren gehen, und daß Amanda mit ihrem Geliebten ins Meer ſtürzt. Doch durch den dem Rieſen Angulaffer abgenommenen Zauberring, den Rezia am Finger trägt, werden ſie erhalten und gelangen zu einer öden Inſel. Hier bringen ſie, anfangs die größte Noth leidend, über zwei Jahre in Enthaltſamkeit zu. Dann wird Amanda von Seeräubern nach Tunis entführt, und eben dahin läßt Oberon den Hüon tragen. Ein von Amanda geborener Sohn, Hüonet, iſt bereits vor dem Raub ſeiner Mutter von Titania in Sicherheit gebracht worden. In Tunis bewirbt ſich der Sultan Almanſor um die Liebe Amandas und Sultanin Almanſoris bietet alles auf um Hüons Liebe zu gewinnen. Hüon und Amanda bleiben aber einander treu. Als ſie zuſammen verbrannt werden ſollen, rettet ſie Oberon. Sie haben ihre Prüfungszeit glücklich überſtanden und Oberon iſt mit Titania verſöhnt. Hüon wird mit den Seinigen von Oberon nach Paris gebracht, er erfährt hier, daß Karl ein Tournier ausgeſchrieben, und daß der Sieger darin ſein, Hüons, Land und Lehen erhalten ſolle, und gewinnt ſein Eigenthum und Karls Gunſt wieder."

Bei einem ſo wichtigen Gedicht wird ein näherer Blick in die

Quelle, in das, was Wieland vorgefunden, zu werfen ſein; wir unterrichten uns darüber am kürzeſten und beſten aus Dunlops history of fiction; dieſer giebt, I. 394 einen Auszug aus der Originalquelle: Les prouesses et faicts merveilleux du noble Huon de Bordeaulx, Per des France, Duc de Guyenne, in Verſen geſchrieben von Huon de Villeneuve, vervollſtändigt von anderer Hand im Jahre 1454; die erſte Folioausgabe ohne Datum, eine ſpätere in Quarto vom Jahr 1515. Allein das iſt ſchwerlich die älteſte Abfaſſung. Dieſe und die Dichtung ſelbſt fällt in weit frühere Zeit, wahrſcheinlich ins dreizehnte Jahrhundert, ſchon vor dem Druck war die Fabel auch in England bekannt. Hier finden wir nun die Geſchichte in allen Hauptzügen; die ſonderbare Aufgabe, welche Kaiſer Karl dem Ritter ſtellt, iſt wirklich dieſelbe, auch ſeine Reiſe zum Pabſt u. ſ. w. Der Emir, an dem die ungeheure That vollzogen werden ſoll, heißt hier Gauliſſe, ſeine Tochter Eſpramonde, Hüons Knappe Gerasmes. Oberon, ſein Horn, ſein Becher fehlt nicht, der Geiſt ſteht dem Ritter bei mit einem Heer von Hundertauſend; ebenſo wenig fehlt der Rieſe Angoulaffre und ſein Ring, vor allem finden wir hier Oberons Bedingung der ſtrengſten Enthaltſamkeit, deren die Liebenden ſich auf der Seefahrt unterziehen mußten, bis der Pabſt in aller Förmlichkeit ihren Bund geſegnet. Die Quelle hat nur der Abenteuer noch mehr als Wieland brauchen konnte, ſo daß dieſer vor allem auf Vereinfachung einerſeits zu denken hatte, andrerſeits auf mehr Ausführung. Eine hauptſächliche Vereinfachung finden wir in der Hauptſcene, wo Hüon die unglaubliche Bedingung zu löſen hat; hier geht es ihm anfangs ſchlecht: das Horn, zu dem Hüon ſeine Zuflucht nimmt, hat keine Kraft, weil nämlich dieſe nur gilt in der Hand eines Guten und Tadelfreien, Hüon aber ſich Eingang verſchafft hatte als Muſelmann — in der That ein ſchöner Zug, den Wieland der Kürze halber glaubte opfern zu müſſen. Nach der Quelle wird nun der Held eingekerkert und ſoll hingerichtet werden; die Liebe der Eſpramonde aber weiß ihn zu retten; man giebt vor, daß er geſtorben und beerdigt ſei. Es kommt endlich dahin, daß der Emir ſelbſt einwilligt, die ſchwere

Operation an ſich geſchehen zu laſſen. Wieland hielt die Kraft des Zaubers aufrecht, und ließ überdies ſchon vor der Kataſtrophe durch Antheil der Amme und durch zwei gleiche Träume die Liebenden einander nahe kommen.

Wenn nun ſo von den Umriſſen der Fabel alles Weſentliche gegeben war, ſo hindert das nicht, daß im Einzelnen ſich noch viel Erfindung zeige, viel Phantaſie, viel künſtleriſcher Verſtand; dem Kenner wird hier nicht entgehen, was wir leider nicht verfolgen können, wie wir es wünſchten. Vor allem müſſen wir aber ſchätzen, worauf Wieland in der Einleitung Gewicht legt, jene Verkettung dreier Fabeln. Nach der Zergliederung und nach der Schilderung des in der Quelle Gegebenen wird ſich jetzt erſt vollſtändig verſtehen laſſen, was der Dichter ſelbſt einleitend ſagt: „Dieſe drei Fabeln ſind dergeſtalt in Einen Hauptknoten verſchlungen, daß keine ohne die andere beſtehen oder einen glücklichen Ausgang gewinnen konnte. Ohne Oberons Beiſtand würde Hüon Kaiſer Karls Auftrag unmöglich haben vollführen können; ohne ſeine Liebe zu Rezia und ohne die Hoffnung, welche Oberon auf die Treue und Standhaftigkeit der beiden Liebenden, als Werkzeugen ſeiner eigenen Wiedervereinigung mit Titania, gründete, würde dieſer Geiſterfürſt keine Urſache gehabt haben, einen ſo innigen Antheil an ihren Schickſalen zu nehmen. Aus dieſer auf wechſelſeitige Unentbehrlichkeit gegründeten Verwebung ihres verſchiedenen Intereſſes entſteht eine Art von Einheit, die meines Erachtens das Verdienſt der Neuheit hat. —

Gewiß muß man dies und die überaus ſinnreiche Verflechtung dem Dichter zugeben, ja man darf ſagen, daß dieſer reichen und doch einheitvollen Anlage nach das Gedicht nicht nur alles ähnliche in deutſcher Sprache, ſondern ſelbſt die romaniſchen und romantiſchen Vorbilder ganz entſchieden übertreffe. Bei aller Verſchlungenheit iſt die Führung des Fadens doch klar und jeden Augenblick ſichtbar, es iſt weder eine Anreihung vereinzelter Abenteuer, noch eine bloße epiſodiſche Einſchachtelung, ſondern eine gleichmäßige Entwickelung der verbundenen Geſchichten, alles Vorzüge, wie ſie nur einem ſo verſuchten und gebildeten Künſtlergeiſt, wie es Wieland in dieſer Periode iſt, erreichbar waren. Dem Werth der Compoſition entſpricht nun auch die reiche und leichte, bald mehr prachtvolle, bald mehr ſpielende, meiſtens geiſtreiche Ausführung, ſo daß denn das Gedicht bis weithin in's neunzehnte Jahrhundert ſeine begeiſterten Verehrer zählt und jedenfalls als eine Hauptleiſtung derjenigen Zeit angeſehen werden muß, aus welcher es hervorgegangen, als Abſchluß jener in der vorigen Periode eingeleiteten leichteren Erzählungsweiſe, überdies als ein Uebergang in das romantiſche Gebiet.

Schon glaubten die Deutſchen in Wieland ihren Arioſt und wohl mehr als dieſen zu beſitzen — ein Punkt, welcher mancherlei Betrachtungen entgegenbringt und namentlich den Maaßſtab erheblich ſteigert. Ueberhaupt, auf unſerem Standpunkt, von dem aus wir ein größeres Feld echter Kunſt und wahrer Kunſtforderungen überblicken, ſtellen ſich doch noch ganz andere Anſprüche, es läßt ſich von hier aus nicht in jenes unbedingte Lob einſtimmen, ſo wie denn auch die Thatſache, daß der Glanz jenes Gedichtes ſchon erheblich verblaßt iſt, ihre Erklärung verlangt. Sollte dieſe bloß in der wechſelnden Mode und dem Undank der Nachkommen liegen, oder vielleicht in einem wahren Fortſchritt deutſcher Kunſt, neben welchem ſich jenes Gedicht nicht mehr in ſeiner ehemaligen Geltung erhalten kann? Gewiß eine Frage, eingehender Beantwortung werth.

Man höre unſere Meinung. So gewandt und ſinnreich auch Wielands Compoſition in ihren Grundzügen ſein möge, ſo iſt ſie in der Durchführung doch locker und äußerlich, im Geſchmack der Erzählungen aus Tauſend und Einer Nacht oder der mittelalterlichen Romanbücher, nicht gewachſen den Anforderungen deutſcher Kunſt im achtzehnten oder neunzehnten Jahrhundert. Der Zauber ſpielt eine ſehr überwiegende Rolle; Oberon iſt, wo er erſcheint, ein Deus ex machina; nicht bloß in der Herbeiſchaffung der Barthaare und der Backenzähne, was ſchon Goethe tadelt (Eckermann II., 193), und worin namentlich die Quelle ſelbſt ſich überlegen zeigt.

Und nun, was ſchlimmer iſt, eine Zauberkraft ſtreitet mit der andern und verdeckt die Vorgänge und Beweggründe im Innern des menſchlichen Herzens, worauf doch hauptſächlich die Perſönlichkeit und der ihr geſchenkte Antheil beruht. Auch die äußeren Schickſale erregen nur halb unſer Intereſſe, da wir ſie ſo leicht hin und her gekartet ſehen in einem immer noch allzu romanhaften Ganzen. Man ſtellt uns zu Gunſten des Dichters den von Anfang her angeſchlagenen ſcherzhaften Ton entgegen; es iſt wahr, Wieland hat durch Heiterkeit über Vieles fortzukommen und das Meiſte leicht zu nehmen gewußt, allein es begegnen in dem Verlauf doch Situationen, deren Ernſt ſich durch nichts mildern läßt. Nach unſerem Gefühl geht eben das Gedicht nach Seiten des Ernſtes und Scherzes ſchon zu weit aus einander, und die Einheit des Tones iſt nicht in gleichem Maaß vorhanden, wie die Einheit der Anlage. In einer einzelnen Partie, dem Nothleiden der Liebenden auf der Inſel, erhebt ſich der Dichter bis in die Region des Gemütes und erweckt mit meiſterhaften Schilderungen Theilnahme und Rührung; im Uebrigen behält das Abenteuer, d. h. die willkührliche Geſtaltung äußerer, nicht innerlich verwickelter Schickſale das Uebergewicht. Was von menſchlichen Regungen gezeigt wird, beſchränkt ſich leider wieder auf den Punkt, um den ſich vorzugsweiſe Wielands Kunſt zu drehen pflegt, Sinnenreiz und dem gegenüber die befohlene und ſchwer zu wahrende Enthaltſamkeit. Situationen und Bilder der Lüſternheit ſind auch hier das Hauptingrediens, die Darſtellungskunſt des Dichters durch häufige Wiederholung aber eher abgeſchwächt als fortgeſchritten. Daneben macht ſich ein großer Mangel an anderen Empfindungen und Leidenſchaften kund und damit im Einklange ſteht die Armut an Charakteren und Geſtalten. Dies möchte wohl der wahre Grund ſein, weßhalb das Stück des nachhaltigen Intereſſes entbehrt. Die Fäden der Compoſition, ſo beſtimmt ſie auch vorhanden ſind, erweiſen ſich im Verlauf und nach Verhältniß der Ausdehnung als zu dünn, ſie ſind nicht hinreichend unterſtützt durch markig und individuell gehaltene Figuren, die ſelbſt Theilnahme zu erwecken vermöchten. Es iſt das Ganze mehr vom Standpunkt romaniſcher

Poeſie aus genommen, nicht nach deutſcher Kunſtart, und ſo wird, merkwürdig genug, gerade das, worauf der Dichter ſo großen Werth legt, die Einheit, eher zum Mangel als zur Tugend — nämlich dieſer leichten und äußerlichen Behandlung iſt die Sonderung in einzeln ſtehende Abenteuer bei weitem entſprechender, ein Gedicht aber von ſo langem Athem und von geſchloſſenem Zuſammenhange würde ganz andere Forderungen mit ſich bringen, falls denn überhaupt das Leichte und Scherzhafte ſolchen Umfang und ſo künſtliche Verſchlungenheit verträgt. Man gedenke an andere Künſte, an Malerei, an Muſik. Hier liegt nun wahrſcheinlich der ſterbliche Theil des Gedichtes, oder, falls man alles das zum Weſen des romantiſchen Epos rechnen will, die Unzulänglichkeit dieſer Gattung, wenigſtens für unſere Zeit. Wir ſind aber vielmehr der Meinung, daß der Dichter, der auch hier nur äußerlich zuſammenbrachte, die wahre Wiedergeburt des romantiſchen Epos noch nicht gefunden habe. Ihm lagen nicht ſo wohl dies, als vielmehr die Traveſtien deſſelben im Sinn; auf dem halb ernſten und halb ſatiriſchen Boden, getheilt zwiſchen Ernſt und Scherz, brachte er zwar eine eigenthümliche Miſchung zu Stande, die ſeiner Individualität und zum Theil auch dem Sinn ſeiner nächſten Zeitgenoſſen zuſagte, indeß nicht für die Dauer beſtändig ſein kann.

Dies Zwitterhafte ſpricht ſich auch in dem Vortrag aus. Wieland hat ſich zwar nirgend freier und geſchmeidiger im Verſe bewegt, dagegen ſich nirgend in ſeinen Seitenblicken, in Anſpielungen und Reflexionen, mehr gemäßigt, und doch hat er gerade den Stil, den er an andern ſo ſehr zu ſchätzen wußte, deſſen Werth für das Epos er ſo ſehr erkannte, auch hier nicht erreicht. Man leſe ſeinen Oberon und ſchlage alsdann Arioſt auf, wo man wolle: mag Wieland geiſtiger ſein, aber hier iſt Ruhe, Maaß, Zauber.

Oberon erſchien zuerſt im deutſchen Merkur von 1780, wo er ein ganzes Vierteljahrſtück füllt. Er war damals „ein Gedicht in vierzehn Geſängen“. Wenn derſelbe ſpäter aus zwölf Geſängen beſteht, ſo geſchieht dieſe Aenderung dadurch, daß der Dichter zwei Geſänge früher getheilt hatte, nämlich den fünften und den achten, jenen bei Strophe 63, dieſen bei Strophe 61. In beiden Fällen findet ſich an der bezeichneten Stelle ein natürlicher Ruhepunkt, ein auf den Abſchluß des Geſanges berechneter Ausgang und, dem entſprechend, ein Anfang. Wir leſen jetzt inmitten des fünften Geſanges:

Indeß an Kraft und Schönheit einem Boten
Des Himmels gleich, der jugendliche Held,
Uneingedenk der Lanzen, die ihm drohten,
So mannhaft ſpricht, ſo muthig dar ſich ſtellt:
Beugt Rezia von fern mit glühend rothen
Entzückten Wangen, liebevoll
Den ſchönen Hals nach ihm, doch ſchaudernd, wie der Knoten
Von all den Wundern ſich zuletzt noch löſen ſoll.

Worte, die nur ſchön ſind und poetiſchen Sinn haben, wenn hier ein Geſang ſchließt; ebenſo wie die folgenden Worte:

Herr Hüon hatte kaum das letzte Wort geſprochen —

am Anfange eines Geſanges ſich doppelt gut ausnehmen. Noch mehr gilt dieß von der Spaltung des achten Abſchnittes, wo nach ſo unſäglicher Noth der Vers:

Und lieblich ruhe ſie aus im weichen Arm des Schlummers —

als Schluß eines Geſanges etwas Mildes, gemütvoll Beruhigendes hat, eine poetiſche Schönheit, welche ganz verloren geht, wenn hier ohne Aufenthalt die Erzählung ſogleich forteilt. Offenbar iſt der Dichter bei der erſten Conception hier von einem tiefen und richtigen Gefühl der Situation geleitet worden; was ihn ſpäter zu einem Opfer bewog, kann nur die Einſicht geweſen ſein, daß ſein Gedicht mit vierzehn Geſängen zu gedehnt und namentlich, daß in der heiteren Tonart des Ganzen die rührende Schilderung der Noth zu breit ſei. Allein ſie ſtatt der zwei Geſänge in Einen zuſammen zu ſchließen, war nur ein Anerkenntniß des Uebelſtandes, keine Abhülfe.

Wieland machte dieſe nicht unweſentliche Aenderung ſchon bei dem erſten ſelbſtändigen Abdruck in der Leipziger Ausgabe von 1785; dann folgte eine Ausgabe von 1792 und endlich in den Werken von 96. In allen dieſen Ausgaben hat der Dichter es an ſeinen Nachbeſſerungen nicht fehlen laſſen, die er ſelbſt ſorgfältigſt angiebt; ſie ſind von großer Wichtigkeit nicht nur für die fortſchreitende Kunſt Wielands, ſondern der poetiſchen Sprache in dieſem für ihre Bildung ſo entſcheidenden Zeitraum und in der Hand eines Autors, der hier mit ebenſo viel unermüdlichem Fleiß als Feinheit des Geſchmackes verfuhr. Bei der großen Fülle ſeines Wortreichthums, aus ſüd- und norddeutſchen Sprachquellen, aus alter Ueberlieferung und aus dem friſchen Leben ſchöpfend, hat er ſich unabläſſig um Adel und Reinheit der Sprache, um Natürlichkeit des Ausdrucks und des Reimes bemüht, dabei aber die hüpfenden Versfüße, die in den älteſten Theilen des Gedichtes noch ſelten waren, etwas gleichmäßiger ausgebreitet.

Wenn nun Wieland in ſeinem Hauptwerk ſich nicht in die Region eines epiſchen Dichters erhoben hat, ſo gilt das noch mehr von ſeinen früheren Werken, wiewohl der Unterſchied zwiſchen Erzählung und Epos durchaus nicht in der Länge zu ſuchen iſt.

Und nun iſt auch die Moral im Oberon nicht viel anders und beſſer als in den übrigen Stücken. Wir kommen jetzt auf den ſchwächſten und ſchlimmſten Punkt der Wielandiſchen Poeſie. Der Dichter zeigt ſich hier ganz als derſelbe, wie in ſeinen philoſophiſchen Romanen, er predigt hier ganz die nämliche Lebensweisheit. Dieſe iſt eine eigene Art von Eudämonismus, oder Glückſeligkeitslehre, eine Abart der Lehren Ariſtipps und Epicurs, zugeſtutzt für das genußſüchtige Jahrhundert, in dem er lebte, im Grunde nichts anderes als eine philoſophiſche Beſchönigung ſehr laxer Grundſätze und das Predigen einer Tugend, ſoweit ſie ſich eben mit dem Wohlſein verträgt. Unter dem Schein, als gälte es nur eben der mönchiſchen Abtödtung des Fleiſches und dem Stolz abſtracter Philoſophie entgegenzutreten, werden der Natur und allen ihren ſinnlichen Regungen gewiße ſouveräne Rechte zugeſchrieben. Im Muſarion läßt der

Dichter, was er ja machen konnte, drei Philoſophen verſchiedener Schule dem Sinnenreiz erliegen, und ſo ſind denn überhaupt ſeine Helden allemal die Beſiegten im Kampf mit der Sinnlichkeit — ein treffliches Heldenthum! Dies iſt der Grundzug aller ſeiner Empfindungen, eben dies bildet auch den Knotenpunkt des Oberon. Und geſetzt, es läge keine Theorie im Hintergrund, iſt nicht ſchon die Thatſache, zumal in ihrer Wiederholung, ſehr gefährlich? Wird dadurch nicht ein Gleichgewicht zwiſchen Tugend und Laſter hergeſtellt, werden nicht die Grenzen beider verwiſcht? Wir ſind alle Sünder — aber es hat jeder im Stillen an ſein Herz zu ſchlagen, und die Sündhaftigkeit darf nicht in Prachtexemplaren dargeboten, entſchuldigt oder gar als natürlich, gewöhnlich und unvermeidlich hingeſtellt werden, namentlich wenn der Dichter in der Ausmalung des Strauchelns ſeine verführeriſchen Reize entfaltet. Gerade das, was Wieland zum Lieblingsdichter einer tief verdorbenen Zeit machte, ſchließt ihn aus in jeder anderen, welche die Forderungen wahrer Moral, zumal der chriſtlichen, anerkennt. Mit dieſer ſind alle Wielandiſchen Werke unverträglich, ſelbſt Geron den Adligen nicht völlig ausgenommen. Und alles das wird uns vorgetragen mit philoſophiſcher Miene! — von einem Manne, an deſſen Leben kein ſittlicher Makel haftet!

VIII.

Umfang und dichteriſcher Character.

Wieland verſuchte ſich in verſchiedenen Gattungen, wir haben zunächſt zu erwähnen, daß er auch das dramatiſche Gebiet nicht unbetreten ließ, wiewohl er hier keine Lorbeeren geerntet hat, nicht einmal bei ſeinen Zeitgenoſſen. Sein jambiſches Trauerſpiel Johanna Gray iſt von mäßigem Verdienſt und in ſeinen beſten Theilen nicht Original. Der junge Leſſing erlaubte ſich den Scherz, daſſelbe ironiſch ſo zu kritiſiren, als ob Wieland der urſprüngliche Erfinder und Rowe der Nachahmer, die deutſche Literatur aber in England durchaus gekannt und bewundert wäre. In einem nächſten Stück der Briefe, die deutſche Literatur betreffend, zieht er dann freilich den Schleier fort und erklärt, daß Wieland dem engliſchen Vorbilde nicht nur die beſten einzelnen Schönheiten abgeborgt, ſondern auch Anlage und Charactere, ſo daß kaum eine einzige Situation ſein eigen ſei und daß überdies die Zeichnung der Charactere abſtract bleibe. Es möchte ſchwer ſein, Leſſing gegenüber hier als Vertheidiger aufzutreten, allein wir dürfen eines rühmen, nämlich die Behandlung des Verſes, die leicht, voll und wohltönend iſt, mehr als damals irgend jemand gekonnt und namentlich auch Leſſing ſelbſt in ſeinem Nathan. Nun iſt aber das Trauerſpiel von 1758, alſo eines der erſten in dieſer Form. Das Stück iſt auch auf die Bühne gekommen, in Zürich, wo ſich damals die Ackermanniſche Geſellſchaft aufhielt; daß es in Norddeutſchland, falls es hier überhaupt geſpielt worden, kein Bühnenſtück war, ſteht wohl feſt, woraus ſich denn auch erklärt, daß Wieland dieſe Bahn nicht weiter mit

Eiſer verfolgte. Er ſchrieb zwar 1760 noch ein zweites proſaiſches Trauerſpiel, Clementine von Poretta, machte aber mit dieſem, das aus Richardſons Grandiſon entlehnt iſt, trotz der Speculation auf die Thränen der Leſerinen, nur noch weniger Glück bei Urtheilsfähigen; doch iſt es mehrmals gedruckt und auch nachgedruckt worden. Es iſt rühmend anzuerkennen, daß Wieland ſelbſt mit der That eingeſtand, das Dramatiſche ſei nicht ſein Feld; er hat nämlich beide Stücke nicht in die Reihe ſeiner Werke aufgenommen, ſondern ſie mit andern Jugendwerken in die Supplementbände verwieſen.

In eine ſpätere Zeit fallen drei Singſpiele unſeres Dichters, welche er für Feſte des Weimariſchen Hofes zu dichten veranlaßt wurde und die wir keiner ſcharfen Kritik ausſetzen mögen. Die Partien, welche für den Geſang berechnet ſind, Recitative, Arien, Chöre ſind ſogar zu loben, denn ſie bieten dem Muſiker was er braucht, im Uebrigen ſind ſie ſchwach in der Erfindung und nicht ſtark in der Ausführung. Es ſind ihrer drei, Alceſte, ein Luſtſpiel in fünf Aufzügen, in Muſik geſetzt von Anton Schweitzer, auf dem Weimariſchen Hoftheater in den Jahren 1763 und 64, ſpäter auch an andern Orten mit Beifall aufgeführt; dann die Wahl des Herkules, 1773 zu Weimar gegeben, mit Muſik von demſelben. Wieland ſcheint hier beſonders der Figur des Herkules vertraut zu haben und wahrlich war er am wenigſten der Mann, einen ſolchen zu ſtellen; dieſe Stücke ſind in ſolcher Rückſicht in der That ſehr herausfordernd und vielleicht dürfte ihr größtes Verdienſt ſein Goethes Satire hervorgerufen zu haben.

Wieland verſuchte ſich noch ferner in dem damals ſo beliebten und auch von Goethe angebauten Singſpiel. Er ſchreibt am 24. Auguſt 1776 an Merck: „Ich arbeite wieder an einer Oper, Roſamund genannt. Sie kennen ja Heinrich II., ſeine Roſamund und Woodſtocks Park ꝛc. Ich gehe aber mit dem Ding um als mit einer Fabel. Es wird als ein opus musicum betrachtet, ein gewaltiges opus werden — Schweitzer componirt's. Von Alceſte ſoll dann, ſo Gott will, nicht mehr die Rede ſein.“ Aber wie niederſchlagend, wenn wir nach weniger als einem Jahr einen Brief an denſelben leſen (vom 26. Mai 1777): „Meine Roſamunde iſt, Ihnen in's Ohr geſagt, ein dummes Ding, das weder gedruckt noch anderswo als Gotha oder Weimar aufgeführt werden kann und darf. Nach dieſer letzten mißlungenen Probe erkenne und bekenne ich vor Gott und Menſchen, daß ich weder Sinn noch Talent für dramatiſche Compoſition habe, und ſoll mich dieſer und jener ꝛc. wenn ich mich wieder verführen laſſe, eine Oper zu ſchreiben. Man ſchreibt ſeine Schande daran, und die Freude, die man an der Muſik haben könnte, wird einem doch immer auf mancherlei Weiſe verkümmert. Ich werde Noth haben, von Mannheim auf leidliche Art loszukommen; aber es muß doch gehn —“ Die Oper wurde dennoch im Jahre 1779 zu Mannheim gegeben. Der ſanguiniſche Wieland aber pflegte ſtets in Hoffnung und Verzagen ein wenig zu weit zu gehen.

Recht auffallend darf erſcheinen, daß wir, ein paar Gelegenheitsſtücke ausgenommen, von Wieland keine lyriſchen Gedichte beſitzen, ferner auch nicht ein Epigramm, wohin doch die Zeit ſo ſehr neigte, letzteres wohl darum, weil die Zeitſchrift Merkur ihm Gelegenheit bot, ſich kritiſch zu äußern und weil Angreifendes und Petulantes durchaus nicht in der Natur des Mannes lag. Ebenſo wenig war ſeine Grundſtimmung eine lyriſche, ſondern mehr betrachtend, ja ſie war ſogar nur darſtellend, um betrachtend zu ſein. Das betrachtend Erzählende iſt durchaus ſeine dichteriſche Gattung, nur hier iſt er wahrhaft zu Hauſe, nur hier iſt ſein dichteriſcher Character zu ſuchen. Seine Werke dieſer Art vereinigen ſich zu einer Geſammtleiſtung, an deren Schluß Oberon ſteht.

Schließen wir Oberon mit den übrigen Gedichten Wielands zuſammen, ſo bekommen dieſe zwar einen Höhepunkt, allein keineswegs eine Ergänzung in dem, wo es ihnen fehlt. Wir haben ſchon aufmerkſam gemacht auf die Einſeitigkeit und Armut der poetiſchen Motive, in denen der Dichter ſich bewegt, es ſind immer Liebesgeſchichten und zwar einer und derſelben Art, es handelt ſich ſtets um den Genuß der verbotenen Frucht, um den Kampf von Leidenſchaft und Moral, wobei durchgängig die letztere zu kurz kommt. Schlimme Zeit, wo ein Poet nur auf dieſe Weiſe ſeine Leſer zu feſſeln wußte, trauriger Standpunkt, daß er ſich dazu bequemte! Wir haben übrigens in Deutſchland ſchon einen Dichter dieſer Sphäre und dieſes Bekenntniſſes, und ihn mit Wieland in Vergleich zu ſtellen liegt nahe, ja iſt unvermeidlich. Es iſt dies Gottfried von Straßburg in ſeinem heißblütigen Gedicht Triſtan und Iſolde. Auch Gottfried ſteht, ganz wie Wieland, unter franzöſiſchem Einfluß, ja ſeine ganze Empfindungsweiſe ſteht auf der Grenze des Deutſchen: er hat darum zu ſeiner Zeit, wie auch noch heute, ſehr verſchiedene Beurtheilung erfahren müſſen, je nachdem man ſich mehr auf deutſchem oder welſchem Boden befindet. Auch Gottfried iſt ſinnlich, iſt höchſt verführeriſch, hat glühende Farben und ſingt mit einer klaren Sirenenſtimme, auch er ſtellt die Tugend auf eine glatte Bahn und weiß den Verſtoß gegen dieſelbe in ſchimmerndes Gewand zu kleiden — und doch noch wie anders! Man werfe nur einen Blick auf die Anlage ſeines Gedichtes. Der alte König Marke hat ſich mit der jungen blühenden Iſolde verlobt; die Königin von Irland betrachtet mit Beſorgniß den allzugroßen Abſtand des Alters; in der Abſicht der Hülfe giebt ſie der Gefährtin Iſoldens, der getreuen Brangäne, einen Liebestrank mit, welchen dieſe am Hochzeitstage den Vermälten reichen ſolle. Iſolde geht zu Schiff, um zu ihrem Bräutigam zu gelangen, Triſtan geleitet ſie; durch ein unglückliches Verſehen genießen nun Triſtan und Iſolde jenen Zaubertrank, der hauptſächlich für den alternden Gemal beſtimmt war, und nun entbrennt zwiſchen beiden eine hochauflohende Liebesflamme, der ſie erliegen müſſen. Erliegen müſſen, denn hier miſcht ſich an dieſer Stelle der übermächtige Zauber, eine dunkle Schickſalsmacht ein, welche dieſer Liebe eine ähnliche Stellung giebt, wie ſie das Alterthum in großartiger Weiſe hatte, nämlich ein gottgeſandtes Leiden, dem zu widerſtehen der Menſch zu ſchwach iſt. Hier nun iſt das Erliegen keine Sünde, weil das Bewußtſein und die Freiheit fehlt, der ſittliche Anſtoß fällt weg und der Dichter hat doch die gleichen, ja ungleich größeren Vortheile. Dazu kommt, daß überhaupt Triſtan in einem vom Schickſal beſtimmten Verhältniß zu

Marke ſteht: Er iſt der Sohn ſeiner Schweſter, außerehelich geboren, auf Markes Geheiß ausgeſetzt, zufällig dann auf der Jagd ſich ihm nähernd, unbekannterweiſe von ihm herangezogen — hier überall iſt dunkler Schickſalshintergrund. Man verfolge nachdenkend dieſe Erfindung, dieſe Auffaſſung, in ihrer Verſchiedenheit von der Wielandiſchen, wie ſie gleichmäßig in allen ſeinen Stücken vorkommt, und gewiß, man wird ſich für Gottfried und gegen Wieland entſcheiden müſſen. Wieland war nicht ganz unbekannt mit deutſchen Dichtungen des dreizehnten Jahrhunderts, doch ſcheint er Gottfrieds Triſtan wohl nicht gekannt zu haben.

Nun iſt ihm Gottfried aber auch in einem andern wichtigen Punkt überlegen, im epiſchen Stil; hier iſt überhaupt Wielands ſchwache Seite, und das iſt um ſo mehr hervorzuheben, als es ihm zum Ruhm gereicht, dieſe Forderung erkannt zu haben, allein er erkannte ſie eben zu ſpät, als er ſich ſchon eine Art angebildet hatte, welche weit davon entfernt iſt. Es iſt ein großer Abſtand zwiſchen einem erzählenden Gedicht und dem Epos; die Länge allein bedingt das Weſen des letzteren nicht; Idris und Zenide hätte hinreichenden Umfang, um ein Epos zu ſein, und iſt es nicht, gleiches gilt von den achtzehn Büchern des Amadis, und vor allem hätte Oberon Ausdehnung genug für ein epiſches Gedicht, und doch müſſen wir anſtehen, das Werk für ein ſolches zu halten, es in dieſer Rückſicht neben Werke, wie die von Arioſt, oder auch von Gottfried von Straßburg zu ſtellen. Auch der Ernſt thut es nicht, denn es giebt zugleich komiſche Heldengedichte, heitere Heldengedichte. Der Stil iſt es, was beide zum Epos erhebt, und ihn zu finden, darin ſind von den Neuern nur die Italiener glücklich geweſen; allenfalls noch Milton! Die Leiſtungen der Italiener waren Wieland zum großen Theil bekannt; wären ſie allein ihm bekannt geweſen, ſo hätte er bei ſeinem Talent, ſich fremden Manieren anzuſchließen, ihrem Ton vielleicht nahe kommen können, allein er war zugleich befangen in den Manieren der Engländer, der Spanier, der Franzoſen. Wie hätte auch ein in ſich ſo ſchwankender, ſo von äußeren Einflüſſen der verſchiedenſten Art beſtimmten Dichter, gegenüber einem gleich unſichern Publicum, einen feſten Grundton haben können! Die entſetzliche Verworrenheit ſeiner Form machte allein ſchon jedes epiſche Auftreten, ja überhaupt die Durchführung eines Tones völlig unmöglich. So wurden denn ſeine Arbeiten Werke eines vergänglichen Reizes, ſie haben die Stufe eines Kunſtwerkes nicht erreicht.

Und wie konnte es auch anders ſein? Ein großer Künſtler hat den Stil definirt als „die Tradition des Erhabenen“; wenn dem ſo iſt, wenn hier die Tradition, die Zuſammenwirkung vieler Künſtler weſentlich iſt, woher ſollte die bei Wieland kommen? Iſt er doch ſelbſt ein Anfänger und ſteht auf einer ganz anderen Reihe.

So auffallend es auch klingen mag, Wieland muß auf Seiten der Form und des Vortrags nahe, ja unmittelbar mit Gellert zuſammengefaßt werden. Auch er hat nicht den Stil des epiſchen Dichters, ſondern des Erzählers, noch nicht den Stil im hohen und wahren Sinn des Wortes. Sein Hauptſtreben geht auf die Bequemheit des Ausdrucks einer leichten, mit Reflexionen untermiſchten Darſtellung, und zwar, das iſt untrennbar, in einer aus allen Fugen gebrochenen Form. Es iſt dieſelbe Bahn, die Gellert auf Lafontaines Fußtapfen verfolgte. Von hier bis zum epiſchen Stil war ein weiter Weg. Wir ſahen Gellert ſeine in Strophen geſchriebenen Fabeln ſpäter in fortlaufende, regelloſe Reime auflöſen; Wieland, ganz umgekehrt, unternahm es, dieſe nach allen Seiten hin emancipirten Reimzeilen zu Strophen zu verbinden, und gab ſich dabei der Hoffnung hin, an ihnen etwas Vorzügliches zu beſitzen. In der That, nur wer die Zeilen nachzählt, wird gewahr, daß ihrer acht zuſammengehören, denn bei der großen Ungleichheit ihrer Länge iſt nicht einmal für das Auge eine Ordnung da, das Ohr aber vermag bei dem Auseinanderlaufen nach allen Seiten hin nichts mehr von einer Stanze zu hören. Unter den verſchiedenen Licenzen iſt auch hier der Wechſel von eingeſchnittenen Sechsfüßlern und fünffüſſigen ungetheilten, dann aber der Wechſel von ſchreitenden und hüpfenden Versfüſſen am unerträglichſten, ein Umſtand, der allein ſchon dieſe ſogenannten Stanzen für jedes feiner gebildete

Ohr ungenießbar machen muß, vielleicht ſogar noch in höherem Grade als Klopſtocks Hexameter. Dazu kommt, daß die ſtreitenden Elemente ſeines Verſes nicht überall gleichgemiſcht ſind, ſondern, ſobald der Dichter in Wärme kommt, doch immer das Eine vor dem andern das Uebergewicht erhält, bald der Alexandriner, bald der Blankvers, bald das hüpfende Maaß, ſo daß demnach das Gedicht gar nicht in demſelben Metrum gedichtet erſcheint.

Vielgerühmt iſt Wielands Leichtigkeit der Versbildung; dieſe verdient hier noch eine kurze Betrachtung. Dem Dichter war allerdings die Gabe eigen, ſich leicht auszudrücken, gleichviel ob in Verſen oder Proſa, und wenn nach Cicero die Feder die beſte Lehrmeiſterin des Schreibens iſt — stilus optimus scribendi magister — ſo hatte Wieland hier viel Gelegenheit zu lernen. Allein er iſt nicht nur einer der fleißigſten Autoren im Sinne des Vielſchreibens, ſondern auch der ſorgfältigſten Ausarbeitung. Er wandte ſeinen Verſen den ausdauerndſten Kunſtfleiß zu und jene Leichtigkeit iſt doch zum größern Theil mühvoll erworben. Sie iſt Ergebniß der Feile, aber er beſaß, was er ſelbſt ſo ſchön ausdrückt:

die ſchwere Kunſt,
Den ſtrengen Fleiß der Feile zu verhehlen.

Er ſagt uns ſelbſt, wie lange er gebraucht, um die Stanzen in Idris und Zenide ſo harmoniſch fließend zu machen und gleiches gilt mehr oder weniger von allen bis zum Oberon. Aber auch nach dem Erſcheinen hörte er nicht auf zu beſſern, abzurunden, leichtere Reime, edleren, geſchmackvolleren, treffenderen Ausdruck zu ſuchen, wie er dies auch in den Anmerkungen immer deutlich zu erkennen giebt. Aehnliches hatten Gellert, Hagedorn, Haller und andere gethan, aber Wieland arbeitete hier am glücklichſten und für uns alle. Er zwang ſo ſeine Zeitgenoſſen zu gleicher Sauberkeit und nährte den Sinn für das Klaſſiſche. Das war aber damals nöthig, da Klopſtock ſo gern improviſirte und die Jüngeren ſogar wohl der Nachläſſigkeit ſich rühmten. Wir haben hier Wieland viel zu verdanken. Er hat der deutſchen Sprache mindeſtens ebenſo viel geleiſtet als Klopſtock, ebenſoviel, wiewohl in umgekehrter Richtung für Metrik — wäre er nur in ſeiner Versbildung nach richtigern Grundſätzen verfahren!

Aber ſelbſt auch, was in Wielands Erzählungsweiſe als Leichtigkeit erſcheint, fällt auf die Länge zur Laſt. Bewundert man, wo es zuerſt auftritt, im Amadis, die Fülle des Ausdruckes, den Reichthum der Wendungen, ſo wird es doch deſſen mit der Zeit zu viel, namentlich auch im Oberon. Der Worte iſt hier wie überall ein zu volles Maaß, man wird der beſtändigen Umſchreibungen und langen Perioden ſatt, die Grazie der durch den Vers hingeſchlungenen Sätze verliert mit jedem Geſange an Wirkung; man merkt Wiederkehr und Manier. In der ganzen Darſtellung aber und demgemäß im Ausdruck iſt das Betrachtende und oft ſogar Abſtracte überwiegend, es ſich zeigt ein unverkennbares Ineinanderfließen des poetiſchen und proſaiſchen Stils. Auch eine gewiſſe Zudringlichkeit des Autors, der immer bei uns iſt, und uns keinen Augenblick mit den dargeſtellten Perſonen allein läßt, wird verdrießlich, zu ſeinem eigenen Nachtheil iſt er beſtändig der erläuternde Cicerone ſeines Kunſtwerkes. Nun ſcheint aber auch Phantaſie und Vortrag zuweilen im Verlauf zu ermatten, es ſtellt ſich immer mehr Schleppendes und Hölzernes ein: dies zuſammen, und dem Eindruck des Altmodiſchen iſt bei dem heutigen Leſer nicht mehr völlig zu wehren.

Das ſind nun freilich Urtheile und Auffaſſungen, welche weit abweichen von denen der Zeitgenoſſen. Auch dieſe ſind zu verzeichnen, damit man den Abſtand ſehe und nach dem Grund frage. Dichter, welche einer aufſtrebenden, beginnenden Periode angehören, werden immer milder beurtheilt, finden ein dankbareres Publicum, noch vortheilhafter wird das Urtheil ausfallen, wenn ſie irgend einer Parteiſtellung angehören, nämlich das Urtheil dieſer Partei; allein, wenn auch nur vorübergehend, pflegt im größten Vortheil ſich dasjenige zu befinden, was nicht ſowohl neue Richtungen bringt, als vielmehr von vorgefundenen ſich tragen läßt, was dem Begehrten entgegenkommt; es hat ſich nicht weiter durchzukämpfen, aber leicht zahlt es die Ueberſchätzung der Gegenwart mit der Ungunſt der Nachwelt. Dies iſt auch Wielands Fall, und bei ihm kam noch vieles zuſammen, um unter ſeinen Zeitgenoſſen eine eigenthümliche Täuſchung über ſeinen wahren Werth hervorzurufen. Er ſchien Vorzüge der verſchiedenſten Art, ja gradezu alle Vorzüge in ſich zu vereinigen und eben dadurch die größten Dichter zu überbieten. Man fand in ihm die tiefſinnigſte Weisheit und die leichteſte Anmut, die blühendſte Phantaſie, den unerſchöpflichſten Witz, einen tiefdringenden, hohen philoſophiſchen Geiſt, feine und richtige Empfindung. Man lobte, daß er die abſtracteſten Begriffe zur ſinnlichen Anſchauung zu erheben, daß er das Sinnliche mit dem Geiſtigen, das Wahre mit dem Wunderbaren, das Abenteuerliche mit der ernſteſten Moral zu verbinden wiſſe; er ſei eben ſo ſtark in komiſchen und lächerlichen Gemälden als in rührenden und ſittlichen Schilderungen, Verſtand, Herz und Einbildungskraft würden überall gleich geſättigt, ſeine Bilder der Wolluſt berauſchten das Herz, aber er vereine damit Locke's Gründlichkeit und den Tiefſinn des Platon; er ſei überdies gleich ſtark in der Darſtellung des griechiſchen Lebens, wie der Feereien ſeiner romantiſchen Erzählungen oder der morgenländiſchen Bilder; er beobachte überall das Coſtum auf das Genaueſte; er ſei in ſeiner Darſtellung vollkommen, in ſeinen Verſen ſei nirgend ein Zwang ſichtbar, kein überflüſſiges Wort, kein matter Gedanke, kurz, was in den Schriften „der beſten Köpfe aller Zeiten“ Bewunderung errege, das treffe zuſammen in ſeinen unſterblichen Werken. In ſolcher Art überboten ſich die Kritiker ſeiner Zeit — um zu beweiſen, daß die Kritik eben auch nicht weiter reiche, als die Production.

Ungefähr ähnlich hatte man damals von Mengs geurtheilt, der auch Rafael, Correggio, Titian, Michelangelo und Murillo, und überdies die Griechen in ſich vereinigen ſollte — ſo urtheilt man in allen Zeiten des Eklecticismus; aber ein einziger Stral von einer wahren und urſprünglichen Production, ein einziger Ton wahrer Kunſt und Poeſie wirft all dieſe erträumte Herrlichkeit ſogleich über den Haufen, läßt ſie erſcheinen als bloßes ärmliches Surrogat.

Es ſcheint am Ort, die Täuſchungen, in denen man ſich mit Wieland befand, hier noch näher zu beleuchten. Man muß fragen, ob noch etwas von dem Tiefſinn Platons bleibe, wenn man ihn mit Epicur vereinigt, und was das für eine Moral ſei, die ſo ſinnlich verführeriſch auftritt; ob man nicht beſſer thue, Philoſophie geſondert und lachenden Scherz geſondert aufzutiſchen, denn das fauniſche Lachen will nicht ſtehen an einem Sokrateskopf; ferner iſt zu fragen: ob man das noch eine wahre Darſtellung der griechiſchen, der orientaliſchen, der mittelalterlich-chriſtlichen Welt nennen könne, die ſich ſo wenig in den Ernſt ihres Lebens und ihre Anſchauung, kurz in den innern Gehalt und die innere Wahrheit vertiefe?

In der That, überall treibt der Dichter ein Spiel mit ſeinem Gegenſtand und ſtellt mit ſeinen Betrachtungen, ſeiner Philoſophie, kurz mit ſeiner Perſon ſich dem Leſer in den Weg, ſo daß dieſer immer nur daſſelbe bunte Durcheinander bekommt und ihm bei der Darſtellung Griechenlands, des Mittelalters und Orients ganz gleich zu Mut wird, denn er fühlt ſich überall im Modernen, er iſt auf Wielands Zimmer mit Voltaires Bildniß. Daß Wieland durch Voltaire, der in ſeinem Zadig viel aus Tauſend und Einer Nacht geſchöpft, in den Orient eingeführt wurde, blieb entſcheidend für ſeine Auffaſſung deſſelben. Ebenſo wie man Griechenland mit franzöſiſchem Auge ſah, ſchaute man jetzt auch Arabien, Perſien und Indien.

Noch viel weniger entwickelt der Dichter aus ſich ſelbſt und aus der Natur des Gegenſtandes verſchiedene ſelbſtändige Tonarten, im Gegentheil muß er ſtets nach fremden Muſtern arbeiten, die er meiſtens ſo ehrlich war, uns anzugeben. Aber er hielt auch dieſe nicht rein, ſondern trug unwillkührlich eins ins andere und das, womit er ſich ſelbſt überall gleich bleibt, iſt zuletzt nur eine leidige Manier, oder derſelben ſehr nahe ſtehend.

Bringen wir nun dies alles in Rechnung und machen danach den nöthigen Abzug, ſo ſchwindet nicht bloß der ſcheinbare Reichthum ſehr bedeutend, ſondern wir bekommen nur noch einen Dichter, der mit allem tändelt, der Welt die Moral bringt, welche ihr am bequemſten iſt, und der alles benutzt, um mit ſinnlichem Reiz erſchlaffte Sinne zu erregen.

Wir haben neuerdings eine Poeſie (man verzeihe das Wort) für Backfiſche erleben müſſen, Gedichte, die weit umher ihr Glück gemacht, — Wielands Poeſie hatte ihr Publicum hauptſächlich in der Welt ältlicher Herren, die ihre Jugend genoſſen. Sehr wahr hat der Dichter ſelbſt im neuen Amadis die Hörer ſeines Geſanges geſchildert:

Und fern in Felſen ſpitzt ein alter Faun die Ohren,
Er rafft vom Schlauche ſich auf in ſüßen Taumel verloren,
Und ſchlummert horchend wieder ein.

Wieland, eben wie Klopſtock, war viel zu ſehr ein Dichter für ſeine Zeit, als daß er ein Dichter für alle Zeiten hätte ſein können. Weit entfernt, ſeine Zeit zu führen, wurde er vielmehr geführt, er gab ganz und gar dem Strome nach; wer in ſolchem Sinne die Mitwelt hat, muß die Nachwelt verlieren, die Welle die ihn hob, ließ ihn auch wieder fallen; es wäre unrecht, ihm alle Sünden der Zeit aufzubürden, aber noch viel weniger eignet er ſich zu einem Heros oder einem Märtyrer. Er hatte nicht den Schwerpunkt in ſich, ihm fehlt die wahre Originalität und mit ihr auch die geſtaltende Kraft; ihm fehlt der wahre Ernſt der Kunſt und eben darum auch die wahre Schönheit, die wahre Anmut. Nur in einzelnen beſſern Momenten wird ſeine reizbare Natur von dem Geiſt eines höheren Genius angeweht. Die Umgebung von Herder, Goethe und Schiller wirkte auch auf ihn mit unſichtbarer Macht und trat zeitig genug noch rettend für ihn ein. Vielleicht thun wir Wieland kein Unrecht, wenn wir ſchließlich ſo urtheilen: In ſeinen Gedichten iſt Bildung und ſogar Kunſt, es iſt darin manches Geiſtige und viel Nervenreiz, aber es fehlt allen Geſtalten und dem Ganzen an Blut und Herz, ja an handfeſter Körperlichkeit, wir finden überall viel Bild und doch keine Geſtalt.

IX.

Kritiſche Urtheile.

Schon bei Wielands Lebzeiten wurden hie und da ſeine Schwächen bemerkt, namentlich wo ein Kritiker ſich gereizt fand, machte nach ſo vielfacher Ueberſchätzung des Mannes die Nemeſis ſchon ſich geltend. In ſolchem Fall hatte Nicolai in ſeiner Bibliothek einige der obſcönſten Stellen aus Wielands Gedichten abdrucken laſſen, und verſah ſie mit einem zwar ſehr bezeichnenden aber unfeinen Zuſatz — freilich zugleich das Werk unedler Rache.*)

Daß Klopſtock mit den Seinigen ſich zu keiner Zeit von Wielands Richtung und Manier angezogen fühlen konnte, liegt in der Natur der Sache, und um ſo mehr, da Wieland von ihm abgefallen war. Er hat ihn aber in ſeinen Gedichten nie eines Angriffs gewürdigt, und nur in ſeiner Gelehrten-Republik finden wir die kurze Stelle: „Es war einmal ein Mann, der viele ausländiſche Schriften las und ſelbſt Bücher ſchrieb. Er ging auf den Krücken der Ausländer, ritt bald auf ihren Roſſen, bald auf ihren

---

*) Wieland hatte im deutſchen Merkur den Sebaldus Nothanker, einen damals vielgeleſenen Roman Nicolais beurtheilt, wie ſeine Art war, ſehr milde und anerkennend, aber doch nicht zur Genüge des aufgeblaſenen Verfaſſers. Dieſer erleichterte ſeine Galle in dem kaum mittheilbaren Ausdruck, den er jener Blumenleſe hinzufügte: „Pfui, du Bock!“ Auch ſpäter hat Nicolais Allgemeine deutſche Bibliothek keine Gelegenheit verſäumt, mit Recht und noch öfter mit Unrecht, Wielands Arbeiten herabzuſetzen, während der Kritiker es niemals gewagt hat, gegen die Irrungen Klopſtocks und die Ausſchweifungen der Klopſtockianer das Wort zu erheben, er, der auf ſeinem Standpunkt dazu noch mehr Urſache hatte.

Roſſinanten, pflügte mit ihren Kälbern, tanzte ihren Seiltanz. Viele ſeiner gutherzigen, doch unbeleſenen Landsleute hielten ihn für einen rechten Wundermann. Doch etlichen entging's nicht, wie es mit ſeinen Schriften zuſammenhing.“ Dies benutzten ſpäter die Schlegel zu einer Citatio edictalis und einem Concursus Creditorum, nämlich aller der Schriftſteller, deren Eigenthum Wieland benutzt. Herders ſchöner Aufſatz über die Schamhaftigkeit des Virgil, 1764, obwohl nicht gegen Wieland gerichtet, mußte aufmerkſam machen auf den Unterſchied der unbefangenen Behandlung des Natürlichen und der lüſternen, und ſo mußte je mehr und mehr den Zeitgenoſſen das Verwerfliche der Wielandiſchen Art zum Bewußtſein kommen. Auch ſpäter verhielt ſich Herder zu Wieland ablehnend.

Einen der heftigſten Angriffe erfuhr Wieland durch Goethe, in deſſen Farce „Götter, Helden und Wieland“, die der Dichter in Einer Sitzung ſchnell hingeworfen. Lenz, der darin ſeinen eigenen Gedanken ausgedrückt fand, ließ ſie drucken und von ihm rührt wahrſcheinlich der Scherz her, daß die Exemplare mit verſchiedenem Druckort bezeichnet ſind, Bremen, Straßburg, Weimar, Philadelphia u. ſ. w. Die innere Schwächlichkeit des Herkules iſt hier in luſtigſter Weiſe dargeſtellt, der weichlichen Lüſternheit ſtellt ſich hier die unverholenſte Derbheit mit wahren Keulenſchlägen gegenüber. Wenn nun das Stück offenbar ſchon ſelbſt aus dem Verkehr mit Lenz hervorging, ſo hat dieſer, dem die Wielandiſche Richtung noch viel mehr und viel urſprünglicher widerſtrebte, es an noch deutlicheren Angriffen nicht fehlen laſſen. Seine Ekloge Mopſus und Menalkas (in der Tieck'ſchen Sammlung der Schriften III. S. 67) iſt eine Satire der ſchärfſten und treffendſten Art und man darf ſagen, Wieland ſei nie tödtlicher getroffen worden. Ein Anhänger der Darſtellung unverhüllter Nacktheit ſtimmt hier einen Wettgeſang mit dem Vertreter der verhüllten an, der Kitzel der Sinnlichkeit erhält hier ſeine verdiente Strafrede. Außerdem wird Lenz eine franzöſiſche Satire auf Wieland zugeſchrieben (von Meuſel)*); „die

---

*) Man ſehe darüber meine Schrift: „Reinhold Lenz“.

Wolken“, welche Lenz in einem Brief an Lavater die Wielandias nennt, eine ariſtophaniſche Satire gegen Wieland, auf die er viel gab, muß einſtweilen für verloren gelten. Später ſöhnte ſich Lenz nicht nur mit Wieland dem Menſchen, ſondern auch dem Dichter aus; wobei zu bemerken, daß dieſer ſich bemühte, eine ernſtere Richtung einzuſchlagen.

Auch Schiller ſprach in Jena entſchieden ungünſtig von Wieland und wollte ihn als Dichter und productives Genie nicht gelten laſſen. Nirgend, ſelbſt in ſeinem Oberon nicht, ſei Individualität und Haltung der Charactere. (Vergl. Böttigers Lit. Zuſt. I, 149). Dies Urtheil des gereiften Schiller fällt aber um ſo mehr ins Gewicht, als in früheren Jahren Wieland einen Zauber auf ihn ausgeübt hatte, wie denn auch die Anthologie noch ein Epigramm voll begeiſterten Lobes auf Wieland enthält. Recht ausführlich und beſtimmt äußert Schiller ſich in einem Brief an Körner (IV, 28): „Wieland iſt beredt und witzig, aber unter die Poeten kann man ihn kaum mit mehr Recht zählen als Voltaire und Pope. Er gehört in die löbliche Zeit, wo man die Werke des Witzes und des poetiſchen Genies für Synonyma hielt. Was einen aber ſo oft an ihm irre macht, im Guten und Böſen, das iſt ſeine Deutſchheit bei ſeiner franzöſiſchen Appretur. Die Deutſchheit macht ihn zuweilen zum ächten Dichter und noch öfter zum alten Weibe und Philiſter. Er iſt ein ſeltſames Mittelding. Uebrigens fehlt es ſeinen Gedichten gar nicht an herrlichen genialiſchen Momenten, und ſein Naturell iſt mir noch immer ſehr reſpectabel, wie viel es auch bei ſeiner Bildung gelitten hat.“

Milder ſuchte ſpäter ihn Goethe zu faſſen, doch muß in ſeiner Gedächtnißrede, wenn ſie gewiß auch nichts enthält, was gegen die Ueberzeugung iſt, manches auf Ort und Gelegenheit gerechnet werden: ſie wurde in der Loge der Freimaurer gehalten, der auch Wieland angehört hatte. Wie er in ſeinem genialen Scherz das Zweideutige an Wielands Tugendlehre und das Schwächliche ſeiner Sinnlichkeit gezeigt, ſo hebt er in Eckermanns Geſprächen beſonders nur Wielands Verdienſt um den Stil der Deutſchen hervor, er meint aber zunächſt den proſaiſchen. Auch Wielands Verhältniß zur Romantik wurde von Goethe klar erkannt; er ſagt: „Wieland behandelte anfangs die Romantik ſceptiſch, kam aber allmälig zum Ernſt; ſein Geron der Adlige iſt ſchon ganz ernſt.“ Anderswo, in Makariens Archiv (Bd. 23), finden wir die Aeußerung: „Wo die Franzoſen zerſtörend ſind, iſt Wieland neckend.“

Noch verdienen hier Goethes Worte zu ſtehen, wo er von der Fruchtbarkeit der Wielandiſchen Feder ſpricht. „Ich bediene mich des Ausdrucks Feder nicht als einer redneriſchen Phraſe; er gilt hier ganz eigentlich; und wenn eine fromme Verehrung manchem Schriftſteller dadurch huldigte, daß ſie ſich eines Kiels, womit er ſeine Werke gebildet, zu bemächtigen ſuchte, ſo dürfte der Kiel, deſſen Wieland ſich bediente, gewiß vor vielen dieſer Auszeichnung würdig ſein. Denn daß er alles mit eigener Hand und ſehr ſchön ſchrieb, zugleich mit Freiheit und Beſonnenheit, daß er das Geſchriebene immer vor Augen hatte, ſorgfältig prüfte, veränderte, beſſerte, unverdroſſen bildete und umbildete, ja nicht müde ward, Werke von Umfang wiederholt abzuſchreiben (mit dem Oberon that er dies viermal), dieſes gab ſeinen Productionen das Zarte, Zierliche, Faßliche, Natürliche, Elegante, welches nicht durch Bemühung, ſondern nur durch heitere genialiſche Aufmerkſamkeit auf ein ſchon fertiges Werk hervorgebracht werden kann.“

Von neuern Urtheilern haben wir manches Oberflächliche und Unbillige gehört, weil ſie den Mann nicht literariſch und künſtleriſch, ſondern von mehr außerhalb liegenden Standpunkten auffaßten und einſeitige Maaßſtäbe an ihn anlegten. Wielands Mängel und Gebrechen zu ſehen, iſt heutigestags nicht ſchwer, wohl aber ihm ſeine Stellung in der Entwickelung anzuweiſen und hier ſeinen Werth ſcharf zu begrenzen.*)

---

*) Das neue Buch von Loebell zeichnet ſich vortheilhaft durch Mäßigkeit und Unbefangenheit aus; hat aber wohl ein zu enggemeſſenes Feld der Betrachtung.

X.

Wieland als Kritiker.

Wieland iſt für uns nicht bloß der Dichter, er hat auch eine nicht geringe Bedeutung als Kritiker. Seinem perſönlichem Einfluß iſt viel zu danken, er hat mit ſeinem Geſchmack und ſeiner Bildung vielfach geleitet, urtheilend und anregend, einführend und empfehlend hat er der deutſchen Dichtkunſt genutzt, von der Geltung ſeines Namens hat er hier den trefflichſten Gebrauch gemacht. Ehrlich und wohlwollend, vor allen Dingen unbefangen, wie der Mann war, bewies er warme Theilnahme für jede Erſcheinung am poetiſchen Horizont, und gerade je weniger er ſelbſt eine beſtimmte Richtung, ein unverrückbares Ziel hatte, um ſo geneigter war er nach allen Seiten hin zur Anerkennung fremden Verdienſtes, ja ſelbſt bis zur Ueberſchätzung. Er war fern von Neid und Mißgunſt gegen Mitſtrebende, niemals abſchreckend gegen Jüngere, liebreich eingehend, freigebig im Rath und im Lobe. Den Voßiſchen Idyllen in all ihrer Derbheit verkündete er bei ihrem erſten Erſcheinen einen unvergänglichen Beſtand; Hölty, Bürger, Goethe, Schiller, erwarben ſogleich ſeine Aufmerkſamkeit und Bewunderung, ſo weit auch ihre Kunſt und Individualität von der ſeinigen ablag. Zufolge der Herausgabe ſeines „teutſchen Merkurs"*) war er eine kritiſche Autorität in allen Theilen des deutſchen Vaterlandes. So wenig geräuſchvoll auch ſein Auftreten war, ſo fanden ſeine Worte und Andeutungen bei der damaligen Aufmerkſamkeit weithin Gehör und bildeten längere Zeit ein ſchweres Gewicht in der öffentlichen Meinung. Es iſt ſehr zu beklagen, daß von dieſen kritiſchen Aeußerungen Wielands, in denen ſich eben ſo viel Feinheit als Liebenswürdigkeit ausſpricht und die hinſichtlich der Schreibart zu ſeinen allerbeſten gehören, ſo wenig in ſeine Werke übergegangen iſt, während doch in vieler Rückſicht und ſelbſt in weiteren Kreiſen ſeine Aeußerungen über Götz von Berlichingen, über Voſſens Idyllen und Homerüberſetzung, über Voltaire und Shakeſpeare und vieles Andere von ungleich größerem Intereſſe ſind, als die in den Supplementen gegebenen Jugendarbeiten, ja als ſeine Romane und ſelbſt als manche ſeiner poetiſchen Werke.

---

*) Begonnen im Jänner 1773, dann als neuer teutſcher Merkur 1802; eine Monatsſchrift, beſonders blühend in den ſiebziger Jahren, vereinigte das Verſchiedenartigſte und ſuchte alle Intereſſen zu umfaſſen, Poetiſches, Politiſches, Oeconomiſches, Production und Kritik, Wiſſenſchaft und Kunſt. Wie anders Schillers Horen!

Beſonders bemerkenswerth iſt Wielands Verhalten Goethe gegenüber; höchſt liebenswürdig parierte er deſſen Farce „Götter, Helden und Wieland“ und noch edler benahm er ſich bei dem Erſcheinen des Götz. Das Septemberſtück des deutſchen Merkurs von 1773 giebt eine Anzeige, welche anhebt: „Wir zeigen unſern Leſern jetzt ein Drama an, bei dem unſere kritiſchen Linnées ſtaunen und ungewiß ſein werden, in welche Klaſſe ſie es ſetzen ſollen: ein Stück, worin alle drei Einheiten auf das grauſamſte gemißhandelt werden, das weder Luſt- noch Trauerſpiel iſt, und doch das *ſchönſte, intereſſanteſte Monſtrum*, gegen welches wir hundert von unſern komiſch-weinerlichen Schauſpielen austauſchen möchten, deren Verfaſſer dafür ſorgen, daß der Puls ihrer Leſer nicht aus ſeinem gewöhnlichen Gange gebracht und ihre Nerven von keinem fieberhaften Anfalle ſchaudernder Empfindung ergriffen werden.“

Dieſe Anzeige iſt nicht von Wieland, ſondern mit M. unterzeichnet, man könnte auf Merck rathen, der aber erſt ſpäter am deutſchen Merkur Theil nahm; nach Gruber iſt ſie von Schmid. Die Recenſion iſt höchſt günſtig und anerkennend, und nimmt ſogar die Unregelmäßigkeit des Werkes in Schutz; gleichwohl läßt Wieland eine Anmerkung folgen, worin er ſeine abweichende Meinung darlegt, ſofern er noch weiter das Stück gegen den leiſen Tadel des Recenſenten in einzelnen Punkten glaubte vertheidigen zu können. Er wolle dies mit nächſtem thun, löſt indeſſen ſein Wort erſt im dritten Stück des ſechſten Bandes (1774). Nicht unerwähnt läßt er, daß der Autor ihm übel mitgeſpielt, meint dann aber: Gerechtigkeit ſind wir jedem ſchuldig, dem Teufel ſelbſt, wie das Brokardicum ſagt. Als Hauptſtelle der Kritik hebe ich hervor: „Immerhin ſei dies Schauſpiel, das man nicht aufführen kann — bis uns irgend eine wohlthätige Fee ein eigen Theater und eigene Schauſpieler dazu herzaubert — immerhin ſei es ein ſchönes Ungeheuer. Möchten wir viele ſolche Ungeheuer haben! Der Fortſchritt zu wahren Meiſterwerken würde dann ſehr leicht ſein. Wer hat es geleſen, ohne zu fühlen (wenn er auch nicht ſagen könnte wie und warum), daß ihn nicht leicht eine andere Lectüre (immer nehme ich Emilia Galotti aus) mit ſolcher Gewalt ergriffen, ſo ſtark intereſſirt, ſo mächtig erſchüttert, ſo durchaus vom erſten Zuge bis zum letzten in die Begeiſterung des Dichters hineingezogen, und aus ununterbrochenem Anſchaun der Gemälde, die er, ut Magus, vor unſern Augen vorbeigeführt, angeheftet habe? — Welche Wunder ſollte der Genie, der dies gethan hat, nicht auf unſerer Schaubühne wirken können, wenn es ihm einfiele, Schauſpiele zu ſchreiben, die man aufführen könnte.“ Als Wieland das ſchrieb, konnte er nicht ahnen, daß bald darauf Goethe in Weimar erſcheinen und dort ſeine große Rolle ſpielen werde.

Aehnlich, wie unſer Autor ſich mit Takt und Liebenswürdigkeit über Goethes geniales Werk „Götter, Helden und Wieland“ geäußert, ſprach er ſich über die Xenien aus. Er konnte nicht wohl über ſie ſchweigen und er befand ſich in dem Vortheil, nicht weſentlich angegriffen zu ſein. Seine Anzeige iſt ebenſo politiſch als human. Er bedauert, daß ſo treffliche und meiſterhafte Werke wie Alexis und Dora, die Klage der Ceres, Herculanum und Pompeji, ja ſelbſt die Votivtafeln in ſo ſchlechte Geſellſchaft gerathen ſeien; er erkennt auch an, daß viele der Xenien ächten Witz und feines ſcharfes Salz enthalten, aber die Mehrzahl könne den beiden Dichtern nicht angehören, ſondern müſſe das Werk eines jungen Anfängers ſein, und nur, daß ſie dies zugelaſſen, falle ihnen zur Laſt.

Wenn, wie wir bereits wiſſen, Kühnheit und Charakterſtärke nicht eben Wielands Sache war, ſo kommt ihm dagegen in allen ſeinen Urtheilen Empfänglichkeit und Offenheit zu und wo er Unterſtützung fand, konnte er auch dreiſter auftreten. An Voltaire, der ihm in Vielem ein Muſter geweſen, den er lange Zeit bewundert, lernte er doch je mehr und mehr die großen Schwächen kennen und nachdem Leſſing und Herder das Eis gebrochen, wußte auch er in beredten Worten den Einfluß des Mannes bedeutend herabzudrücken. Wir finden im Merkur von 1773 einen Aufſatz über eine Anekdote in Voltaires Univerſal-Hiſtorie, und darin folgendes Urtheil: „Seine Schriften wimmeln von Anekdoten, die keinen andern Gewährsmann haben als ihn ſelbſt; und von Urtheilen, die keinen andern Grund haben als ſeine Einbildung oder ſeine Laune. Alle Augenblicke giebt er uns witzige Einfälle für Gründe, Sophismen für Vernunftſchlüſſe, Orakelſprüche für Beweiſe. Eine glückliche Gabe, alles zu ſagen, was er will, hat es ihm leicht gemacht, ſeine Leſer zu überreden, wovon er will. Gelingt es mit dem ernſthaften Tone nicht, ſo macht er einen Spaß, und die Lacher ſind auf ſeiner Seite. Es iſt allerdings unleugbar, daß er viel, ſehr viel zu der beſſern Denkart beigetragen hat, die man in der großen Welt täglich mehr Platz gewinnen ſieht. Er hat dem Reiche des Aberglaubens Abbruch gethan, die Rechte der Menſchheit erfochten und den Königen freimüthige Wahrheiten geſagt; aber geſtehen wir, daß er dieſe Vortheile theuer bezahlen gemacht! Die irrigen Sätze, von denen ſeine Schriften ſtrotzen, die gefährliche Gabe, durch die Magie ſeiner Farben und die künſtliche Vertheilung des Lichtes und Schattens in ſeinen Gemälden die wahre Geſtalt der Gegenſtände zu verfälſchen, der verwegene Gebrauch, den er ſchon ſo lange und mit einer ſo hartnäckigen Beharrlichkeit von dieſer Gabe macht, der Muthwille, womit er Beifall und Verdammung ausſpricht, die Zuverſichtlichkeit, womit er Gegenſtände einer mühſamen und langwierigen Unterſuchung durch einen einzigen flüchtigen Blick hinlänglich ergründet zu haben glaubt, ſeine Fertigkeit, Bücher zu citiren, die er nie geleſen und Meinungen zu widerlegen, die er nie verſtanden hat, und zwanzig andere Untugenden dieſer Art, machen ihn zu einem verführeriſchen Schriftſteller für den großen Haufen, von welchem die meiſten nur zum Zeitvertreib leſen; die wenigſten hingegen Muße, Geduld, Verſtand oder Wiſſenſchaft genug haben, zu prüfen, was ſie leſen.“ Gewiß ein Urtheil, das auch nach Leſſing noch ſeine Bedeutung behält und einigermaßen aufwiegt, was Wieland ſelbſt früher unter dem Einfluß des in ganz Europa bewunderten Mannes geſchrieben. Erwäge man doch nur, daß Goethe noch ſpäter zwei Trauerſpiele Voltaire's überſetzte!

Wir haben in dem Zeitabſchnitt einen Patron und einen Leiter der deutſchen Literatur: Gleim und Leſſing. Wieland ſteht zwiſchen beiden in der Mitte. Wurde Gleim zu ſehr in ſeinem Urtheil von Freundſchaft und Gegenſeitigkeit beſtimmt und war er mehr ein Helfer in äußern Bedrängniſſen, ſo kannte Leſſing wiederum nur hohe Ziele, und war unnachſichtig gegen alles Unechte, ein geſchworener Feind des Mittelmäßigen und Halben. Der weicher geſtimmte Wieland konnte ihn hier trefflich ergänzen, er beſaß bei patriotiſchem Sinn eben jene allgemeine Empfänglichkeit und das allgemeine Wohlwollen, worin vielleicht keiner ſeiner Zeitgenoſſen ihm gleich kommt, ſo daß er friedlich zwiſchen Parteien ſtand, die einander und oft auch ihn ſelbſt bekämpften. Klopſtock, ſo viel Anregung von ihm ausging, war doch zu einſeitig, auch wohl zu ſelbſtſüchtig, um auf die Länge ein Vereinigungspunkt ſein zu können. Wieland erlebte mehr als einmal, daß aus ſeinen Feinden ſeine Freunde wurden, er ſelbſt änderte ſich freilich auch mit der Zeit. Seiner Perſönlichkeit gehört in dem Verein der Männer, welche Weimar ſo bedeutend machten, gewiß ſehr viel.

Wir können der kritiſchen Stellung von Wielands Merkur nicht gedenken, ohne aufmerkſam zu machen, daß ein großer und überwiegender Theil der wirkſamſten Recenſionen von **Merck** herrührt, den Wieland ausdrücklich für die Stütze des Merkur erklärt, und dem er einen gewiſſen oberrichtlichen Einfluß giebt. Merk in in Darmſtadt war in doppelter Rückſicht eine wichtige Ergänzung für Wieland, einmal erſetzte ſeine Schärfe und das überwiegend Kritiſche, ja Verneinende ſeines Charakters (Goethe entnahm ihm zum Theil die Zeichnung ſeines Mephiſtopheles) die allzu gutmütige Empfänglichkeit Wielands, dann war Merck als Freund Goethes, Herders und Lenzens und als hauptſächlich fußend auf engliſcher Literatur eine wichtige Vermittelung mit der neuen Zeit und den aufgehenden Geſtirnen; mit dem Jahr 1776, d. h. mit Goethes Eintritt in Weimar nimmt auch der Merkur eine weſentlich andere Färbung an und öffnet ſich von nun ab den neuen Richtungen der deutſchen Literatur. Wielands und Mercks kritiſche Thätigkeit im Merkur beſtimmt zu ſondern und in ihrem gemeinſamen Einfluß darzuſtellen würde eine lohnende Aufgabe für eine jüngere Kraft ſein.

Auch über Wieland den Proſaiker, wiewohl das außerhalb unſerer Aufgabe liegt, iſt hier ein kurzes Wort zu ſagen. Das Verdienſt des Mannes um die Bildung der deutſchen Proſa iſt beſonders lebhaft von Goethe anerkannt worden; in Eckermanns Geſprächen (I. 195) leſen wir die Worte: „Wielanden verdankt das ganze obere Deutſchland ſeinen Stil. Es hat viel von ihm gelernt und die Fähigkeit, ſich gehörig auszudrücken iſt nicht das Geringſte.“ Daß Goethe hier gerade das obere Deutſchland erwähnt, möchte beſonders zu beachten ſein, denn daraus folgt, daß Wieland ein Bedeutendes gethan hat, eine allgemeine deutſche Schriftſprache zu fördern, die noch herrſchenden Unterſchiede der Ausdrucksweiſe in Nord- und Süddeutſchland verſchwinden zu machen und die Sprache ins Gleichgewicht zu ſetzen bei reinem Gewinn an Reichthum des Ausdrucks. Wieland iſt eben ſo reich an Worten wie an Wendungen und ganz vorzüglich beſitzt er Sinn für Periodirung und Abrundung, ſo daß man ihn auf dieſer Seite den deutſchen Cicero nennen kann, vor allem aber hat er ein tiefes Gefühl für die Eigenheit und den Genius der deutſchen Sprache, Eigenſchaften, mit denen er ein vorzüglicher Begründer der klaſſiſchen Periode und der noch heute herrſchenden allgemein deutſchen Schriftſprache geworden iſt. Die Fülle ſeiner Worte, die Geſchmeidigkeit ſeiner Wendungen und die Vielſeitigkeit ſeiner Betrachtungen verführte ihn dann aber je mehr und mehr zu langathmigen Perioden mit vielen und oft auch geradezu eingeſchachtelten Nebenſätzen. Adelung klagt, Lenz ſpottet darüber und hier zeigt ſich ein beſonderer Gegenſatz gegen Leſſings und ſpäter gegen Goethes Schreibart; eben dies veranlaßte die Verfaſſer der Xenien zu dem ſonſt wohlgemeinten Epigramm:

Möge dein Lebensfaden ſich ſpinnen, wie in der Proſa
Dein Periode, bei dem leider die Lacheſis ſchläft.

Indeß läßt ſich nicht verkennen, daß namentlich auch Goethe Wieland viel verdankt nicht nur im Ausdruck, ſondern auch im Stil. Vor ſeinem Aufenthalt in Weimar leidet er an Abgeriſſenheit der Sätze, was die Nachahmer im Drama noch weit übertrieben, beſonders Klinger in ſeinen erſten Stücken; Goethes ſpätere Gleichmäßigkeit und Ebenheit des proſaiſchen Stils hat ſich das Beſte von Wielands Schreibart angeeignet ohne ſeine Fehler; er ſteht Wieland viel näher als Leſſing.

Von großem Einfluß war noch Wieland als Literator und Ueberſetzer. Er war nicht nur in den europäiſchen Literaturn beleſen und bewandert, durch vorzügliche Sprachkenntniß unterſtützt, ſchon ganz wie Leſſing, den Blick auf eine allgemeine Weltliteratur und den Eintritt der deutſchen in dieſelbe richtend, ſondern er ſuchte zugleich mit Bienenfleiß überall zu koſten, zu ſammeln und heimzutragen. Von den romaniſchen Literaturen hatte er neben der franzöſiſchen die italieniſche und ſpaniſche im Auge, und neben der neuern und der altklaſſiſchen Literatur war ſeine Aufmerkſamkeit ſchon der mittelalterlichen Dichtung zugewendet, er kannte bereits ihre Schätze, wenn er ſie auch noch nicht zu heben wußte. Selbſt altdeutſche Dichtung ſcheint er gekannt zu haben; wir finden in ſeinen Gedichten zuweilen glückliche Anklänge an den Stil der Dichter der Hohenſtaufenzeit, namentlich an Hartmann von Aue. Am entſchiedenſten iſt ſein Verdienſt um Shakeſpeare, den er den Deutſchen in einer proſaiſchen Ueberſetzung (Schröder hatte mehr theatraliſche Bearbeitung einzelner Stücke gegeben) in den Jahren 1762 — 66, in acht zu Zürich erſchienenen Bänden vorführte, für ihre Zeit ſehr verdienſtlich. Er äußert ſich im Merkur (von 1773) insbeſondere dahin, daß ſeine Abſicht durchaus nicht geweſen ſei, den Autor zu verſchönern, oder ſeinen Geſchmack zu reinigen, er erkennt an, daß er häufig dem Ungeſchmack verfallen ſei, will ihn aber doch ganz unverändert laſſen. Wie hoch er ihn ſchätzte, möge aus den Worten abgenommen werden, mit denen ſein Aufſatz: „Der Geiſt Shakeſpeares“ beginnt: „Shakeſpeare iſt, däucht mich, unter allen Büchern das letzte, das ſich ein Mann von Verſtand und Geſchmack nehmen laſſen ſollte.“ Trotz der richtigen Grundſätze aber blieb Wielands Ueberſetzung doch noch in großem Abſtand von dem Original, einmal weil man in Proſa niemals den Schwung des Verſes wiedergeben kann, dann aber auch, weil es in der Wiedergabe deſſen, was die Italiener Concetti, die Engländer Quibbles nennen, ihm noch an Gewandtheit und Kunſtfertigkeit fehlte; hier hat Reinhold Lenz (man ſehe mein Buch über denſelben) ein Jahr ſpäter die Bahn gebrochen in der kunſtreichen Ueberſetzung von Loves labour's lost; Schlegel iſt in dieſer Bahn weiter vorgegangen.

Auch Wielands Liebe für das Alterthum war groß, er hat überſetzt aus Römiſchem und Griechiſchem, allein hier fiel doch ſeine Wahl auf ſolche Autoren, die der modernen Zeit näher ſtehen. Von den Griechen überſetzte er den Lucian mit vielem Geſchick, aber Lucian iſt einer der letzten Ausläufer des Griechenthums und ſteht ſchon auf deſſen Trümmern; zum wahren Griechenthum, zu ſeinem Allerheiligſten, an welches Klopſtock ſchon anpochte, fühlte er ſich nicht gezogen. Auch von Horaz waren es nicht die Oden, denen er ſeinen Kunſtfleiß zuwendete, alſo nicht das eigentlich Poetiſche, ſondern die Satiren und die Briefe. In letzteren namentlich faßte er die Urbanität trefflich auf, und ſeine Verdeutſchung in freiem, jambiſchem Maaß iſt für die Zeit kennzeichnend. Sie iſt mehr Umſchreibung als Ueberſetzung, erläuternd und verbreiternd, der Epicureismus des Inhalts hat eine entſprechende Form geſunden, wobei aber der Charakter des Dichters ſtark verändert, und ſeine Grazie wenigſtens in eine ganz andere verwandelt iſt — ſonſt ſehr löblich in Auffaſſung und Verſtändniß zufolge eines verwandten Naturells. Noch mehr betrat Wieland das philologiſch-hiſtoriſche Gebiet in ſeiner Bearbeitung der Briefe des Cicero, wogegen ſein Attiſches Muſeum, das die Deutſchen tiefer mit den griechiſchen Staatsmännern und Philoſophen bekannt machen ſollte, die Ebne der Zeit nicht überſchreitet, ja kaum erreicht, und nur in der Maſſe der Beſtrebungen mitzählt, welche den deutſchen Geiſt am helleniſchen ſich ſtärken laſſen.

Wieland dem Kritiker ſchließen wir endlich noch ein Wort über Wieland als Politiker an. Könnte unſer Dichter das jemals geweſen ſein? Man erwartet gewiß nichts weniger von ihm als dies. Und doch blieb er, eben wie ſein Antipode Klopſtock, von den Bewegungen der Zeit nicht unberührt, ja hat manches mit ihm gemein. Allein Wieland iſt hier eben ſo wenig feſten Grundſätzen treu, und nur vom Zeitgeiſt abhängig. Einige Bogen des goldenen Spiegels mußten umgedruckt werden, weil ſie Grundſätze enthielten, die, wie Wieland uns ſagt, ſpäter in der franzöſiſchen Revolution zum Vorſchein kamen, ſonſt war er damals, unter dem Einfluß der Erwartungen, welche die Welt auf den Kaiſer Joſeph ſetzte, für eine aufgeklärte Autokratie, welche das Volkswohl durchſetzte auf Koſten des Unterſchieds der Stände und allenfalls der Geſchichte. So wünſchte und verkündigte er auch, im Merkur 1798, die Beendigung der franzöſiſchen Revolution durch einen geiſtreichen Dictator, und es iſt ſehr merkwürdig zu leſen, wie er dieſen bezeichnet: „Er muß ein liebenswürdiger junger Mann ſein, von großem, hohem Geiſt, von den größten Talenten in Krieg und Frieden, von unermüdlicher Thätigkeit, von eben ſo viel Klugheit als Muth, von dem feſteſten Charakter, von reinen Sitten (!), einfach und prunklos in ſeiner Lebensart, immer Meiſter von ſich ſelbſt, ohne irgend eine Schwachheit, wobei ein Anderer ihn faſſen könnte, zugleich offen und verſchloſſen, ſanft und heftig, geſchmeidig und hart, mild und unerbittlich, jedes zu ſeiner Zeit, kurz, ein Mann ein, wie es in jedem Jahrhundert kaum Einen giebt, und deſſen Genius alle anderen in Reſpect zu halten und zu überwältigen wüßte. — Er darf aber aus vielerlei Rückſichten kein eigentlicher Franzoſe, wenigſtens von keiner alten und bekannten Familie ſein; und wenn er einen ausländiſchen Namen hätte, ſo wäre es um ſo beſſer." — Er meint in der That keinen andern als Bonaparte — was politiſchen Blick verräth. Ob dieſer von ſolcher Verkündigung wußte, als er im Jahre 1806 Wieland ſich vorſtellen ließ?

Nichtsdeſtominder hat Wieland ſeiner Zeit auch von Volksrechten geſprochen und dafür geſchwärmt, ja hier eine Emancipation im Rouſſeau'ſchen Sinn gewollt. Der Widerſpruch iſt nicht ſo groß: Er wollte Freiheit und Volkswohl, gleichviel, auf welchem Wege, und hielt zuletzt doch den durch die Autokraten zu vermittelnden für den möglichſten: alſo Freiheit durch Deſpotie — eine Anſicht, die wohl noch heute ihre Vertreter findet.

XI.

Verhältniſs zu Klopſtock. Schluß.

Der Gipfel des deutſchen Pindus ſollte in dieſer Periode noch nicht erſtiegen werden, von Wieland eben ſo wenig als von Klopſtock. Beide Dichter ſind einander völlig entgegengeſetzt und doch ſtehen ſie in wichtiger Beziehung wiederum gleich. Klopſtock den Engländern zugewandt und den alten Griechen, Wieland den Franzoſen und den ſpätern Griechen; jener ganz deutſch, ganz Patriot, dieſer Weltbürger; jener dem Reim entſagend, dieſer mit aller Kraft ſich ihm zuwendend, jener der chriſtlichen Religion ergeben und in höheren Sphären ſchwärmend, dieſer ganz irdiſch, ganz ſinnlich, mehrentheils von heidniſcher Philoſophie befriedigt. Dagegen ſind beide gelehrte Dichter: Wielands lüſterne Erzählungen bedürfen ſo gut der Anmerkungen und eines gelehrten Commentars wie Klopſtocks Oden, beide ſchöpfen aus literariſchen Quellen, ſtehen nicht unvermittelt der Natur gegenüber, ſind eben darum nicht wahre Originale; dann aber vertrauen beide nicht der Poeſie ſelbſt, ſondern rufen fremde Mächte zu Hülfe: Klopſtock das religiöſe Intereſſe, Wieland die ſinnliche Regung. Die Zeit ſelbſt ſchien noch nicht empfänglich für reine Poeſie.

Wir ſprechen hier noch beſtimmter aus, worauf ſchon vorübergehend hingedeutet worden: Wieland iſt nur zu verſtehen im Gegenſatz zu Klopſtock, als Ergänzung von deſſen Einſeitigkeit; er wollte das geſtörte Gleichgewicht herſtellen, machte ſich dies zur Aufgabe. Der Menſch iſt nicht ein rein geiſtiges Weſen, ſondern hat zugleich eine ſinnliche Seite und auch dieſe will ihr Recht.

Aber ungünſtig iſt die Poſition, welche er einnimmt, weil er die Vertheidigung der ſinnlichen Seite eben ſo führt, daß das Geiſtige und Sittliche darüber zu kurz kommt. Allerdings liegt dem Dichter die Vermittelung beider Sphären ob, aber wie viel beſſer das Sinnliche zum Sittlichen zu erheben, als das Sittliche irgend unterliegen zu laſſen! Noch mehr verdirbt Wieland die Berechtigung ſeines Standpunktes durch die Art der Behandlung und Ausführung, denn er geht weit über das Gleichgewicht hinaus und zieht ſelbſt Vortheil von Scenen der Unſittlichkeit, ja durch das bloße Verweilen in dieſer Region geſchlechtlicher Verhältniſſe regt er in dem Leſer bei weitem mehr an, als er ſelbſt nach Erfindung und Wort giebt. Er bricht ab und ſchweigt, nachdem er Erwartungen der ſchlimmſten Art rege gemacht. Dies iſt das eigentlich Verführeriſche, wovon er nicht frei geſprochen werden kann.

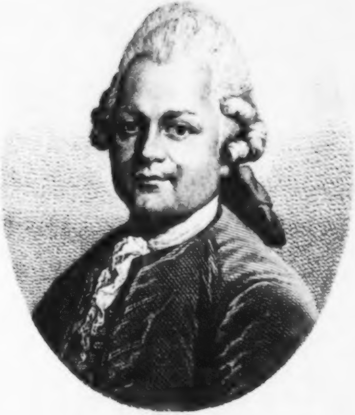
Noch einen Schritt weiter müſſen wir Wielands Verhältniß zu Klopſtock verfolgen. Klopſtock hatte nur eben den Willen, original und deutſch zu ſein, Wieland, im Grunde von der Natur höher begabt und unvergleichlich höher ſtehend in Studium und Kunſtfleiß, hatte nicht einmal den Willen. In ſprechendſter Weiſe ſpiegelt ſich in ihm zugleich Fähigkeit und Unſelbſtändigkeit ab als Bild des damaligen Deutſchen. Ihm fehlte nicht bloß die Religioſität, ſondern auch die Nationalität, und niemals iſt jemand mehr organiſirt geweſen, überall nur geiſtvoller Nachahmer zu ſein. Eine wahre Urſprünglichkeit ließ die Zeit nicht zu — die, namentlich in den höheren Schichten unter dem Firniß fremdländiſcher Bildung manches Rohe verbarg. Ihre Unſittlichkeit eben iſt es, die in Wieland ſich nur abſpiegelt, denn ſie iſt ihm ſelbſt nicht weſentlich. Wie ſehr iſt nicht der Dichter einer Zeit zu beklagen, der nur geleſen werden kann, wenn er ihr ſolche Zugeſtändniſſe macht! Man gebe dem Dichter reichere und reinere Motive: ſehr fraglich, ob er damit ein beſſeres Glück hätte machen können!

Und nun muß noch Ein Punkt hervorgehoben werden, den auf hiſtoriſchem Standpunkt die Gerechtigkeit durchaus verlangt. Man hat Wieland nicht nur mit dem zu vergleichen, was ihm folgt, ſondern auch mit dem, was ihm vorausgeht und da iſt ganz beſonders noch auf zweierlei zu achten. Die ihm vorangehende deutſche Poeſie war entweder ganz abſtract und unſinnlich, oder ſie behandelt das Sinnliche und Geſchlechtliche im hohen Grade unverhüllt, plump und platt. Von letzterer Art iſt beſonders die unter dem Namen von Hoffmannswaldau gehende Neukirch'ſche Sammlung zu nennen, die in merkantiliſchem Intereſſe eine wahre Ablagerung aller gereimten Unzüchtigkeiten und Gemeinheiten iſt, welche das Jahrhundert hervorbrachte. Hiedurch war einmal die Richtung gegeben, die ſteigende geſellſchaftliche Bildung und Politur verlangte nun aber, wie die Franzoſen darin vorangegangen waren, nicht eine Aenderung des Gegenſtandes, ſondern eine andere Behandlung, eine anſtändige Ausdrucksweiſe für das Unanſtändige, eine discrete Führung der Fäden in der Nähe flammender Entſcheidung. So wenig ſich die Lüſternheit der Wielandiſchen Poeſie in Abrede ſtellen läßt, ſo erhält ſie von hier aus doch eine andere Beleuchtung und erſcheint als eine unüberſpringbare, ja nothwendige Stufe der geſellſchaftlichen ſo wie der poetiſchen Entwickelung. Roſt iſt der Vorgänger auf dieſer Bahn, er hat ſchon Verhüllungen, aber noch ſehr leichte; Wieland erreicht hier die Meiſterſchaft, welche in nahem Zuſammenhang ſteht mit ſeiner Kunſt der Umſchreibung, mit der Fülle ſeines Ausdrucks und ſeiner Wendungen.

Wir ſchließen mit der Bemerkung: Wielands poetiſche Production hatte ſelbſt in ihrer Einſeitigkeit und ihren Mängeln und gerade mit dieſen immer noch ein Gutes, nämlich, daß ſie alle diejenigen Leſer, welche ſich an franzöſiſche Poeſie gewöhnt hatten, wieder auf die deutſche zurückführte, indem ihnen zunächſt hier das geboten ward, was ſie dort ſuchten. Wäre Wielands Poeſie echter, keuſcher, deutſcher geweſen, er hätte dieſen Leſerkreis eben ſo wenig für ſich gewinnen können als Klopſtock, ein Goethe, ein Schiller wäre aber damals noch zu früh gekommen.

Fünfzehntes Buch.

Gotthold Ephraim Leſſing.



[illegible]

I.

Gotthold Ephraim Leſſing.*)

Leben.

Wir kommen jetzt an einen der bedeutendſten und merkwürdigſten Geiſter, welche die deutſche Literatur beſitzt, einen Mann, deſſen Name nicht ohne die höchſte Achtung ausgeſprochen werden darf, der einen großen und tiefen Einfluß auf die Wendung der deutſchen Literatur gehabt hat — der aber hier nicht bloß als Dichter, ſondern zugleich als allgemeiner Beweger ſeiner Zeit, und dies noch mehr als jenes, erſcheint. Er iſt ſelbſt ſchon ein Prophet, aber noch mehr ein Verkündiger derer, welche nach ihm kommen ſollen, jedenfalls wendet er ſich entſchieden ab von den falſchen Propheten.

Leſſing galt viel in ſeiner Zeit und die großen Heroen der Literatur, welche ihm folgen, ließen von allen Vorgängern faſt nur ihn allein gelten und in Ehren beſtehen; während alles andere durch ihre bloße Erſcheinung in Schatten geſtellt wurde, hat Leſſing nie ganz erblaſſen können, und demgemäß fortwährend das Intereſſe der Nation beſeſſen. Neuerdings aber ſind ſeine Werke erſt wahrhaft in Umlauf gekommen und man darf ſagen die Zahl ſeiner Anhänger und Verehrer ſei nie größer geweſen.

---

*) Er ſelbſt ſchreibt ſich Leßing, offenbar mit der Ausſprache der jetzt üblichen Schreibweiſe. Große Namen müſſen ſich darin bequemen; wird doch auch Goethe häufig Göthe geſchrieben, und Byron anders geſprochen.

Hat er aber ſchon ſeinen Biographen, ſeinen wahren Darſteller gefunden? Das durfte nach der Lebensbeſchreibung ſeines Bruders bezweifelt werden, und erſt in neuerer Zeit iſt durch Danzel, Guhrauer, von Maltzahn u. A. ein reiches Material geliefert worden, das zu ausführlichen Darſtellungen auffordern mußte. Ob dieſe ſchon den Anſprüchen genügen und in abſchließender Weiſe das reiche Leben entfalten, ſoll hier nicht entſchieden werden, obwohl wir ſchon des Raumes wegen mit dieſer ausführlichen Lebensbeſchreibung nicht in Concurrenz treten, am wenigſten in der Ausmalung kleinerer Epiſoden oder in der Vollſtändigkeit nach Art eines Tagebuches.

Gotthold Ephraim Leſſing wurde am 22. Januar 1729 zu Kamenz in der Oberlauſitz geboren*). Er erhielt den erſten Unterricht durch ſeinen Vater, der Paſtor Primarius des Ortes war und zu ſeiner Zeit ſich auch durch Schriften bekannt gemacht hatte, dann durch einen Privatlehrer und darauf durch die Stadtſchule. Schon in früheſter Jugend zeigte er große Neigung zu Büchern; ein durchreiſender Maler wollte den Knaben malen und als Beiwerk des Bildes einen Käfig mit einem Vogel hinzufügen; aber der Knabe war darüber entrüſtet, und wollte mit einem Haufen Bücher oder gar nicht gemalt werden. Immer mehr zeigte ſich die Luſt, alles zu lernen, was nur vorkam, ſo daß der Vater ihn zum Studium beſtimmte und ihn auf die Fürſtenſchule nach Meißen brachte. Hier wurden vorzüglich die alten Sprachen und neben ihnen mathematiſche Wiſſenſchaften getrieben; der junge Leſſing zeichnete ſich in beiden aus; es ward aber auch in der franzöſiſchen und italieniſchen Sprache, im Zeichnen, der Muſik und im Tanzen unterrichtet. Noch kaum fünfzehn Jahr alt, ſchickte er ſeinem Vater beim Beginn des Jahres 1743 eine Glückwunſchrede, die namentlich in ſofern merkwürdig iſt, als der junge Leſſing darin ſchon ſeinen Beruf ankündigt gegen jedes Vorurtheil anzukämpfen. Es war nämlich eine Lieblingsvorſtellung ſeines Vaters, daß die Welt in beſtändiger Verſchlechterung begriffen ſei; der Sohn war dieſer Anſicht nicht, und glaubte den Kampf aufnehmen zu müſſen. Aber auch poetiſche Uebungen begannen früh. Leſſings Fleiß ging in Meißen weit über die geforderten Schulwiſſenſchaften und geleſenen Autoren hinaus, er las viele Schriftſteller des Alterthums, unter andern den Anakreon, der auch ihn ſchon damals zur Nachahmung einlud. Die deutſche Sprache galt auf der Schule neben der lateiniſchen nur für ein officium imperfectum; nichtsdeſtominder trieb Leſſing ſie bald mehr als jene. Demnächſt zeigte er, was in der That für die Natur ſeines Geiſtes recht beachtenswerth ſein mag, große Vorliebe für Mathematik, überſetzte für ſich das zweite, dritte und vierte Buch des Euklides aus dem griechiſchen Original und begann ſogar eine Geſchichte der Mathematik zu ſchreiben*). Seine Abſchiedsrede von der Schule handelte de mathematica barbarorum. Im Jahr 1746 beſuchte er die Univerſität Leipzig, wo er alſo mit Klopſtock gleichzeitig ſtudierte, doch, wie es ſcheint, ohne mit dieſem in nähere Berührung zu kommen. Die ſchwachen Mittel, die der Vater geben konnte, wurden durch ein Stipendium der Vaterſtadt unterſtützt**). Die Eltern hatten ihn zum Theologen beſtimmt,

---

*) Leſſing ſtammt aus einer durch mehrere Geſchlechter in der Lauſitz anſäſſigen deutſchen Predigerfamilie, auch von weiblicher Seite iſt nachweisbar durch drei Geſchlechter nur germaniſches Blut in ſeinen Adern, ſo daß das Beſtreben des Panſlavismus ihn für ſlaviſch auszugeben, ſich als ein thörichtes erweiſt. Der durchaus deutſche Name kommt auch ſonſt in Deutſchland vor, zum Theil Leßigk geſchrieben, was den Aufſchluß über die Etymologie enthält; daß man ihn neuerdings, z. B. in Berlin, bei jüdiſchen Familien findet, iſt nach dem Jahr 1812 und eben nur Folge des Nathan.

---

*) Eine ſolche ſchrieb ſpäter A. G. Käſtner, Leſſings Lehrer und Freund auf der Leipziger Univerſität, und nicht unmöglich, daß auf ihn ſogar Leſſings Abſicht übergegangen wäre.

**) Neuerdings ſind Quittungen des Studioſus G. E. Leſſing im Archiv des Stadtrathes zu Kamenz aufgefunden worden, welche er ausgeſtellt hat für ein in den Jahren 1746—1749 bezogenes Stipendium. Denſelben ſind Zeugniſſe von Leipziger Profeſſoren beigelegt; aus ihnen geht hervor, daß Leſſing mit Eifer und Ausdauer bei Profeſſor Hundertmark Chemie getrieben; von beſonderem Intereſſe allein ganz anders beſtimmte ihn ſeine Neigung. Als er ſich darüber gegen den Vater unumwunden ausſprach, glaubte dieſer, geſtützt auf die vortheilhaften Zeugniſſe der Lehrer, ihn zum Univerſitätsprofeſſor bilden zu können, wobei beſonders an die damals eben geſtiftete Univerſität zu Göttingen gedacht wurde, eine Laufbahn, welche dem Sohn zwar zuſagte, für welche aber die Mittel der Familie nicht ausreichten. Mittlerweile erwachte immer mächtiger Leſſings Liebe zur Dichtkunſt, insbeſondere zum Theater, deſſen Gottſched in Leipzig ſich ſo eifrig angenommen, daß auch ein Gelehrter ſich deſſen nicht mehr zu ſchämen brauchte*). Gleichzeitig glaubte Leſſing ſich vor allen Dingen um die Ausbildung ſeines Körpers kümmern zu müſſen; er ließ plötzlich die Bücher liegen und lernte reiten, tanzen, voltigiren und fechten — daß er es in der geiſtigen Fechterkunſt zur höchſten Meiſterſchaft bringen ſollte, ahnte er ſelbſt damals wohl nicht. Er wurde in Leipzig durch ſeinen ehemaligen Mitſchüler Johann Heinrich Schlegel mit Weiße bekannt, der bald ſein genaueſter Freund war. Sie beſuchten dieſelben Vorleſungen, doch fand Leſſing ſich unbefriedigt, verſuchte nun alles durch einander und ſah ſich am meiſten angezogen von Chemie und Botanik bei dem Dr. Hundertmark. Er las jetzt wieder

---

aber iſt das Zeugniß von Abraham Gotthelf Käſtner, da es ſich über Leſſings Zukunft ausſpricht. Es lautet:

L. B. S. De industria profectibusque Nob. Dom. Gotthold Ephraim Lessing, rectore Magnifico Kappio albo academico inserti, eo confidentius optima quaevis testari possim, quod meo sub moderamine de rebus philosophicis cum amicis disputando talem se exhibuit qui recte cogitare, cogitataque sua dilucide et eleganter exponere didicerit, ut de studiis ejus non nisi egregia quaevis sperare possim.

Datum Lipsiae d. 12. Oct. 1746.

(L. S.) Abraham Gotthelf Kaestner
Math. P. P. Extr.

*) Leſſing hatte ſchon jetzt Umgang mit Schauſpielern, daß er aber ſelbſt die Laufbahn eines Mimen hätte betreten wollen und daß nur der Rückruf ſeines Vaters im Jahr 1747 ihn davon abgehalten, iſt nach Leſſings innerſter Natur unwahrſcheinlich; gewiß wäre er nicht lange dabei geblieben.

viel, beſonders Chriſtian Wolfs Schriften, und übte ſich im Diſputiren unter Käſtner. Aus dieſer Zeit ſcheinen die Fragmente von Lehrgedichten zu ſtammen, welche ſich am Schluß des erſten Theils der Schriften finden. Bald wieder gewann das Schauſpiel ſein ganzes Intereſſe, er verkehrte mit den Mitgliedern der Geſellſchaft der Neuberin, lernte von ihnen und belehrte ſie. Aeußere Verlegenheiten zogen ihn um dieſe Zeit zur Schriftſtellerei, von der er die erſten Proben in den zu Hamburg erſcheinenden „Ermunterungen" (1747) ablegte. Außer kleinen Liedern und Sinngedichten ſchrieb er für dieſe Zeitſchrift zwei Luſtſpiele: Danae oder die Freundſchaft, und: die alte Jungfer. Das erſte theatraliſche Stück, das er unter ſeinem Namen herausgab, war der junge Gelehrte. Er machte noch verſchiedene Entwürfe zu Theaterſtücken; ſeine Art zu arbeiten war überhaupt die, daß er nach Acten und Scenen alles auf's genaueſte ſchematiſirte; hatte er das gethan, ſo pflegte er zu ſagen, das Stück ſei fertig. Erſt wenn es gedruckt werden ſollte, ging er an die Ausarbeitung des Einzelnen, der er mit großer Mühe oblag. Er ſuchte ſich in jeder Art die genaueſte Kenntniß vom Theaterweſen zu erwerben, als ob er es auf eine Profeſſur dieſes Faches abgeſehen habe; allein der Verfall des Leipziger Theaters und die Ueberſiedelung ſeines Freundes Mylius nach Berlin kühlten ihn wieder ab und erweckten den Entſchluß, eben dahin zu folgen. In Berlin gab er mit Mylius eine Quartalſchrift heraus unter dem Titel: „Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters"; ſie kam nur bis zum vierten Stück. Leſſing beſchäftigte ſich jetzt mit der Herausgabe ſeiner Gedichte, welche unter dem Titel „Kleinigkeiten" erſchienen; vieles von dem früher zerſtreut Gedruckten nahm er darin nicht mehr auf, ein Beweis ſeines Fortſchritts und der Strenge gegen ſich ſelbſt. Er legte ſich nunmehr beſonders auf die ſpaniſche Sprache, von der er ſich Vortheile verſprach, da ſie damals in Deutſchland noch wenig betrieben wurde. Auch ging er nach Wittenberg, um, auf ſeines Vaters Wunſch, den Grad eines Magiſters zu erwerben, ein Titel übrigens, den Leſſing Zeit ſeines Lebens ungern hörte; er wollte immer nur Herr Leſſing heißen. Um ſein Leben zu friſten, überſetzte er aus dem Spaniſchen Huartes wunderliches Buch von der Prüfung der Köpfe, das der Zeit in hohem Grade zuſagte, ihn ſelbſt aber großentheils durch manches Lächerliche anzog. Bald darauf begann er mit ſeinem in Wittenberg ſtudierenden Bruder eine Ueberſetzung der Meſſiade in lateiniſchen Hexametern, womit er eben den damals ſo ſtark gemachten Vorwurf der Dunkelheit abwehren wollte. Er ließ die Arbeit nur darum liegen, weil verlautete, der däniſche Legationsprediger zu Madrid ſei mit demſelben Werk bereits fertig; es haben ſich Fragmente erhalten, die von Gewandtheit zeugen, ſonſt aber nicht eben poetiſchen Ton an ſich tragen*). Auch erwachte, als im Jahr 1750 das Jöcherſche Gelehrten-Lexicon zu erſcheinen begann, plötzlich in Leſſing die ihm von ſeinem Vater eingepflanzte Liebe für Geſchichte der Gelehrten; er verlor viel Zeit in dem Beſtreben dies weitläuftige Buch zu berichtigen und zu verbeſſern. Die Wittenberger Atmoſphäre mochte viel zu dieſer Wahl beigetragen haben, und es war deshalb ein Glück, daß Leſſing den Ort noch bei Zeiten verließ.

Wir haben aus dem Wittenberger Aufenthalt ein ſehr intereſſantes Werk, das uns recht eigentlich Leſſing in Wittenberg zeigt: die im zweiten Theil der Schriften enthaltenen Briefe über Simon Lemnius. Es iſt das ein lateiniſcher Epigrammendichter, der, wie Leſſing darſtellt und begründet, ſehr mit Unrecht von Luther verfolgt wurde. Dieſer vermerkte es übel, daß Lemnius den Herzog Albrecht, Biſchof von Mainz, von dem er Wohlthaten empfangen, gelobt hatte; daß ein ſolches Lob eines katholiſchen Fürſten, der überdies die Proteſtanten bedrängt, von Wittenberg ausgehe, ſei unerhört und nun einmal erzürnt gegen den unbefangenen Dichter, der des Sabinus Freund war, und der ſogar durch die Cenſur des Melanchthon geſchützt erſchien, glaubte der Reformator nun auch viele andere gehäſſige Angriffe auf Perſonen in den Epigrammen zu entdecken, erkannte in ihm einen Kirchenſchänder, ſetzte ſeine ganze Autorität gegen ihn ein, vertrieb ihn. Der junge Leſſing zeigt, wie ſehr Luther hier von ſeiner Leidenſchaft getäuſcht worden, wie wenig das in den beiden damals erſchienenen Epigrammenbüchern zu finden ſei, was Luther darin fand, wie ungerecht die Verfolgung und das weitere Verfahren geweſen, wie ſchwach ſich auch Melanchthon bewieſen u. ſ. w., und er zeigt es in einer Weiſe, die nach Form und Inhalt gleich anziehend iſt, für uns aber beſonders inſofern wichtig, weil ſich hier ſchon der ganze ſchriftſtelleriſche und menſchliche Charakter Leſſings in glänzender Weiſe darlegt. Wir finden nicht nur ſchon einen hohen Grad der Munterkeit, der Feinheit, der dialektiſchen Kunſt, welche ſeine ſpäteren kritiſchen Schriften ſo ſehr auszeichnet, ſondern wir haben ſchon ganz jenes tiefe Rechtsgefühl, jene Leidenſchaft für das Recht, jenen Mut, dies Recht zu vertreten und geltend zu machen, den berühmteſten Namen und der ganzen Welt gegenüber. Und doch iſt dieſe Leidenſchaft nichts weniger als blind und eingenommen, der junge Schriftſteller theilt durchaus nicht ſolche Eigenſchaften als er ſie Luther vorwirft, er wird gegen dieſen durchaus nicht ungerecht. Wir leſen u. A. folgende Worte: „Gott, was für eine ſchreckliche Lection für unſern Stolz! Wie tief erniedrigt Zorn und Rache auch den redlichſten, den heiligſten Mann! Aber, war ein minder heftiges Gemüthe geſchickt, dasjenige auszuführen, was Luther ausführte? Gewiß, nein! Laſſen Sie uns alſo jene weiſe Vorſicht bewundern, welche auch die Fehler ihrer Werkzeuge zu brauchen weiß“ eine Stelle, die um ſo mehr bewundert werden muß, wenn man das Alter erwägt, in dem Leſſing ſie ſchrieb.

---

*) Im zweiten Bande der Schriften (1753) finden wir 112 Verſe des Anfangs; wovon ich, da dies manchem Leſer erwünſcht ſein möchte, hier wenigſtens den erſten Abſatz mittheile:

Messias. Epicum carmen. liber primus.
Quam sub carne Deus lustrans terrena novavit
Crimine depressis, cane mens aeterna salutem,
Infelicis Adae generi dum foederis icti
Sanguine reclusit fortem coelestis amoris.
Hoc fatum aeterni. Frustra se opponere tentat
Divinae proli Satanas: Iudaeaque frustra
Nititur. Est aggressus opus, totumque peregit.

Er vertauſchte Wittenberg mit Berlin, auch das für ſeine Entwickelung bedeutend. Er machte hier Bekanntſchaften, er fand Beſchäftigung. Dadurch, daß Mylius, der bisher großentheils die Voſſiſche Zeitung geſchrieben, Berlin verließ, entſtand hier eine Lücke; man ſuchte eine gewandte, ſchnellfertige Feder. Sicherlich beſaß Leſſing eine ſolche, gewiß war er ein Gewinn für die Zeitung. So ward er denn Mylius Nachfolger, wenigſtens für literariſche Artikel. Es iſt ein Vorzug der Lachmanniſchen Ausgabe, daß dieſe bemüht geweſen iſt, die bisher ganz überſehenen Artikel zu ſammeln, ſo weit das möglich war, denn großentheils können ſie nur errathen werden. Sie finden ſich in den Jahrgängen 1751 bis 1753, und, wie der Herausgeber bemerkt, laſſen ſie ſich früher mit mehr Sicherheit feſtſtellen als ſpäter. Die Gegenſtände, welche ſie betreffen, ſind freilich nicht immer von Wichtigkeit, doch hat Leſſing mit Friſche, und, den ſchwachen Erzeugniſſen der Zeit gegenüber, auch öfters mit jugendlichem Uebermut ganz Anziehendes geſchrieben. In dem Blatt vom 27. März 1751 giebt Leſſing eine Anzeige von: Herrn Johann Chriſtoph Gottſcheds, der Weltweisheit und Dichtkunſt öffentlichen Lehrers in Leipzig Gedichten u. ſ. w. zweite Auflage. Der Schluß der Anzeige lautet: „Dieſe Gedichte koſten in den Voſſiſchen Buchläden hier und in Potsdam, 2 Thlr. 4 Gr. Mit 2 Thlr. bezahlt man das Lächerliche, und mit 4 Gr. ohngefähr das Nützliche“*). Aber auch Klopſtock gegenüber nimmt Leſſing ſchon eine ſehr freie Stellung ein; am 7. December 1751 leſen wir bei Beurtheilung der auf einem einzelnen Bogen gedruckten „Ode an Gott von dem Herrn Klopſtock:“ „Durch die ganze Ode herrſcht eine gewiſſe erhabene Zärtlichkeit, die, weil ſie zu erhaben iſt, vielleicht die meiſten Leſer kalt laſſen möchte. Man will übrigens einige leere Gedankenſpiele, verſchiedene Tautologieen und gemeine Gedanken, die ſehr prächtig eingekleidet ſind, darinne bemerken.“ Auch die metriſche Behandlung bleibt nicht ohne Tadel. Der Dichter bittet Gott in der Ode um ſeine Geliebte, zuletzt mit der Strophe:

---

*) Dieſer Ton, nur noch abſprechender und weniger geiſtreich, übertrug ſich auf Nicolai's Allgemeine deutſche Bibliothek und trug viel dazu bei, die Berliner Kritik in Deutſchland verhaßt zu machen, wie er denn auch dem Herausgeber ſpäter verhängnißvoll wurde.

> Gieb ſie den Armen, die ich voll Unſchuld oft
> In meiner Kindheit zu dir hab' ausgeſtreckt,
> Wenn ich mit heißer Stirn voll Andacht
> Dich um die ewige Ruh anflehte.

Leſſing fügt hinzu: „Was für eine Verwegenheit, ſo ernſtlich um eine Frau zu bitten“. — Dieſe Theilnahme Leſſings an einem Tagesblatt, zumal in Berlin, wo die Wirkung jedes ſcharfen Wortes eine zündende war, hat ſicherlich beigetragen Leſſings ſchmackhaften und munteren Stil noch weiter zu befeſtigen, ihn mitunter wohl auch herausfordernd zu machen. Gerade das wünſcht die Zeitung.

In Berlin ließ er darauf, 1753 und 1754, nach einander vier Bände „Schriften“ drucken, welche Proſa und Verſe und ein ſo buntes Gemiſch, wie ſein bisheriges Leben, enthalten, gerade aber dadurch Aufmerkſamkeit erregten und in die Hände von Leſern der verſchiedenſten Art gelangten. Beſonders bezeichnend ſind unter den proſaiſchen Aufſätzen die „Rettungen“, in denen er todte Schriftſteller gegen Verkennung zu ſchützen ſuchte, mitunter von ſeinem Herzen darin wohl zu weit fortgezogen. Er ſucht namentlich den Dichter am Hofe des Auguſtus gegen den Vorwurf gröbſter Sinnlichkeit, der ihm in einer ſchlechten Quelle gemacht wird, und gegen den der unedeln Schmeichelei zu vertheidigen, jenes allerdings ziemlich überflüſſig und dies neuerdings auf anderem Wege ungleich beſſer erreicht: durch Befreiung des Dichters von Zuſätzen plumper Art.

Von beſonderem Intereſſe ſind im vierten Band dieſer Schriften die Fragmente eines Trauerſpiels Henzi, nicht bloß weil Leſſing mit ihnen die Bahn des höhern Dramas betrat, ſondern weil er zugleich den Stoff einer Begebenheit neueſten Datums entnahm, ja unmittelbar von ihr die Anregung empfing, ähnlich wie Andreas Gryphius den brittiſchen Königsmord nach geſchehener That zum Gegenſtand einer Tragödie nahm. Gedruckt wurden Leſſings Fragmente des Henzi im Jahr 1753, die Hinrichtung deſſelben war aber 1749 erfolgt, und vieles ſpricht dafür, daß der junge Dichter gleich nach der Entdeckung der Verſchwörung und der Enthauptung ihres Urhebers, welche damals die Welt in Bewegung ſetzte, ſein Werk begonnen, oder wenigſtens den Plan gemacht und den Entſchluß der Bearbeitung gefaßt. Sehr wahrſcheinlich war Leſſing die mit Beredſamkeit geſchriebene Beſchwerdeſchrift ſelbſt bekannt, mit der Henzi die Schäden der ariſtokratiſchen Regierung zu Bern aufdeckte und den Uebermut der Patricier und ihrer Frauen in grellen Farben malte. Der Tod des Märtyrers, der, von patriotiſchem Sinn geleitet, immer noch mit Mäßigung zur Gewalt greifen wollte und dem Verrath erlag, erregte um ſo mehr Theilnahme, als er noch auf dem Schaffot unter dem Schwert des mehrmals fehlſchlagenden Henkers den tapfern Ausſpruch that: In dieſer Republik iſt alles ſchlecht, ſogar der Henker." Man begreift, daß der junge Leſſing den Gegenſtand mit Eifer erfaßte: es äußert ſich hier wieder jenes tief beleidigte Rechtsgefühl, das ſpäter ſo weſentlichen Theil hat an all ſeinen werthvollſten Werken, ja es meldet ſich in der deutſchen Poeſie der erſte Beginn von politiſcher Leidenſchaft und Freiheitsſinn, deſſen Funke nicht wieder verloſch und der für Deutſchland erſt in der Poeſie, dann in der Wirklichkeit ſo große Früchte getragen. Aber der Dichter kannte für dieſen höheren Stoff noch keine andere Form als die der überlieferten franzöſiſchen Tragödie, es gerieth hier von vorn herein Inhalt und Form in Widerſpruch, und das iſt wohl einer von den Gründen, weshalb die begonnenen zwei Acte Fragment geblieben ſind. Die nähere Betrachtung bleibt vorbehalten, zuvörderſt kam es nur darauf an, einen Wendepunkt in der Entwickelung unſeres Dichters und der geſammten deutſchen Dichtkunſt ſchon hier zu zeigen. Dieſer liegt zugleich auch darin, daß der Verfaſſer mit großer Kühnheit ſich ſo nahe an ein Wirkliches wandte, daß er dreiſt hineingriff in die Begebenheiten der

Gegenwart. Was er hier für die Tragödie mit noch unzureichenden Kräften unternahm, glückte ihm weiterhin für das Luſtſpiel in ſo unvergleichlicher Weiſe; da war aber freilich auch die Bahn freier.

Von den Männern ſeines Umganges in Berlin gewinnen beſonders zwei auf den Gang ſeiner Bildung und die Wahl ſeiner nächſten Arbeiten großen Einfluß, Mendelsſohn und Meil, jener ſein Intereſſe für Philoſophie rege erhaltend, dieſer, denn es iſt der bekannte Kupferſtecher, das für bildende Kunſt in ihm erweckend. Mit Ramler, welchen Leſſing ſchätzte, hatte er zwar ſchon damals Verkehr, allein keinen ſo unmittelbar freundſchaftlichen; durch leichtere Bande des Umgangs war er mit Sulzer, König, Süßmilch verbunden. Gleichwohl riß Leſſing ſich plötzlich aus dieſem Kreis los und ging nach Potsdam, um dort ungeſtört ſeine Miß Sara Sampſon zu ſchreiben. Dies bürgerliche Trauerſpiel, das erſte in Deutſchland, wurde in Frankfurt an der Oder gegeben, darauf in anderen Städten und ſogar in Wien, bald auch ins Franzöſiſche und Däniſche überſetzt. Solche Erfolge zogen Leſſing wieder in die theatraliſche Welt und zu dem Umgange mit Schauſpielern hin; da es ihm in Berlin daran fehlte, begab er ſich 1755 nach Leipzig. Hier bot ſich ihm inzwiſchen eine andere Gelegenheit dar, einen längſt gehegten, tief in ihm liegenden Wunſch zu befriedigen, den Wunſch, fremde Länder zu ſehen. Er ſollte einen reichen Kaufmannsſohn aus Leipzig auf Reiſen begleiten. Allein er kam nur nach den Niederlanden, als die Kriegsverhältniſſe in Sachſen und die Sorge des Vaters den jungen Mann plötzlich zurückriefen. Noch hoffte er ſpäter die Reiſe wieder aufzunehmen, da aber trennte politiſche Meinungsverſchiedenheit ihn von ſeinem ſächſiſchen Gönner und nöthigte ihn ſogar zu einem Proceß, den er erſt nach 6 Jahren gewann. Die Beſetzung Leipzigs durch die Preußen führte ihm nun den trefflichen Kleiſt zu, den er ſchon von Berlin aus kannte; von jüngern Männern geſellte ſich damals Herr von Brawe, der in Leipzig ſtudierte, zu ihnen, bekannt als Dramatiker. Leſſing lebte jetzt wieder hauptſächlich von Ueberſetzungen, bei deren Wahl er freilich meiſtens von den Buchhändlern abhängig war. Er überſetzte unter andern Richardſons Sittenlehre für die Jugend in auserleſenen äſopiſchen Fabeln, und dies veranlaßte ihn zu ſeinen eigenen äſopiſchen Fabeln, ſo wie zu der Abhandlung über dieſe Dichtungsart. Auf einige Zeit ging er nach Dresden und nahm dann an der von Nicolai und Mendelsſohn 1757 unternommenen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften lebhaften Antheil, ganz uneigennützig, denn ſo ſchwer er ſeinen Unterhalt mit unfreiwilliger Schriftſtellerei erwerben mußte, ſo wendete er doch mit den anderen das ausgemachte Honorar an einen Preis für das beſte Trauerſpiel; es gewannen ihn Cronegk (mit dem Codrus) und von Brawe (mit dem Freigeiſt) — beide ſtarben kurz darauf, der erſtere ſogar noch ehe er die Nachricht ſeines Sieges erhielt *). Dieſer Wettkampf und das dadurch erregte Intereſſe veranlaßte auch Leſſing ſelbſt wieder zu einer größeren Arbeit für die Bühne. Er faßte damals den Gedanken eines Trauerſpiels Virginia, und arbeitete den Plan aus — bekanntlich die ſpätere Emilia Galotti. Dagegen erhielt das dreiactige Schauſpiel Philotas, das zugleich eine didactiſche Tendenz haben ſollte, ſeine vollſtändige Ausführung. Aber ein perſönlicher Einfluß zog ihn bald wieder in eine andere Bahn. Leſſings Umgang mit Ramler wurde um dieſe Zeit häufiger und enger, ſie widmeten ſelbſt ihre Erholungsſtunden noch der Literatur; auf ſolche Weiſe erwuchs die hochverdienſtliche Herausgabe von Logaus ganz vergeſſenen Epigrammen. Auch ſchien es, als wolle ſich Leſſing mehr zu gelehrten Arbeiten zurückwenden, er ſchrieb das Leben des Sophokles und wurde 1760 Ehrenmitglied der Berliner Akademie der Wiſſenſchaften **). Aber gerade während ſich ſo in der Reſidenzſtadt voll jungen Lebens auch für ihn eine Stellung zu geſtalten ſchien, verließ er dieſelbe plötzlich, ohne ſeinen Freunden ein Wort davon geſagt zu haben. Er ging nach Breslau, als Gouvernementsſecretär des Generals von Tauenzien. Oekonomiſche Verhältniſſe ſcheinen im Weſentlichen dieſen ſchnellen Entſchluß hervorgebracht zu haben, dann aber auch das Verlangen die Welt kennen zu lernen und dem Kriegsſchauplatz näher zu ſein. Ein Verhältniß, das ihn ſo plötzlich der Literatur völlig zu entziehen und ſogar auf wilden Wogen fortzureißen drohte, wurde in hohem Grade für ihn heilſam und befruchtend; er ſelbſt wußte doch am beſten, was ſeine Natur verlange. Seine Freunde in Berlin waren um ihn in großen Sorgen, denn er ließ wenig oder nichts von ſich hören, ſchien, was ihm zuzutrauen war, alles Literariſche abzuſchwören; hatte er doch in ihren Kreiſen im Unmut über die Fühlloſigkeit der Landsleute und ein in ſo edlen Beſtrebungen gleichwohl verlorenes Leben ausgerufen: Wozu das Alles! Und nun die einzige Nachricht, daß ihr Freund, auf dem ſo große Hoffnungen ruhten, ſich dem Spiel ergeben habe. Die Anklage war auch begründet; Leſſing, der hier in Breslau ein munteres und genußreiches Leben führte, ſpielte wirklich, allein nicht aus Gewinnſucht, ſondern, wie er ſagt, nur um der Aufregung willen, die ihn von einer körperlichen Angſt befreie, und, wie wir ſagen würden, um ſeinem ritterlichen Naturell Genüge zu thun. Allein daneben erreichte er nicht nur ſeinen nächſten Zweck, die Menſchen und das Leben kennen zu lernen, denn ſein General war ebenſo ein wirklicher Menſch, ein ungeſchliffener Edelſtein, und ganz durchdrungen von dem Geiſt des großen Königs, ſondern es gab hier auch reichen Gewinn für ſeine literariſchen Beſtrebungen. In der That, für ſeinen dichteriſchen Ruhm geſchah hier in ſehr unliterariſcher Umgebung mehr, als wahrſcheinlich in Berlin oder Leipzig geſchehen ſein würde, denn gerade hier entſtanden Leſſings bedeutendſte Werke: Minna von Barnhelm und — Laokoon. Was das treffliche Schauſpiel hervorrief, war jene reizbarſte Seite in Leſſings Charakter, das Gefühl für geſchehenes Unrecht. Mit der Beendigung des ſiebenjährigen Krieges nämlich wurde die Freipartie plötzlich abgedankt, ohne daß für Verſorgung der verdienſtvollſten Offiziere irgend etwas geſchehen wäre, ſo daß ſie wieder aus hohem militäriſchem Range zum Theil zu niedrigen Gewerben zurückkehren mußten — die beſſeren hatten es zu entgelten, daß viel Abſchaum aus ganz Europa mit untergelaufen war, der im Frieden nicht als ordentliches Heer auftreten konnte. Dies Verhältniß, das die Theilnahme des Publicums und ſelbſt des Heeres in hohem Grade erwarb, mochte für Leſſing der Ausgangspunkt ſein, und eben darum, nicht ohne Bitterkeit, hatte er zugleich den Titel gewählt: „Soldatenglück". Seine Kenntniß des Soldatenſtandes und des ſächſiſchen und preußiſchen Charakters kam ihm dabei vorzüglich zu Statten, ſo daß dieſes Stück eine lebensvolle Charakteriſtik enthält und von einer Friſche, namentlich in den erſten Acten, durchdrungen iſt, wie man ſie in keinem andern von Leſſings darſtellenden Werken wiederfindet. Nach Vollendung dieſes Dramas, ſo wie der Vorarbeiten zum Laokoon, fühlte Leſſing ſich wieder von jener inneren Unruhe oder dem Triebe nach völliger Unabhängigkeit ergriffen, ſo daß er aus dieſer vortheilhaften Stellung, in der er die volle Zufriedenheit ſeines Generals beſaß, plötzlich ſchied, im Jahr 1765, und ſich wieder auf's offene Meer begab, aus jener Stellung nichts weiter mitbringend, als eine anſehnliche Bibliothek und Anfänge von Werken.

---

*) In dem eröffneten Zettel, wie Gellert in einem Brief an den Grafen M. v. B. erzählt, hatte Cronegks Name nicht geſtanden, ſondern nur dieſes: „Wenn Codrus den Preis erhält, ſo können ihn die Austheiler zum Beſten Anderer anwenden".

**) Kotzebue war ſpäter wirkliches Mitglied.

Ein anmutiger Zug in Leſſings Leben iſt noch der, daß er hier in Breslau als Sekretär des Generals Tauenzien den offiziellen Auftrag erhielt, öffentlich zu Roß und in angemeſſener Ausſtattung den Hubertsburger Frieden zu proclamiren — mit dem nun auch für geiſtiges Leben eine neue Epoche beginnen ſollte. Und gerade war nun Leſſing in Breslau ganz beſonders vorbereitet worden; ganz im Gegentheil deſſen, was ſeine Freunde befürchteten, hatte er ſich hier in ſich ſammeln können. Es verdienen hier Fichte's treffliche Worte zu ſtehen (Nicolai's Leben und ſonderbare Meinungen S. 98): „daß Leſſing in ſeiner früheren Jugend ſich in einer unbeſtimmten literariſchen Thätigkeit herumgeworfen, wird kein Verſtändiger leugnen. Die eigentliche Epoche der Beſtimmung und Befeſtigung ſeines Geiſtes ſcheint in ſeinen Aufenthalt in Breslau zu fallen, während deſſen dieſer Geiſt, ohne literariſche Richtung nach außen, unter durchaus heterogenen Amtsgeſchäften, die bei ihm nur auf der Oberfläche hingleiteten, ſich auf ſich ſelbſt beſann und in ſich Wurzel ſchlug. Von da an wurde ein raſtloſes Hinſtreben nach der Tiefe und dem Bleibenden in allem menſchlichen Wiſſen an ihm ſichtbar". Damit fällt freilich zuſammen die Reife des Jünglings zum Mann.

Er ging nach Berlin und ſchrieb, oder vielmehr vollendete hier ſeinen Laokoon; das berühmte Werk über die Grenzen der Poeſie und Malerei konnte damals, wo aller Augen auf eine beginnende Literatur gerichtet waren, ſeinen Eindruck nicht verfehlen; man erkannte in Leſſing einen Kritiker von in Deutſchland noch nicht geſehener Bedeutung. Leſſing erhielt einen Ruf, der für die nächſten Jahre ſein Leben beſtimmte, er ſchloß nämlich im folgenden Jahr einen nicht ganz unvortheilhaften Contract mit einer Geſellſchaft von Freunden des Theaters zu Hamburg ab; durch kritiſche Belehrung ſollte er dort den Zuſchauern und den Schauſpielern nützlich werden. Aus dieſem Verhältniß entſtand bekanntlich die Hamburgiſche Dramaturgie, das dritte Werk Leſſings von großer Bedeutung. Er erfüllte darin zwar den einen der ihm zur Aufgabe geſtellten Punkte nicht, denn die Belehrung der Schauſpieler ließ er, aus Gründen, in ſeiner Wochenſchrift bald gänzlich fallen, übertraf dagegen in dem zweiten die gehegten Erwartungen, ſo groß dieſe auch ſein mochten. Seine Beurtheilungen der Stücke und der geſammten Theaterliteratur machten einen völligen Umſchwung, ja Umſturz des Geſchmackes in Deutſchland. Die Herrſchaft der franzöſiſchen Tragiker, insbeſondere des Corneille und des Voltaire, wurde gebrochen. Shakeſpeare wurde den Deutſchen eröffnet, für eine neue Literatur wurde Raum gemacht. Nicht in demſelben Maaß glückte das Theaterunternehmen, das offenbar damals für dieſen Ort zu hohe Ziele verfolgte. Man kam in ökonomiſche Verlegenheiten und ſchon am 28. October 1768 mußte die Bühne geſchloſſen werden. Damit erreichte denn auch das dramaturgiſche Werk ſein Ende — hatte es doch genug geleiſtet.

Leſſing hatte ſich im März 1767 nach zweijährigem Aufenthalt in Berlin, der nur durch eine Reiſe nach Pyrmont, Göttingen und Halberſtadt unterbrochen worden, nach Hamburg begeben und gedachte auch jetzt noch ferner dort zu bleiben. Er verband ſich mit Bode zur Errichtung einer Buchhandlung; ein Unternehmen, das indeß gleichfalls in kurzem ſcheiterte. Im Unmut darüber beſchloß er mit ſchneller Wahl alle ſeine Habſeligkeiten zu Geld zu machen und Deutſchland zu verlaſſen, um in Italien ein ſtilles ganz ſeinen Studien gewidmetes Leben zu führen; antiquariſche Unterſuchungen, aus denen zum Beiſpiel die ſchöne Schrift erwachſen: „Wie haben die Alten den Tod gebildet“ — hatten ihn wieder ins Gebiet der Kunſt gezogen und mochten wohl Einfluß haben auf ſeinen Entſchluß, gleich wie Winkelmann, dort ein Aſyl zu ſuchen. Auch ein ihm damals, 1768, von Wien aus gemachter Vorſchlag unter äußerſt vortheilhaften Bedingungen (3000 fl. jährlich) konnte ſeinen Entſchluß nicht ändern; dem Rath ſeiner Freunde zur Annahme ſetzte er entgegen, daß er der Theaterproduction entfremdet und daß die „gelehrte Sclaverei“, in der man dort lebe, ihm unerträglich ſei. Schon war ſeine Bibliothek zum Verkauf catalogiſirt und annoncirt, ſchon alles zur Seereiſe über Livorno nach Rom bereit, als plötzlich, durch ſeinen Freund Ebert in Braunſchweig vermittelt, von dem Erbprinzen die Einladung kam, Leſſing möge doch ſeinen Weg über Braunſchweig nehmen. Er reiſte ſogleich dahin, und ſehr bald, bei viel entgegenkommendem Wohlwollen, hatte man für Leſſing die Bibliothekarſtelle in Wolfenbüttel eingerichtet, ganz ſo, wie ſie ſeinen Wünſchen zu entſprechen ſchien. Er hatte keine anderen Geſchäfte als die er ſich ſelbſt machen wollte und die Verwaltung einer der größten Bibliotheken in Deutſchland hatte viel Anziehendes für ihn, der von ſeiner früheſten Jugend ab eine wahre Leidenſchaft für Bücher beſaß, und der jetzt ſeine koſtbare Bibliothek eben hatte verkaufen müſſen, um ſeinen Gläubigern gerecht zu werden.

Und doch war dieſe Stellung für ihn nicht glücklich, auch kam der Ruhepunkt wohl zu ſpät. Er machte auf der Wolfenbüttler Bibliothek gleich anfangs die ſehr intereſſante Entdeckung des

Berengar von Tours, allein es erfüllte ſich leider, was ihm Heyne ſogleich prophezeit hatte, es werde ihm dieſe Entdeckung theuer zu ſtehen kommen. Sie kam ihm in der That theuer zu ſtehen, einmal, weil ſie ihn zu immer weiterem und leidenſchaftlicherem Nachſuchen in den weitläuftigen Schätzen der Bibliothek antrieb, und dann, weil ſie ihn allmälig in theologiſche Streitigkeiten hinüberzog, welche doch den Ausgang ſeines Lebens ſo ſehr verbitterten. Leſſing hatte früher einmal, als man ihn verſorgen wollte, geäußert: „Die Herren ſollten wiſſen, daß das Profeſſoriren nicht meine Sache ſein kann.“ Williger hatte er ſich zur Annahme der Bibliothekarſtelle entſchloſſen; allein dieſe trug viel bei, ſeine Geſundheit zu zerſtören, zunächſt ſein Auge.

Nur ſich gewaltſam herausreißend beendigte er ſeine in Leipzig begonnene Tragödie, oder vielmehr, er geſtaltete die Virginia um in die Emilia Galotti. Das Stück wurde zu Braunſchweig zum Geburtstage der verwittweten Herzogin, 1772, darauf zu Berlin und an andern Orten aufgeführt, und erhielt, obgleich es nur mittelmäßig geſpielt werden konnte, überall entſchiedenen Beifall. Der Dichter ſelbſt fand keine Freude mehr daran, eine wachſende Verſtimmung hatte ſich ſeiner bemächtigt. Er ſuchte ſich durch eine Reiſe nach Berlin zu zerſtreuen; aber weder der Wechſel des Ortes noch das Wiederſehen ſeiner Freunde war von heilſamer Wirkung.

Man bemühte ſich jetzt in Wien, Leſſing für eine dort zu errichtende Akademie zu gewinnen, dieſer machte auch eine Reiſe dahin; allein der Plan zerſchlug ſich wieder. Man darf annehmen, daß die dort herrſchenden Verhältniſſe für Leſſing keine Lebensluſt waren, ſo daß alſo hier nichts zu bedauern iſt. Leſſing wurde, wie aus ſeinen Briefen zu erſehen, ſehr bald und mit vielen Ehren am Wiener Hofe empfangen; es hätte gewiß in ſeiner Hand gelegen, die Akademie in Gang zu bringen, ſich in höchſten Kreiſen geachtet zu erhalten — allein er hatte nicht die Leidenſchaften und Talente Voltaires, ja nicht einmal Leibnitzens. Darauf begleitete er von Wien aus acht Monate lang den Prinzen Leopold von Braunſchweig in Italien, dem Lande, nach dem ſeine Sehnſucht ſo groß war, in dem er arbeiten und ſterben wollte. Es haben ſich Blätter eines italieniſchen Tagebuchs von Leſſing erhalten, welche die Zierde der neueſten Cottaiſchen Ausgabe ſind. Aus denſelben geht hervor, daß er mehr von Italien ſah, als man früher wußte. Er ſah Mailand und Venedig, und wohnte hier der Vermälungsfeier der Republik mit dem adriatiſchen Meere bei; über Bologna kam er nach Florenz; das heiße Klima ſagte ihm indeß nicht zu, ſeine Hypochondrie brach aus. Auch die Inſel Corſica wurde beſucht, man ging über Genua nach Turin. Ueber Pavia, Modena und wieder Bologna kam er im September zu Rom an — hier konnte er nun das Kunſtwerk, das ihn berühmt gemacht, ſelbſt ſchauen und ſtudieren. Eines Tages, als er von ſeiner Begleitung vermißt und geſucht wurde, fand man ihn in Gedanken verloren vor der Gruppe des Laokoon. Als ein Merkwürdiges darf erwähnt werden, daß Leſſing ſogar zur Audienz bei Pabſt Pius VI. zugelaſſen wurde, und daß die würdevolle Erſcheinung des kräftigen Greiſes ihm einen Eindruck hinterließ. Auch Neapel zu ſehen wurde ihm vergönnt, dies aber war das Ziel der Reiſe, da der Prinz, der plötzlich die Nachricht von ſeiner Ernennung zum Inhaber eines preußiſchen Regiments erhalten, zu ſchleuniger Rückkehr veranlaßt war. Leſſing hatte Neapel geſehen, durfte aber noch nicht, wie das Sprüchwort ſagt, ſterben, denn die deutſche Literatur erwartete noch Ferneres von ihm. Er kehrte zurück nach einem halbjährigen Aufenthalt jenſeits der Alpen. Der Ertrag der Reiſe war für ihn aber kein bedeutender und nachhaltiger; er hätte zehn Jahre früher Italien ſehen müſſen, aber auch dann würde er keinen Gewinn gehabt haben wie Goethe, weil er eben eine andere Natur war. Seine Aufmerkſamkeit theilte ſich zwiſchen Muſeen und Bibliotheken, Handſchriften zogen ihn am Ende mehr an als Gemälde und plaſtiſche Kunſtwerke, und um es uns offen zu geſtehen, er brachte kein von der Kunſt gebildetes Auge mit. So hat es denn alſo nichts Auffallendes, wenn dieſer Römerzug kaum irgend eine Spur laßt in ſeinen ſpäteren Schriften.

Um ſo enger fand er nun ſeine Verhältniſſe in Wolfenbüttel; er wollte, wie er an den Bruder Karl ſchreibt, ſeinen Abſchied nehmen, da er zu einer Bitte zu ſtolz war. Mittlerweile wurden ihm von Baden große Anerbietungen gemacht, er ſollte in Manheim an der Leitung des Theaters Antheil nehmen. Was Braunſchweig ihm bieten konnte,-(ſ. Brief an Mad. König vom 11. April 1776) reichte lange nicht an jene Vortheile hinan; ſie verringerten ſich indeß zuſehends. Nachdem Leſſing Anſtand genommen, auf das Entgegenkommen ſeines Herzogs einzugehen, bot man ihm nur noch eine Stelle in der Akademie zu Manheim mit einem Jahrgehalte von 100 Louisdor*) — und auch das zerſchlug ſich; nicht eben in der anſtändigſten Weiſe, wie das aus einem Brief Leſſings abzunehmen iſt, den man nur durch Winkelzüge und vornehme Ungezogenheit von der andern Seite erklären kann. Der Brief erſcheint ſo wichtig für Leſſings Charakter, daß er mehr Aufmerkſamkeit verdient, als ihm wohl bisher zu Theil geworden. Er möge deshalb unverkürzt hier ſtehen:

„An den churpfälziſchen Miniſter Freiherrn v. Hompeſch".

Ich darf Ew. Excellenz meine Antwort auf Dero letztes vom 7. April nicht länger ſchuldig bleiben, da ich doch nur vergebens auf eine nähere Auskunft über die Seiler'ſche Angelegenheit warte, welche vielleicht einiges Licht über meine eigene verbreiten könnte.

Wahrlich bedürfte ich auch eines ſolchen Lichtes recht ſehr, um weder gegen Ew. Excellenz ungerecht zu werden, noch mir den Vorwurf zuzuziehen, daß ich mich muthwillig durch Vorſpiegelung und Intrigue wie ein Kind behandeln laſſe.

Denn nur einem Kinde, dem man ein gethanes Verſprechen nicht gerne halten möchte, dreht man das Wort im Munde um, um es glauben zu machen, daß es uns nunmehr ja ſelbſt freiwillig von dieſem Verſprechen losſage. Das Kind fühlt das Unrecht wohl, allein weil es ein Kind iſt, weiß es das Unrecht nicht auseinander zu ſetzen.

---

*) Voltaire bekam von Friedrich ein Jahrgehalt von 10,000 Thalern. S. Gleims Briefwechſel mit Heinſe u. A.

Weil mich denn aber Ew. Excellenz für ein ſolches Kind halten: ſo bin ich ſchon zufrieden. Ich werde mich auch wohl hüten mit Auseinanderſetzung eines ſo geringfügigen Handels jemanden beſchwerlich zu fallen. Nur Eins muß ich mir dabei vorbehalten.

Ich bin nicht ohne Vorwiſſen des Herzogs von Braunſchweig, in deſſen Dienſten ich ſtehe, nach Manheim gereiſet. Ich habe ihm ſagen müſſen, was für Verſprechungen mir von dort aus gemacht worden, die ich anzunehmen kein Bedenken tragen dürfen. — Wenn er nun erfährt, daß aus dieſen Verſprechungen nichts geworden, was ſoll ich ſagen?

Ihm Schritt für Schritt erzählen, wie die Sache gelaufen? — ihm Schwans, Ew. Excellenz und alle andern gewechſelten Briefe' vorlegen und ihn urtheilen laſſen was er will?

Doch ſo neugierig wird der Herzog ſchwerlich ſein; und ich beſorge ganz ein anderes. — Da zur Zeit manches vom deutſchen Theater geſchrieben wird, da in Kalendern und Journalen der neuen Einrichtung des Manheimiſchen Theaters, ohne mich dabei zu vergeſſen, bereits gedacht worden: ſo kann es nicht fehlen, daß man der Fortſetzung derſelben nicht ferner gedenken und mich dabei in's Spiel bringen dürfte.

Hier muß ich Ew. Excellenz meine Schwäche geſtehen. Ich vergebe tauſend geſprochene Worte, ehe ich ein gedrucktes vergebe. Auf die erſte Silbe, die ſich jemand über meinen Antheil an dem Mannheimer Theater gedruckt und anders entfallen läßt, als es ſich in der Wahrheit verhält, ſage ich dem Publico alles rein heraus.

Denn darin belieben Ew. Excellenz doch nur mit mir zu ſcherzen: daß ich demohngeachtet die Manheimer Bühne nicht ganz ihrem Schickſale überlaſſen und von Zeit zu Zeit beſuchen würde. Ich dränge mich zu nichts; und mich

Leuten, die, ungeachtet ſie mich zuerſt geſucht, mir dennoch nicht zum beſten begegnen wollen oder können — mich ſolchen Leuten wieder an den Kopf zu werfen, würde mir ganz unmöglich ſein.

Verzeihen Ew. Excellenz meine Freimüthigkeit. Ich verharre in allem Uebrigen mit der vollkommenſten Verehrung

Ew. Excellenz ꝛc. ꝛc.

Man wollte alſo umſonſt haben, wofür man Anfangs die größten Summen vorgeſpiegelt; möge Leſſings Brief, der übrigens keines ſeiner geringſten Meiſterſtücke iſt, für alle Zeiten Muſter und Abwehr ſein, wenn deutſchen Schriftſtellern von Rang in erniedrigender Weiſe begegnet wird.

Nach ſeiner Rückkehr fiel Leſſing unglücklicher Weiſe wieder in theologiſche Polemik und beſonders zu bedauern iſt ſeine Herausgabe der Wolfenbüttler Fragmente, die nicht einmal das Aufſehen machten, das er ſich davon verſprach. Er warf ſie in die Welt hinaus als ein Ferment, das nur zum Guten führen könne. Seine ſchon ſinkenden Kräfte raffte er nur noch einmal auf, um ſeinen Nathan zu ſchreiben, in welchem ſich ſein ganzes Weſen zuſammenfaßt und ſeine zerſtreuten Richtungen einen Vereinigungspunkt zu finden ſcheinen.

Ueber Leſſings äußeres Leben in der letzten Zeit ſeines Wirkens iſt nur noch einiges hinzuzufügen. Leſſing hatte in Hamburg die Freundſchaft eines ſehr achtbaren Kaufmanns, des Seidenhändlers König beſeſſen; er war geſtorben und hatte eine Wittwe hinterlaſſen. Die Frau, welche mit ungewöhnlicher Bildung einen klaren Verſtand und eine faſt männliche Umſicht verband, ſuchte in der Abwickelung ihrer Geſchäfte Rath bei dem Dichter und dieſer wurde in ſeiner Verlaſſenheit näher zu ihr hingeführt; der Wunſch, ſich mit ihr zu verheirathen, hatte wahrſcheinlich ſchon auf ſeinen Entſchluß die Stelle in Wolfenbüttel anzunehmen, eingewirkt. Er verlobte ſich und war etwa ein Jahr lang mit derſelben verheirathet, als ſie im Kindbett ſtarb; er überlebte den doppelten Verluſt der

Frau und des Kindes nicht lange.[*] Hypochondrie und ſichtbares Schwinden der Kräfte bemächtigte ſich ſeiner, jenes vielleicht Folge der zu ſpäten Gewöhnung an ein ruhiges Leben, dies der offenbar allzugroßen Anſtrengung, wohl auch einer zu ſorgenvollen Exiſtenz in ſeinen früheren Jahren. Gerade als die übermäßigen Spannungen aufhörten, trat die Erſchlaffung ein.

Aber auch Leſſings ſpäteres Leben war keineswegs unbewölkt und frei von Sorgen. Der Hafen, den er zu Wolfenbüttel gefunden, ſicherte nur ſein Leben, förderte ſeine Production nicht, er fühlte ſich vereinſamt, vermißte Anregung. Oeconomiſche Verhältniſſe drückten noch immer laſtend auf ſeinen Geiſt, mit dem vorſchreitenden Alter und zunehmender Kränklichkeit, bei einer geordneten Häuslichkeit, überdies bei großer Gewiſſenhaftigkeit empfand er dieſen Druck nur ſtärker, er hatte nicht nur Einfluß auf das Gelingen ſeiner Werke, ſondern auch auf deren Wahl. Es würde zur richtigen Würdigung des Mannes ein Element fehlen, wollten wir dies nicht zur Sprache bringen. Alles darüber ſpricht Leſſings Brief an ſeinen Bruder Karl vom 11. November 1770 aus. Darin leſen wir:

„Hiernächſt aber rathe ich Dir ſehr, weniger zu ſchreiben, das iſt, weniger drucken zu laſſen, und deſto mehr für Dich zu ſtudieren. Ich verſichere Dich, daß ich dieſen Rath für mein Theil ſelbſt weit mehr befolgen würde, wenn mich meine Umſtände weniger nöthigten, zu ſchreiben. Da ich mit meinem ordentlichen Gehalte nur eben auskommen kann, ſo habe ich ſchlechterdings kein anderes Mittel, mich nach und nach aus meinen Schulden zu ſetzen, als zu ſchreiben. Ich habe es, Gott weiß, nie nöthiger gehabt, um Geld zu ſchreiben, als jetzt: und dieſe Nothwendigkeit hat, natürlicher Weiſe, ſogar Einfluß auf die Materie, wovon ich ſchreibe. Was eine beſondere Heiterkeit des Geiſtes, was eine beſondere Anſtrengung erfordert;

---

[*] Leſſing empfand den Schmerz tief, wir haben über dieſen Verluſt Aeußerungen voll ſarkaſtiſcher Bitterkeit und milder Wehmut, in letzterer Rückſicht die: „Ich wollte es auch einmal ſo gut haben, wie andere Menſchen — aber es iſt mir ſchlecht bekommen.“

was ich mehr aus mir ſelbſt ziehen muß als aus Büchern: damit kann ich mich jetzt nicht abgeben. Ich ſage Dir dieſes, damit Du Dich nicht wunderſt, wenn ich, Deines Mißfallens ungeachtet, etwa gar noch einen zweiten Theil zum Berengarius ſchriebe. Ich muß das Brett bohren, wo es am dünnſten iſt: wenn ich mich von außen weniger geplagt fühle, will ich das dicke Ende wieder vornehmen.“ — Und doch ſchrieb er nach dieſem noch zwei ſeiner berühmteſten Werke, die Emilia und den Nathan. Sie kamen ihm wenig zu ſtatten. Er ſchrieb, nach der Emilia, am 5. Dezember 1772 an ſeinen Bruder: „Zwar habe ich nach meinem letzten Ueberſchlage wenigſtens zwölf Stücke, Komödien und Tragödien zuſammengerechnet, deren ich jedes innerhalb ſechs Wochen fertig machen könnte. Aber wozu mich für nichts und wieder nichts ſechs Wochen auf die Folter ſpannen?“ — „Ich will ſchlechterdings in Jahr und Tag keinem Menſchen mehr etwas ſchuldig ſein, und dazu gehört ein beſſerer Gebrauch meiner Zeit als für das Theater.“ Und dann: „Ich habe meine Beiträge (Beiträge zur Geſchichte und Literatur aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel 1773) bloß darum angefangen, weil dieſe Arbeit fördert, indem ich nur einen Wiſch nach dem andern in die Druckerei ſchicken darf und ich doch von Zeit zu Zeit ein Paar Louisd'or bekomme, um von einem Tag zum andern zu leben.“

Gotthold Leſſing ſtarb am 15. Februar 1781, in ſeinem dreiundfünfzigſten Jahr — viel zu früh für das dem Menſchen gegönnte Lebensmaß und für die deutſche Literatur. Sein Leben war unſtet und arbeitsvoll, und rechnet man die Glückſeligkeit ab, welche darin liegt, die Gaben eines reichen Talentes auszuſchütten, ſo war es vielfach bedrängt und kummervoll, ja am Schluß ſeines Lebens ſchienen Welt und Schickſal ihre Schläge zu verdoppeln. Es war ein Leben voll Seelenadel und reinſten Strebens. Dem Manne wurde weithin die Hochachtung der Beſten zu Theil, auch ſeinen Feinden mußte er Ehrfurcht einflößen, denn es war unmoglich, die Reinheit ſeiner Beweggründe zu verkennen. In der Welt und an den Höfen hat er keine Rolle geſpielt, wie ſein Geiſt ihn dazu berechtigt hätte; in Wien bemühte man ſich um ihn, mit dem großen Friedrich hatte er keine Berührung. Er war ihm zu nah, und die Augen der Fürſten ſehen nach den Geſetzen einer umgekehrten Perſpective, ihnen erſcheint das Entfernte groß und das Nahe klein.*)

Von Leſſings Perſönlichkeit beſitzen wir neuerdings eine treffliche Schilderung, welche Dr. Karl Schiller verdankt wird (in der deutſchen Reichszeitung, 1853, Nr. 229), demſelben, welcher die Anregung zu Leſſings Standbild gab. Er ſammelte die Angaben hauptſächlich aus dem Munde von Leſſings Stiefkindern. Leſſing war hienach eine Geſtalt von mehr als mittlerer Größe, gedrungen, kräftig, anziehend. Sein Haupt trug er frei emporgerichtet, ſeine Hautfarbe war geſund, das Haar hellbraun, das Auge tiefblau, klar und offen, ſein Blick nicht ſtechend und herausfordernd, aber entſchieden und unbefangen. Sein volles langes Haar, das nur in den letzten Jahren einzelne Silberfäden zeigte, wie eine auf dem Todtenbette abgeſchnittene Locke beweiſt, trug er von der Stirn nach dem Nacken hin gekämmt, an den Seiten in Locken, hinterwärts in einem Haarbeutel endend. Seine Haltung war ſtets gemeſſen, ohne ſteif zu ſein, ſelbſt zu Hauſe erlaubte er ſich keine Nachläſſigkeit. Nur beim Schreiben pflegte er gekrümmt zu ſitzen, wahrſcheinlich Folge ſeiner Augenſchwäche und leider zur Beförderung ſeiner Bruſtkrankheit. In allem Uebrigen, wie auch in der Kleidung verrieth nichts den Gelehrten, er trug ſich gewählt und mit Geſchmack und die Ganzheit ſeiner Erſcheinung fiel überall als bedeutend und wohlthätig auf. In der Unterhaltung, vielleicht noch mehr als in ſeinen Schriften, zeigte ſich die Raſchheit ſeines Gedankenfluges, eine ſchalkhafte Grazie und ſtets ein herzgewinnendes Wohlwollen. „Aus ſeinem Blicke," ſo ſagt der Schilderer, „ſprühten ſiegreiche Geſchoſſe, und dieſes Auge war von um ſo gewaltigerer Wirkung, als er ſeinen Gegenſtand ſchon aus weiter Ferne zu fixiren verſtand." Seine Stimme war ein klangvoller Baryton, nahe dem Tenor.

---

*) Eine Zeitungsnachricht, datirt Braunſchweig 15. Februar 1863, ſagt: „In dem Hauſe am Aegidienmarkte Nr. 12, in welchem Leſſing geſtorben iſt, wurde heute Morgen eine Gedächtnißtafel angebracht. Dieſe Tafel, welche ſich dem Stil des Hauſes ſtreng anſchließt und in klaſſiſcher Quadratſchrift einfach den Todestag des Dichters enthält, wurde ſauber in Bronce ausgeführt, ſämmtliche Koſten wurden von einer Dame Braunſchweigs allein beſtritten.“ In Berlin, wo Leſſings Geiſt im Grunde am meiſten heimiſch war, iſt die ihm zugedachte Statue von derſelben Ruheloſigkeit verfolgt worden, welche den edlen Mann im Leben geleitete. Und noch ſcheint nichts feſt zu ſtehen.

In Leſſings Leben und Weſen iſt viel Seltſames, ja auf den erſten Blick Widerſpruchsvolles, man iſt veranlaßt geweſen, ihn einen paradoxen Menſchen zu nennen. Manches in der bunten Reihe ſeiner Schickſale und Beſtrebungen kommt auf Rechnung der harten Nothwendigkeit, einiges auch auf gewaltſam geſuchte Zerſtreuung, nicht zu vergeſſen, was in dem Reichthum und der Reizbarkeit ſeiner Natur liegt. Dazu, was ſchon hier zu berühren iſt, ein gewiſſes Mißverhältniß ſeiner Einſicht und ſeiner productiven Kraft. Leſſing war ein Dichter unter ſeinen Zeitgenoſſen, nicht bloß den deutſchen, es übertraf ihn keiner in den von ihm hauptſächlich angebauten Gattungen, er genügte ſeiner Zeit vollkommen, mußte von dieſer durchaus bewundert werden; allein ein anderes war ſich ſelbſt genügen. In der That kannte er höhere Ziele als ihm erreichbar waren, dies brachte ihn immerfort mit ſich ſelbſt in Widerſpruch, machte ihn unglücklich, trieb ihn in unſtetes Weſen und Leben. Dazu ſeine ſtete Kampfbereitſchaft und ſelbſt Kampfluſt, namentlich wo es Unrecht gut zu machen galt. Dieſe Eigenſchaften zeigen ſich gleichmäßig in ſeinem Leben und in ſeinen Schriften; es iſt hier am Ort, zur Abrundung des Charakters noch einige beſondere Züge hervorzuheben. Seiner Neigung zum Spiel, dem er ſich beſonders zu Breslau hingab, ward ſchon gedacht, es ſteht dies in engem Zuſammenhange mit jener Luſt, Streitfragen und ſelbſt Fackelbrände in die Welt hinauszuwerfen, auch hier zu wetten und zu wagen. Er war nicht umſonſt ein Zeitgenoß des Königs, der auch im Gefühl einer gerechten Sache und eines hohen Berufs mehr als einmal va banque geſpielt. Was der große Schriftſteller mit dem großen Fürſten gemein haben dürfte, iſt, bei allem Ernſt des Charakters und der Tiefe des Weſens, ein gewiſſer genialer Leichtſinn.

Und hiemit iſt ein Charakterzug zu verbinden, der von Garves Mutter erzählt wird.*) Leſſing pflegte, was man freilich wohl nicht in allzugroßer Allgemeinheit zu nehmen hat, gewöhnlich Gold- und Silbermünzen in Einer Taſche loſe unter einander zu tragen; wenn ihn dann ein Armer anſprach, ſo genügte er nicht nur der ihm eigenen Mildthätigkeit, ſondern griff mit Abſicht blind hinein und gab, was ihm in die Hand kam. Brachte der Arme ihm dann etwa ein Goldſtück zurück, ſo lobte er deſſen Ehrlichkeit und wies auf die Vorſehung hin, die ihm das zugedacht habe. Es iſt auch dies ein kühnes Spiel mit dem Schickſal, das nach mehr als Einer Seite hin Licht wirft auf die innerſten Tiefen dieſes Charakters. Er ſpielte ſicherlich nicht bloß in Eigennutz und Geldgier, ſondern er ſpielte um zu ſpielen, er, der ſich ſelbſt ſo ſehr als einen Spielball des Geſchickes anſehen mußte, der ſich ſo wenig feſtgewurzelt im Leben und der menſchlichen Geſellſchaft fand. Es zeigt ſich auch hier wieder ſein ritterlich-abenteuerndes Weſen, das in anderer Zeit und andern Verhältniſſen ſo mit dem Schwerte gekämpft haben würde, wie hier mit der Feder, zum Theil allerdings aus reiner Liebe zum Kampf, weshalb man ihn aber noch immer nicht mit Riemer unter die bloßen Klopffechter zu ſtellen braucht; auch kämpfte er ja immer mit offenem Viſir, nach allen Geſetzen und Sitten edelſter Ritterlichkeit, ſtets für bedrängte Unſchuld und das, was er für Recht hielt. Endlich liegt darin wohl auch ein Sprung aus der Proſa des Lebens hinaus: alles dies zuſammen aber läßt Leſſing ganz anders erſcheinen, als man ihn wohl hie und da uns darſtellen möchte; bei vorwiegendem Verſtand war er doch weit von Nüchternheit entfernt, und wenn ihm kühne Flüge der Phantaſie verſagt waren, ſo ſuchte er eben einen Erſatz in ſolchen Abenteuerlichkeiten, ja ſelbſt ein Bedürfniß über das Berechenbare hinauszugreifen ſcheint ſich darin auszuſprechen, zum Beweiſe, daß Leſſing nach einem Gegengewicht verlangte und nach Ergänzung ſtrebte;

---

*) Siehe Dittmar in v. Woltmanns Zeitſchrift: Geſchichte und Politik. I. S. 212.

wir hätten hier alſo Linien, welche uns ſeine Eigenheit, ſeine Schranke und ſeine Größe zeichneten.

Er hatte nichts von Sentimentalität an ſich. Wenn dieſe ein Hauptelement in der beginnenden neuen Zeit iſt, ſo gehört Leſſing durchaus der älteren an, ſeine Naturanlage aber ſelbſt beſtimmte ihn dafür. Weder überſtrömendes und zur Schau getragenes Gefühl, weder jene weiche, verhimmelnde Zärtlichkeit, wie wir ſie bei Klopſtock finden, war ſeine Sache, noch viel weniger jene Schwärmerei der Liebe, welche bis in den Tod treibt. Auch die ſchwärmeriſche Liebe für die Natur, welche in der That in der Tiefe des Herzens germaniſcher Nationen liegt, und nur durch die Einwirkung des Romanismus zeitweiſe gänzlich zurückgedrängt war, auch dieſe war ihm nicht eigen. Er unterſchied ſich hier nicht nur beſtimmt von ſeinem Freunde Kleiſt, dem er Spaziergänge ins Freie rieth, ſo wie ihm ſelbſt dagegen der Beſuch des Kaffehauſes mehr fromme, um hier Menſchen zu finden und zu ſtudieren. Ja es wird erzählt*), als Leſſing einſt mit einem von ihm verehrten Manne durch eine ſchöne Gegend gefahren und dieſer in wenig einfachen Worten ſeine Freude über das Erblühen der Natur ausgeſprochen, habe er erwidert: er beneide jenen um ſeiner Freude willen, könne ſie aber nicht theilen. Er ſoll hinzugeſetzt haben, wenn der Frühling einmal roth blühte, dann wäre es doch etwas Neues und er wolle ſich alsdann freuen. Welch ein Abſtand von hier bis zum Werther! Wie ſich nun hier wieder eine Grenze, ein Vacuum zeigt, ſo finden wir zugleich die fuga vacui; im Leben wie in Schriften, und dort ſogar mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit, ſehen wir Leſſing gerade nach dem Element ſeine Hand ausſtrecken, das in der Miſchung ſeines Geiſtes fehlt, wir wollen es in der Kürze nennen: das Romantiſche. Zufolge dieſer Grundſtimmung nun iſt Leſſing noch heute der Mann und Abgott der Reinverſtändigen; allein ſo wenig zu leugnen iſt, daß die Complexion des Leſſingiſchen

---

*) S. Franz Horn Poeſie und Beredſamkeit der Deutſchen. III, 107.

Geiſtes in weitem Abſtande bleibt von der Goethes und Schillers, ſo bleibt er doch eben ſo weit und weiter von Voltaire, von Moſes Mendelsſohn, von Nicolai, wie verwandt die letzteren ihn ſich auch glauben mochten. Das Chriſtlich-Germaniſche konnte in Leſſing nie ausgelöſcht werden. Es begreift ſich aber von hier aus wieder jene innere Unruhe, zumal bei einem Mann, der auf die Scheide zweier Zeitalter geſtellt iſt.

In ſittlicher Beziehung ſteht Leſſing beſonders hoch, und hier liegt ſein ganzes Herz und Weſen aufgeſchlagen da in ſeinen verſchiedenen Briefwechſeln. Er war der zärtlichſte Sohn, Bruder und Freund, ſtets voll der feinſten und ſchonendſten Rückſicht, er war jeder Aufopferung fähig und ſtets zu derſelben bereit. Eine edle Aufrichtigkeit und tiefe Grundehrlichkeit macht ſeinen Hauptcharakterzug aus; er hatte eigentlich nur Eine Leidenſchaft, die für die Wahrheit. Und ſo war er auch ferner von der höchſten, wahrſten und innerlichſten Beſcheidenheit, das aber will um ſo mehr ſagen bei einem Manne, der ſich ſtets mühevoll durchgekämpft und der eben ſo viel ſeiner Anſtrengung und ſeinem Fleiß als unmittelbarer Begabung verdankt. Mehr als bei irgend einem nun bilden dieſe Eigenſchaften des ſittlichen Menſchen die Grundlage für die Tugenden des Schriftſtellers, der Werth und Reiz ſeiner Werke liegt nun aber ganz beſonders in dem ſeltenen Verein der höchſten dialektiſchen Fechterkunſt mit dieſer Grundehrlichkeit und dem tiefen Rechtsgefühl, in der ſchneidenden Schärfe ſeines Geiſtes und doch wieder in der Liebenswürdigkeit und Humanität. Zeigt ſich dies beſonders in ſeinen kritiſchen Schriften, ja ſelbſt in den polemiſchen, ſo nehmen dieſe eben darum eine ſo vorzügliche Stelle ein. Ueberhaupt verdient der Proſaiker Leſſing eben ſo ſehr wie der Dichter hier unſere volle Aufmerkſamkeit: wir werden ſtets die ganze Erſcheinung ins Auge zu faſſen haben, welche eben eine neue Zeit herbeiführen half.

Schließlich erwähnen wir hier nur noch eines Urtheils über Leſſings Chriſtenthum, und zwar von einer Stimme, welche beſonders ſtrenge zu urtheilen veranlaßt war: „So weit man ohne Glauben an das Chriſtenthum ein Chriſt in der That ſein kann, ſo weit war es Leſſing, und er beſchämte dadurch die Maſſen derer, die mit allem, was chriſtlich an ihnen iſt und heißt, doch keine Jünger Chriſti ſind im Geiſte und in der Wahrheit, ſondern meiſt nur in der Form.“

II.

Lessings Werke.

Leſſing iſt kein Dichter im vollen, oder wir wollen lieber ſagen im höchſten Sinne des Wortes und er ſelbſt hielt ſich nicht dafür. Ihm fehlt zwar nicht die geſtaltende und ſchaffende Kraft, aber ihm fehlt doch jene eigenthümliche Verbindung von warmer Empfindung, reicher Phantaſie und durchgängigem Schönheitsſinn, welche vor allem den Dichter macht und jedes ſeiner Worte mit dem Klang einer höhern Muſik anhaucht. Verſtand, Berechnung, Studium iſt in allen Werken Leſſings das Vorherrſchende. Am leichteſten geht der Verſtand eine Verbindung ein mit dem Witz, mit dem Humor; dies zeigt ſich beſonders in der glücklichſten Production aus Leſſings jüngeren Jahren, ſpäter tritt immer mehr hervor, daß ſeine Kraft nicht ſowohl in dem Verbinden und Schaffen liegt, als vielmehr in dem Zerlegen; Scharfſinn überwiegt die productiven Eigenſchaften. Dennoch ſehen wir ihn Werke vollbringen, welche in großen Partien den Leiſtungen eines wahren Dichters ſehr nahe kommen, die aber in ſeiner Zeit nicht nur dafür genommen werden konnten, ſondern auch mußten, denn Leſſing hatte Niemanden neben ſich, der ihm ſeinen Rang hätte ſtreitig machen können. Noch unbeſtreitbarer iſt, daß Leſſing überall die Bahn gebrochen und für die Heroen der Literatur die eigentliche Grundlegung vollbracht hat.

Insbeſondere iſt Leſſing der Begründer des neueren Dramas; alles, was vor ihm geleiſtet worden, iſt als todt zu betrachten, ſeine Stücke ſind die älteſten, welche für die deutſche Bühne als noch lebendig bezeichnet werden dürfen. Kein Stück von Andreas Gryphius kann jemals wieder auf die Bühne kommen, aber auch ebenſo wenig eines von Elias Schlegel oder von Cronegk, von Weiße, von Brawe, oder ſelbſt das einzige, ſeiner Zeit ſo hochgeſchätzte von Leiſewitz. Drei von Leſſings Bühnenſtücken beſtehen noch in voller Friſche und werden es, ſelbſt wenn man gegen ihre theilweiſen Mängel nicht erblindet iſt, auch noch lange Zeit, denn ſie ſind voll Geiſt und haben eine Sprache zum deutſchen Herzen.

III.

Jugendwerke.

Nur um die Höhe zu ermeſſen, auf welche Leſſing weiterhin das deutſche Drama erhoben, werde auch ſeiner jugendlichen Werke gedacht; es hat nichts Auffallendes, wenn er mit ihnen ſich kaum über ſeine Zeit erhebt. Die erſten dramatiſchen Werke aus den Jahren 1747 und 48 ſind von Leſſing ſelbſt nicht in ſeine Schriften aufgenommen worden, woraus wohl zu erſehen, daß er ſie nach wenigen Jahren nicht mehr ſeiner würdig hielt. Es ſind dies: „Damon oder die wahre Freundſchaft“ und „die alte Jungfer“. Erſteres, im ſiebenten Stück der „Ermunterungen“ gedruckt, mag damals nicht ganz ſo ſchwach geweſen ſein, als es uns heute erſcheinen muß. Wenn man hier zunächſt an den Vergleich mit Gellert'ſchen Luſtſpielen zu denken hat, ſo zeichnet es ſich vor dieſen immer noch durch gewandte Behandlung der Rede und des Dialogs aus, die Compoſition aber kann nur vor einem höchſt naiven und unerfahrenem Publicum beſtehen. Was uns jedoch hier ſchon den wahren und den künftigen Leſſing zeigt, iſt die Munterkeit, welche ſich in der Ausführung einer Rolle, des Kammermädchens Liſette, ausſpricht, eine Rolle, welche allein der Trockenheit des Uebrigen das Gegengewicht halten kann. Offenbar zeichnete der Dichter hier nach dem Leben und zum Theil friſcher und glücklicher, als daſſelbe Leipziger Stubenmädchen in mehreren folgenden Stücken erſcheint. Das zweite Stück, „die alte Jungfer“, iſt in der Anlage um nichts beſſer, ſteht aber in der Ausführung ſogar nach. Das Luſtſpiel, „verfertigt 1748“, erſchien zu Berlin im folgenden Jahr. Lachmann konnte dieſe Originalausgabe nicht mehr auftreiben, ſondern machte den Abdruck nach Schmid's Anthologie.

Im Jahre 1748 wurde von Leſſing zu Leipzig „der junge Gelehrte“ geſpielt; gedruckt erſchien das Werk im vierten Theil der Schriften, im Jahre 1754. Auch dieſem Werk iſt heutiges Tags keine Bedeutung zu geben, es erſcheint nur kaum lesbar, die Erfindung erweiſt ſich ſchwach, die Ausführung breit, Leben und Laune ſind keineswegs im Ueberfluß; man ahnt hienach keine Minna von Barnhelm. Nur die Gewandtheit der Sprache, manche dialektiſche Wendung, viel Verſtändiges und nur ſelten ein Geiſtesfunken ſichern für ſeine Zeit dem Drama einen gewiſſen Rang; in der Darſtellung des jungen Gelehrten ſieht man, daß der Verfaſſer ſelbſt damals mehr ein Gelehrter war als ein Dichter; der Vergleich mit Holbergs Erasmus Montanus, den aber Leſſing ſchwerlich gekannt, fällt nicht zu Gunſten des Deutſchen aus, denn bei aller Derbheit iſt dort Friſche, ſprudelnder Humor und Luſtigkeit, während Leſſings Stück nur mit Noth den Namen eines Luſtſpiels ausfüllt.

Viel anders verhält es ſich mit demnächſtfolgenden Stück, „die Juden“, vom Jahre 1749, gedruckt im vierten Theil der Schriften, offenbar von Leſſing als ſein damals beſtes Werk an den Schluß geſtellt. Das Stück iſt nicht nur an ſich von Intereſſe, ſondern bildet auch den Uebergang zu den Werken, mit welchen Leſſing klaſſiſch geworden iſt, namentlich hat es Bedeutung für ſeinen Nathan, der darin vorgebildet erſcheint. Wir begegnen hier einer zwar in ihren Grundzügen etwas gewaltſamen und wohlfeilen, dann aber in ihrer Einzelheit ſinniger und feiner durchgebildeten Anlage, und dem entſpricht nun auch die gleichmäßiger belebte Ausſtattung alles Einzelnen; die Charaktere ſind beſtimmt, aber weniger grob, der Dialog zeigt hier ſchon einen hohen Grad von Lebendigkeit und wenn auch hie und da Breiten ſich einſtellen, ſo iſt viel Geiſtreiches und über dem Ganzen ein geiſtiger Hauch. Nun hat aber das Stück eine unverkennbare Tendenz, dieſelbe wie Leſſings Nathan; im Sinne edler Humanität ſoll das in der ſocialen Stellung ſo ſtark verſchobene Gleichgewicht der Schätzung des Juden und Chriſten hergeſtellt werden. Und wie fängt der Dichter es an? Allerdings kann man mit ihm rechten über die Art und Weiſe, wie er ſein Ziel erreicht. Der Baron und ſeine Umgebung hat in der craſſeſten Weiſe das Vorurtheil, daß alle Juden Gauner ſeien und er wird darin beſtärkt, da der Dichter ihn bei Nacht unfern ſeines Gutes von Räubern in langen Bärten beraubt werden läßt; nur die Dazwiſchenkunft eines Unbekannten rettet ihn. Dieſer Unbekannte nun mag von der Dankbarkeit des Andern nichts wiſſen, will durchaus nicht auf dem Gute des Barons verweilen, iſt aber zugleich von ſo hinreißender Liebenswürdigkeit, daß die halberwachſene Tochter des Barons ſich auf der Stelle ſterblich in ihn verliebt und trotz des Mangels ihrer Jahre ihn ſogleich zu heirathen begehrt. Und wie löſt ſich's? Die jüdiſchen Räuber, wie man ſogleich durchſchaut, ſind nicht nur Chriſten, ſondern auch des Barons eigene Unterthanen, der Eine ſogar ſein Verwalter, dem er unbedingtes Vertrauen geſchenkt; der liebenswürdige Reiſende dagegen, den der Baron zuletzt eben ſo ſehr als ſeine naiv zudringliche Tochter zum Eidam wünſcht, iſt — o Himmel! — ein Jude, der kein Schweinefleiſch ißt! Die löbliche Tendenz ſelbſt ſcheitert hier daran, daß die Eigenſchaften in dreiſteſter Weiſe vertauſcht ſind, alle ſchlechteſten Eigenſchaften, welche man mit Recht und Unrecht den Juden irgend zur Laſt legen konnte, ſind hier den Chriſten gegeben, alle chriſtliche Tugend dem Juden, überdies noch alle Liebenswürdigkeit! Keine der harmloſeſten Eigenheiten des Stammes haftete an dieſem überedlen Vertreter deſſelben und das gnädige Fräulein wiederum erſcheint ausgerüſtet mit einem reichen Maaß der edelſten Zudringlichkeit — Fehler, welche hier im Großen erſcheinen, wie weiterhin bei Nathan im Kleinen. Für die Auffaſſung und Beurtheilung des letzteren verdienen Leſſings Juden unzweifelhaft mehr Beachtung als ihnen bisher zu Theil geworden und es zeigt ſich hier eben ſehr anziehend, wie tief jene Compoſition in Leſſing gelegen habe, wie früh er ſich an dieſelbe gemacht. Daß er jene zweite Compoſition, welche den Abſchluß ſeiner dichteriſchen Laufbahn bildet, der erſten folgen ließ, beweiſt einmal, wie viel er auf dieſen Gedanken gab, und er trat ihm noch näher durch die Freundſchaft mit Mendelsſohn, dann aber auch, wie wenig ihm die erſte Löſung genügte.

Es iſt übrigens noch anzumerken, daß das Stück ſehr geſchickt ausgeht und am Schluß die Rundung der Anlage ſich bewährt. Es iſt eines der ſeltenen Luſtſpiele, in denen keine Heirath zu Stande kommt; der Jude und die Baroneſſe, das würde doch nicht paſſen. Dafür iſt aber auch die Tochter noch ein halbes Kind, kann alſo noch warten und der Dichter hat ſtatt des Juden keines Anderen bedurft. Der Jude aber iſt zufrieden damit, daß der Baron ſein Vorurtheil aufgiebt: ob auch der Zuſchauer, das iſt eine andere Frage — er empfängt der Lehre zu viel, der Luſt zu wenig. Wir ſehen aber Leſſing im rüſtigſten Fortſchreiten, von hier aus ließen ſich ſchon Erwartungen hegen, allein damit eine Minna von Barnhelm komme, war noch ein anderes Element nöthig. Leſſing mußte Leipzig verlaſſen, das ihm nur Liſetten ergab, er mußte etwas von dem Geiſt aufnehmen, der unter Friedrich ſich in Preußen regte. Bis dahin, es ſind noch zehn Jahre, verfaßte er eine Reihe von Luſtſpielen, die ihn zwar auf Seiten des Techniſchen bedeutend fördern, allein da die Stoffe ihm mehr auf gelehrtem Wege zufließen, oder durch den Verſtand zurecht gelegt werden, doch des Schwunges und der feinen Lebendigkeit, der überzeugenden, unmittelbar anſprechenden Wahrheit noch entbehren. Dahin gehören zunächſt Werke aus den Jahren 1749 und 50: Der Miſogyn, der Freigeiſt und das nach dem Trinummus des Plautus bearbeitete Stück „der Schatz."*) Das bedeutendſte iſt der Freigeiſt; es erſcheint in hohem Grade beachtenswerth, wenn ſich auch ſehr wohl erklärt, daß es auf unſerer Bühne nicht mehr beſteht. Kühn iſt der Gedanke, das Stück ſo zu führen, daß zwei verlobte Paare ſich vertauſchen, mit Liſidors, des Brautvaters Worten: „Der Fromme ſollte die Fromme, der Luſtige die Luſtige haben: Nichts! der Fromme will die Luſtige, der Luſtige will die Fromme.“ Dazu kommt noch, daß der Freigeiſt, der vom Vorurtheil gegen alle „Schwarzröcke“ erfüllt iſt und ſeinen Freund mit dem zäheſten Mißtrauen verfolgt, davon geheilt wird. Dieſe ſchwierige Aufgabe löſt der Dichter auf eine Weiſe, welche in ihm den fleißigen Schüler der alten dramatiſchen Dichter, zugleich aber einen künſtleriſchen Verſtand von ungewöhnlichem Maaß erkennen läßt. Es kommen im Einzelnen auch Wendungen von überraſchender Schönheit vor: in dem Freigeiſt erwacht eben dadurch ſeine ſchlummernde beſſere Natur, daß er ſich in die Fromme verliebt, er iſt eben dadurch ſchon ſelbſt geläutert und geheilt: in der That eine Wendung, wie ſie Leſſings beſtem Werk zur Ehre gereichen würde. Daſſelbe gilt, wenn die Heitere doch eben dadurch einen tieferen Kern verräth, daß ſie dem Ernſten, dem Frommen ſich zuwendet, vorzüglich aber, wenn der mißtrauiſche Adraſt erſt da an die Wahrheit des Geiſtlichen glaubt, wo dieſer endlich in Zorn geräth. Allein der Plan ſowohl als auch ein großer Theil der Geſtaltgebung bleibt abſtract und allzu künſtlich, die Triebfedern ſind oft zu hoch geſpannt, der Dialog ſchleppt und zerrt ſich zuweilen hin und bis auf wenige Ausnahmen reden die Perſonen eine förmliche, überdies nunmehr zum Theil veraltete Bücherſprache und tragen mehr des Lehrhaften vor, als ſich heutigestags, und vielleicht überhaupt, von der Bühne herab hinnehmen läßt. Der Freigeiſt iſt namentlich in ſeinem Mißtrauen, ſeinem Vorurtheil, ſeinen Illuſionen allzu weit geführt, der ſanfte Geiſtliche dagegen hat zu wenig Wahrheit und Individualität um Intereſſe zu erregen; mehr erſcheint der Dichter auf ſeinem Felde in den munter gehaltenen Charakteren, in dem ſehr wohl gezeichneten künftigen Schwiegervater, der in ſolidem Wohlbehagen für alle Gegenſätze eine Ausgleichung hat, in der luſtigen Henriette, der nie fehlenden Liſette, ſo wie auch in dem derben Bedienten, endlich in der Großmutter, obwohl ihr nur wenig

---

*) Der Miſogyn erſchien zuerſt im ſechſten Bande der Schriften und damals nur in Einem Act. Die Geſtalt, in der er jetzt geleſen wird, in drei Aufzügen, erhielt er in den „Luſtſpielen" 1767; der Freigeiſt und der Schatz erſchienen im fünften Bande der Schriften, 1755, und blieben in den Luſtſpielen beinahe ganz unverändert. Ueber die Entſtehung des Stückes äußert ſich Leſſing in den Collectaneen: ein Fragment des Menander habe ihn auf den Gedanken geführt. XI, S. 243 der Lachm. Ausg.

Worte zufallen. Nur in einzelnen Scenen und namentlich gegen den Schluß, gewinnt das Stück mehr Fluß, Leben und Wahrheit; die letzten Scenen enthalten viel Geiſtreiches und zeigen ſchon den vollendeten Leſſing, aber hier mit aller Jugendfriſche. Fein iſt auch, daß Liſette, für die der Leſer gleichfalls eine Partie vermutet, dennoch leer ausgeht. Fein und erleſen ferner Liſidors Worte am Schluß: „Aber keinen Tauſch weiter! Keinen Tauſch weiter!“ Und darauf Liſette: „Wie übel iſt unſer eines daran, das nichts zu tauſchen hat.“ Wie Schade, daß das Werk nicht neben Minna von Barnhelm noch fortzuleben vermag!

Auch „der Schatz“ iſt ein Stück, an dem wir nicht vorübergehen dürfen. Die Compoſition freilich gehört unſerm Dichter nicht; er folgte darin durchaus dem Plautus in deſſen Trinummus, ſo wie dieſer dem Stück des berühmten griechiſchen Luſtſpieldichters Philemon, in deſſen Schatz (Θησαυρός)*); Leſſing ſtellte den griechiſchen Titel her. Bei Plautus, wie offenbar auch bei ſeinem Vorbilde, gliedert ſich das Stück in fünf Akte; Leſſing zog es zuſammen in einen Einzigen. Wenn nun dieſer etwas gedrängt und überladen erſcheint, ſo fühlte der neuere Dichter ſich doch zu ſolcher Zuſammenziehung dadurch veranlaßt, daß gewiſſe Ausführungen, namentlich Monologe, dem neueren Publicum nicht mehr zuſagend erſchienen, wobei aber offenbar dasjenige, für welches die Alten ſchrieben, als ein feineres ſich bekundet. Dafür nun hat Leſſing wieder Anderes mehr ausgeführt und es läßt ſich nicht leugnen, daß die Munterkeit des jugendlichen Dichters auch hier wieder ſchön und liebenswürdig ſich ausgeprägt hat. Das Stück gehört in ſeiner Ausführung unter Leſſings Jugendwerken zu den lesbarſten: je weniger er mit der Anlage zu thun hatte, um ſo mehr ſammelte ſich ſein Geiſt auf die Geſtaltung der Rede und des Dialogs hin; jene Bücherſprache, die wir in dem nur ein Jahr jüngeren Freigeiſt noch empfinden, tritt hier ganz zurück und macht einer wahren und geiſtig belebten Umgangsſprache Platz. Das Stück würde auf unſerer Bühne vor einem verwöhnten und verzogenen Publicum ſich noch recht wohl zeigen können, wenn der Dichter nur in Einem Punkt hätte von dem alten Vorbilde abweichen können: das Stück entbehrt nämlich ganz und gar der Frauenrollen, während doch eine Heirath mit in den Knoten deſſelben weſentlich verflochten iſt, ſo daß einer geſchickten Hand nicht ſchwer werden dürfte, die Schweſter des Verſchwenders mit auf die Scene zu bringen: allein wer wagte ſo leicht, ſich neben Leſſings Dialog zu ſtellen!

---

*) Das Stück iſt verloren gegangen bis auf anderhalb Verſe bei Athenäus (IX. p. 385, d.); Hermann hat ein paar andere unbeſtimmte mit Wahrſcheinlichkeit dem Stück zugeeignet.

Auch unter Leſſings Trauerſpielen iſt ein Stück, das wir nur als eine Vorſtufe betrachten können, das noch vor der eigentlichen Erweckung des Dichters liegt: Philotas, vom Jahre 1759. Schon ſeines Umfangs wegen iſt es kein eigentliches Trauerſpiel, es hat nämlich, ähnlich wie der Schatz, nur Einen Akt, und das iſt für ein Trauerſpiel auffallender als für ein Luſtſpiel. Dieſer einzige Akt beſteht aus acht Scenen, wieder gegen ein mit Recht beſtehendes Herkommen, das im Weſentlichen ſchon die Griechen beobachtet haben; bei ſeiner Kürze aber fügt ſich das Werk um ſo leichter der Satzung der drei Einheiten. Es hat nur drei Perſonen; mit dieſen kommt es freilich zu keiner beſonderen dramatiſchen Lebendigkeit. Das Stück iſt in ſeiner Erfindung höchſt einfach, der Grundgedanke vortrefflich; umgekehrt wie in der Sara dürfte hier die Conception ungleich höher zu ſtellen ſein als die Ausführung. Insbeſondere fühlen wir den Mangel der metriſchen Form bei einer heroiſchen Fabel, welche des höchſten Pathos bedurft hätte. Dies wurde auch von den Zeitgenoſſen gefühlt: Gleim brachte das Stück nachträglich in Verſe. Allein der Vers hätte urſprünglich auf die ganze Sprachbehandlung, auf den geſammten Ton Einfluß haben müſſen; freilich trat hier im Jahre 1759 gerade ein Wendepunkt ein: man war des Alexandriners müde, der Blankvers aber war noch nicht recipirt, obwohl man ihn ſchon ganz einzeln verſuchsweiſe kurz zuvor angewendet.

Der Gegenſtand iſt wahrhaft heroiſch, ſpartaniſch, gewiß nicht ohne Rückſicht auf die kriegeriſche Zeitſtimmung gewählt. Corneille konnte keinen günſtigeren behandeln. Philotas, der junge Sohn eines macedoniſchen Königs iſt in der erſten Schlacht, wo er ſein Heldenthum bewies, verwundet und gefangen worden. Dieſer iſt in den Händen des Feindes, des Königs Aridäus, deſſen Söhne wiederum in macedoniſche Gefangenſchaft gerathen ſind. Er denkt natürlich an Auswechslung. Allein Philotas glaubt ſein Vaterland in großem Vortheil, wenn ſein Vater nicht mehr durch Rückſicht auf ihn beſtimmt werde. Er will ſich darum den Tod geben, ſucht ein Schwert zu erlangen und durchbohrt ſich, ſobald er in deſſen Beſitz kommt. Wir haben hier einen jungen Regulus und ein ſo hoch getriebenes Heldenthum, daß es in der That nichts Geringes war, der Sache die Farben der Wahrheit zu geben, die Tugend nicht romanhaft erſcheinen zu laſſen. Die Zeitgenoſſen waren auch mit dieſem Stück zufrieden und ließen ſich beſonders genügen an der Erhabenheit der Geſinnung, nahmen an einer gewiſſen Lehrhaftigkeit keinen Anſtoß; wir vermiſſen freilich Blut und Leben, individuelle Zeichnung, Aufſchwung der Poeſie und Stil. Hier zeigte ſich eine Grenze für die proſaiſche Form, und ebenſo auch für die Fähigkeit des Dichters, ſowie der Zeit.

IV.

Sara Sampſon.

Ein neuer Abſchnitt ſeines dramatiſchen Schaffens, wie er das ſelbſt fühlte, beginnt mit Leſſings Sara. Im Jahr 1755 ſchrieb er zu Potsdam ſein Trauerſpiel „Miß Sara Sampſon“, ein Stück das die früheren Jugendarbeiten weit hinter ſich läßt, in dem ſich nicht nur gediegenes Streben, ſondern auch wahre Empfindung ausſpricht. Es verdient ſchon darum nähere Beachtung, weil Leſſing es bis in ſpätere Zeit ſein Lieblingsſtück nannte. Es begründete überdies eine neue Gattung, die des bürgerlichen Trauerſpiels, und war das erſte Stück, welches wagte von der ſtrengen Einheit des Ortes und der Zeit abzuweichen. Die Erfindung iſt von mäßigem Verdienſt, Laſter und Tugend ſtehen ſich zu nackt gegenüber: der ausſchweifende Melleſont, welcher der tugendreichen Sara die Ehe verſprochen, ſie aber nachher verläßt, nachdem ſie mit ihm ihren Eltern entflohen. Eine frühere Geliebte Melleſonts, Maarwood, auf welche alle Abſcheulichkeit gehäuft iſt, verſucht die Trennung Melleſonts von Sara und vergiftet letztere, da es ihr nicht gelingt. Dieſe Marwood iſt ein gewiſſes Vorſpiel der Orſina in der Emilia Galotti. Die Ausführung übertrifft die Erfindung, namentlich iſt der Dialog ſchon ſehr löblich, auch kommen Anflüge von Empfindung vor; das Stück hat ſtark geſpannte und rührende Scenen; zu letzteren gehört beſonders die Sterbeſcene im fünften Act. Es ſchlägt ſchon einen Ton an, welcher auf Werther deutet und gab zum erſten Mal den Beweis, daß das deutſche Publicum für ſentimentale Eindrücke mindeſtens ebenſo empfänglich ſei als das engliſche.

Man ſah es gern auf der Bühne, war aber doch bald genöthigt, manches Epiſodiſche fortzulaſſen und den zu weit geſponnenen Dialog zu verkürzen.

Ein Verhältniß zur engliſchen Literatur iſt bei dem Stück unverkennbar und die Originalität des deutſchen Dichters bedarf hier einer Einſchränkung: Leſſings Miß Sara Sampſon iſt eine Copie der Clariſſa von Richardſon, freilich eine Copie, wie ſie Leſſing macht. Als das Stück zuerſt über die Bühne ging, war das Original in Deutſchland zwar bekannt (ſchon zu Anfang der fünfziger Jahre gab es Ueberſetzungen), allein man forderte damals keine Originalität von einem deutſchen Dichter, und heutigestags dürfte der Roman in acht ſtarken Bänden wohl nur noch dem Namen nach gekannt werden. Nun hat aber auch Richardſon ſelbſt deutlich aufgefordert zu einer dramatiſchen Behandlung ſeiner Geſchichte, denn er ſagt (Band VI im 52. Brief): „Hätte Rowe die Geſchichte der Clariſſa gekannt, er würde ſeiner Büßenden den Titel Clariſſa Harlowe gegeben und den Charakter anders gezeichnet haben.“ Letzteres nun that Leſſing in ſeiner Sara Sampſon. Im Ferneren giebt Richardſon eine ſtrenge Kritik des Rowe'ſchen Stückes, und alles das findet man beachtet in Leſſings Sara. Es beſteht alſo ein Zuſammenhang unter den beiden engliſchen Werken, und Leſſing folgte einer ähnlichen Aufforderung, wie Schiller bei ſeinen Räubern — letzterer arbeitete nach einer Erzählung Schubarts, von welcher geſagt war, daß ſie ſich vorzüglich zu einer Tragödie eigne. Rowe's Tragödie „die ſchöne Büßende“ (Calliſte) brachte den Roman Clariſſa hervor und dieſer Roman wieder die Tragödie Sara. Aus dem Familien-Roman wurde eine Familien-Tragödie; eben dahin aber zog gleichzeitig Diderots Theorie und praktiſcher Vorgang. Der Umſtand, daß Leſſing in der Compoſition und in der Zeichnung und Führung der Charaktere vieles vorbereitet und gegeben fand, machte möglich, daß er ſich um ſo mehr auf die Ausführung concentriren konnte; hier leiſtete er Großes und ſtellte ganz neue Maaßſtäbe auf für ſich und ſeine deutſchen Zeitgenoſſen. Zugleich war durch das Familienſtück, zunächſt noch in adeligen Kreiſen ſpielend, die Bahn für das bürgerliche Stück gebrochen, ein Punkt von höchſter Wichtigkeit, denn indem man die Bühne der Wirklichkeit ſo nahe brachte und erſt den Adel, dann aber ſogleich die Bürgerklaſſen mit ihren nächſten und innerſten Intereſſen heranzog, gründete man ein Publicum weiteſten Umfanges, auf dem eine nationale Literatur ſich erbauen konnte; ein Beſonderes iſt noch, daß die Schauſpielkunſt eine ganz neue Richtung erhielt und zwar eine ſolche, welche eine Sprache zum Herzen der Zuſchauer hatte. Der Schritt mußte nothwendig geſchehen, und wenn auch Iffland*) und Kotzebue hiemit möglich gemacht waren, ſo beruht doch hierauf zugleich alles Große, Wahre und Tiefe, das die deutſche Bühne zur Zeit beſitzt.

Das Stück iſt im Ganzen veraltet und kann nicht mehr geſpielt werden, aber es iſt von höchſtem Intereſſe für die Entwickelung ſowohl Leſſings als der neuen dramatiſchen Literatur der Deutſchen. Daß Leſſing bis an ſein Ende viel darauf gab, erklärt ſich eben daher: es war das Stück, an dem zuerſt ſeine Kraft ſich erprobte, mit dem er die Ebne der Zeit verließ. Es iſt kein Meiſterwerk, aber ſein Meiſterſtück, im Sinne des Handwerks nämlich. Sehr ungleich an Werth in ſeinen Theilen zeigt es uns Vergangenheit und Zukunft der deutſchen Literatur höchſt lehrreich neben einander: es iſt noch viel Steifes, Breites, Pedantiſches darin, zum Theil wohl auch aus dem engliſchen Original mit herübergenommen, und zugleich ſehen wir den talentvollen Schüler Diderots mit jener Gewandtheit und Geiſtesgegenwart des Dialogs, die wir in der Emilia bewundern; nur zuweilen begegnet Spitzes, in der Behandlung des verfänglichen Verhältniſſes wohl auch Unzartes. Das Stück iſt bewegend und rührend, nicht ergreifend, erhebend, im Ganzen nicht poetiſch; oft wird es quälend und verſtimmend, namentlich weil der abſtoßende Charakter der Marwood eine allzu große Breite erhält. Allein es meldet ſich Gemüt und ſogar Seele, es zeigt ſich mit ihren Mängeln und Tugenden die Jugend des Autors, und wir finden auf dieſer Seite Vorzüge in dem Stück, welche wir gern ſeinen ſpäteren wünſchten. Mit dem, was Leſſing hier erworben und gelernt, hätte er ſogleich nachfolgende Tragödien verwandten Inhalts dichten müſſen, allein ſeine Emilia folgte in zu weitem Abſtande nach. Leſſings Errungenſchaft wurde hier Andern zu Theil.

---

*) Der mächtige Eindruck des Stückes bei ſeiner Aufführung zu Hannover machte den jungen Iffland zum Schauſpieler; er ſchreibt: „Von einer ſolchen Sprache hatte ich keinen Begriff. Eckhof als Mellefont, die Henſel als Sara, die Böck als Marwood! Solch eine wahre, hinreißende Schilderung, dieſe Allmacht des Gefühls, welche jedes Gefühl erregte und führte, wohin es wollte, das reizte, erhob und überwältigte meine Seele. Ich war ganz aufgelöſt —“.

V.

Minna von Barnhelm.

Leſſing that einen ähnlichen Schritt für das Luſtſpiel. Minna von Barnhelm, vom Jahr 1767, iſt ein Originalſtück, das man nie ohne die größte Hochachtung nennen kann; es trägt namentlich in ſeinen erſten Akten eine freie Lebendigkeit und geniale Friſche an ſich, ja man darf ſagen, wenn irgend ein Stück Leſſings ihn als einen Genius urſprünglicher Art zeigen kann, ſo iſt es dieſes, denn hier iſt Wurf, Sicherheit und Leichtigkeit des Hinſtellens. Leſſing hatte nunmehr ſelbſt erlebt, er hatte nicht mehr nöthig aus einem Roman zu ſchöpfen.

Das Stück iſt aus dem Leben der Gegenwart gegriffen, und doch darin ein reiches Maaß von Kunſt. Die Charaktere ſind ſcharf gezeichnet, wirkſam contraſtirend gegen einander geſtellt und wiederum fein abgeſtuft. In der Titelrolle erſcheint als Inbegriff der Liebens-würdigkeit das jugendliche, lebhafte, geiſtreiche Mädchen, das doch durchhin mit ſo viel Vornehmheit ausgeſtattet iſt; ihr gegenüber das naivere Kammermädchen, das ſich aber als Vertraute fühlt. Der Wachtmeiſter und der Reitknecht ſind höchſt anziehende und höchſt dankbare Rollen, aber der Eigennutz des geſchmeidigen, zugleich unzarten und kriechenden Wirthes, leider wohl etwas zu ſehr in's Breite gezogen, iſt hier unter ſo viel Tugend ein ſehr heilſames Ingrediens, denn in der That, mit der Tugend, wie mit dem Golde, wird ein wenig verſchwenderiſch umgegangen, zum Schaden des Helden, den Leſſing mit ſo viel Liebe behandelt hat, und in dem ſich ſo viel von der Gediegenheit ſeines eigenſten

Weſens ausprägt. In dem Major Tellheim, den man die Hauptrolle des Stückes nennen kann, tritt Menſchenwürde und Manneswerth bei weitem mehr hervor als Soldatenehre, und in der That in einer Weiſe, der man eine allgemeine und tieſer gehende Bedeutung geben darf. Tellheim, ſo wie die übrigen Perſonen haben individuelles Gepräge und eben ſchon darum iſt ihre Tugend, wenn auch ſtark herausgekehrt, immer von ganz anderer Art, als in den alexandriniſchen Trauerſpielen vor Leſſing. Von beſonderer Schönheit und Neuheit iſt der Gegenſatz des Preußiſchen und Sächſiſchen Weſens, die Zeichnung der Frauenzimmer aber ſo naiv und unmittelbar, daß man nach dieſem Stück, das gleiche Tugenden in der Anlage wie in der Ausführung hat, Leſſings productive Kraft viel höher ſtellen müßte, als ſie ſich ſpäter bewieſen hat. Verhältniſſe, Jugend, eine angenehme Stellung im Vergleich zu der ſpäteren drückenden, alles kam ihm dabei zu ſtatten. Das Stück iſt ein theures Beſitzthum des deutſchen Volkes, unter den unmittelbaren Erzeugniſſen der Zeitſtimmung ohne Zweifel das edelſte, es iſt noch heute (freilich mit mancher Verkürzung) gern geſehen auf der Bühne und wird es bleiben, ſo lange Preußen und Sachſen beſteht, ja ſo lange deutſch geredet wird. Weitumher ſteht es vereinſamt da unter allen gleichzeitigen Beſtrebungen, ja unter Leſſings Werken ſelbſt. Er hat die Bahn des Luſtſpiels nach dieſer Zeit nicht wieder betreten.

Es kam viel zuſammen, um den Dichter zu erwärmen, dem Werk eine Bedeutung zu geben. Eine Begebenheit der unmittelbarſten Gegenwart beſchäftigte die Herzen aller Fühlenden und erfüllte ganz beſonders das Herz Leſſings; wie daſſelbe ſtets für Gerechtigkeit erglühte, und jedes Unrecht wie ihm ſelbſt widerfahren empfand, ſo war hier reichliche Veranlaſſung, den Dichter in Harniſch zu ſetzen, ſeine Phantaſie zu beflügeln. Der Friede, der ſo Vielen die erſehnte Ruhe brachte, wurde doch einem Theil der verdienteſten Patrioten verhängnißvoll. Nach dem Schluß des ſiebenjährigen Krieges war das Schickſal der „Preußiſchen Freipartei“ ein trauriges. Nur wenige Bataillone wurden in die Armee aufgenommen, die meiſten, unter denen freilich viel zuſammengelaufenes Geſindel, wurden entlaſſen, ihre Offiziere abgedankt.*) Während dieſe das Mitleid erregten, dachte Leſſing ſich unter ihnen einen der bravſten, verdienteſten, edelſten, überdies einen, der, wie das wohl geſchehen konnte, auch noch an ſeinem Vermögen bei der Auflöſung geſchmälert war. Obwohl der Dichter nun die Beſtimmung der Zeit und des Ortes unterläßt, ſo mußte doch jedermann die Sache auffaſſen, wie ſie war, und die im Stück enthaltene Cabinets-Ordre, ſo wie die Aeußerung, daß der König nicht nur groß, ſondern auch gut ſei, konnte nur auf Friedrich bezogen werden. Welche nahe Beziehung zum Herzen der Zuſchauer und Leſer alſo hatte der Gegenſtand; allein die Behandlung iſt von der Art, daß auch ohne dieſelbe der Eindruck kaum ein geringerer ſein würde. Leſſing hatte dabei noch die Tendenz, den Stand des Kriegers, dem er ſelbſt durch Lebensverhältniſſe ſo nahe gekommen, als einen ehrenwerthen darzuſtellen, ihn mit allen Tugenden zu umkleiden, namentlich gab er dem point d'honneur des Preußen eine faſt übertriebene Empfindlichkeit und Zartheit gegenüber dem mit dunkeln Schatten gezeichneten franzöſiſchen Induſtrieritter. Wenn nun ſchon hierin eine gewiſſe Anzüglichkeit lag, ſo fließt doch bei aller Heiterkeit und bei aller wohlwollenden Verhüllung zugleich etwas von Bitterkeit ein, wie ſich dies namentlich auch ausſpricht in dem ironiſchen Beiſatz des Titels: Minna von Barnhelm oder Soldatenglück.

---

*) Leſſings Bruder giebt einige hervorſtechende, damals das Publicum aufregende Züge: „Was hörte man nicht für Geſchichten! Da hatte ein Mühlknappe, der ſich zum Major emporgeſchwungen, dem König den Orden für das Verdienſt zurückgeſchickt, damit dies ſchöne Ehrenzeichen nicht ſtaubig würde, weil er wieder in der Mühle ſein Brod ſuchen müſſe. Dort hatte ein alter General im Spazierreiten bei einer Schmiede einen verabſchiedeten wackeren Rittmeiſter, deſſen er ſich mit großer Achtung erinnerte, Pferde beſchlagen ſehen, der wieder gewordene Schmidt hatte aber ſich weder des Generals noch des thatenreichen Krieges, noch ſeiner Würde erinnern wollen. Was auch davon wahr ſein mag — genug, daß der Weizen mit dem Unkraut ausgerottet wurde und ſelbſt die Krieger mit ſechzehn Ahnen die braven unglücklichen Kriegsmänner ohne Ahnen beklagten." Dinge, die freilich wiederum auch in der Natur der Sache liegen, und ebenſo wenig in den Freiheitskriegen gefehlt haben, als in Garibaldis Armee.

Eben ſo kunſtvoll als einfach und natürlich ſind die Fäden der Compoſition geführt, das Ganze von einer bewundernswerthen Abrundung, und beſonders meiſterhaft iſt die Expoſition, wie dies auch von Goethe anerkannt worden. Eine reiche Zahl von Charakteren tritt auf. Dem zurückweichenden Major gegenüber hat die Angriffsſtellung des Fräuleins nichts Auffallendes, da ihr, als der verlobten Braut, ſchon mehr erlaubt iſt und als die lebendige Geſtalt mit nationalſächſiſchem Gepräge eben in ſo überzeugungsvoller Wahrheit hingeſtellt wird; der Umſtand, daß Tellheim ſie wirklich noch liebt, daß dies und ſein falſches Ehrgefühl von ihr durchgefühlt wird, giebt überdies ein Recht dazu. Das Kammermädchen giebt, wie ſchon ſonſt bei Leſſing, wieder den Leipziger Charakter, allein diesmal mit weniger Intrigue, und was ſehr wohl thut, mit mehr Gutmütigkeit und wahrem Herzensantheil. Der Gegenſatz in den Schattirungen der Herrin und der Dienerin, welche viel darauf zeigt, mit jener erzogen zu ſein, iſt höchſt anziehend und wirkſam, beſonders bei der gleichen Munterkeit. So hat denn auch Tellheim den Wachtmeiſter Werner neben ſich und ſelbſt ſein rauher Bediente, dem wiederum ein Gegenſatz gegeben worden, hat viel von der Biederkeit und Ehrenfeſtigkeit ſeines Herrn angezogen. Gegen ſo viel Trefflichkeit ſticht der ſchlaue und eigennützige Wirth ſehr wohlthuend ab, höchſt pikant und im Grunde unentbehrlich aber iſt der Abenteurer und Falſchſpieler, in der Perſon des Franzoſen, der uns denn auch zugleich, der Wahrheit gemäß, die Kehrſeite der Freipartei zeigt und die Erklärung ihres Schickſals giebt. Leicht kann dieſe Perſon als ein hors d'oeuvre erſcheinen, bei näherer Betrachtung aber iſt ſie es nicht; man denke ſie fort, und dem Stück fehlt ein Theil ſeines Weſens, ſeines Reizes. Die Ausführung iſt höchſt meiſterhaft, nichts Aehnliches hatte man je zuvor auf einer deutſchen Bühne geſehen — wir haben hier im Luſtſpiel ein Gegenſtück zu der fleißigen und liebevollen Ausführung des Marinelli in der Tragödie. So iſt denn alſo das Stück voll Wahrheit und Leben, voll Charakter und Illuſion; und reich iſt darüber Geiſt und Humor ausgegoſſen, ſo daß bei manchem Rührenden doch das Heitere im Uebergewicht bleibt und der Name des Luſtſpiels gerechtfertigt erſcheint. Vor allem aber iſt hervorzuheben, daß das Stück auch Momente hat, die man wahrhaft ſeelenvoll nennen darf, ſo z. B. die Freude des Fräuleins, den Geliebten gefunden und wieder zu haben, ihr Gebet u. ſ. w. Wenn irgend etwas hie und da zu wünſchen übrig bleibt, ſo iſt es der Hauptcharakter, Tellheim. Obwohl gut angelegt und wahr in ſeinen Grundzügen, denn dem wahren Ehrgefühl geht leicht auch ein falſches zur Seite, ſo iſt doch in der beſtimmtern Führung und Zeichnung des Charakters nicht auf jedem Schritt die volle und hinreißende Wahrheit, der Widerſtand gegen das liebende Herz iſt allzu dauernd und zähe, macht in manchen Scenen den Charakter abſtract und hat zur Folge, daß der vierte Act und der Anfang des fünften an Intereſſe und Steigerung nachläßt; ſchon im dritten Act zeigt ſich ein gewiſſer Mangel an Handlung, nur wird er hier weniger fühlbar, da der Charakter des Riccaut, obwohl er die Entwickelung nur wenig fördert, doch an ſich ſo farbig und anziehend vorgeſtellt wird. Dagegen tritt dann aber zum Schluß allerdings wieder Wärme und Wahrheit, Schwung und Poeſie mit einander ein, ſo daß der Zuſchauer nach allen Seiten hin befriedigt entlaſſen wird — die letzte Scene zwiſchen Franziska und dem Wachtmeiſter iſt noch von beſonderer Grazie und ein würdiger Schluß für das Luſtſpiel.

Leſſing's Luſtſpiel, das ſo ſehr für das Theater berechnet iſt und dem Schauſpieler mehr darbietet als irgend ein deutſches Stück zuvor, kam bald nach ſeinem Erſcheinen auf verſchiedene deutſche Bühnen und zu ſeinem beſonderen Ruhm muß erwähnt werden, daß es ſogar in Wien gegeben werden konnte; trotz ſeiner ſpecifiſch preußiſchen Färbung war es doch von der Art, daß auch der Gegenpart ſich nicht verletzt fühlte, es war eben ein Werk von allgemein poetiſchem, allgemein menſchlichem, und zunächſt allgemein deutſchem Intereſſe. Um ſo mehr kann befremden, daß der Aufführung in Berlin ernſte Schwierigkeiten gemacht wurden. Leſſing's

Bruder Karl berichtet in dem Leben des Dichters darüber: „Alle Einwendungen gegen die Aufführung liefen dahin aus, man könne zwar über Gott raiſonniren und dogmatiſiren, aber nicht über Regierung und Polizei.“ Andrerſeits darf nicht außer Acht fallen, daß Leſſing allerdings einen wunden Punkt getroffen hatte, und daß ſchon hier die Wärme, mit der er den Gegenſtand behandelt, etwas Aufregendes hatte, das durch das beiläufige Lob des Königs nicht aufgehoben wurde. Dafür iſt jetzt, und hoffentlich für immer, das Stück ein ſicherer Beſitz mehr als Einer Bühne in Berlin.

Das Werk blieb in ſeiner Art das einzige; Leſſing hat kein zweites Luſtſpiel geſchrieben, vielleicht aber auch war dies das Höchſte, was er auf dieſem Felde und überhaupt zu leiſten vermochte. Es kam nicht wieder ein Gegenſtand, der ihn in gleicher Weiſe erfüllte und drängte; ſeine Laune, ſeine Heiterkeit aber ward durch bittere Lebensſchickſale je mehr und mehr getrübt. Minna iſt ein Werk ſeiner friſchen noch ganz ungebrochenen Manneskraft, des Dichters Leben war noch voll goldener Hoffnung; wie ſehr ſpricht ſich das in dem Werk aus!

VI.

Emilia Galotti.

Durch Studium und Stimmung ward Leſſing in ſpäteren Jahren mehr zum Trauerſpiel hingeführt; er nahm die in der Sara betretene Bahn wieder auf, ſiebzehn Jahre nach dieſer, dreizehn nach der Minna; nämlich im Jahr 1772. Er war jetzt noch reifer an Lebensanſicht, freilich auch an bitterer Erfahrung, dagegen fehlte ſchon der friſche Schwung der Jugend. Allein nicht ganz iſt das Werk in dieſes Jahr zu ſetzen, Leſſing hat den Grundgedanken lange mit ſich umher getragen; ſeine Emilia Galotti, denn dieſe iſt gemeint, erwuchs auf dem Grunde einer früher beabſichtigten Virginia, welche, nach Art des Corneille, der bewegten Zeit ein Stück Römerthum und Römerſinn vorführen ſollte. Leſſing hatte in der Zwiſchenzeit viel gelernt, viel erlebt, aber ſeine Lebensgeiſter waren nicht gerade gewachſen, ſeine äußere Lage war beengend und drückend. Unter ſolchen Verhältniſſen und für ſeine Zeit verdient das Stück alle Bewunderung, wenn es gleich den Forderungen an ein wahres Kunſtwerk nicht überall gewachſen iſt. Es iſt ſehr gedacht, es iſt ſehr viel Kunſtfleiß darin, es zeigt viel Berechnung, vielleicht zu viel. Wir wollen es dennoch nicht bloß ein Werk des berechnenden Verſtandes nennen, denn es erhebt ſich auch bis zur Wärme, bis zur Großartigkeit. Allein die ordnende Ueberlegung und die bewußte Kunſt, die Arbeit an der Hand der Theorie hat die Oberhand. Es kommen Blitze vor, wie ſie dem Genius eignen, doch trägt das ganze Werk nicht jene Kennzeichen an ſich, welche es als eine Eingebung des Genius erſcheinen ließen, ein Abſtand, der um ſo mehr fühlbar werden mußte, als in deutſcher Poeſie Werke dieſer Art ſich daneben ſtellten. Nicht, als ob es ganz an poetiſchen Elementen fehlte, man beachte namentlich die Begegnung zwiſchen Emilia und Appiani, Act II, Scene 7; aber ſie ſind nur verloren und zerſtreut, nicht das Ganze beherrſchend. Das Stück iſt in ſeinem tragiſchen Ausgange von erſchütternder Kraft, die Erſchütterung iſt auch von Rührung und Erhebung begleitet, allein im Verlauf der Tragödie tritt zum öftern mehr das Peinliche als Tragiſche hervor; die proſaiſche Form wiederum erweiſt ſich als nicht ausreichend für den Ernſt des Stoffes; das Tragiſche kommt uns zu nahe. Ueberdies geht ein gewiſſer hypochondriſcher Zug durchhin: Leſſing hatte das Leben zu ſehr von der Schattenſeite geſehen, an der Menſchheit trübe Erfahrungen gemacht; man wollte ſogar Portraitzeichnung wahrnehmen. Marinelli und Orſina, dieſe abſtoßenden und unpoetiſchen Charaktere, erhalten ein Uebermaß von Breite, die Schwäche des Prinzen iſt ſo groß, daß ſie ebenſo abſcheulich wird als das Laſter; die Perſonen, auf denen hauptſächlich das Intereſſe, die Rührung, kurz die Tragödie ruht, treten verhältnißmäßig allzuſehr zurück; Emilia, das tragiſche Object, obwohl mit Liebe behandelt und Odoardo, der eigentliche Held, ſonſt vortrefflich gezeichnet, ſind gegen jene nur Nebenfiguren; kurz es iſt bei aller Berechnung doch wohl eine falſche Oekonomie in dem Stück. Die Charaktere haben beſtimmte, ſichere Umriſſe, doch nicht eben feine, und, was die Theilnahme erhöhen würde, es fehlt an Bewegung, an innerer Entwickelung derſelben. Nun iſt aber auch in dem Hauptcharakter und an der entſcheidendſten Stelle ein innerer Widerſpruch, der von jedem Unbefangenen erkannt und ſicher gefühlt werden muß. Nachdem Emilia in der vorletzten Scene ſchon heroiſche Geſinnungen geäußert und dem Vater ſchon ſeine That nahe gelegt, ſpricht ſie auf einmal von ihrer Schwäche, ihrer Verführbarkeit, ihrem warmen Blut, der Gefahr im Hauſe der Grimaldi, von dem Tumult in ihrer Seele, den die ſtrengſten Uebungen der Religion in Wochen nicht auszulöſchen vermöchten, daß ſie für nichts einſtehe — das iſt ein beleidigender Mißton in dieſer Harmonie, er giebt dem Charakter plötzlich eine ganz andere Wendung. Wie kam nur der Dichter darauf? Ich glaube, um noch ein Motiv mehr für die That des Vaters zu gewinnen, um dieſem den Rückweg abzuſchneiden, ihn moraliſch zu zwingen. Aber es iſt und bleibt falſch.

In neuerer Zeit iſt verſchiedentlich eine Rechtfertigung Leſſings in dieſem Punkt verſucht worden; ſie konnte nur gezwungen ausfallen. Der Punkt verdient indeß noch eine nähere Beleuchtung. Engel hat zuerſt in ſeiner berühmten Beurtheilung des Stückes, welche ſchon im Jahr 1775 in dem erſten Theil ſeines Philoſophen für die Welt erſchien, die Sache berührt, und zwar in einer Weiſe, daß ſie dem ſo reich ertheilten Lobe als ſtarker Schatten gegenübertritt. Er ſagt, nachdem er Emiliens Worte „ich habe Blut" u. ſ. w. gegeben, „ich möchte faſt argwöhnen, daß ihre Liebe zu Appiani bloße Coketterie geweſen, denn ſagen Sie ſelbſt, mein Freund, wie kann ſich Emilia in ihrer jetzigen Lage vor Verführung fürchten? Und vor Verführung vom Prinzen? Sie weiß, wie ſie ſelbſt geſteht, warum Appiani todt iſt, dieſer ihr theurer, geliebter Appiani, deſſen Tod ihr, wo ſie nicht das nichtswürdigſte Mädchen iſt, an die innerſte Seele gehen muß, ſie ſieht gleichſam ſein Blut an den Händen des Prinzen kleben: und wäre nun dieſer Prinz ein Adonis" u. ſ. w. Man braucht die Worte nur zu hören, um auch ſogleich das Treffende und Schlagende derſelben zu fühlen; um ſo mehr muß in Verwunderung ſetzen, wenn der Kritiker in einem Zuſatz am Schluß des Bandes dieſe Gründe ſelbſt zu entkräften und möglichſt abzuſchwächen ſucht, wahrſcheinlich von Mendelsſohn dazu bewogen, der die Gefahr des Stoßes für den geliebten Dichter erkannte. Und was wird entgegengeſtellt? Es ſei ein Zug überſehen worden, ſchon zu Anfange deute Emilia darauf hin, daß ſie den Bewerbungen des Prinzen gegenüber ſich wenig zutraue, ſo wie ſie auch für ihren Verlobten, für Appiani, nicht Liebe, ſondern nur Hochachtung empfinde. Ja es wird hier deutlich geſagt: „ihr Herz hat heimlich der Prinz, ſie wagt nur bei ihrer Tugend und Frömmigkeit nicht dieſe Neigung zu nähren.“ So reducirt ſich denn jener frühere Tadel nur noch darauf, daß dieſe Züge zu fein ſeien für die Bühne. Es wird beſonders noch hervorgehoben, daß Emilia's erſter Gedanke immer auf die Mutter, der zweite erſt auf den Grafen gerichtet ſei. Hiernach bekämen wir auf einmal ein ganz anderes Stück, das dann freilich auch in allen übrigen Theilen ein anderes ſein müßte; es wäre aber dieſe Anſicht ſo abweichend von Engels erſter, und ſetzen wir hinzu, jeder unbefangenen Auffaſſung, daß ſich dies ſchon nicht begreifen läßt, und daß allerdings gefragt werden muß, ob das Leſſing's Gedanke ſein könne. Zuerſt was die Erwähnung der Mutter vor dem Grafen anlangt, ſo finden wir dieſe zu Anfang des vierten Auftritts im dritten Act. Emilia erſcheint nach dem Mordangriff beſtürzt und ſpricht darauf zu Marinelli's Diener: „Wo bin ich? Und ſo ganz allein? Wo bleibt meine Mutter? Wo blieb der Graf?“ In der That, es würde zu viel ſein, wenn ſie in dieſer Lage, wo es ſich zunächſt um ihr Alleinſein handelt, und dem Bedienten gegenüber, den Grafen zuerſt nennen ſollte. Auch unterſcheide man wohl das bleibt und blieb. Gleich darauf aber iſt vom Schuß die Rede und da kehrt ſich's um. Battiſta: Geſchoſſen? — das wäre! — Emilia: Ganz gewiß! Und das hat den Grafen oder meine Mutter getroffen. Im nächſten Auftritt ſteht Emilia dem Prinzen gegenüber, und hier fragt ſie allerdings zuerſt nach ihrer Mutter; aber warum? Weil ſie den Prinzen unterbricht bei den Worten: „der Graf, Ihre Mutter“ —. Endlich noch im 7. Auftritt des fünften Actes: Emilia: Wie, Sie hier mein Vater? Und nur Sie? — Und meine Mutter? nicht hier? Und der Graf? — Man wird nicht verlangen, daß der Graf hier vor der Mutter, zwiſchen ihr und dem Vater ſtehe. Dieſer Grund alſo fällt fort, aber auch zu Anfange, wo Emilia und Appiani einander gegenüber ſtehen, tritt zwar ſein Tiefſinn, aber durchaus nicht ſeine Kälte, eben ſo wenig die ihrige hervor, ſie ſpringt ihm entgegen, ſie wünſcht ihn weniger ernſt und feierlich, ſie fragt ihn, als ſie ſich zur Hochzeit ſchmücken ſoll: „Was trug ich, als ich Ihnen zuerſt gefiel? Wiſſen Sie es noch?“

Und er antwortet: „Ob ich es noch weiß? Ich ſehe Sie in Gedanken nie anders als ſo: und ſehe Sie ſo, auch wenn ich Sie nicht ſo ſehe“ u. ſ. w. Worte wahrlich, welche unmöglich zu der Leſſing untergelegten Intention paſſen, oder Leſſing's Kunſt müßte ganz in Zweifel gezogen werden. Aber auch zugegeben, was ſich durchaus nicht zugeben läßt, es ſolle wirklich durchgängig eine geheime Neigung Emiliens zum Prinzen mitſpielen, wie unklar würde dadurch das Stück und wie ſehr der tragiſche Effect geſchmälert, wie ſehr käme Alles aus dem Geleiſe! Das hat Leſſing auch ſicherlich gefühlt, er läßt deshalb ſeine Emilia nicht einmal eitel ſein auf die Bewerbungen des Prinzen, er läßt ſie nur ſagen (I, 6): Er, Appiani, könnte mich leicht für mehr eitel als tugendhaft halten. Aber auch von der Eitelkeit bis zu jener eigenen Furcht vor der Verführung bleibt immer noch ein weiter Abſtand. Und nun hilft auch die ganze weitläufige Operation, ſo ſehr ſie das Stück verſchiebt und aus den Angeln hebt, jenen Vorwurf nicht beſeitigen. Engel ſelbſt hat dies eingeſehen, denn er ſagt am Schluß ſeines Zuſatzes: „Sollte nicht immer der Einwurf noch gültig bleiben, daß Emilia ſo friſch nach der Entdeckung dieſer That an keine Möglichkeit der Verführung denken dürfe.“ Er überläßt die Entſcheidung dem Leſer, dieſer kann aber nicht im mindeſten zweifelhaft ſein. Wozu dann aber die ganze Bemühung? Ich komme hier wieder auf den obigen Grund der Milderung zurück.

Die Sache iſt aber von viel größerer Bedeutung, als es vielleicht ſcheint, und es handelt ſich hier nicht um etwas Einzelnes. Wir kommen hier nämlich an die Grenze, wo die Leiſtung des höchſten künſtleriſchen Verſtandes, und dieſe eignen wir Leſſing im vollen Maaß zu, ſich von der Aeußerung des wahrhaft dichteriſchen Genius, der aus unmittelbarer Anſchauung ſchafft, unterſcheidet. Shakeſpeare und Goethe hätten einen ſolchen Fehler nie machen können, Leſſing ſelbſt aber hat hier ſtets am richtigſten über ſich geurtheilt,*) und er iſt eben darum Leſſing.

---

*) Engel ſagt im vierten dieſer Briefe: „doch zugleich werde ich un-

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß gleichzeitig mit Engel auch der einfache und treuherzige Claudius in gleicher Weiſe urtheilt. Im erſten Theil des Wandsbecker Boten, S. 213 (1775) giebt er eine Anzeige von Leſſing's Emilia Galotti, und da leſen wir am Schluß: „Ein Ding hab' ich nicht recht in Kopf bringen können, wie nämlich die Emilia S. 149 ſo zu ſagen bei der Leiche ihres Appiani an eine Verführung durch einen anderen Mann und an ihr warmes Blut denken konnte. Mich dünkt, ich hätt' an ihrer Stelle durch 'n Heer der wollüſtigſten Teufel gehen wollen, und keiner hätt' es wagen ſollen mich anzurühren. Doch das kommt mir wohl nur ſo vor, und ich hab's bloß geſagt, damit ich mich ganz ledig ſagte. Wollt's auch für viel nicht mit Herrn Leſſing verderben.“ *)

Eine beſondere Feinheit bleibt aber, daß Odoardo von der Orſina den Dolch erhält. Ohne daß er ein Wort darüber ſpricht, läßt Leſſing, höchſt vortrefflich, ihn nach einer Waffe in ſeinen Kleidern ſuchen, Orſina verſteht ihn und ſagt, „damit kann ich aushelfen.“ Sie führt Dolch und Gift bei ſich auf ihrem verzweifeltem Gange, wiewohl ſie im Vorhergehenden nichts über ihre Abſicht angedeutet hat — und dieſer Dolch nun, von dem ſie glaubte, daß er in Odoardo's Hand den Prinzen treffen ſollte, trifft doch nur ſein Opfer! Auch daß Marinelli's abgefeimte Schlauheit der Leidenſchaft des tobenden Weibes gegenüber zu Schanden

---

willig, daß der Mann, der ſo ſicher Genie hat, uns bereden will, er hätte keines“ — aber ſeine Kritik traf den entſcheidenden Punkt.

*) Dagegen haben neuere Kritiker und Erklärer, unter ihnen auch Rötſcher und vor allen A. Stahr in künſtlichſter Weiſe Leſſing zu rechtfertigen geſucht. Als letzter Verſuch einer übel angewendeten Rechtfertigung iſt endlich auch geltend gemacht worden, es ſei das von Emilia gebrauchte Motiv nur Vorwand, um ihrem Vater die Nothwendigkeit des Todes, den ſie aus ganz anderen Gründen ſuche, plauſibel zu machen — aber bliebe denn nicht im Munde eines ehrbaren Mädchens auch ein ſolcher Vorwand eben ſo unerklärlich — ganz abgeſehen davon, daß Worte und Ton viel anders ſein müßten!

wird, iſt wohl gedacht, iſt ſelbſt von großer Bühnenwirkung, wenn nur nicht, ich wiederhole, beide Charaktere, die feige Schlechtigkeit und ein keifendes Weib, in ſolcher Breite ausgeführt, der Würde und dem Adel der Tragödie Eintrag thäten!

Noch ein wichtiger Punkt iſt zu erwägen, die Verſetzung der Geſchichte in neuere Zeit, die Verbindung des antiken Stoffes mit modernen Sitten. Gerade hierin hoffte Leſſing mehr Eingang beim Publicum, mehr Lebendigkeit, ja einen erhöhten Eindruck. Sicherlich wird der Eindruck dadurch geſteigert, daß er uns näher auf den Leib tritt, allein nur nicht im Sinne der Kunſt, der Poeſie. Eine Steigerung ſolcher Art war nur vom Uebel. Aber noch mehr: die ſpecifiſche Römerthat ins Moderne übertragen, verliert nur ihren wahren Charakter, ihre innere Wahrheit, ihre Wahrſcheinlichkeit. Römiſche Anſchauung vom Leben machte das möglich, und die väterliche Gewalt war eine ganz andere. Leſſing hat eine künſtliche Ausgleichung geſucht dadurch, daß er die That vertheilte auf Vater und Tochter — und wo bleibt denn das Chriſtenthum? Die Erklärung für dieſen Mißgriff liegt darin, daß Leſſing zuvor ſeine Sara geſchrieben und an Richardſon ſeine Schule gemacht. Nur in dieſem Zuſammenhange iſt Leſſing's Emilia zu verſtehen und gerecht zu beurtheilen.

Gleichwohl ſtand das Stück in ſeiner Zeit iſolirt und als ein Wunderwerk da; kein Theaterſtück kam in ſeine Nähe. Es hatte einen unverkennbaren Bühneneffect, es bot den Schauſpielern dankbare Rollen in einer ganz neuen Richtung dar. So ſcharfe Charakterzeichnung, ſo feine Ausarbeitung hatte man nie geſehen. Demnächſt iſt die Kunſt des Dialogs in dem Stück ſo hervorſtechend, daß dieſe allein ſchon demſelben vor allem in deutſcher Sprache Vorhandenen einen Rang ſichern und den ſtrebenden Zeitgenoſſen die höchſte Achtung einflößen mußte; nur iſt dieſer Dialog doch wohl zu ſpitz, zuweilen ſpitzfindig, und die Perſonen von ſehr verſchiedenem Charakter ſprechen allzuſehr in derſelben Weiſe, was namentlich am meiſten bei Emilia in der letzten Scene uns unangenehm berührt. Im Einzelnen bietet die Rede viel Geiſtreiches;

aber nach unſeren heutigen Begriffen iſt die Sprache nicht überall edel, ſo insbeſondere in der Scene zwiſchen Orſina und Marinelli. Daß Emilia ſelbſt der ähnlichen Geſchichte der Virginia gedenkt, iſt fein, iſt ſehr geſchickt angebracht; daß Orſina den Zufall, d. h. die dichteriſche Abſicht, als Sache der Vorſehung wendet, iſt eine Wendung der Geiſtesgegenwart, aber keine Tugend, welche der Compoſition ſelbſt angerechnet werden konnte, wie das verſucht worden. Man darf dem Stück nicht gewaltſam Vorzüge zueignen wollen, die es ſeiner Natur und ſeiner Zeit nach nicht haben kann; es liegt darin namentlich eine Herabſetzung des Nachfolgenden. Aber, wie es iſt, Leſſing's Stück wurde der Grundpfeiler des deutſchen Theaters, Dichter, Schauſpieler und Publicum lernten hier; alles frühere war nur Vergangenheit: ein Lob, mit dem Leſſing, auch wenn er weniger beſcheiden geweſen wäre, ſich wahrlich begnügen kann. Endlich darf man ſagen, daß das Stück wirklich ſchon einen Anflug von Poeſie habe, vielleicht eben ſoviel als die Zeit geſtattete — und dies Wenige wirkte wie ein Funke auf den Zunder, der bereit lag in dem jungen Geſchlecht. Nun hat es aber auch ein gewiſſes aufregendes Intereſſe, ja man möchte ſagen, ein revolutionäres Element: das Verderbniß der Höfe, ganz im modernen Colorit gehalten, war hier ſchonungslos aufgedeckt, trat in die zudringlichſte Nähe. Man mußte erſtaunen über die Kühnheit, mit der hier der glatte teufliſche Höfling gezeichnet iſt, als Fluch eines ſchwachſinnigen, nur der Sinnlichkeit ergebenen Fürſten; kein Wunder, daß man an Portraitähnlichkeit glaubte und rund umher nach den Originalen ſuchte, nicht bloß für Marinelli, ſondern auch für den Fürſten. So bekam das Stück noch ein Intereſſe, das der Kunſt ganz fern liegt, das aber doch auch, ſo wenig Leſſing gewiß beſtimmte Perſonen im Auge hatte, in ſeiner tiefſten Stimmung lag. Er wurde zu ſehr in ſeinem Innern von dem berührt, was die Menſchheit empört, als daß er fähig geweſen wäre, das rein Tragiſche zu finden. Aehnliches gilt von ſeiner Sara.

Endlich überſehe man Eines nicht, das, wie mich dünkt, nicht genug hervorgehoben wird. Das Stück macht in Einer Weiſe einen unmittelbaren und unauslöſchlichen Eindruck, nämlich den, daß es das Werk eines bedeutenden Mannes iſt, bedeutend an Geiſt, bedeutend an Charakter. Jene Mannheit, welche Voltaire nach dem bekannten, nicht eben mittheilbaren Ausſpruch vom Tragiker in erſter Reihe fordert, dieſe beſaß Leſſing vollſtändig und das bekundet er in jeder Zeile. Mag die Aeſthetik urtheilen über das Stück, wie ſie will, hier bleibt es unverletzlich; die Zeitgenoſſen mußten fühlen, daß nie ein ſolcher Mann über eine deutſche Bühne gegangen. Das Jahr 1772 macht mithin einen Wendepunkt, und wenn in demſelben Jahr, in der That ſehr merkwürdig, Goethe's Götz von Berlichingen erſchien, ſo war doch deſſen augenblicklicher Einfluß mit dem jenes Stückes nicht zu vergleichen. Und wie wenig der Dichter ſeinem Werk eine ſolche Bedeutung zutraute, als es erlangt hat, wie wenig er glaubte, daß es auf weit hinaus nur Einzelnes an ſeiner Seite haben würde, dies läßt ſich abnehmen aus ſeiner Aeußerung zu ſeinem Bruder: „Doch es ſei auch mit dem allen, wie es wolle, wenn das Stück nur im Ganzen Wirkung hervorbringt.“

Wenn Leſſing, wie aus eben dieſem Briefe an ſeinen Bruder vom 10. Februar des genannten Jahres hervorgeht, im Weſentlichen damals das Stück ſchrieb, ſo bleibt immer noch die Frage, ob er nicht ſchon früher, wie er auch ſonſt wohl pflegte, ſich mit dem Stoff und Plan getragen habe. Er ſelbſt ſagt uns ebenda ganz deutlich, „das Süjet davon war eines von meinen älteſten, das ich einmal in Hamburg auszuarbeiten anfing. Aber weder das alte Süjet noch die Hamburger Ausarbeitung habe ich jetzt brauchen können, weil jenes nur in drei Acte abgetheilt, und dieſe ſo angelegt war, daß ſie nur geſpielt, aber nie gedruckt werden ſollte.“ Dieſe dreifache Arbeit mag denn auch ſowohl die fleißige Ausführung, als eine gewiſſe Ueberſchärfung einzelner Motive erklären; mochte der für das Hamburger Theater berechneten Geſtalt die geiſtige Feinheit abgehen, wahrſcheinlich hatte ſie mehr Fluß und vielleicht den gleichen Effect. Es darf hier aber darauf hingedeutet werden, daß Leſſing im Jahre 1755 in der Berliniſchen Zeitung ein Stück eben dieſes Inhaltes beurtheilte, nämlich: Virginia, ein Trauerſpiel von Patzke — das den Erwartungen nicht entſprach. Sehr wahrſcheinlich ſchwebte ihm von da ab der Stoff vor, und vielleicht auch lag hier ein Beſtimmungsgrund, ihn in's Moderne zu übertragen. Außerdem gab es bereits, was Leſſing bekannt ſein mußte, eine Virginia von Alfieri, ein Stück berühmten Namens und von klaſſiſchem Zuſchnitt, aber weniger ſteif als die franzöſiſchen Tragödien.

Bei einem Werk von ſolcher Bedeutung an ſich und für die Folge erſcheint es angemeſſen, einige der wichtigſten Urtheile darüber anzuführen. Der erſte Kritiker, noch ehe das Werk vollendet daſtand, war Leſſings Bruder. Er fand, daß Marinelli zu ſehr hervor, Emilia zu ſehr zurücktrete; der Dichter vertröſtete auf die Folge und vertraute beſonders auf die Bühnenwirkung der Orſina. Der Engelſchen Kritik, welche ſehr bald dem Werk folgte, haben wir ſchon in Beziehung auf Einen Charakter, die Emilia, gedacht, allein dem, was dort getadelt wurde, haben wir jetzt noch ein großes reichgemeſſenes Lob gegenüberzuſtellen. Es betrifft beſonders den Charakter des Marinelli. Da dieſe Zergliederung in ihrer Art ſelbſt wieder ein Meiſterſtück iſt, möge das Weſentliche davon hier Platz finden: „Gleich zu Anfang erſcheint Marinelli als der gewandte und verſchlagene Höfling, als der niederträchtige und durch lange Uebung im Laſter ausgelernte Verführer, der er das ganze Stück hindurch bleiben wird. Das Empreſſement, womit er zum Dienſte eilt, die leichte Art, womit er den Fürſten Schmeicheleien ſagt, die Geſchwindigkeit, womit er ſich nach jedem Winde dreht und alles wird, was ſein Vortheil in jeder Situation haben will; der leichtſinnige, hämiſche, perſiflirende Witz, womit er über Appiani und Orſina herfährt; die Vorurtheile von Geburt, von Ehrenſtellen, von erſten Häuſern; die vollkommene Einſicht, die er ſich in den Charakter des Fürſten erworben, und vermöge deren er ſo vortrefflich weiß, wie weit er jedesmal gehen oder nicht gehen darf, wie er ihn zu dem Punkte, wo er ihn haben will, hinbringen, oder wenn er ihm abſpringt, ihn wieder zurückholen ſoll; die meiſterhaften Wendungen, womit er dem Härteſten, was er zuweilen ſagen zu müſſen glaubt, das Allzuauffallende zu benehmen und indem er es wieder gut macht, zu ſeinem Vortheil zu nutzen weiß; die allertiefſte Verſtellungskunſt, womit er ſich aus den ſchlimmſten Händeln herauszureden und ſeine wahren Abſichten gegen jedermann zu verhüllen weiß; die unbegreifliche Kälte und Gleichmüthigkeit, die ihm immer völlige Beſonnenheit läßt, neue Hülfsquellen zu eröffnen, neue Räder in die Maſchine einzuſetzen, wenn es mit den alten nicht mehr fortwill; das kriechende Weſen, womit er wahre Grobheiten vom Prinzen hinnimmt, und ohne böſe zu werden ſich Thor und Narr ſchelten läßt — doch wie kann ich alle die einzelnen Züge herzählen, die ſo wohl zuſammengeordnet, ſo fein in einander verflößt, ein ſo lebendiges und vollendetes Ganze geben, daß ich nie müde werde, es zu betrachten, zu bewundern!“ — Wenn ja etwas verfehlt ſei, ſo ſei es im fünften Akt, wo Marinelli dem Prinzen eine für ihn nicht ſchickliche Rolle aufträgt; doch liege die Schuld mehr am Charakter des Prinzen, der auch auf Marinelli ein falſches Licht werfe. Auch mit dem Charakter des Appiani iſt Engel nicht zufrieden: er findet in ihm etwas auffallend Sonderbares. Er habe Glück und die ſchönſte Braut, alle Urſache zum Vergnügen und ſei doch mißvergnügt und mürriſch! Leſſing ſelbſt ſagt „tiefſinnig“ und Emilia findet ihn „feierlich ernſt“. Die Urſache dazu, meint nun Engel, ſei zu gering — es müſſe angeborne Melancholie ſein — aber warum denn das nicht? und warum nicht auch augenblickliche, unbewußte, unwillkührliche, grundloſe! Hierin liegt ja eben einer der ſchönſten Züge des Gedichts, ein Tropfen Poeſie in ſo viel Proſaiſchem! Leſſing iſt doch mehr Dichter, als man es glaubt: es iſt die Wolke der Todesahnung, die über Appiani ſchwebt, oder iſt es nicht deutlich genug herausgekommen? Deutlicher hat Ludwig Tieck dieſen Zug in ſeiner Genovefa gegeben, oder eigentlich vor ihm Maler Müller: dieſe alſo verſtanden Leſſing. Aber auch Leſſing ſelbſt ließ ſeinen Appiani nachdenklich wiederholen: „Perlen bedeuten Thränen!“ — Dies vielleicht nur zu deutlich, zu unmännlich. Man ſagt viel=

leicht am beſten, Leſſings Ausführung ſei hinter der Intention zurückgeblieben, und dieſe vielleicht überhaupt für die Bühne zu ſein.

Man höre hier auch das Urtheil eines damals geſchätzten franzöſiſchen Kritikers, Imbert. Dieſer findet den Charakter des Marinelli übertrieben und all ſeine Schlechtigkeit ohne Motiv. Im Uebrigen lobt er das Stück: die Charaktere ſeien meiſt beſtimmt und wahr, die Intrigue gut geführt, der Dialog zuweilen glühend, immer voll Wahrheit. Dabei zeige ſich eben ſo viel Kenntniß des Theaters als des menſchlichen Herzens. Mit ſolchen Schönheiten und Tugenden könne ein Autor hoffen, Verzeihung für ſeine Fehler zu erhalten. Er hat nämlich beſonders einige Pläſanterien von übler Art gefunden und ſagt, daß dem Trauerſpiel komiſche Züge eingemiſcht ſeien. Ihm lag daſſelbe in franzöſiſcher Ueberſetzung (von Friedel in dem Nouveau théatre allemand) vor; ſein Urtheil iſt vom Jahr 1782.

Goethe hat viel von Leſſings Emilia gelernt, namentlich auf der Seite, wo es ihm damals noch am meiſten fehlte, in der Führung des Dialogs, überhaupt in der feineren Ausarbeitung; wieviel, das zeigt ſich beſonders bei ſeinen ſpätern Bearbeitungen des Goetz. Er ſelbſt hat dies auch wiederholt genugſam ausgeſprochen. Dabei aber entgingen ihm auch die Fehler des Stückes nicht, und ſicherlich war er von allen Zeitgenoſſen derjenige, dem ſie am meiſten anſchaulich werden mußten. Er äußert ſich in einem Brief an Zelter vom März 1812 noch ſehr anerkennend und läßt der anregenden Kraft des Stückes die vollſte Gerechtigkeit widerfahren, dagegen urtheilt er zwanzig Jahre ſpäter über daſſelbe ſchon ungünſtiger, und wir vernehmen, daß er in den von Engel ausgeſprochenen Tadel einſtimmt: in dem warmen Blut der Emilia hätte ein Motiv liegen können, Leſſing ſei aber nicht darauf eingegangen und ſo bleibe nur der Widerſpruch.

Schiller, wie uns von Goethe gemeldet wird, beſaß eine Abneigung gegen Leſſings Emilia; dies liegt aber nicht bloß in ſeiner mehr ausſchließenden Natur, ſondern tief in ſeinem innerſten Weſen; er wollte das Tragiſche ſchwungvoller und in einer mehr rein poetiſchen Sphäre, alſo iſt es wohl die Abneigung gegen die ganze Gattung des bürgerlichen Trauerſpiels, die je mehr und mehr bei ihm ſich ausbildete. Nun tritt aber Schiller noch in viel nähere Beziehung zu Leſſings Stück, durch eine eigene Production, welche das Hauptmotiv jener Tragödie in ſich aufnimmt mit einer Umgeſtaltung, ſo daß hierin eine ſprechendere Kritik liegt, als ſie irgend geradeswegs mit Worten ausgeſprochen werden konnte. In Schillers Fiesco iſt als Theil der großen Compoſition die völlige Emilia Galotti, oder wenn man lieber will, eine Virginia enthalten. Verrina entſpricht dem Odoardo, Bertha der Emilia, Bourgognino dem Appiani. Die Charaktere ſind im Weſentlichen dieſelben, Verrina nur noch römiſcher und republicaniſcher, der Unterſchied aber beſteht in drei wichtigen Punkten, nämlich daß die ganze Geſchichte wieder mehr in ihr natürliches Element verſetzt wird, ins Republicaniſche, dann daß ſie verknüpft wird mit einer Staatsumwälzung, ähnlich wie Lucrezia, beſonders aber daß der Verlobte leben bleibt und nur der Vater dieſem gegenüber erſcheint und ihm die Mittheilung zu machen hat, offenbar die mächtigſte Scene, welche der Gegenſtand birgt, die Leſſing aber verloren hat durch den zu frühen Meuchelmord. Schiller zeigt hier eine Ueberlegenheit in der Führung der Compoſition, und flammend blitzt ſein höherer Genius auf in der Ausführung. Und doch zeigt ſich Schiller auch hier durchgehends in unverkennbarer Abhängigkeit von Leſſing; hat er doch ſelbſt ein Stück Marinelli in ſeinen Fiesko neben Shakeſpeares Cäſar aufzunehmen geſucht. Daß Leſſing ſo tief auf Schiller einwirkte, iſt aber auch ſchon ein großes Lob und vollkommen geeignet, deſſen Tadel aufzuwiegen.

Emilia Galotti ſteht noch heute auf dem deutſchen Theater in vollem Glanz da, bietet unſern heutigen Schauſpielern noch Aufgaben, ja eigentliche Proberollen. Und hierauf nun beruht auch überhaupt zum großen Theil der Werth des Stückes, die Aufnahme, die es bei ſeinem Erſcheinen gefunden, ſo wie ſeine Bedeutung für das deutſche Theater. Es gab vor der Emilia kein tragiſches Stück in Deutſchland, daß dem Spiel des Schauſpielers nach allen Richtungen und namentlich in der Charakterzeichnung ſo viel darbot, und zwar zugleich in einer Mehrzahl von Rollen. Nie hatte man einen ſo ſcharf gezeichneten Charakter geſehen wie dieſen Marinelli, aber auch die gekränkte, aufgebrachte, zum Aeußerſten entſchloſſene Orſina erwies ſich von größtem Bühneneffect und forderte eine Meiſterſchaft heraus. Von großer Wirkung auf der Bühne iſt nun auch Odoardo, und bald erkannte man darin eine der dankbarſten Rollen, für welche noch die Tradition zu beſtehen ſcheint, welche die Auffaſſung der erſten Spieler derſelben gegeben hat. Emilia ſelbſt hat vielleicht die meiſte Schwierigkeit, weil es der Rolle doch wohl an Umfang der Ausführung und zu dem an innerer Einheit und dem Schwunghaften fehlt; dennoch wird ſie in der Hand einer begabten Schauſpielerin, die ihr in Erſcheinung und Ton nachzuhelfen weiß, nicht aufhören, anziehend und rührend zu ſein, wenn auch, wie der Dichter richtig ſah, die Wirkung eigentlich im Ganzen liegt. Leſſing hat durch ſeine Emilia noch mehr für die deutſche Tragödie gethan, als mit ſeiner Minna für das Luſtſpiel: man vergeſſe alſo nicht, in ihm den wahren Begründer des deutſchen Theaters zu erkennen. Ich glaube nicht zu viel zu ſagen, wenn ich ausſpreche, Leſſing's Emilia ſei das erſte Stück in Deutſchland geweſen, durch welches die Zuſchauer einen tragiſchen Eindruck empfangen, alſo unmittelbar das Weſen der Tragödie begriffen haben. Sie wurden von dieſem Stück nicht nur gerührt, ſondern erſchüttert, ſie faßten zum erſtenmal jene ſorgenvolle Theilnahme für die handelnden Perſonen, ohne welche keine Tragödie denkbar iſt. Kein Stück vor Leſſing konnte ſich deſſen rühmen, ſowohl Schlegel als Cronegk und Brawe weichen vor dieſer Forderung zurück, und die einzige nennenswerthe deutſche Tragödie vor Leſſing, Gerſtenberg's Ugolino, iſt trotz alles Grauſenhaften doch auf dieſer Seite mit Leſſing's Emilia nicht zu vergleichen. Daß dem ſo ſei und ſein müſſe, läßt ſich leicht aus der Natur des Stückes und der heutigen Bühnenwirkung abnehmen, die damalige mußte aber eine ungleich größere ſein zufolge der Neuheit der Erſcheinung und der Empfänglichkeit der Zuſchauer; aber es läßt ſich auch dafür, falls es deſſen bedarf, ein

Zeugniß aus jener Zeit beibringen, in einem Epigramm von K. G. Küttner (1776) „an den Verfaſſer der Emilia Galotti:

Das Publikum lobt dich mit naſſen Blicken,
Vor Schrecken ſtarr weint ſelber Zoilus.“

Vielleicht die erſten Thränen, die in einem deutſchen Theater geweint worden — es müßte denn in Leſſing's eigener Sara Sampſon ſein.

VII.

Nathan der Weiſe.

Wir gehen über auf Leſſing's Nathan, in mancher Beziehung ſein bedeutendſtes Stück und für uns noch von beſonderem Intereſſe, weil es in poetiſcher Form auftritt.

Nathan iſt ein Werk von Leſſing und aus ſeiner letzten Lebenszeit (1779); beides ſchon will viel ſagen. Das Stück iſt geiſtig, lebendig, hat Anflüge von Wärme und iſt von einer nie zuvor in deutſchen Verſen geſehenen Gewandtheit, oft auch Natürlichkeit des Dialogs. Es hat neben Minna von Barnhelm und Emilia Galotti ſich noch immer friſch auf der deutſchen Bühne erhalten, wie deſſen ſich kein anderes Drama der Zeit rühmen kann. Und doch iſt das Werk nicht ohne Einſchränkung zu loben, es hat ſeine verwundbare Stelle, ſeine Bedenken. Indem wir dieſe zeigen, fallen wir mit gewiſſen ganz außer der Poeſie liegenden Angriffen zuſammen, die neuerdings heftig darauf gerichtet worden. Unſere Anſicht iſt älter, unſere Gründe hängen damit nicht zuſammen, ſie ſind nur aus den ewigen Geſetzen der Kunſt entlehnt, und wir dürfen hoffen, daß ſolche Maaßſtäbe noch beſtehen werden, wenn der Parteigeiſt ſeine Windrichtung geändert haben kann.

Das Stück iſt weder ein Trauerſpiel noch ein Luſtſpiel, alſo keine reine Form; ja es iſt nicht einmal ein Schauſpiel. Leſſing hat es beſcheiden und einſichtsvoll nur eben genannt: „ein dramatiſches Gedicht". Faſſen wir nun die dramatiſche Compoſition in's Auge, ſo hat dieſe, wovor Goethe ſo ſehr warnt, nichts Gegebenes, die Fabel gehört durchaus dem Dichter; denn wenn Leſſing der Erzählung des Boccaz (I, 3) folgte, ſo fand er dort nur Saladin, den reichen Juden Melchiſedech und die Erzählung von den drei Ringen; alles Andere, d. h. das ganze Drama, iſt ſeine Erfindung; dieſe aber, ſo gewandt, ſo ſinnreich, ſo ſcharfſinnig ſie immer ſein mag, hat etwas — Erfundenes, Gewaltſames. Der chriſtliche Tempelherr erweiſt ſich als Bruderſohn des muhamedaniſchen Sultans und zugleich auch als Bruder des Judenkindes: ſehr gewagt, ſehr unwahrſcheinlich an ſich, und beſonders in einem Stück, in welchem ſich alles dreht um den Unterſchied der Religionen. Und gerade dieſer unbekannte Bruder muß ſeine Schweſter, als der Pflegevater abweſend iſt, zufällig aus den Flammen retten und ſich ſogleich ſterblich in ſie verlieben; wieder zufällig muß der Kloſterbruder, welchen der Patriarch an den Juden abſendet, derſelbe ſein, welcher ihm ehemals das Kind übergab, alſo die Mittelsperſon der Löſung. Nun hat aber auch der Jude ein Chriſtkind an Stelle aller ſeinigen, die er plötzlich verloren, in ſein Haus aufgenommen: eben ſo auffallend, als daß der chriſtliche Retter es ihm übergeben! Der Jude erzieht natürlich das Kind im Judenthum, aber — er hat in ſeinem Hauſe zugleich als Stütze deſſelben eine Chriſtin: das Alles braucht das Stück zu ſeiner Exiſtenz! Die Künſtlichkeit dieſes Baues, das Leichte und Lockere des Gewebes wird nur verdeckt durch einen darauf geſetzten lehrhaften Beſtandtheil, der in der That den weſentlichen Inhalt macht.

Um ſo mehr iſt der Geiſt anzuerkennen, mit dem der Dichter auch innerhalb dieſer Anlage zu Werke gegangen, er weiß durch Motivirungen nachzuhelfen und nutzt ſeine Fäden trefflich. Zunächſt ſah er ein, daß es des ſtärkſten Motivs bedürfe, um die Aufnahme des Chriſtenkindes durch den Juden möglich und glaublich zu machen. Nathan hatte unmittelbar zuvor ſeine ſieben hoffnungsvollen Söhne verloren; er grollte mit Gott, ſtärkte ſich im Gebet, da ward ihm das Kind gebracht: auf ſieben Eines. Die Stelle hat Pathos, aber es fehlt dennoch an innerer Wahrheit; wir kommen noch darauf zurück. Die Annahme des Chriſtenkindes nun zieht dem Juden eine Verfolgung zu und giebt Gelegenheit, der Toleranz die Intoleranz auf das Wirkſamſte gegenüberzuſtellen, es dient mithin dieſe Erfindung nach zwei Seiten hin, ſie giebt nach zwei Seiten hin eine Bindung der Compoſition, die eben nur hiedurch gehalten wird. Dann ferner: Während der Sultan zwanzig Tempelherren hinrichten ließ, ſchont er des Einen, wegen der ihm entgegentretenden Aehnlichkeit mit ſeinem Bruder: das iſt ſinnreich erfunden. Der Gerettete rettet darauf ſeine Schweſter und wird von Liebe zu ihr ergriffen — dieſe aber bleibt ruhig und kalt, in einem Naturgefühl der Verwandtſchaft: das iſt fein empfunden.

Hier liegt, ſo weit das Stück dramatiſche Compoſition iſt, wohl der Schwerpunkt, dasjenige, was dem Dichter auf dieſer Seite am meiſten im Sinne lag, wie er denn auch viel Anſtalt gemacht hat, um an dieſen Punkt zu gelangen. Recha hat die größte Sehnſucht, ihren Retter kennen zu lernen, der ihr in dem Glanz eines Engels erſcheint, dies Gefühl wird von der erfahrenen Daja, nicht minder auch vom Vater, für Liebe ausgelegt, und in Recha's eigenem Herzen iſt es unentſchieden, aber wie ſie den Tempelherrn erblickt, ihm ihren Dank geſagt, da iſt ihr brennendes Herz gekühlt, ihr Verlangen geſtillt, geſättigt — der Dichter will, daß das Gefühl des Bluts und deſſen unmittelbare Sprache hier beim Anſchaun des Bruders reden ſoll, während bei eben dieſem Anſchaun im Herzen des früher ſo abſtoßenden Tempelherrn die hellen Flammen aufſchlagen. Recha hat die tiefere, die richtige Empfindung, und eben darin ſoll die Löſung vorbedeutet ſein. Allerdings eine kühne Conception, für Leſſing, wie wir ihn ſonſt kennen, beſonders auffallend — wenn ſich nicht nachweiſen ließe, wie er darauf gekommen. Die Sache iſt an ſich von beſonderem Intereſſe. Leſſing's Nathan iſt vom Jahr 1779 und nicht lange vor dieſer Zeit verfaßt, aber ſchon in einem im Jahr 1774 erſchienenen deutſchen Drama bildet dieſe ſchöne Intention den Mittelpunkt, und dies Drama iſt von keinem andern als Reinhold Lenz; es heißt: Der neue Menoza. Wir haben hier daſſelbe Motiv noch deutlicher, aber umgekehrt. Der Prinz Tandi hat unwiſſend ſeine Schweſter geheirathet; er empfindet darüber ein tiefes Schrecken, allein er, der überhaupt als der Träger der reinſten, unmittelbarſten, menſchlichſten Empfindung gefaßt iſt, im Gegenſatz falſcher Convention, er hat auch hier nicht geirrt, iſt mit ſeiner Neigung richtig geleitet worden, ſeine Schweſter iſt nicht ſeine Schweſter, es iſt dies eine falſche Annahme, es erweiſt ſich, ſie iſt in der Jugend vertauſcht worden. Ich mag nicht ſagen, es ſei die von Leſſing gemachte Umkehrung ungünſtiger oder gar unpoetiſcher, denn gut iſt beſonders, dies Gefühl des Bluts einem weiblichen Weſen zu geben — ſie hatte aber im Drama größere Schwierigkeit der Darſtellung, die Wirkung war weniger entſchieden. Oder ſoll man dafür halten, daß der Höhe der Intention nur die Ausführung nicht entſprochen habe? Da die Löſung erſt ſpäter erfolgt, bleibt die Scene, trotz mancher hingeworfenen Andeutung, für's erſte unverſtändlich — vielleicht auch das ein Merkmal, daß die Originalität der Sache anderswo zu ſuchen ſei.

Doch wird bald erkannt, daß es hier im Weſentlichen gar nicht auf dramatiſchen Effekt abgeſehen ſei, daß überhaupt das Stück gar nicht als reines Drama beurtheilt werden könne, da das Dramatiſche hier nur Form, nur Einkleidung iſt. Im Kern des Stückes ſteht ein didaktiſcher Inhalt, die Fabel von den drei Ringen bildet ihn und ihre Moral iſt nur eben durch fünf Acte ausgebreitet und dialogiſch und dramatiſch zur Anwendung gebracht.*) Die Parabel von den drei Ringen aber, welche Leſſing dem Decamerone des Boccaccio entnahm, hat ſchon in dieſer Quelle die Beziehung zu den drei Religionen, der jüdiſchen, chriſtlichen und muhamedaniſchen, ſchon hier fordert Saladin den Juden zu einem Urtheil auf; die Furcht giebt dieſem die Parabel ein. In der Darſtellung der letzteren blieb Leſſing ſeiner Quelle durchaus getreu. Weniger bekannt und in's Auge gefaßt iſt vielleicht, daß auch bereits Swift eben dieſer Fabel eine Anwendung und Ausführung gab in Beziehung auf die verſchiedenen chriſtlichen Confeſſionen, ein Vorgang, der vielleicht ganz beſonders für Leſſing leitend war. Man vergleiche Swifts tale of a tub (Ammenmährchen) im erſten Band der Werke.

---

*) Schlegel führt in den Vorleſungen über dramatiſche Kunſt ein ſpaniſches Stück aus dem 18. Jahrhundert an, deſſen ganzer Inhalt darauf hinausläuft, die Abſchaffung der Tortur zu empfehlen.

Während ſo das Didaktiſche überwiegt, muß doch anerkannt werden, daß es an Charakterzeichnung der Perſonen und ſelbſt an Unterſcheidung der Nationalitäten nicht fehlt. Der mit ſo viel Vorliebe behandelte Jude legt den Handelsmann und, bis auf Einen wichtigen Punkt, ſelbſt den Juden nicht ab, man beachte beſonders den Monolog im ſechſten Auftritt des dritten Actes; auch der Charakter des Saladin ſpricht ſich gut, wenn auch nur leiſe, in ſeinen Worten aus, gleicherweiſe iſt dem Tempelherrn ein ſchönes Maaß von Charakter und Individualität zugetheilt, nicht minder den Frauen, insbeſondere auch der Daja, der Züge gegeben worden, welche für die Komödie paſſen würden. Noch ſtärker gezeichnet der Derwiſch, der Kloſterbruder aber und beſonders der Patriarch erſcheinen in grellen Farben.

Die Dispoſition nach Acten und Scenen iſt wohl überlegt; iſt das Drama auch nicht eben feſſelnd und fortreißend, ſo tritt doch, kleine Längen der Ausführung ungerechnet, an keiner Stelle Ermattung ein, das Intereſſe bleibt ſtets rege, es iſt überall ein ſtetiger Fortſchritt. Auch für Abwechslung iſt trefflich geſorgt, namentlich durch den Eintritt Saladins im zweiten und dritten Act und des Patriarchen im vierten. Die Steigerung bis zur dritten Handlung pflegt ſich leichter zu machen, aber der vierte Act iſt es, an dem viele Stücke ſcheitern, hier tritt am leichteſten Ermüdung ein, ſo daß der Meiſter Shakeſpeare an dieſer Stelle ſelbſt in der Tragödie mit einer komiſchen Scene nachzuhelfen ſuchte. Die Scene mit dem Patriarchen und deſſen grelle Zeichnung leiſtete nun hier viel, und man darf ſich's wohl eingeſtehen, daß ſie ein Weſentliches zu dem Bühneneffect beiträgt, namentlich auch in dem, was zu ſtark gefärbt ſein möchte.

Von Leſſing's Nathan hat Schiller ſchon ſehr richtig geurtheilt, wenn er ſagt, es ſei ein Mißbrauch, die tragiſche Form zu didaktiſchen Zwecken verwenden zu wollen. Er ſpricht dies aus in dem ſchönen Aufſatz über naive und ſentimentale Dichtkunſt; er nennt es „eine Grille“, im Trauerſpiel einen theoretiſchen Stoff zu behandeln, der Gegenſtand ſei zu abſtract und vertrage kein Pathos, es hätte ſich leichter ein Luſtſpiel daraus machen laſſen.*) Schiller bemerkt dann weiter, Leſſing habe ſeine eigene in der Dramaturgie gegebene Maxime vergeſſen, daß der Dichter die tragiſche Form nicht zu einem anderen als tragiſchen Zweck verwenden dürfe. Gewiß wahr und unmittelbar überzeugend; von Intereſſe aber mag es ſein, die eigenen Worte Leſſing's nachzuſehen, welche Schiller wahrſcheinlich gemeint hat. Ich finde ſie im 80. Stück der Dramaturgie, gleich zu Anfange: „Wozu die ſaure Arbeit der dramatiſchen Form? Wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtniſſe gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und der Aufführung desſelben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hauſe in ſeinem Winkel geleſen, ungefähr auch hervorbringen würde. Die dramatiſche Form iſt die einzige, in welcher ſich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigſtens können in keiner anderen Gattung dieſe Leidenſchaften in ſo hohem Grade erreget werden; und gleichwohl will man lieber alle anderen darin erregen als dieſe, gleichwohl will man ſie lieber zu allem anderen gebrauchen, als zu dem, wozu ſie ſo vorzüglich geſchickt iſt.“

Gerade dies hat Leſſing gethan, das Tragiſche kommt in dem Stück gar nicht vor, das Dramatiſche iſt nur Einkleidung, der Dialog ſelbſt nicht weſentlich, ja ſogar eher hinderlich, es bleibt als Hauptelement immer das Didaktiſche. Hierin ruht Weſen und Bedeutung des Werks, in ſolchem Sinne, daran iſt kein Zweifel, iſt es dargeboten, in ſolchem iſt es aufgenommen worden, und wird es noch jetzt aufgenommen, ſo muß es jedem Unbefangenen erſcheinen; Schiller, der auf das Tragiſche und Poetiſche gerichtet, der von jenen trefflichen Principien Leſſing's innerlichſt durchdrungen war, konnte eben darum keine Befriedigung finden.

---

*) Dies macht die neuere Aufführung daraus (ſ. w. u.).

Friedrich Schlegel, vielleicht auch von äußerer Umgebung beſtimmt,*) urtheilt vortheilhafter; er rühmt namentlich auch an dem Stück ein romantiſches Element. Es iſt wahr, daß der Tempelritter und ſein Verhältniß zur Jüdin ſo hätte gefaßt werden können, daß auch Saladin und die ganze Oertlichkeit manches der Art zuführt, allein daß Leſſing dies benutzt und beſonders hervorgekehrt, wird man unbefangener Weiſe wohl nicht behaupten. Des Dichters ganzem Weſen lag nichts mehr fern als das Romantiſche und auch hier in dieſem Stück iſt die durchgehende Stimmung eine ziemlich entgegengeſetzte. Es herrſcht die didactiſche Tendenz vor, und dieſe iſt nicht nur romantiſcher Poeſie, ſondern überhaupt der Poeſie, namentlich dem Drama nicht günſtig. Der abergläubiſche, der befangene, der in irgend einer Einſeitigkeit beſchränkte Menſch, falls er nur ſonſt ganz Menſch iſt, iſt ein ungleich beſſerer Gegenſtand für den dramatiſchen Dichter als der vorurtheilsfreie, der aufgeklärte, der auf der Höhe der Gegenwart ſtehende, ganz abgeſehen von den hiſtoriſchen Bedenken. Man ſucht entſchuldigend hervor, daß zur Zeit der Kreuzzüge immer wohl ſolche Gedanken hätten herrſchen können; es überzeugt uns nicht, wir hören doch nicht Nathan und Saladin, ſondern immer nur Leſſing, wenn man will: Leſſing und Mendelsſohn. Ja noch mehr: die Leidenſchaft iſt das Feld der Tragödie, d. h. des höhern Dramas, aber nicht die Leidenſchaftloſigkeit, der hier geopfert wird; man darf im Sinne der Kunſt — ich wiederhole, der Kunſt — ſagen: die Intoleranz iſt hier mehr am Ort, iſt eine angemeſſenere Aufgabe als die Toleranz, (Leſſing ſelbſt beweiſt es in ſeinem Patriarchen), alle Poeſie ertödtend aber iſt der Indifferentismus.

---

*) Mendelsſohn ſagt in einem Brief an Leſſing's Bruder, der Dichter des Nathan ſei zur rechten Zeit geſtorben, er hätte nicht höher ſteigen können, man werde von ihm dereinſt ſagen: er ſchrieb Nathan und ſtarb — ein Urtheil, das dem Standpunkt Mendelsſohns zu verzeihen iſt.

Nun hat aber der Dichter, und das macht den didactiſchen Inhalt aus, die Rolle eines Apoſtels der Toleranz übernommen. Dieſe zu predigen mag nahe gelegen haben, mag dringend an der Zeit geweſen ſein, und an ſich iſt ſie, wer wollte das in Abrede ſtellen, eine gute, edle Sache. John Locke ſchrieb einen ſtarken und großen Quartband On toleration — aber Leſſing machte ein Drama dieſes Inhalts — und er that mehr, er ging weiter. Man frage ſich, ob es denn wirklich nur die Duldung iſt, die Nathan lehrt. In Wahrheit, es iſt die völlige Gleichſchätzung der verſchiedenen Religionen, die Geringſchätzung aller, wenigſtens was wir unter Religion verſtehen. Es ſpricht ſich dies im Ganzen und im Einzelnen hinreichend aus, direct und indirect, namentlich auch ironiſch und ſatiriſch. Ich darf nicht unterlaſſen, hier auf Worte der Scene zwiſchen dem Patriarchen und dem Tempelritter (IV, 2) aufmerkſam zu machen. Als der Patriarch dem Juden, der ein Chriſtenkind zu ſich aufgenommen, den Holzſtoß zuerkannt, fährt er fort:

Und wie viel mehr dem Juden,
Der mit Gewalt ein armes Chriſtenkind
Dem Bunde ſeiner Tauf' entreißt! Denn iſt
Nicht alles, was man Kindern thut, Gewalt? —
Zu ſagen: — ausgenommen, was die Kirch'
An Kindern thut.

Und ferner, als der Templer meldet, der Jude habe das Kind nicht ſowohl in ſeinem, als vielmehr in keinem Glauben aufwachſen laſſen:

— Was, ein Kind ohn allen Glauben
Erwachſen laſſen? Wie, die große Pflicht
Zu glauben, ganz und gar ein Kind nicht lehren?
Das iſt zu arg.

Ja der Patriarch will ſogar dem Sultan begreiflich machen, wie durchaus gefährlich es für den Staat ſei, nichts zu glauben. Er fällt, dem Verfaſſer zu Liebe, hier offenbar aus ſeiner Rolle.

Hienach wird die Tendenz nicht mehr zu verkennen ſein, es iſt das mehr als Duldung, mehr als Streben nach Gleichgewicht, mehr als Abwehr. Ließe das Stück darüber noch einen Zweifel, ſo hebt der immer ehrliche Leſſing ihn ſelbſt. In dem Fragment zu einer Vorrede des Stückes, welches ſich in ſeinen Papieren vorgefunden, jetzt abgedruckt in der Lachmanniſchen Ausgabe, ſagt er ganz ausdrücklich, was der Sinn Nathans und ſein eigener ſei: „Nathans Geſinnung gegen alle poſitive Religion iſt von jeher die meinige geweſen.“*)

Hiemit iſt freilich ſehr viel geſagt — wiewohl das ganze Gewicht des Ausſpruchs nicht Leſſing allein, ſondern zugleich ſeiner Zeit zur Laſt fällt. Was noch anders als Gleichſtellung aller Religionen lehrt die Fabel von den drei Ringen, welche den Kern des Gedichtes ausmacht und wie will man dieſe vertheidigen? Hat jeder gleich Recht und ſoll nicht einmal ein Fortſchritt ſein? Iſt das Eine nicht innerlicher und tiefer als das Andere? Gilt hier keine Erziehung des Menſchengeſchlechts? In der Fabel ſelbſt ſpielt der ſchwache Alte, obwohl nicht der urſprüngliche Beſitzer, immer eine ſchlechte Rolle mit ſeinem an alle drei Söhne abwechſelnd gegebenen Verſprechen der Nachfolge in der Herrſchaft und vollends mit ſeiner Fälſchung! Die Wunderkraft des echten Ringes geht im Verlauf der Erzählung ganz verloren und es bleibt nichts als der ſubjective Glaube und das Zuthun der Träger, wodurch dann der Unterſchied zwiſchen echt und unecht ganz aufgehoben wird. Gerade hierauf, wodurch die Fabel mit ſich ſelbſt in Widerſpruch geräth, legt Leſſing Gewicht, ſowie er auch den Richter nicht entſcheiden läßt, um bis zur Entſcheidung vor einem höheren Richter Spielraum zu gewinnen für die Ergänzung der Echtheit durch den Wandel. Wenn Leſſing da hinaus will, ſo hätte die Fabel in ihrem Anfang ganz anders lauten müſſen, er hätte lieber eine neue erfinden, als die des Decameron ſo umbiegen ſollen. Boccaz hat noch einen echten Ring, er hat poſitive Religion, Leſſing hat der That nach keinen echten Ring und ſo auch keine poſitive Religion. So liegt die Sache einfach.

---

*) Guhrauer hat dieſes Wortes nicht gedacht; es widerlegt freilich ſeine ganze Apologie. Und geſetzt, er hätte Recht: ein Stück, das einer ſo künſtlichen Vertheidigung bedarf, das eine falſche Auffaſſung, wenn ſie es anders iſt, ſo nahe legt, würde ſchon darum kein muſtergültiges ſein Viſcher und neuerdings A. Stahr räumen poetiſch und theologiſch alles ein, was Niemand, der mit offenen Augen ſieht, leugnen kann. Bedürfte es noch einer weiteren Beſtätigung, ſo iſt ſolche in Leſſing's Brief an Mendelsſohn vom 9 Februar 1771 zu finden. Leſſing äußert ſich hier ſo ſtark, daß wir es nicht wiederholen mögen. Man vergleiche Mendelsſohn's „Jeruſalem“.

Daß es Leſſing auf die Herſtellung eines Gleichgewichts der Religionen, nicht blos auf Toleranz ankam, dafür ſprechen auch andere deutlichſte Aeußerungen, z. B. in den Fragmenten, welche die Ueberſchrift tragen: „Ueber die Entſtehung der poſitiven Religion", (Lachm. XI. S. 607 f.). Hier leſen wir: „Die Unentbehrlichkeit einer poſitiven Religion, vermöge welcher die natürliche Religion in jedem Staate nach deſſen natürlicher und zufälliger Beſchaffenheit modificirt wird, nenne ich die innere Wahrheit derſelben, und dieſe innere Wahrheit iſt bei einer ſo groß als bei der anderen." — „Alle poſitiven und geoffenbarten Religionen ſind alſo gleich wahr und gleich falſch." Hienach iſt die poſitive Religion nur eine orts- und zeitgemäße Modification der natürlichen Religion. Man beachte hier vor allen Dingen den vorkantiſchen Standpunkt. Wie ſehr änderte ſich das, als Kant der natürlichen Religion ein Ende machte dadurch, daß er die Metaphyſik aus dem Gebiet der Religion verwies! Aber Leſſing ſelbſt that ſehr bald Schritte, dieſen Standpunkt einigermaßen zu verlaſſen, wovon ſogleich, — im Nathan hat er ihn vollkommen inne und dieſer iſt nur von hier aus zu verſtehen und zu beurtheilen.

Daß Leſſing im Nathan bei der Ausſtattung ſeiner Vertreter der verſchiedenen Religionen parteilos verfahren ſei, läßt ſich nicht behaupten, eben ſo wenig als dies in ſeinem früheren Werk „der Jude" der Fall war. Während der Patriarch des Adels der Geſinnung entkleidet und dem Gelächter bloß geſtellt wird und der Templer als ein zweifelhafter Chriſt daſteht — man hat es hiſtoriſch zu entſchuldigen geſucht — iſt Tugend und Sittlichkeit mit vollen Händen und ganz beſonders auf Nathan gehäuft. Der Jude Nathan iſt übrigens kein rechter Jude mehr, ſo wie Saladin kein wahrer Muſelmann. Das chriſtliche Bekenntniß dagegen erſcheint mit Verbrechen belaſtet und in dem Licht des grellſten Fanatismus, der denn auch ſeinen Bühneneffect nicht verfehlt; nicht günſtiger die knechtiſche Demut des Kloſterbruders, welche die Höhen und Tiefen des Chriſtenthums wahrlich nicht auszudrücken vermag; ſtreift doch ſeine Einfalt bis an das Komiſche. Wer will da leugnen, wer vertheidigen!

In Beziehung auf die Hauptrolle verdient dies noch eine nähere Ausführung, und wir kommen hier auf einen Punkt, der weſentlich iſt für die Beurtheilung des ganzen Werkes. Nathan liegt nichts ſo fern als Alles, was von jeher das Weſen des Judenthums ausgemacht hat, was ſchon im Alterthum den Juden in die Lage der Ausgeſchloſſenheit brachte. Er weiß nichts von jener Abſchließung, von jener Feindſeligkeit gegen andere Völker, nichts von dem Geſetz, das die Berührung mit ihnen, als unrein machend, verbietet, er iſt hierin das Gegentheil des Juden, er nimmt auffallender Weiſe aus der Hand eines Chriſten ein Chriſtenkind ſtatt des ſeinigen an, ja er hat unbegreiflicher Weiſe eine Chriſtin in ſeinem Hauſe, er ſelbſt iſt der Träger der unumſchränkteſten Humanität, der allgemeinſten Menſchenliebe, wie ſie eben durch das Chriſtenthum in die Welt gekommen, ja er hat die ganze Aufklärung des 18. Jahrhunderts, und das iſt an dieſer Stelle mehr als ein Verſtoß gegen das Coſtum und die hiſtoriſche Wahrheit. Leſſing hat wohl gefühlt, daß es hier einer nachhelfenden Erklärung bedürfe; er giebt ſie, ziemlich ſpät, im ſiebenten Auftritt des vierten Actes. Aber ſie macht einerſeits die Sache nur noch ſchlimmer: durch die Verfolgung der Juden von Seiten der Chriſten, welche „in Gad alle Juden mit Weib und Kind ermordet hatten“, hat in Folge der dabei entſtandenen Feuersbrunſt Nathan ſein Weib und ſeine ſieben Söhne verloren — daß er damals die Chriſten gehaßt, begreifen wir, aber wir begreifen in der That ſchwer, wie dieſer Chriſtenhaß ſich ſo ſchnell wieder in allgemeine Menſchenliebe verwandeln konnte und wer die bezügliche Stelle genauer anſieht, wird geſtehen müſſen, daß der Dichter ſich die Erklärung leicht gemacht, daß er über dieſen wichtigen Punkt hinſchlüpft, um nur von den ſieben Söhnen auf das plötzlich dargebotene Chriſtenkind zu kommen. Fürwahr, er hat ſich nur allzuleicht mit der innern Wahrheit des menſchlichen Gefühls abgefunden, und gerade dieſe verdient im Drama die oberſte Stelle. *)

Jeder confeſſionelle Conflict iſt an ſich unpoetiſch, noch mehr der der Religionen ſelbſt; und wenn dieſe eine unmittelbare Beziehung zur Poeſie haben, ſo können ſie doch in ſolchem Conflict nur ſich gegenſeitig zerſetzen und aufreiben. Das Religiöſe iſt der tiefſte Hintergrund der Handlungen, liegt im geheimſten Innern des Menſchen, aber es in den Vordergrund zu ſtellen, es an das Tageslicht zu ziehen, es kritiſch zu beleuchten, es unter das Anatomiemeſſer des Verſtandes zu bringen, das Heiligſte und Unſagbarſte vor dem verſammelten Publicum zu discutiren, vor dem Publicum, das, wie Leſſing ſelbſt ausſprach, auf Erſchütterungen, Erhebungen, auf Eindrücke der Erhabenheit wartet, das kann nimmermehr Poeſie, am wenigſten dramatiſch ſein, das führt weit ab von dem Ideal der Tragödie und paßt vollends nicht für die Komödie.

Ich finde nun auch an vielen Stellen die Ausführung kühl und breit, bei jeder Gelegenheit ſich in's Didaktiſche und Dialektiſche verlierend, die ſehr gewandte Rede geht häufig in's Spitze über,

---

*) Es iſt recht bemerkenswerth, wie neuere Beurtheiler dieſe Verhältniſſe verſchoben und umgewendet haben. Es wird geſagt, der Sieg eines Princips ſei um ſo glänzender und vollſtändiger, wenn es ſich aus ſeinem ſchärfſten Gegenſatze zur Ueberwindung deſſelben erhebt — ſo ſei der Jude Nathan, der Bekenner der excluſiveſten Religion, hier der unbefangenſte, der freiſte, der chriſtlich univerſalſte. Die Sache iſt nur die, daß wir von dieſer Ueberwindung in dem Stück ſelbſt nichts ſehen, daß ſie durchaus nicht den Inhalt des Stückes ausmacht, ſondern daß ein ſolcher Nathan mit den Anſchauungen Leſſings und Mendelsſohns fertig daſteht und daß von vorn herein die Rollen vertauſcht ſind. Aber ſolche Sophiſtereien bieten ſich als ſpeculative Kritik, und, was das Schlimmſte, das ſoll dann auch die Intention des Dichters ſein und darin ſein Werth liegen!

nicht bloß in der Rolle des Nathan, Leſſing's Laune und ſeine Friſche zeigt ſich nur ſelten in vollem Glanz, nicht ſelten aber ſind Stellen, von denen man ſagen muß, des Dichters Muſe ſei Verbitterung geweſen, noch weit mehr als in der Emilia.*) Ich wenigſtens habe von Leſſing noch ein beſſeres Bild, als er mir hier erſcheint. Dies iſt der Leſſing, welcher die Wolfenbüttler Fragmente herausgab, aber es iſt nicht mehr der Leſſing, dem wir Minna von Barnhelm, die Dramaturgie, und ſo viel anderes Treffliche verdanken, zwar immer noch der edle, aber nicht mehr der reiche, tiefe, gemütvolle, nicht mehr der friſche, geſunde Leſſing, ſondern der kranke, der in Unmut verſunkene — den ſeine Zeit verkommen ließ, ſeine Zeit, die ihm nichts zurückgab für alles, was ſie empfing. Es iſt, um das Beſte zu ſagen: nach langem, verdrießlichem Hader das letzte milde Aufflammen ſeines ermatteten Geiſtes, ſeines gebrochenen Herzens — eine Auffaſſung, welche Leſſing uns ſelbſt beſtätigt; in der Zuſchrift an F. H. Jacobi nennt er das Stück „einen Sohn ſeines eintretenden Alters, den die Polemik entbinden helfen.“

Es iſt noch übrig, das Drama in Beziehung zum Geſchichtlichen, ſo weit daſſelbe berührt wird, und dann wiederum in Beziehung auf die Zeit ſeiner Entſtehung zu betrachten. In erſterer Rückſicht iſt vor allen Saladin ein hiſtoriſcher Charakter, und die Verſetzung des Vorgangs in die Zeit des Kreuzzuges Friedrich's I. giebt hier den Maßſtab hiſtoriſcher Wahrheit in die Hand. Wirklich hat Leſſing einiges benutzt, was die Geſchichte darbietet, gewiſſe Verſchiebungen der Zeit aber wird man dem Dichter zu gut halten. Ueberliefert wird die Hinrichtung von Tempelherren durch Saladin, und der Ueberfall und Mord Saladins, den der Patriarch im Waffenſtillſtand beabſichtigt, erhält einen geſchichtlichen Anhaltspunkt an dem von Rainald von Chatillon während des Waffenſtillſtands an Saladins Mutter ausgeführten Ueberfall und Raub, im Jahr 1106, jenſeits des Jordans. Da könnte freilich der Patriarch Aimerich, der um dieſe Zeit zu Jeruſalem den Krummſtab trug, falls er einen Anwalt fände, ſich über all die Schlechtigkeit beſchweren, welche hier auf ſein unſchuldiges Haupt geladen wird, zumal da ihm zugleich die Dummheit zugetheilt iſt, einem ſolchen Kloſterbruder ſeine boshaften Anſchläge anzuvertrauen und die Geſchwätzigkeit zum Träger ſeiner Geheimniſſe zu machen. Auch die Zeichnung dieſes Kloſterbruders iſt wohl eben ſo wenig hiſtoriſch als in ſich wahr, denn der Beſchränktheit kann unmöglich das Bekenntniß ſo gleichgültig ſein, wie hier dieſem Kloſterbruder, dem es nicht darauf ankommt, ob Recha Jüdin, Chriſtin, oder keines von beiden ſei, und der ausſprechen kann: Kinder bedürften mehr der Liebe als des Chriſtenthums (Act IV, Scene 7); wobei zugleich die Judenverfolgung zu Gad in Gegenrechnung zu bringen. Und Saladin? finden wir irgend den geſchichtlichen in dem Stück wieder? Er wird uns als tapfer, als gerecht, als edelmüthig, als ſtolz, als freigiebig, als ſtreng rechtgläubig, im übrigen aber von genialer Freiheit geſchildert — hievon nun finden wir in Leſſing's Nathan allerdings einen Abglanz, aber doch keine eigentliche Verkörperung, mehr als alle anderen Charactere hat dieſer, zunächſt ſchon in der räumlichen Entfaltung unter dem Druck des didaktiſchen Elementes zu leiden. Aber wenn uns der große Saladin nur mit blaſſen Farben gemalt wird, ſo tritt um ſo ſtärker hervor der aufgeklärte: und das iſt ein harter Verſtoß gegen hiſtoriſche Wahrheit und poetiſche Wahrſcheinlichkeit. Man frage ſich doch nur einen Augenblick, ob je ein Wort von der Anrede an Nathan, welche Leſſing ſeinem Saladin giebt, in den Mund des wirklichen kommen konnte:

---

*) Nachträglich fällt mir hier eine Aeußerung Goethe's in die Hand, welche beweiſt, daß dieſe Auffaſſung nicht einzeln daſteht. Sie lautet (Eckermann I, S. 346): „Auch daß er immerfort polemiſch wirkte und wirken mußte, lag in der Schlechtigkeit ſeiner Zeit. In der Emilia Galotti hatte er ſeine Piquen auf die Fürſten, im Nathan auf die Pfaffen.“ Man ſolle Leſſing deshalb bedauern, aber dies Bedauern iſt eben das Gegentheil von der Rechtfertigung. Was in ſolcher Art vom jüdiſchen Standpunkt aus geſchieht, kann für uns keine Ueberzeugungskraft haben.

Von dieſen drei
Religionen kann doch eine nur

Die wahre ſein. Ein Mann, wie du, bleibt da
Nicht ſtehen, wo der Zufall der Geburt
Ihn hingeworfen: oder wenn er bleibt,
Bleibt er aus Einſicht, Gründen, Wahl des Beſſern.
Wohlan! ſo theile deine Einſicht mir
Dann mit. Laß mich die Gründe hören, denen
Ich ſelber nachzugrubeln nicht die Zeit
Gehabt. Laß mich die Wahl, die dieſe Gründe
Beſtimmt, — verſteht ſich im Vertrauen — wiſſen,
Damit ich ſie zu meiner mache.

Nein, ſo ſpricht auch im engſten Vertrauen kein Saladin! Bei ſolchen Geſinnungen gäbe es keine Kreuzzüge!

Von Nathan ſprachen wir ſchon; es iſt aber klar, daß zur Zeit, wo die Religionen im grimmigſten Kampf einander gegenüber ſtehen, die Abſchließung ſich zur äußerſten Schroffheit ſteigern werde. Ein Nathan mit ſeinen Grundſätzen iſt im zwölften Jahrhundert, in Jeruſalem, und im Angeſicht ſolcher Verfolgungen, wie Leſſing ſelbſt ihrer erwähnt, um ſo undenkbarer. Der Dichter ſuchte den Einwurf zu pariren, indem er Al Hafi ſagen läßt (II, 2):

Es iſt
Ein Jude freilich, übrigens wie's nicht
Viel Juden giebt.

Und der Tempelherr nennt ihn einen „toleranten Schwätzer", der Kloſterbruder aber ſelbſt „einen Chriſten". Gewiß beſſer, wenn es ſolcher Zugeſtändniſſe und Entſchuldigungen nicht bedürfte!

Je mehr es nun klar wird, daß Leſſing aus ſeiner Perſon und aus ſeiner Zeit ſpricht, und mehr oder weniger ſämmtliche Perſonen, mit Ausnahme des einzigen Patriarchen, in die Farbe der damals herrſchenden Vorſtellungen taucht, um ſo mehr bedarf es nun auch eines Blickes auf dieſe Zeit. Es war die Zeit der Encyclopädiſten, der Aufklarung; ihr beugten ſich die großen Geiſter ebenſo wie der große König, und Leſſing hat ihr ſeinen Tribut nicht verweigert. Kamen nun in dieſer Zeit einzelne Erſcheinungen der Intoleranz, des religiöſen Fanatismus vor, ſo wirkten ſie um ſo aufregender, ſie nahmen aber wieder um ſo mehr von den Gemütern Beſitz, als dieſen andere Intereſſen, vaterländiſche, politiſche, ganz abgingen. Es iſt bekannt, daß um die Mitte der ſechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts der zu Toulouſe verübte Juſtizmord des unglücklichen Calas die ganze gebildete Welt in Aufruhr brachte als eine That des empörendſten Fanatismus. Gleichzeitig ereignete ſich der ähnliche Fall der Familie Sirven. Voltaire, deſſen Verdienſt groß iſt um die Herſtellung des Rechts und die Rettung der Perſonen, ſo weit ſie noch möglich war, hat mit ſeiner beredten Feder nicht nur alle Herzen in Mitleid und in gerechten Zorn verſetzt, ſondern ſeine Darſtellung auch mit den ſcharf gezeichneten Bildern der Intoleranz und des religiöſen Fanatismus illuſtrirt: es iſt ein Leichtes, nachzuweiſen, wie um den Schluß des ſiebenten Jahrzehnts ſeine Schilderungen und Betrachtungen auf die geſammte Litteratur in proteſtantiſchen Ländern eingewirkt haben.*) Zimmermann z. B. erweiterte die vierte Auflage ſeines Buches über den Nationalſtolz (1768) beſonders nach dieſer Seite hin. Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß auch Leſſings Nathan mit unter dieſen Einflüſſen ſteht.**) Und nun ſchrieb ja auch Voltaire ſelbſt ſein berühmtes Trauerſpiel, das noch

---

*) Recht wunderbar ſind übrigens die Zuſammenhänge, welche dieſe Sache in Voltaires Hände führten. Als er im Jahr 1753 in London verweilte, wurden neun Perſonen auf Zeugenausſagen hin zum Tode verurtheilt: Dr. Ramſay bewies aus inneren Gründen die Unwahrſcheinlichkeit und Unmöglichkeit des vermeintlichen Verbrechens, und es ſtellte ſich der Meineid des Zeugen und die Schuld des angeblichen Opfers heraus — man leſe es im 30. Theil der Voltaireſchen Werke. Als Voltaire im Jahr 1761 bei Genf ſich aufhielt, führte der Zufall den der Verfolgung entflohenen Sohn des Calas in ſeine Nähe (bald auch die Familie Sirven), er hielt nach jenem Vorgange einen Juſtizmord für möglich, der ſich bei näherer Forſchung auf jedem Schritt beſtätigte und zuletzt in ſo voller Evidenz hervortrat, daß der Proceß aufgenommen werden konnte und der oberſte Gerichtshof in Paris im Jahr 1768 die Unſchuld der Opfer und den Fanatismus der Richter anzuerkennen genöthigt war.

**) Leſſing ſelbſt, der ſo ſtark gegen Voltaire zu Felde zieht, ſchätzt doch dieſe

Goethe der Ueberſetzung für werth hielt: Mahomet ou le fanatisme — recht denkbar, daß ihm Leſſing gegenüber ſtellen wollte: Nathan oder die Duldung, oder, wie er vorzog: Nathan der Weiſe.

Aber auch als Kind ſeiner Zeit und erwachſen aus ihren Aufregungen und Leidenſchaften, ſinkt der Werth des Stückes darum noch nicht für andere Zeiten, ſo oft vielmehr Erſcheinungen der Intoleranz und des Fanatismus wiederkehren, wird es ein neues Intereſſe gewinnen und daſtehen als ein Panier der Duldſamkeit. Geſtehe man ſich doch nur, daß auch die heutige Bühnenwirkung großentheils aus dieſer Quelle fließt. Allein hiemit iſt noch nicht Alles erſchöpft: es liegen in den Zeitverhältniſſen, aus denen es hervorging, noch andere Momente zur Beurtheilung des Stückes, zur Auffaſſung ſeines Weſens. Es handelt ſich eben ſo wohl um das Publicum als um den Dichter jener Zeit. Ein volles und reines Kunſtintereſſe war damals noch nicht vorhanden, und noch verſtand man es nicht, Geſtalten mit ſolcher Lebenswahrheit und in ſolchen Lagen auf die Bühne zu bringen, daß der Zuſchauer gezittert hätte für ihre Schickſale. Die Zeit, Erſchütterungen von der Bühne herab zu machen, wie Leſſing dies verlangte, war noch nicht angebrochen und ſeine eigene Kraft war ſelbſt dazu nicht mehr ausreichend. Man mußte ſich anlehnen an vorhandene Intereſſen, Leidenſchaften des Publicums, man konnte nur da wirken, wo es zugänglich war. Wer dieſen Gedankengang weiter verfolgt, möchte wohl zur Ueberzeugung gelangen, daß ein Stück wie Leſſing's

---

Beſtrebungen, wie ſich das in ſeinem Epigramm abſpiegelt: Grabſchrift auf Voltaire 1778:

> Hier liegt, wenn man euch glauben wollte,
> Ihr frommen Herrn! der längſt hier liegen ſollte.
> Der liebe Gott verzeih aus Gnade
> Ihm ſeine Henriade,
> Und ſeine Trauerſpiele
> Und ſeiner Verschen viele;
> Denn was er ſonſt an's Licht gebracht,
> Das hat er ziemlich gut gemacht.

Nathan damals das einzige war, was dieſem Genius noch entſpringen konnte, aus der Zuſammenwirkung ſeiner und der damaligen Zeit war eben nur dies Product noch möglich. Und wollen wir uns nicht freuen, daß es da iſt!

In der That ſteht es als ein Eigenthümliches da, dem wir gern geſtatten wollen, daß es suum genus ſei, von dem wir jetzt auch Maaßſtäbe fern halten können, die ihm ungünſtig ſein müſſen. Nach Inhalt und Form hat es ſeine beſondere Harmonie in ſich; wir erkennen dies an, ſo wenig wir ſie auch zu einem allgemeinen Muſter erheben dürfen. Es iſt hier ſchließlich noch ein Augenmerk auf die Behandlung von Sprache und Vers zu richten — wie in der ganzen Anlage, Zurechtlegung, Motivirung, ſo herrſcht auch hier nicht Phantaſie und Intuition, ſondern Verſtand und Scharfſinn. Der Dialog iſt lebhaft, geiſtreich, allein zum öftern ſpitz und dünn, bis zur Manier abgeriſſen und wieder das Wort auffangend, im Ganzen dialektiſch und zuweilen ſogar metaphyſiſch. Mehr oder weniger verfallen alle Perſonen ohne Unterſchied in dieſe Weiſe. Der Dichter war bemüht, die Leichtigkeit des Converſationstons zu geben, aber er verlor darüber Maaß und Adel, ſo daß diejenigen, welche noch heutigestags in Leſſing den Inbegriff der Claſſicität ſehen, hier nicht ſelten in Verlegenheit kommen müſſen. Mindeſtens iſt zuzugeben, daß der Ton der Converſation und vollends der dichteriſchen Sprache ſich ſeitdem um ein merkliches geändert habe.

Die Versbehandlung ſteht damit im Einklang. Wie die Sprache, um es mild auszudrücken, der Proſa die Hand reicht, ſo ſuchte Leſſing auch den fünffüßigen Jambus ſo wenig als möglich hören zu laſſen, ja ihn recht eigentlich zu brechen. Daraus erwächſt denn freilich kein Genuß für das Ohr, der Vers erſcheint nur noch als Hinderniß; ihn mit proſaiſchem Inhalt zu füllen iſt an ſich ein Mißverſtändniß. Leider hat dieſe Behandlungsweiſe weit hinaus ihren böſen Einfluß auf dramatiſche Künſtler geübt, die den Vers auch da tödten zu müſſen glauben, wo auf ihn gerechnet iſt.

Der Dichter erlebte die Aufführung des Stückes nicht, dieſe erfolgte zuerſt in Berlin im Jahr 1783,*) darauf zu Hamburg, zu Braunſchweig, Magdeburg und Mannheim; in Wien iſt das Stück erſt in neuerer Zeit auf die Bühne gekommen; aber auch in Weimar geſchah es erſt auf Goethe's Betrieb, im Jahr 1801, wie denn in deſſen Briefwechſel mit Schiller die Verhandlungen darüber zu leſen ſind. Goethe's Aufſatz über das Weimariſche Theater enthält die Worte: „Leſſing ſagte in ſittlich-religiöſer Hinſicht, daß er diejenige Stadt glücklich preiſe, in welcher Nathan zuerſt gegeben werde: wir aber können in dramatiſcher Rückſicht ſagen, daß wir unſerem Theater Glück wünſchen, wenn ein ſolches Stück darauf bleiben und darauf öfters wiederholt werden kann." Es ſpricht hier der Verfaſſer der Iphigenie und des Taſſo, und wir finden die nähere Erklärung in Goethe's Aufſatz über das deutſche Theater, vom Jahr 1815, und zwar in den Worten: „Möge doch die bekannte Erzählung (vom Ringe), glücklich dargeſtellt, das deutſche Publicum auf ewige Zeiten erinnern, daß es nicht bloß berufen wird, um zu ſchauen, ſondern auch um zu hören und zu vernehmen." In dieſen Worten liegt enthalten, daß unſer Stück der eigentliche Ausgangs- und Stützpunkt des ſogenannten recitirenden Drama's ſei, eine Gattung, die alle Achtung verdient, ſofern ſie höhere und feinere Intentionen verfolgt, hinter welche ſich aber nur zu leicht das Undramatiſche und Unproductive verſteckt, denn Declamationen können nie und nimmer Poeſie ſein, geſchweige denn dramatiſche Poeſie.

Wir ſcheiden von Leſſing's dramatiſcher Leiſtung mit der Bemerkung, daß er mit drei Stücken noch heute auf der deutſchen Bühne in voller Lebenskraft daſteht: mit der Minna, der Emilia, dem Nathan; ja ich halte es nicht für unmöglich, daß ſich dieſen dreien noch ein viertes anreihe, jenes Stück, das in ſo hohem Grade Leſſing's Herz beſaß, Sara Sampſon; es bedürfte freilich einer Einrichtung von ebenſo liebevoller als geſchickter Hand. Nun iſt aber Leſſing hier auch ein Grenzſtein, er iſt der eigentliche Anfangspunkt desjenigen Drama's, das heute noch Bühnenfähigkeit hat. Nicht nur Gryphius und Schlegel und Cronegk ſind abgetreten, ſondern auch Gleichzeitiges hat ſich nicht behaupten können, wir nennen vor allen Leiſewitzens Julius von Tarent; nur Leſſing konnte von Goethe und Schiller nicht ausgelöſcht werden, und ſie ſtehen ja überdies auf ſeinen Schultern.

---

*) In Berlin wird das Stück immer noch mit Beifall und meiſtens vor vollem Hauſe geſpielt, allein mit erheblichen Kürzungen, theils Weglaſſung einzelner Scenen, beſonders aber großer Einſchränkung des Dialektiſchen und Didactiſchen, dagegen mit ſtarker Hervorhebung des komiſchen Elements in den Rollen des Derwiſch und der Daja, ſo wie in dem ſtarken Farbenauftrag in der Rolle des Patriarchen, ſo daß im Grunde aus dem Werk etwas ganz Anderes geworden iſt als Leſſing ſchrieb. Wer nach dieſer in ihrer Art geſchickten Zurichtung daſſelbe auffaſſen und beurtheilen wollte, würde ein ſehr unähnliches Bild davon haben.

VIII.

Religiöſe und philoſophiſche Ueberzeugung.

Zur vollſtändigen Beurtheilung von Leſſing's Nathan müſſen noch die beiden der Zeit nach am nächſten ſtehenden und ihn einfaſſenden Werke herbeigezogen werden, der Antigötze vom Jahr 1778 und die Erziehung des Menſchengeſchlechts vom Jahr 1780, während der Nathan vom Jahr 1779 iſt. Daß dieſes Drama mitten innerhalb der Polemik mit den Orthodoxen geſchrieben wurde, erklärt und entſchuldigt viel, den beſten Aufſchluß und die genügendſte Beleuchtung aber giebt die letzte Schrift Leſſing's, welche für deutſche Philoſophie bedeutſam und entſcheidend geworden, ſo fern ſie das Auge auf geſetzmäßige Entwicklungsſtadien richtete. Aber ſo viel Zukunft ſie einſchließt, ſie iſt doch ein Kind ihrer Zeit mit allen Symptomen eines durchaus ungläubigen Jahrhunderts, in der Form übrigens auch mit Kennzeichen ſinkender Kraft in einer zur Manier gewordenen Schreibart. Leſſing legt ſich hier die Offenbarung zurecht in einer Weiſe, daß ſie aufhört Offenbarung zu ſein. Sie kann keinen andern Inhalt haben, als auf den die Vernunft ſelbſtſtändig auch käme, nur greift ſie deren langſamerem Gange vor. Die verſchiedenen Offenbarungen ſind Stufen, ſind Lehrbücher für verſchiedene Schulklaſſen, aber ſämmtlich entbehrlich, wie die Vernunfteinſicht eben dahin gelangt iſt. Die chriſtliche Offenbarung iſt eine höhere als die des alten Bundes, ſteht alſo derſelben nicht gleich, wie im Nathan, allein ſie ſelbſt muß einer künftigen weichen und iſt ſchon jetzt nur noch in Gültigkeit für die Maſſen; überdies ſchleppt ſie viel ungehörige Lehren mit. So wenig das nun die

Bekenner des Chriſtenthums befriedigt, dennoch liegt hierin ein Correctiv für die im Nathan gegebene Darſtellung und eine beſſere Lehre, denn die poſitiven Religionen ſind hienach nicht mehr gleich wahr und gleich falſch, ſondern es muß der Zeit nach in ihrem Auftreten nach einander ein Fortſchritt ſein, wenn anders noch etwas übrig bleiben ſoll von den nachhaltig geiſtreichen Gedanken des Aufſatzes. Daß dieſer nur in kurzem Zeitabſtand dem Nathan nachfolgte, ſcheint beachtenswerth; iſt es doch, als ob Leſſing, ſo wie jener in die Oeffentlichkeit kam, nochmals unbefangener und reiflicher über die Sache nachgedacht habe. Er war jedenfalls nicht der Mann, der eigenſinnig bei einer Meinung ſtehen blieb und vertheidigte, was er einmal ausgeſprochen hatte: viel eher iſt in ihm das Gegentheil zu erkennen. Auch gefundener Beifall konnte ihn nicht beſtimmen, ſich bei einer Auffaſſung zu beruhigen; unabhängig von Tadel oder Lob ging er ſeinen eigenen Weg weiter.

Am Schluß der Schrift kommen noch Aeußerungen vor, die für die Vervollſtändigung des Leſſingiſchen Glaubensbekenntniſſes von Belang ſind, hier nämlich wird in Paragraph 93 und den folgenden auf unverkennbare Weiſe von der Seelenwanderung gehandelt, als einer uralten Lehre, die Leſſing für nicht ſo verwerflich hält, ja die er zur ſeinigen macht, indem er ſie in unmittelbaren Zuſammenhang ſtellt mit ſeiner Lehre von der fortſchreitenden Erziehung des Menſchengeſchlechts: was von dieſem im Ganzen geſchehe, müſſe auch der Einzelne noch beſonders an ſich erfahren. Könnte noch irgend ein Zweifel ſein, ſo iſt herbeizuziehen, was Leſſing an ſeinen Bruder ſchreibt (ſ. Karl Leſſing „Leben u. ſ. w. II, S. 77): „Dieſes mein Syſtem iſt gewiß das älteſte aller philoſophiſchen Syſteme, denn es iſt eigentlich nichts als das Syſtem von der Präexiſtenz und Metempſychoſe (vergleiche noch Leſſing's Brief an Campe, der wahrſcheinlich in das Jahr 1778 fällt, bei Lachmann 1779). Wir laſſen nun dahingeſtellt, ob dieſe Lehre von der Seelenwanderung, d. h. einer Unſterblichkeit ohne Jenſeits, hier nur eine vorübergehend auftauchende, oder tief im Glauben des Autors begründete geweſen ſei, ob ſie hier nur zur Abrundung der Lehre von der fortſchreitenden Erziehung der Zeitalter herbeigezogen, oder vielmehr jene aus dieſer ſich entwickelt habe, jedenfalls hilft ſie uns den eigenthümlichen Standpunkt Leſſing's zwiſchen zwei Extremen bezeichnen, nämlich der ſtrengen und ſteifen Orthodoxie und wiederum dem kühlen Deismus und Scepticismus. Seine Gemüts- und Denkart iſt immer noch weit von der Aufklärerei ſeiner Zeit verſchieden, und viel läßt die hingeworfene Aeußerung abnehmen: „daß mehr als fünf Sinne für den Menſchen ſein können." Er wollte nicht alles auf Mechanismus und Rechenexempel hinausführen, er bedurfte eines Höheren, eines Elementes, das die menſchliche Faſſung überſteigt; ſeine Einſicht, ſeine Wahrheitsliebe, ſein Herz brachte dies ſchon mit ſich. An die Stelle der chriſtlichen Unſterblichkeit und des Richteramts Chriſti wird die aufſteigende Verkörperung in verſchiedenen irdiſchen Geſtalten geſetzt, es fehlt freilich jede nähere Beſtimmung, welche die Beziehung zur leitenden Vorſehung feſtſtellen oder überhaupt der Anſchauung ſelbſt innern Halt geben könnte. Nur das ſieht man deutlich, daß der vom Chriſtenthum ſich beſtimmt abwendende Leſſing nach irgend etwas anderem Poſitiven greift, daß er ſelbſt die Leere nicht ertragen kann und lieber zu dem Geringeren und Aelteren zurückgeht. Wie Herodot meldet, kommt die Lehre von der Metempſychoſis aus Aegypten, Pherecydes und Pythagoras faßten ſie auf und letzterer bildete ſie nach griechiſcher Art aus. Die Vorſtellung, welche offenbar an die Metamorphoſe des Inſectenlebens anknüpft, darf aber angeſehen werden als Vorſtufe und erſter Keim einer perſönlichen Unſterblichkeitslehre, welche nicht ein Schattenleben, ſondern ein erhöhtes Geiſtesleben nach dem Tode erwartet. Wie ich Leſſing überhaupt für keinen ſyſtematiſchen Denker halte, ſo kann ich auch in der Verbindung der Seelenwanderung mit ſeiner Erziehung des Menſchengeſchlechts keine Bereicherung und Befeſtigung erkennen, und ſo hat denn auch, was aus derſelben erwuchs, ſehr bald dieſes Beiwerk abgeſtreift. Es iſt übrigens noch anzuführen, daß Leſſing mit dieſer ſo auffallenden Lehre in ſeiner Zeit keineswegs vereinzelt daſteht, ſondern daß namentlich der damals beginnende Rationalismus ſelbſt nach ſolchen Anſchauungen zurückgriff. Edelmann,*) der von Chriſtenthum und Bibel nichts zu behalten gemeint war als eine allgemeine Moral und der auf das gründlichſte alles Poſitive und Göttliche ablöſt, wurde, ſehr bezeichnend, doch von der fuga vacui, die bekanntlich auch in der geiſtigen Welt gilt, zur Annahme der Seelenwanderung hingetrieben. Wir finden dieſe angedeutet in ſeinem 1746 verfaßten Glaubensbekenntniß und ebenſo führt er dieſelbe aus, um, als Ergänzung der Leibnitziſchen Theodicee, ſich dadurch die Ungleichheit der Güter und Schickſale zu erklären; hat doch auch ein neuerer Theologe, Julius Müller in Halle, in ähnlicher Weiſe mit der platoniſchen Präexiſtenz das bibliſche Chriſtenthum auszubeſſern verſucht.

Dies Element in Leſſing, deſſen Vorhandenſein nicht zu leugnen iſt, darf nun aber auch nicht überſchätzt werden, wie das namentlich Friedrich Schlegel von ſeinem befangenen Standpunkt aus, und nach ihm Eichendorff, thut. Wenn erſterer ſagt, die hohe Kühnheit des Forſchergeiſtes habe Leſſing zurückgeführt zum Glauben an die älteſte Philoſophie und zur Anerkennung der Tradition und ihrer geſetzlichen Kraft in der Kirche, ſo iſt das der Geſammtheit der Leſſingiſchen Schriften gegenüber eine dreiſte Unwahrheit, dagegen darf man es für Schwärmerei halten, wenn der Kritiker Leſſing zu einem heimlichen Myſtiker ſtempeln möchte und auf deſſen Glauben an Seelenwanderung den Ausſpruch gründet, er ſei vor allem ein Philoſoph geweſen, hier liege ſein wahrer Werth, und nur zu bedauern ſei, daß ohne ihn die neuere deutſche Philoſophie durch Kant gegangen.

Wir können die Betrachtung nicht verlaſſen, ohne hier zugleich auch ein Wort über Leſſing's Spinozismus zu ſagen. Es hat mit demſelben eine ſehr ähnliche Bewandtniß. Leſſing iſt kein aufbauender, kein ſyſtematiſcher Philoſoph, er lebt überall von der Gelegenheit, iſt ohne wahren Grundbeſitz in Sachen der Philoſophie.

---

*) Man ſehe: Johann Chr. Edelmanns Selbſtbiographie, geſchrieben 1752, herausgegeben von Dr. Carl Rudolph Wilhelm Kloſe. Berlin 1849. S. XXII u. 351.

Wo es ihm gelegen ſcheint, wo die Flucht der Leere ihn treibt, nähert er ſich auch dieſem Philoſophen, der ihm durch ſeinen jüdiſchen Freund noch beſonders nahe gebracht war, allein, wie ſchon Heinrich Ritter*) gezeigt, falls es deſſen bedurfte, es fehlt ſehr viel um Leſſing für einen wahren Anhänger des Spinoza zu halten. Aus allem ergiebt ſich: Seine Stärke liegt im Angriff, in der Anregung, man kann ſeinen Geiſt weder in die eine, noch in die andere Meinung einſchließen, er war in ſeinen Meinungen meiſt durch Uebergriffe Anderer beſtimmt, und was er heute verficht, kann möglicherweiſe morgen ſelbſt ſeinen Angriff erfahren. Das iſt Leſſing.

Und hier nun iſt, einſchaltend, wohl auch ein Wort über die *Wolfenbüttler Fragmente* zu ſprechen. Man hat ſie unmittelbar Leſſing zugeſchrieben und die Herausgabe nur für eine Verkleidung der Autorſchaft erklärt. Dem iſt nicht ſo; ebenſo wenig als die Paragraphen über die Erziehung des Menſchengeſchlechts einem andern als Leſſing (Thaer, ſ. Guhrauer) beizumeſſen ſind, ebenſo wenig darf man ihm die Wolfenbüttler Fragmente als unmittelbares Eigenthum zutheilen: ſie gehören dem bekannten Hamburger Arzt Reimarus, der über die Triebe der Thiere geſchrieben, nunmehr unwiderleglich, wie eine ausdrückliche Erklärung ſeines Sohnes das außer Zweifel ſetzt. Leſſing ſelbſt aber hat ſich darüber deutlichſt ausgeſprochen, im ſiebenten Brief ſeines Anti-Goeze. Er erklärt ſich nicht einmal mit dem Inhalt einverſtanden: „denn ich habe nirgend geſagt, daß ich die ganze Sache meines Ungenannten, völlig ſo wie ſie liegt, für gut und wahr halte. Ich habe das nie geſagt, vielmehr habe ich das Gegentheil geſagt. Ich habe geſagt und erwieſen, daß, wenn der Ungenannte auch noch in ſo viel Punkten Recht behalte, im Ganzen dennoch daraus nicht folge, was er daraus folgern zu wollen ſcheine" u. ſ. w.

Aber warum gab er ſie denn heraus, warum unterſtützte er ſie oder ſchien ſie zu unterſtützen? Allerdings war es ihm um den

---

*) Ueber Leſſings philoſophiſche und religiöſe Grundſätze, in den Göttinger Studien, und beſonders abgedruckt 1847.

Streit zu thun, theils weil er ſich davon Gährung und Klärung verſprach, theils weil ſeine Natur und die Gewohnheit des Fechtens ihn dazu trieb. In der Langenweile ſeines Wolfenbüttler Daſeins hatte er das Bedürfniß, einen Zankapfel hinauszuwerfen, zugleich im Gefühl, daß er, um zu arbeiten einer leidenſchaftlichen Anregung und Aufregung bedürfe. Aber er kam ins Kreuzfeuer. Reimarus und Goeze, beide waren roher als Leſſing, beide gingen über die Grenzen, aber ihnen und dem großen Publikum gegenüber vermochte er ſelbſt, bei all ſeinem Scharfſinn, ſie nicht zu halten. Der Vorwurf, der ihn vorzüglich trifft, iſt, daß er Dinge, die vor ein anderes Forum gehören, mit dem Verſtand ausmachen wollte, und daß ſeine Ehrlichkeit, zugleich aber auch ſeine Hypochondrie, ihn dahin trieb, jede ſchuldige Rückſicht zu vergeſſen. Er wollte alles bloßlegen und hatte dazu nicht einmal das richtige Inſtrument. So wenig ihm Goeze an Feinheit, an dialektiſcher Kunſt, an tiefem Rechtsgefühl gewachſen war, ſo blieb, Reimarus roher Behandlung und Leſſings Protection gegenüber, doch immer eine Berechtigung. Bei Leſſing ſelbſt brechen vom alten Lutheranismus immer noch einzelne Funken durch und man hat ſehr unrecht, ihn unmittelbar auf den Standpunkt des heutigen Reformjudenthums zu ſtellen, was ſchon ſein germaniſches Blut verbietet. Es iſt aber ausdrücklich hervorzuheben, daß hier keine ſtrenge Conſequenz, nichts das einem Syſtem ähnlich ſieht, zu fordern und zu erwarten ſei: man begnüge ſich mit der Conſequenz ſeines offenen und grundehrlichen Charakters, während die Partei, auf welche er ſich ſtellt, das was er verficht und vertheidigt, zum großen Theil davon abhängig iſt, woher gerade der Angriff kommt — denn, wie er ſelbſt ſagt, er nimmt ſich jedesmal des bedrohten Findelkindes an.*)

---

*) Man vergleiche noch Herders Worte: „Es iſt durchaus gewiß, daß Leſſing die Herausgabe dieſer Fragmente allein und eigentlich zum Dienſt der Wahrheit, zu einer freien und männlichen Unterſuchung, Prüfung und Beſtätigung derſelben von allen Seiten unternahm. Er hat dies ſelbſt ſo oft, ſo klar, ſo deutlich geſagt; die ganze Art, wie er die Fragmente herausgab, und als Laie ſeine Gedanken allenfalls zur Widerlegung hin und wieder beifügte; überhaupt Leſſing's

Endlich liegt es auch in der Natur der Sache, daß ein ſo innerlich ringender Geiſt, ein ſo wahrer Charakter nicht auf allen Stadien ſeines bewegten Lebens genau die gleiche Ueberzeugung gehabt haben könne, ja ſelbſt daß die Aenderung derſelben nicht in gerader Linie erfolgt ſein werde. Es iſt dies wohl zu beachten bei der Beurtheilung einzelner Aeußerungen, zumal wenn ſie ſo abgeriſſen und fragmentiſch vorliegen, wie die im elften Bande der Lachmanniſchen Ausgabe S. 749. Aber die Stelle hat auch genauer betrachtet in ſich ſelbſt ihre Bedenken, die Einſchränkungen folgen nach und ſollten noch weiter folgen. Ich ſetze nur den Anfang hieher: „Ich habe gegen die chriſtliche Religion nichts, ich bin vielmehr ihr Freund und werde ihr zeitlebens hold und zugethan bleiben. Sie entſpricht der Abſicht einer poſitiven Religion, ſo gut, wie irgend eine andere. Ich glaube ſie und halte ſie für wahr, ſo gut und ſo ſehr man nur irgend etwas Hiſtoriſches glauben und für wahr halten kann. Denn ich kann ſie in ihren hiſtoriſchen Beweiſen ſchlechterdings nicht widerlegen" u. ſ. w. — Iſt das weit entfernt von Renan?

Charakter, wie er jedem, der ihn genauer kannte, eingedrückt war; alles dies iſt Bürgſchaft für ſeine reine philoſophiſche Ueberzeugung, daß er auch hiemit etwas Gutes veranlaſſe und bewirke, nämlich freie Unterſuchung der Wahrheit, und einer ſo wichtigen Wahrheit, als dieſe Geſchichte für jeden, der ſie geglaubt und an ſie glaubt, ſein muß" — u. ſ. w. (in Herders Aufſatz über Leſſing, zuerſt gedruckt in den Briefen zur Beförderung der Humanität VII)

IX.

Dramatiſche Fragmente.

Die Reihe der dramatiſchen Beſtrebungen Leſſing's iſt noch nicht erſchöpft, allein wir haben nur noch zu handeln von Entwürfen und Fragmenten. Es muß wiederholt werden, daß Leſſing diejenigen Jahre, welche am meiſten zur poetiſchen Production geeignet geweſen wären, auf andere Studien verwendete, was indeß nicht in jeder Rückſicht zu bedauern iſt. Daß wir einen Laokoon, eine Dramaturgie von ihm beſitzen, hat zur Folge, daß uns eine entſprechende Zahl von Dramen fehlt — wollten wir tauſchen? Zumal wenn ſich erweiſt, daß dieſe Beſtrebungen ihn für die dramatiſche Compoſition förderten. Es hat ſogar allen Anſchein, als ob dieſer Fortſchritt ſeiner Anſicht die früheren Pläne zurückgeworfen habe, ſo daß ſie eben darum Bruchſtücke geblieben ſind. Das kann uns aber nicht hindern in ihrer Betrachtung, denn immer bleibt es von großem Intereſſe, zu ſehen, was ein Geiſt von ſolcher Bedeutung zu verſchiedenen Zeiten ſich vorſetzte. Unter dieſen Beſtrebungen ziehen beſonders zwei unſer Auge auf ſich, der ſchon oben berührte Henzi und ein Fauſt.

Mit wie großem Eifer der junge Dichter die Verſchwörung und Hinrichtung des edlen Henzi ergriff, dennoch erreichte das Stück ſeinen Abſchluß nicht; nur zwei Acte und auch dieſe nicht ganz, finden wir im zweiten Theil der Schriften; ſie ſind eingefaßt in Briefe, welche einigermaßen zur Ergänzung dienen und das Fragmentariſche verdecken und entſchuldigen ſollen. Man ſieht deutlich, daß Leſſing ſchon damals, im Jahr 1753, auf die Vollendung verzichtete, vielleicht weil er doch wohl die Schwierigkeit erkannte, wohl auch im Gefühl des Mißverhältniſſes von Inhalt und Form. Wir haben hier einen Stoff aus der unmittelbarſten Gegenwart (ſ. o.) in den grellen Farben der Wirklichkeit, in vieler Beziehung ergreifend, ja empörend, und der ſollte nun in der beengenden Form der franzöſiſchen Tragödie durchgeführt werden: je weiter das Drama fortſchritt, um ſo mehr mußte der Widerſpruch zu Tage kommen. Leſſing wollte bei dieſem vielbewegten Inhalt noch die leidigen drei Einheiten möglichſt feſthalten; der erläuternde Brief, welcher nach dem erſten Act gegeben wird, hebt gleich damit an: „Zweierlei, mein Herr, werden Sie gleich Anfangs bemerkt haben; daß ich nämlich die Bühne in einen Saal des Rathhauſes verlege und daß ich die Handlung mit dem Tage anfangen laſſe. Jenes thue ich, die Einheit des Ortes zu erhalten, wenn ich etwa kühn genug ſein ſollte, in den folgenden Aufzügen die Rathsverſammlung ſelbſt und meinen Helden vor ihr redend zu zeigen; man würde alsdann nichts als den innern Vorhang aufziehen dürfen. Das andere habe ich deswegen für gut befunden, damit die Vorfälle einander nicht allzu ſehr drängen und dadurch unnatürlich ſcheinen möchten. Gewiſſe große Geiſter würden dieſe kleinen Regeln ihrer Aufmerkſamkeit nicht würdig geſchätzt haben, wir aber, wir anderen Anfänger in der Dichtkunſt müſſen uns denſelben nun ſchon unterwerfen“ — das letztere offenbar ironiſch geſagt; und ſo ſieht man denn auch, wie ängſtlich hier der junge Leſſing noch bemüht iſt, ſelbſt die geringe Abweichung von der abſoluten Identität des Ortes, ſo wie auch die geringe Ausdehnung der Zeit auf Einen Tag, alſo nur eben nicht die volle Wahrheit der wirklichen Zeit, zu entſchuldigen. Dazu kommt die Anwendung des ſteifen Alexandriners, deſſen leiernder Ton nur einige Mal durch Verdeckung des mittlern Einſchnittes und durch eine mehr ſilbenzählende Behandlung gemildert wird. Das Ganze leidet an unverkennbarer Schwäche, verliert ſich in's Allgemeine und Rhetoriſche und iſt überhaupt noch ſehr jugendlich, ſo daß es nicht ſonderlich feſſeln und ergreifen kann; es ſind überall viel lange Reden, nur hie und da finden wir eine ſtraffere Behandlung und eine gewiſſe Entwicklung des Dialogs, ſo wie Züge von Energie und Geiſt. Das Werk iſt kaum irgendwie verſchieden von einer Tragödie Cronegks, und da ſich alles im Allgemeinen und Abſtracten hält, ohne Hervortreten der Individualität, ohne Localfarbe, vollends ohne Züge der Phantaſie und ohne wahre Leidenſchaft, ſo kann nicht ausbleiben, daß das Stück in dem Maaß wie es fortſchreitet, auch matter wird. Der Verfaſſer kam nicht bis dahin, wo wir ihn ſo gern geſehen hätten, nämlich wo er ſeinen Helden vor der Rathsverſammlung erſcheinen läßt — damals, ſelbſt nach Voltaires Vorgang im Tancred, ein kühner Gedanke. Das größte Verdienſt Leſſing's iſt hier, daß er das ſelbſt zeitig genug erkannte, daß er eine Bahn nicht weiter verfolgte, die zu keinem Ziel führen konnte, daß er abließ von der Löſung einer Aufgabe, der auch er noch nicht gewachſen war. Welch ein Abſtand von hier zu einem Schiller'ſchen Tell! Aber Leſſing machte den Verſuch nicht umſonſt, auch die Unwegſamkeit war belehrend, er erfuhr praktiſch, wohin die Lehre von den drei Einheiten führen müſſe. Für uns ſind dieſe Fragmente aber von beſonderer Wichtigkeit, um zu ermeſſen, wie weit der Höhepunkt und Endpunkt von Leſſings dramatiſcher und dramaturgiſcher Thätigkeit entfernt war von ſeinem Ausgangspunkt — ein Abſtand der erſt die Leiſtung eines großen Mannes anſchaulich macht.

Von dieſem Entwurf, den Leſſing frühzeitig fallen ließ, gehen wir über zu ſolchen Planen und Entwürfen, die ihn zum Theil durch ſein Leben begleiteten, ſo daß erſt mit ſeinem frühzeitigen Tode ihre Ausführung abgeſchnitten wurde; viele Plane und Entwürfe in petto zu haben war ſtets ſeine Eigenheit. In erſter Reihe ſteht hier ſein Fauſt. Man erwäge, was es ſagen will: ein Doctor Fauſt von Gotthold Leſſing, ihm, der ſelbſt ſo viel von der Natur dieſes Fauſt an ſich hatte: den unwiderſtehlichen Drang nach Wahrheit und Wiſſen, den Kampf mit dem Zweifel. Und nun iſt der Fauſt nicht blos Plan und Skizze geweſen, ſondern ausgeführtes Werk: ein Freund verſichert dem Bruder, Karl Leſſing, man [illegible] deſſen Aeußerung in dem theatraliſchen Nachlaß, zwölf Bogen Man ſcript davon geleſen zu haben, zu Breslau, wo alſo Leſſing es während ſeines Aufenthaltes beim Grafen Tauenzien geſchrieben haben müßte. Auch ſpäter behielt Leſſing für das Stück, dem der letzte Abſchluß fehlte, noch lebhafte Theilnahme, denn er ſchreibt von Hamburg den 21. September 1767 an ſeinen Bruder Karl in einer Nachſchrift: „Ich bin Willens, meinen D. Fauſt noch dieſen Winter hier ſpielen zu laſſen. Wenigſtens arbeite ich aus allen Kräften daran. Da ich aber zu dieſer Arbeit die Clavicula Salomonis brauche, die ich mich erinnere Herrn Fl*** gegeben zu haben, um ſie gelegentlich zu verkaufen, ſo mache ich ihm mein Compliment mit dem Erſuchen, ſie bei dem erſten Packete, das er an einen hieſigen Buchhändler ſendet, mitzuſchicken." Augenſcheinlich war Leſſing hier in Hamburg mit der Ueberarbeitung des früheren Manuſcriptes beſchäftigt — von beiden hat ſich nichts erhalten, es iſt verloren gegangen, während Leſſing in Italien war. In einer Kiſte verpackt, ſollte der Kaufmann Leſſing zu Leipzig, ein entfernter Verwandter des Dichters, das Manuſcript an den Buchhändler Gebler aus Braunſchweig, der ſich auf der Leipziger Meſſe befand, abgeben, und dieſer es aufbewahren. Es iſt abgegeben worden, hat ſich hier aber nicht aufgefunden bis auf gegenwärtige Zeit. So verlor Leſſing ſelbſt die Sache aus den Augen, hatte weiterhin nicht mehr die Luſt, das Ganze von neuem zu entwerfen, und nur aus der Erinnerung zweier Freunde, denen das Stück bekannt geworden, J. J. Engels und eines Hauptmanns von Blankenburg, hat ſich der Inhalt einigermaßen zuſammenſetzen laſſen. Von der erſten Scene des erſten Acts fand ſich ein Entwurf auf einem Blatt (Karl Leſſing erinnerte ſich noch eines anderen Entwurfes), und die erſte Scene des dritten Actes hatte der Dichter ſelbſt in den Literaturbriefen mitgetheilt. Im 2. Bande von Lachmann's trefflicher Ausgabe (S. 494) findet man alles dies zuſammengeſtellt.

Das Stück nach ſeinem erſten Entwurf iſt in Proſa, die Leſſing ſehr wahrſcheinlich auch ſpäter beibehielt. Nach Engel's Ausſage war der Entwurf des ganzen Stückes ſehr ſonderbar, wie das denn auch die Fragmente hinreichend beſtätigen. Den Eingang macht eine Sitzung Satans mit allen ſeinen Teufeln. Der Ort der Sitzung iſt ein zerſtörter gothiſcher Dom; Gotteshäuſer ſeien der liebſte Aufenthalt der Teufel. Satan ſelbſt thront auf dem Hochalter, die übrigen auf den Nebenaltären. Das teufliſche Parlament beginnt; aber, man denke, die Teufel ſollen nicht körperlich zugegen ſein, Engel meldet dies ausdrücklich: „Alle aber bleiben dem Auge unſichtbar, nur ihre rauhen, mißtönenden Stimmen werden gehört.“ Man erkennt hier wohl Einflüſſe von Klopſtock's Meſſiade, von denen Leſſing, wenn er das Stück ſpielen zu laſſen gedachte, wohl gänzlich zurückkommen mußte, ſo wie auch von der ganzen Geſtaltung dieſer Scene. Die Teufel nun rühmen ſich ihrer Thaten; nur Ein Mann hat ſich gefunden, dem gar nicht beizukommen war; auf die Nachfrage nach ſeinen Trieben und Neigungen erfolgt die Antwort: Er hat nur Einen Trieb, nur Eine Neigung, einen unauslöſchlichen Durſt nach Wiſſenſchaften und Kenntniß. Ha, ruft Satan, dann iſt er mein! Der Plan ihn einzufangen wird gemacht, Mephiſtopheles erhält den Auftrag. Aber eine Stimme aus der Oberwelt ruft: „Triumphiret nicht“. So berichtet v. Blankenburg; Engel ſagt: „Aber der Engel der Vorſehung, der unſichtbar über der Ruine geſchwebt hat, verkündiget uns die Fruchtloſigkeit der Beſtrebungen Satans mit den feierlich, aber ſanft geſprochenen Worten, die aus der Höhe herabſchallen: Ihr ſollt nicht ſiegen! — —“ Man ſieht deutlich, das Stück ſollte einen guten Ausgang nehmen, der Himmel ſoll ſiegen über die Hölle.

Aber wie geſchieht das? Das iſt nun wahrhaft abenteuerlich und mehr als das. Als nämlich das gewaltige Verführungswerk vor ſich gehen ſoll, da naht der Engel dem Fauſt, begräbt ihn in tiefen Schlummer, erſchafft dann an Fauſt's Stelle ein Phantom. Dies letztere überläßt er den Angriffen der Hölle, den wirklichen Fauſt nimmt er mit ſich fort. Demgemäß erfolgt nun nach fünf Acten, man begreift nicht, wie der Dichter ſie ausfüllen will, die Löſung — eigentlich aber iſt es zu gar keiner Verwicklung gekommen, denn die Teufel ſind ja durchgängig getäuſcht und geprellt. Nach Blankenburg ſchloß das Stück mit der ungefähren Aeußerung, welche der Engel den Teufeln zuruft: „Ihr habt nicht über Menſchheit und Wiſſenſchaft geſiegt; die Gottheit hat dem Menſchen nicht den edelſten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen; was ihr ſahet und jetzt zu beſitzen glaubt, war nichts als ein Phantom.“

Man wird die Erfindung, obwohl der Grundgedanke trefflich und ganz leſſingiſch iſt, nicht eben glücklich nennen können und beſonders bietet ſie wohl wenig dar, was ſich für die Bühne eignet. Bei der ſehr phantaſtiſchen Anlage fehlte es nun auch wohl dem Dichter an Mitteln für die Ausführung. Die erhaltenen Bruchſtücke, ſo wenig ſie des Dichters unwürdig ſind, tragen doch mehr einen gewiſſen dialektiſchen Charakter und erſcheinen für dieſen Gegenſtand viel zu nüchtern. Das teufliſche Ceremoniel, nach Clavicula Salomonis, iſt zwar beobachtet, allein doch mit einer gewiſſen Steifheit. Es bedurfte hier anderer Kräfte, dies war einem andern beſtimmt. Leſſing, der anfangs die Erſcheinung verſchiedener angekündigter Fauſte ſchien abwarten zu wollen, mag ſpäter wohl ſelbſt das Gewagte des Seinigen gefühlt haben, wie ſich denn in den Briefen auch keine Spur findet, daß er den Verluſt ſonderlich bedauert habe. Indeß, wenn auch die lebensvolle Geſtaltgebung ihm ſchwerlich gelungen wäre, ſo darf man doch annehmen, daß Leſſing in einer Hauptſache, in dem Trieb nach Wiſſen, in dem Mangel an Befriedigung, in dem Glück und Unglück, das dieſer Trieb bringt, ſich mit Gedanken und Gefühlen gezeigt haben würde, wie er ſie nothwendig haben mußte. Man ſieht übrigens deutlich, daß ſein Fauſt vielmehr ein Antifauſt hätte werden müſſen, d. h. die Umkehrung der alten Fabel, welche in dem Wiſſensdrang ein Sträfliches ſieht. Hier haben wir den Verluſt gewiß höher zu beklagen, als von Seiten des Kunſtwerkes.

Von Wichtigkeit iſt noch, daß Leſſing ſich einem ſo volksmäßigen Gegenſtand zuwandte, er war freilich ſchon von dem engliſchen Dichter Marlow behandelt, der ihn vielleicht darauf führte. Leſſing's Beiſpiel machte wohl andere erſt auf dieſen Stoff aufmerkſam; daß er ihn liegen ließ, dürfte Goethe aufgefordert haben — nöthig war, daß man ſich erſt einigermaßen von der Klopſtock'ſchen Art mit Teufeln und Engeln umzugehen, entfernte.

Als Leſſing durch die Aufnahme ſeiner Emilia Galotti wieder neue Luſt bekam für das Theater zu arbeiten, von Wien aus waren ihm für jedes Stück 100 Ducaten geboten, und er hoffte es ſogar bis auf 100 Luisd'ors zu bringen, da ſuchte er zu Wolfenbüttel wieder ſeine alten theatraliſchen Papiere nach, in denen ſich ſo manches fand, und ſchon war er im Begriff, der Reihe nach Tragödien vom Stapel laufen zu laſſen, als „der Bücherſtaub immer mehr auf ſeine Nerven fiel", ihn ſeine Geſundheit verließ, ihn Mißſtimmung in die Theologie zog und dieſe Streitigkeiten ihn nur noch mehr verſtimmten.

In dieſer Zeit beſchäftigte er ſich mit der „antityranniſchen Tragödie" Spartacus. — Es haben ſich nur ein paar, ſehr unordentliche Aufzeichnungen erhalten (bei Lachmann im 2. Bande, S. 522). Daß wir nicht mehr davon wiſſen, iſt in hohem Grade zu bedauern, denn offenbar gebührt demſelben im Zuſammenhange der Leſſingiſchen Beſtrebungen eine ungleich größere Aufmerkſamkeit, als ihm bisher zu Theil geworden. Er ſchließt ſich nämlich den heroiſchen Stücken an, dem Philotas und der Emilia, hinter welchen die früher beabſichtigte Virginia liegt; auch gehört in eben dieſe Reihe das Fragment Kleonnis, das einen Stoff aus den Meſſeniſchen Kriegen mit ſpartaniſcher Geſinnung behandelt. Dies Fragment iſt in fünffüßigen Jamben, ganz nach Art des Braweſchen Brutus, womit denn eben Leſſing ſehr richtig von der proſaiſchen Form des Philotas zurückgekommen war. Auch der Spartacus, wie aus den Bruchſtücken zu erſehen, ſollte eben dieſe Form haben. Der Stoff an ſich iſt mächtig und groß, hat etwas Wildes und Freies. Der Sklave, der Gladiator hat ſich freigemacht, ſammelt ein Heer, kämpft mit Roms Conſuln, ſchlägt ſie, durchzieht Italien vom Veſuv bis zu den Alpen, bringt ſein Heer bis auf 120 Tauſend und tritt nun als ein Retter der Menſchheit, als Befreier aller Sklaven und Gladiatoren, als Rächer eines gewaltigen Unrechts auf: wer hätte das nicht gern von Leſſing's Hand, nach ſeiner

Emilia, behandelt geſehen! Wenn die Fragmente, die ſchon ein paar ſtolze Worte enthalten, ſonſt auch noch wenig erkennen laſſen, ſo darf man doch wohl annehmen, der Dichter würde weiterhin warm geworden ſein, wie das ein ſo gewaltiger Stoff ganz beſonders erwarten läßt. Neben den heroiſchen und ſoldatiſchen Partieen des Stückes ſollten ſich auch Frauen zeigen. Wir haben darüber eine kurze Andeutung. Leſſing ſagt: „Ich erdichte, daß Creſſus ehedem eine Frau aus Lucanien gehabt, von der er ſich aber ſcheiden laſſen, um eine reichere zu heirathen. Die Geſchiedene hat von ihm eine Tochter, welche in den Händen des Spartacus iſt."

Beſſer unterrichtet ſind wir über den Plan einer proſaiſchen Tragödie aus etwas früherer Zeit. Das Stück iſt namentlich darum ſehr merkwürdig, weil es eine vollſtändige Schickſalstragödie iſt. Sie heißt das Heroſcop. Man ſehe Leſſing's Aufzeichnungen im zweiten Bande der großen Lachmanniſchen Ausgabe, S. 515 — welche einen deutlichen Begriff von der Anlage des Ganzen geben. Leſſing hatte den Plan genau nach Acten und Scenen ausgearbeitet; er iſt uns vollſtändig erhalten, ſo daß eine gewandte Hand, die freilich Leſſings dialogiſche und dialektiſche Kunſt beſitzen müßte, recht wohl die Ausführung übernehmen könnte.

Aus früherer Zeit finden wir Bruchſtücke eines Brutus, d. h. des älteren, alſo einer Lucretia, die zugleich als Staatsumwälzung, als ein republikaniſches Stück behandelt werden ſollte, denn der Titel lautet: „das befreite Rom". Von Leſſing's Virginia hat ſich nur ein einziges Blatt erhalten, bei Lachmann VI, 472. Es iſt der Anfang, die Expoſition, welche ſchnell vorſchreitet und ſchon viel von der Anlage erkennen läßt. Auch findet ſich ein Stück eines Trauerſpiels Giangir, derſelbe Stoff, den ſpäter Leſſing's Freund Chriſtian Felix Weiße behandelt hat.

Aus früherer Zeit haben wir endlich noch ein Bruchſtück zu einem Trauerſpiel Fatime, in Proſa, vom Jahr 1759; die beiden Bruchſtücke aus begonnenen Luſtſpielen, die Matrone von Epheſus und der Schlaftrunk, übergehen wir beſſer. Letzteres war eine Wette und vollendet, iſt aber verloren gegangen. Als im Jahr 1773

Leſſing's Bruder Karl einen Maſſaniello ſchreiben wollte, verweiſt Leſſing ihn, ſ. Brief vom 14. Julius, auf das Stück von Chriſtian Weiſe in deſſen Zittauiſchem Theater, das den freien Shakeſpeariſchen Gang und hin und wieder Funken von Shakeſpeariſchem Genie habe und er bekennt, daß auch ihm ſelbſt „dieſes Sujet einmal durch den Kopf gegangen."

Zuletzt iſt hier noch eines jugendlichen Planes zu einem komiſchen Heldengedicht zu gedenken, das in der That viel von Leſſingiſchem Geiſt und Humor an ſich trägt; es zeigt ſich übrigens darin, mit welcher Heiterkeit damals Leſſing literariſche Fehden aufnahm. Zur Zeit, als Gottſched's und Schönaich's Polemik gegen die Schweizer und Klopſtock auf der Höhe war, wobei auch gelegentlich Leſſing's nicht geſchont wurde, faßte dieſer den Gedanken — von dem Nicolai uns mit folgendem erzählt (S. Leſſing's Werke XIII, S. 6 Anmerk.): „Ungefähr zu Ende des Jahres 1756, oder zu Anfange des Jahres 1757, wollte ich mit Leſſing gemeinſchaftlich ein burleskes Heldengedicht auf Gottſched und auf die Reimer ſeiner Schule machen, die Poeten heißen wollten. Leſſing hatte den Plan gemacht. — Die Idee war ungefähr folgende: Gottſched iſt ſehr ergrimmt, daß durch Klopſtock ſo viel Seraphe und Engel in die Welt gekommen ſind, durch welche er und ſeine Poeſie verfolgt und aus Deutſchland vertrieben werden ſollen. Er reitet alſo aus, gerüſtet wie ein fahrender Ritter, mit einem ſeiner damals bekannten Jünger (wahrſcheinlich doch Schönaich), um dieſe Ungeheuer zu zerſtören. Auf dieſem Zuge begegnen ihnen viele lächerliche Abenteuer. Zuletzt kommen ſie nach Langenſalza gerade zu der Zeit, da daſelbſt das Gregoriusfeſt gefeiert wird. Gottſched ſieht die als Engel ausgekleideten Kinder für Klopſtockiſche Seraphe an, und beſchließt, ſogleich auf dieſe ſeine Feinde mit Schwert und Lanze den Angriff zu thun. Die ganze Stadt kommt in Aufruhr über den Angriff auf die Kinder. Man glaubt, jene waren vom böſen Feinde beſeſſen, der ſie zu dem Unfuge triebe, die Kinder verfolgen zu wollen. Gottſched und ſein Gefährte werden in's Gefängniß geſetzt; es wird über ſie Gericht gehalten und ſie werden verdammt, als Hexenmeiſter verbrannt zu werden. Im Gefängniß wird ihnen ein Prediger geſchickt, ſie zum Tode vorzubereiten. Es findet ſich, daß dieſer ein großer Verehrer des Meſſias iſt, und als er die wahre Urſache erfährt, warum ſie auf Abenteuer ausgegangen ſind, geräth er in ſolchen Eifer, daß er ſie ohne ferneren Beſuch will ſterben laſſen. Glücklicherweiſe kommt Klopſtock ſelbſt nach Langenſalza um ſeine Couſine Fanny wieder zu ſehen. Er hört von der Geſchichte, und geht ſogleich hin, um Gottſched und deſſen Schildknappen zu befreien. Er ſtellt dem Richter vor, daß dieſe Leute den Seraphen gar nichts ſchaden könnten und daß ſie nichts weniger als Hexenmeiſter wären. Dabei ſtellt er vor, ſie zu verbrennen würde ganz unmöglich ſein, denn ſie wären dermaßen aus lauter wäſſerrichten Theilen zuſammengeſetzet, daß durch ſie auch der größte Scheiterhauſen würde ausgelöſcht werden. Der Richter ſchenkt den Gefangenen aus Achtung gegen Klopſtock das Leben; doch, ſagt er, müſſe geſorgt werden, ſie in ſichere Verwahrung zu bringen, damit ſie nicht ferner Schaden thäten. Darauf wird Gottſched der Zucht ſeiner Frau und der Schildknappe ſeinem Vater anvertraut, die dafür zu ſorgen ſchuldig ſein ſollen, daß beide künftig weder reiten noch reimen würden.“

Dieſer Entwurf, der das volle Gepräge leſſingiſchen Geiſtes an ſich trägt und ein Muſter harmloſer und zweiſchneidig unbefangener Satire iſt, wäre in der Ausführung ſicherlich ein ſchöner Beſitz der deutſchen Literatur geworden, nur freilich mußte dieſe Ausführung nicht durch Nicolai geſchehen. Leſſing ſelbſt unterließ ſie wahrſcheinlich nur darum, weil er wohl ein Gefühl hatte, wieviel dazu gehört, um ſelbſt den trefflichſten Plan dieſer Art bis zum vollendeten Kunſtwerk auszubilden.

X.

Leſſings Lieder, Epigramme, Fabeln, Oden, Fragmente.

Was wir heutigestags lyriſche Poeſie nennen war in hohem Grade der Zeit Leſſing's fremd, ſo ſehr, wie vielleicht keiner andern; noch mehr aber ihm ſelbſt. Ohne dem Werth des großen Mannes irgend zu nahe zu treten, können wir ausſprechen, daß er ſehr wenig von der Natur eines lyriſchen Dichters an ſich hatte. Und doch machte er lyriſche Gedichte? Ja, und er iſt auch hier noch Leſſing und nicht ohne Gelingen.

Er dichtete Lieder, und ſogar erotiſche. Sentimentales wird man von Leſſing nicht erwarten, aber auch nicht den Ausdruck tiefen Gefühls im Liede, ſo wenig, wie Bilder einer ſchwungvollen Phantaſie; aber Munterkeit, Laune, Heiterkeit und Frohſinn haben auch ihre lyriſche Bedeutung und dieſe beſaß Leſſing und wußte ſie auszuprägen. Man darf in dem, was der Dichter von ſeinen jugendlichen Liedern des Aufbehaltens werth hielt, immer noch manches Leichtwiegende und Unbedeutende erkennen, dennoch bleibt genug worin kernhafte Friſche und wahre Liebenswürdigkeit ſich ausſpricht. Eins der reizendſten Lieder, das ſein Zeitalter gedichtet hat, ſind „die Küſſe“, und ſie müſſen um ſo mehr in Ehren gehalten werden, als ſie von Leſſing kommen. Sein Lied, der Tod: „Geſtern Freunde könnt' ihr's glauben“ wird noch immer geſungen, und hoffentlich ſoll es in Deutſchland der Vergeſſenheit nicht anheim fallen. Unter den Weinliedern iſt viel artig Erfundenes und friſch Hingeſtelltes in recht ſangbarer Form, ſo daß mehrere Stücke auch heutigen Componiſten noch empfohlen werden könnten. Unter den Liebesliedern iſt ſehr Artiges; ſie geben freilich auch manches Ausgelaſſene und Gewagte, und der Dichter verleugnet hier die Freiheit ſeines Jahrhunderts nicht, doch bringt er ſelbſt das Loſe mit ſo viel Naivetät und Sittſamkeit vor, daß der Ton den Inhalt beinahe aufhebt. Von vieler Schalkheit iſt der muntere Wortſtrudel des Liedes: „Wem ich zu gefallen ſuche und nicht ſuche“, nur muß man an der betreffenden Stelle gleich Leſſing's Namen leſen, wie ihn der Druck von 1747 durch den Buchſtaben L. und die Andeutung der zwei Silben (L . .) näher legte:

Allen, die mich tadelnd haſſen,
Die mein Leben voller Freude
Mich nicht aus verſtelltem Neide,
Ungeſtört genießen laſſen;
Dieſen Thoren, dieſen allen
Mag ich Leſſing nicht gefallen,
Mag ich, ſag' ich, nicht gefallen.

Wir finden hier und in allen dieſen Stücken die volle Lebensfriſche des gelehrten, aber noch ganz ungebrochenen Leſſing, von der wir ſpäter immer weniger zurückbleiben ſehen. Aber auch in den gehaltneren Stücken fehlt es nicht an Sinnvollem und Zierlichem, und in angenehmſter Weiſe ſieht man ſich hie und da an den Ton Opitzens erinnert, der hier eine Verfeinerung erhält. Manches geht allerdings in's Epigrammatiſche, aber das ſind wiederum nicht die ſchwächſten Stücke, denn hier iſt zugleich Feinheit des Gedankens und der Form.

In den eigentlichen Epigrammen iſt freilich des Entlehnten und Freibearbeiteten viel, namentlich aus und nach Martial, doch ſcheint überall auch hier Leſſing durch mit ſeiner Laune, ſeiner harmloſen Heiterkeit; dann aber finden ſich auch wieder Stücke von ſeiner eigenſten Art, in denen der Humor die Satire meiſtens weit überwiegt; und wie reizend, wie knapp und lebendig in der Faſſung!

Von der Fabel hatte Leſſing, wie ſchon erinnert, eine eigene Theorie. Wenn in zunehmendem Maaß durch Phädrus, die Altdeutſchen, Boner und Burkard Waldis, und von den Neueren durch Lafontaine, Gellert und Hagedorn die äſopiſche Fabel ſich mehr als breitere darſtellende Gattung entwickelt hatte, ſo daß ſie ſich ganz unmerklich verlief in die moraliſche Erzählung, ſo wollte Leſſing zufolge ſeiner eigenen Natur wieder zu der Form des älteſten Vorbildes, der kurz gefaßten proſaiſchen Fabel zurück. Stiftete er nun damit auch, gegenüber der Zerlaſſenheit des Stils, viel Gutes, ſo wird doch eben erſt durch die Ausführung die Fabel Gegenſtand der Poeſie. Neuerdings hat Grimm bei Gelegenheit des Reinecke Fuchs, alſo der epiſch ausgebreiteten Thierfabel, noch weiter die Gattung als eine ihrer Natur nach epiſche in Anſpruch genommen. Leſſing ſelbſt ſchrieb in der Jugend Fabeln und Erzählungen ganz nach der Art Hagedorns, wie wir ſie jetzt im erſten Bande der Lachmanniſchen Ausgabe leſen.

Leſſing's Theorie von der Fabel ſteht in untrennbarem Zuſammenhange mit ſeinem geſammten Beſtreben hinſichtlich der Form, und dieſes wieder mit ſeinem ſittlichen Charakter. Er zeigt ſich hier als das Gegentheil von Wieland, aber freilich auch ſchon von Gellert und Hagedorn. Hatten dieſe nach Bequemheit, Weiche, Fülle, Geſchmeidigkeit des Stils geſtrebt, ſo war ſein Augenmerk wieder aus aller Kraft auf Strenge und Knappheit gerichtet. In der That war die deutſche Sprache, in Proſa und Verſen, nicht wenig bedroht, ſich in eine matte Weitſchweifigkeit und ſelbſtgefällige Ausbreitung zu verlieren, wovon ſich bei Wieland und ſeinen Nachahmern ſchon ſehr bedenkliche Spuren zeigen; es that dringend Noth, den Geiſt nicht im Worte zu verſchwemmen.

Wir haben unter Leſſing's Jugendgedichten auch eine Anzahl von Oden, allein dieſe ſind wohl die am wenigſten gelungenen, es fehlt eben ſo ſehr an Schwung und Fluß des Gedankens, als des Verſes; man ſieht nur allzuviel Nachgedachtes und den ſtrengen mühvollen Fleiß der Hand. Sie wurden auch meiſtens durch äußern Anlaß hervorgerufen, insbeſondere für die Voſſiſche Zeitung, darunter eines auf den Geburtstag Friedrich's im Jahr 1753, mehrere gelten da den Jahreswechſel; von größerem Intereſſe iſt die Ode auf ſeinen Bruder:

Auch dich hat, da du warſt geboren
Die Muſe lächelnd angeblickt —

Darin die Strophe:

O, ſchnitten wir mit gleichem Fluge
Die Lüfte durch zur Ewigkeit!
O ſchilderte mit Einem Zuge
Zwei Brüder einſt die Richterzeit!

Ein freundlicher Wunſch, der freilich nicht erfüllt werden ſollte. Dagegen wurde ein anderer einerſeits übertroffen:

Doch lerne früh das Lob entbehren,
Das hier die Scheelſucht vorenthält;
Gnug, wenn verſetzt in höh're Sphären,
Ein Nachkomm uns ins Helle ſtellt!

Wir haben endlich verſchiedene Fragmente von Lehrgedichten, welche Leſſing in jungen Jahren begann: Ueber die menſchliche Glückſeligkeit, natürlich in Alexandrinern. Es iſt alles ſehr abſtract und nicht frei von den Antitheſen, welche ſchon das Metrum mit ſich bringt; das Anziehendſte darin iſt die eingewebte Fabel vom Maulwurf. Wenn man auch nicht allzu ſehr bedauert, daß das Werk Fragment geblieben und es ſich wohl ſelbſt als Uebungsſtück verkündigt, in dem die Einflüſſe von Youngs Nachtgedanken und Leibnitzens Theodicee ſchwer zu verkennen ſind, ſo findet ſich doch in dem Werk ſchon etwas von dem Grundgedanken des Fauſt und man ſieht, daß Leſſing ſich zu dieſem Stoff hingezogen fühlen mußte. Noch ſpecielleren didactiſchen Inhalts iſt das Fragment: „Ueber den jetzigen Geſchmack der Poeſie", wir haben leider nur die Einleitung. Es zeigt ſich, daß Leſſing Klopſtock und den Schweizern entgegentritt, den Reim und die ältere Sprachbehandlung beibehalten will und ſich mehr an das Muſter von Haller und Uz hält. Ein anderes Gedicht aber hat der Leipziger Cenſor, wie Leſſing klagt, zum Fragment gemacht, indem er den Schluß ſtrich und auch manches in der Mitte, ſo daß es dem Dichter ſelbſt unverſtändlich wurde, der es ſpäter zu ergänzen außer Stande war. Es hebt friſch und klar an:

Der lobt die Neuern nur, und der lobt nur die Alten,
Freund, der ſie beide kennt, ſprich, mit wem ſoll ich's halten?

Ein damals beliebtes Thema, unter andern von Dutens behandelt. Nicht Unbedeutendes leſen wir am jetzigen Schluß bei Leſſing:

Wird Ariſtoteles nicht ohne Grund geprieſen,
Dem nie ſich die Natur als unterm Flor gewieſen?
Ein dunkler Wörterkram von Form und Qualität
Iſt was er and're lehrt und ſelber nicht verſteht.
Zu glücklich wenn ſie nicht mit ſpitzig ſeichten Grillen
Die Lücken der Natur durch leere Töne füllen!
Ein ſelbſt erwählter Grund ſtützt keine Wahrheit feſt,
Als die man ſtatt zu ſehn ſich ſelber träumen läßt;
Und wie wir die Natur bei alten Weiſen kennen,
Iſt ſie ihr eigen Werk, nicht Gottes Werk zu nennen.
Vergebens ſucht man da des Schöpfers Majeſtät,
Wo alles nach der Schnur verkehrter Grillen geht.
Wird gleich die Faulheit noch die leichten Lügen ehren,
Genug, wir ſehen Gott in leichtern klärern Lehren.

Verſe, welche Haller hätte ſchreiben können, die damals niemand beſſer ſchrieb und deren Inhalt auch heute noch ſehr beherzigenswerth erſcheint. Recht merkwürdig aber ſind die beiden folgenden Zeilen:

Stagirens Ehr iſt jetzt den Phyſikern ein Kind,
Wie's unſere Dichter noch bei alten Dichtern ſind.

Man ſieht wie hohe Meiſter ihm hier die Alten waren; man konnte auf die Folge geſpannt ſein, welche das et cetera verſpricht — und doch, glaube ich, hätte Leſſing nicht beſſer, nicht effectiver ſchließen können, als hier, wo gerade die Scheere des Cenſors abſchnitt. Noch iſt uns ein längeres Fragment erhalten: „Ueber die Regeln der Wiſſenſchaften zum Vergnügen, beſonders der Poeſie und Tonkunſt“ — es iſt gut, daß Leſſing es ſelbſt verwarf und ſtatt deſſen lieber die Dramaturgie und ſeinen Laokoon ſchrieb.

Es ſind dieſe Fragmente, 1753, am Schluß des erſten Theils der Schriften, einigermaßen wohl als Füllwerk gedruckt worden; ihre Entſtehung aber iſt früher zu ſetzen, zum Theil wohl in die Studienjahre, wie dies anzunehmen im Intereſſe des Dichters liegt, der ſelbſt zu erkennen giebt, daß ſie ihm fremd geworden. Uns ſind ſie ſchätzbar, ſofern ſie einen Blick in die Entwicklungsgeſchichte Leſſings geſtatten und die Stadien ſeiner Geſchmacksbildung vervollſtändigen.

XI.

Kritiſche Schriften.

Leſſing war ein Kritiker im ganzen Sinne des Wortes und von nicht gewöhnlicher Art. Eine gewaltige Beleſenheit in der alten und neueren Literatur reichte dem tiefen Nachdenken über Kunſt und einer reichen Kunſterfahrung die Hand, Auffaſſungsgabe, Scharfſinn, eigene Schöpferkraft, begeiſterte Liebe zur Sache, lebhaftes Gerechtigkeitsgefühl und hohes allgemeines Wohlwollen, endlich eine glänzende Darſtellungsgabe, das alles kam zuſammen, um Leſſing's kritiſche Schriften ſo lehrreich, ſo anziehend, ſo entſcheidend, ſo unvergleichlich zu machen. Man kann zweifelhaft ſein, wo der große Mann mehr zu finden ſei, hier oder in ſeinen poetiſchen Werken.*)

---

*) Nur **Riemer**, der in ſeinen Helden verliebt und vernarrt iſt, kann es Leſſing nicht vergeſſen, daß er einmal geſagt, er wolle mit Goethe anbinden; er nannte ihn deßhalb (Mittheil. über Goethe I. S. 284): „einen wahren Mercutio, litterariſchen Renommiſten und Klopffechter ſeiner Zeit, überdies noch „den alten Ben Johnſon! Als Gegengewicht diene, was Schiller am 4. Juni 1799 an Goethe ſchreibt: „Ich leſe jetzt in den Stunden, wo wir ſonſt zuſammen kamen, Leſſing's Dramaturgie, die in der That eine ſehr geiſtreiche und belebte Unterhaltung giebt. Es iſt doch gar keine Frage, daß Leſſing unter allen Deutſchen ſeiner Zeit über das, was die Kunſt betrifft, am klarſten geweſen, am ſchärfſten und zugleich am liberalſten darüber gedacht, und das Weſentliche, worauf es ankommt, am unverrückteſten ins Auge gefaßt hat. Lieſt man nur ihn, ſo möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutſchen Geſchmacks ſchon vorbei ſei; denn wie wenig Urtheile, die jetzt über die Kunſt gefällt werden, dürfen ſich an die ſeinigen ſtellen." Die Aeußerung gilt aber um ſo mehr, als Schiller von Leſſings hauptſächlichen Dramen gar nicht ſehr erfüllt war.

Der Umfang dieſer kritiſchen Schriften läßt ſich hier nicht beſtimmt angeben, noch ihre Zahl nennen, denn ſie verlaufen ſich allmälig, kritiſch auch iſt Leſſing faſt überall, ſo oft er ſchreibt und nicht gerade Verſe ſchreibt. In erſter Reihe ſteht hier die Hamburgiſche Dramaturgie, von deren Entſtehung wir ſchon geſprochen haben, demnächſt Laokoon; wie Schade, daß er den letzten nicht zu ſeinem wahren Abſchluß brachte.

Leſſing ergriff früh die kritiſche Feder, und die jugendliche Friſche ſeiner Auffaſſung, die Munterkeit ſeiner Darſtellung eröffnete ihm ſogleich alle Journale, die in ihm einen vorzüglichen Stützpunkt fanden. Wir leſen dieſe Kritiken des jungen Leſſing, ſo weit ſie ſich haben ermitteln laſſen,*) jetzt bei einander; er ſchrieb ſie für die Voſſiſche Zeitung, für die Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, für die „Briefe, die neueſte Literatur betreffend“! Kommt in den Zeitungsartikeln manches Verwegene und Herausfordernde vor, ſo ſehen wir den Kritiker in den Literaturbriefen ſchon um vieles geſetzter, umſichtiger und gereifter: er tritt hier nicht nur Gottſched gegenüber, ſondern ſchon ſehr beſtimmt den franzöſiſchen Tragikern, Corneille und Voltaire, er ſtellt Shakeſpeare in Weſentlichem weit über ſie und erklärt, daß er in Wahrheit den Griechen näher ſtehe, als jene, die ſich ſo viel mit ihnen vergleichen. Eben ſo unbefangen ſteht er Klopſtock gegenüber. Eine Aeußerung wie die: „Und ſo wenig ich aus Herrn Klopſtock's Philoſophie mache, ſo wenig mache ich aus ſeinen Liedern. Ich habe darum geſagt, ſie wären ſo voll Empfindung, daß man oft gar nichts dabei empfinde“ — mußte im Lager der Klopſtockianer die Wirkung einer Bombe haben.

Der Dramaturgie können wir nicht in jede Einzelheit folgen, wir halten hier nur die Hauptergebniſſe feſt, das worin Leſſing ſiegreich war und der Zeit eine neue Richtung gab. Man ſieht dem Werk in jeder Zeile an, daß es ſelbſt von einem dramatiſchen

---

*) S. o. III. S. 212.

Dichter kommt. Seine Kritik iſt durchaus eine productive. In der That, Leſſing iſt productiver in ſeiner Kritik als in ſeinen dichteriſchen Werken. Nicht ſowohl hat jene, wie er vermeinte, ihm bei dieſer geholfen, als vielmehr ſeine eigenen redlichen Kunſtbeſtrebungen ihm erſt den Blick öffneten in die ſchaffende Werkſtatt größerer Geiſter, deren Prophet er wurde. In Leſſing's Dramaturgie iſt, den gefeierten Leiſtungen der Franzoſen gegenüber, die höhere Qualität des Shakeſpeare auf das beſtimmteſte anerkannt. Nicht glänzender bekundet ſich dies, als wo Leſſing eine Geiſtererſcheinung bei Voltaire mit den Shakesſpeariſchen vergleicht. Es komme, ſagt er, gar nicht darauf an, ob man an Geſpenſter glaube, ſelbſt der Unglaube dürfe den dramatiſchen Dichter nicht im geringſten abhalten, davon Gebrauch zu machen. „Der Saame, ſie zu glauben, liegt in uns allen und in denen am häufigſten, für die er vornämlich dichtet; es kommt nur auf ſeine Kunſt an, dieſen Saamen zum Keimen zu bringen — wir mögen im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müſſen wir glauben, was er will. So ein Dichter iſt Shakeſpeare, und Shakeſpeare faſt einzig und allein. Vor ſeinem Geſpenſt im Hamlet richten ſich die Haare zu Berge, ſie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, ſich auf dieſes Geſpenſt zu berufen; es macht ihn und ſeinen Geiſt des Ninus — lächerlich. Shakeſpeares Geſpenſt kommt wirklich aus jener Welt, ſo dünkt uns. Denn es kommt zu der feierlichen Stunde in der ſchaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düſtern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Geſpenſter zu erwarten und zu denken gewohnt ſind." — Voltaire hatte ſeinen Geiſt des Ninus bei hellem Tage in der Verſammlung erſcheinen und dieſe ſich darüber entſetzen laſſen.

In den angeführten Worten liegt in mehr als Einer Rückſicht ein wichtiger Schritt aus den Schranken der Zeit heraus; ſelbſt ohne den Glauben an eine tiefere und geiſtigere Welt iſt hier doch wenigſtens für die Poeſie ein Thor wieder eröffnet und es iſt beſtimmt ausgeſprochen, daß es der dichteriſchen Potenz gegeben ſei, Geiſter zu citiren — eine Aeußerung, die hart abſticht gegen die Aufklärungsperiode, in welcher doch Leſſing noch mit Einem Fuße ſteht. Der klare Begriff, den er ſich von wahrer dichteriſcher Potenz macht, iſt hier noch beſonders hochzuſchätzen, er ahnt ſchon ihre Verbindung mit allen übrigen Potenzen des innerſten Seelenlebens und ſcheidet demnach jene mechaniſche Kunſtübung, die aus der Poeſie nur eine Sache des Geſchmacks machen wollte, völlig von derſelben ab. Der Unterſchied von Talent und Genie iſt ihm klar geworden — hiemit führt er denn eine ganz neue Aera herauf — die freilich für das erſte ſich auch in ſtarken Verirrungen geltend machte. Man ſagt vielleicht nicht zu viel, wenn man ausſpricht, daß mit Leſſing dem innern Sinne nach die Romantik begründet ſei, ſo wie anderſeits Wieland ſie äußerlich zurückführte. In Leſſing's Sinne Shakeſpeare und die dem Mittelalter näher ſtehenden Dichter ſtudiren, das mußte nothwendig auf ganz neue Bahnen führen. Das Wunderbare in ſolchem Sinn iſt aber immer noch ganz ein Anderes als die Schweizer wollten, denn es war mehr Milton's poetiſche Maſchinerie, woran ſie dachten.

Es bleibe übrigens nicht außer Acht, daß ſchon damals Shakeſpeareſche Stücke auf mehreren deutſchen Bühnen geſpielt wurden, namentlich Hamlet, auf welchen ſich Leſſing, Voltaire gegenüber, beſonders beruft. Daß gerade dies Stück mit der Geiſtererſcheinung vorzugsweiſe bekannt wurde, mag folgenreich geweſen ſein. Ueberdies gab es ſchon damals eine Ueberſetzung und zwar von einem gefeierten Autor. Als Leſſing ſeine Dramaturgie ſchrieb, fand er die Wieland'ſche Ueberſetzung ſchon vor, es mag von Intereſſe ſein, ſein Urtheil über dieſelbe zu hören. Es lautet im fünfzehnten Stück, vom 19. Junius 1767, wie folgt: „Ich ergreife dieſe Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorſätzlich vergeſſen zu wollen ſcheint. Wir haben eine Ueberſetzung von Shakeſpeare. Sie iſt noch kaum fertig geworden und niemand bekümmert ſich ſchon mehr darum. Die Kunſtrichter haben viel Böſes davon geſagt.

Ich hätte große Luſt, ſehr viel Gutes davon zu ſagen. Nicht um dieſen gelehrten Männern zu widerſprechen; nicht um die Fehler zu vertheidigen, die ſie darin bemerkt haben: ſondern, weil ich glaube, daß man von dieſen Fehlern kein ſolches Aufheben hätte machen ſollen. Das Unternehmen war ſchwer; ein jeder Anderer als Herr Wieland, würde in der Eil noch öfter verſtoßen und aus Unwiſſenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird ſchwerlich Jemand beſſer machen. So wie er uns den Shakeſpeare geliefert hat, iſt es immer noch ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe es und die Flecken, mit welchen es ſie liefert, ſo beleidigen, daß wir nothwendig eine beſſere Ueberſetzung haben müßten."

In demſelben Maaß nun, wie Leſſing Shakeſpeares tragiſche Kunſt hervorhob, drückte er die klaſſiſche Tragödie der Franzoſen nieder — wie hätten auch beide mit einander beſtehen können! Aber der ritterliche Leſſing griff hier nicht die Todten an, ſondern wendete ſich zunächſt an die Lebenden, vor allen an den damals im Zenith ſeines Ruhmes ſtehenden Voltaire. Vielleicht nicht ohne Einfluß iſt, daß Leſſing in jungen Jahren einen Zuſammenſtoß mit dem berühmten Autor gehabt und daß er von ſittlicher Seite ihn gründlichſt verachten gelernt hatte.*) Mit einer Freimütigkeit und Schärfe, ja mit einer Schonungsloſigkeit, wie ſie auf rein literariſchem Gebiet dem Machthaber gewiß noch nirgend entgegengetreten war, zergliedert er ſeine Stücke nicht anders wie die eines Anfängers und macht ohne Rückſicht ſeine ganze Ueberlegenheit geltend, läßt den Franzoſen das ganze Gewicht deutſchen Weſens fühlen. Kaum irgend eine von Voltaire's Tragödien findet Gnade, ja ſelbſt was er vor ſeinen berühmten Vorgängern voraus hat, beſtimmt den Kritiker zu keiner Milderung des Urtheils. Aber Leſſing blieb bei Voltaire nicht ſtehen, er ging auch auf Corneille über; der Maaßſtab einerſeits des Shakeſpeare, ſowie andrerſeits der alten griechiſchen Tragiker, mußte beiden, ſowie der geſammten franzöſiſchen Tragödie, in hohem Grade verderblich werden. Von den Kunſtwerken ging er über zu den Theorien, nach welchen ſie geſchaffen worden, er zeigte, welche Sklaverei man aus der freien griechiſchen Kunſt ſich abſtrahirt, wie ſehr und wie faſt durchgängig man die Poetik des Ariſtoteles mißverſtanden habe. Vor allen griff er die Lehre von den drei Einheiten an, welche ſeit Gryphius ſo laſtend auf das deutſche Theater gedrückt hatte. Er hebt an mit den ſchönen Worten: „Ein anderes iſt, ſich mit den Regeln abfinden, ein anderes ſie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzoſen, dieſes ſcheinen nur die Griechen verſtanden zu haben.“ Die Ausführung der Sache iſt vielleicht nicht der ſtärkſte Theil in Leſſing's

---

*) So ſehr wir auch dagegen ſind, äußere Lebensverhältniſſe und Charakterſchwächen zu weit in die Literatur hereinzuziehen, ſo iſt doch der eigenthümliche Handel zu wichtig für das Verhältniß Leſſing's zu Voltaire, ſo wie er denn auch von vorn herein den erſteren mit einer ſittlichen Indignation erfüllt hat, welche überall durchblickt, wo er von dem Abgott ſeiner Zeit ſpricht, ja die manches ſeiner Worte erſt erklärt. Wir verweiſen auf den ſehr leſenswerthen Artikel Adolf Stahr's in den Blättern der Kölniſchen Zeitung vom 20. und 21. April 1855. In der Kürze iſt die Sache dieſe. Voltaire war wegen Wuchers und Fälſchung bei dem Kammergericht zu Berlin verklagt, die Sache wurde ſehr bedrohlich für ihn, ſelbſt durch einen ſchriftlichen Meineid konnte er ſich nicht retten, vor dem mündlichen ſchützte ihn das Kammergericht ſelbſt. Er führte mit eigener Hand ſeine Vertheidigung und ſuchte dafür einen Ueberſetzer, man empfahl ihm den einundzwanzigjährigen Leſſing, der eben ſein Studium der Medicin beendigt hatte

---

und damals, ohne zu wiſſen wohin, zu Berlin in einem Dachſtübchen auf dem Nicolaikirchhofe wohnte. Dieſer nahm es an und hatte nun viel Gelegenheit, Voltaire kennen zu lernen, nur zu nahe! Bei ſeinem Ueberſetzungsgeſchäft gewann er, durch alle Verwirrung und Entſtellung hindurch, die vollſtändige Einſicht in den wahren Inhalt des ſchmutzigen Handels, bei dem, man leſe das Nähere bei Stahr, zugleich der ſächſiſche und preußiſche Staat und überdies noch ſein jüdiſcher Mithelfer betrogen wurde, endlich Urkundenfälſchung und ſogar Meineid vorkam. Leſſing faßte die tiefſte Verachtung gegen den glänzenden Stern der franzöſiſchen Literatur, und ähnlich war die Empfindung Friedrich's des Großen, denn dieſer verſagte Voltaire die Audienz und ſchrieb ihm damals unter anderm: „— Ihr bedeckt die Flecken nicht, mit denen Eure Aufführung Euren Ruhm ſchändet.“ Aber auch ſein literariſcher Ruhm ſollte eben damals einen großen Stoß erleiden — durch den jungen Leſſing.

ruhmwürdigem Werk, aber es machte aufmerkſam. Aehnlich wie ſchon vor ihm der Engländer Home gethan (ſ. w. u.) hebt Leſſing hervor, daß ſchon die Ausſtattung der griechiſchen Tragödie mit dem Chor den Wechſel des Orts erſchwerte, aber daß er im Uebrigen alles, was an der Sache wahr ſei, auf die Einheit der Handlung zurückführen will, trifft nicht nahe genug, denn dieſe läßt offenbar nach Ort und Zeit einen weiteren Spielraum, als die Griechen ſich geſtatten, ja kann ſelbſt die Aenderung des Ortes mit ſich bringen und verlangen.*) Was Leſſing an Gründen noch abging, erſetzte er durch Nachdruck und Friſche des Wortes, und gewiß hatte er in der Sache Recht, einmal, daß die franzöſiſchen Tragiker ſich eine ganz unnütze Feſſel auflegten und dann zweitens, daß ſie ihre eigenen Geſetze nicht beobachteten, ſondern vielmehr dieſelben ſophiſtiſch umgingen. Dazu kam, daß allmälig die Langweiligkeit abſtracter Declamationen gefühlt werden mußte und um ſo eher, wenn nicht die vollkommenſte Kunſt des Vortrags und jede andere Art der Ausſtattung — man möchte ſagen, die Hofluſt ſelbſt — zu Hülfe kam. So bewirkte denn ſchon Leſſing die Emancipation der Bühne „von falſchem Regelzwange" wie Schiller von Goethe ſagt — allein die Freiheit kam ihr einſtweilen noch nicht zu ſtatten; die armen Geiſter hatten von jener Enge in der That nur Vortheil gehabt — erſt in der nächſten Zeit treten die Freigeborenen auf.

Es darf übrigens nicht unerwähnt bleiben, daß Leſſing durchaus nicht gewillt war mit den Regeln des Ariſtoteles zu brechen, er wollte nur ihrer falſchen Auslegung wehren und warnte: „nicht an den Rand eines andern Abgrundes zurückzuprallen" — ſo daß im Jahr 1770 Lenz Urſache hatte hier einen Schritt weiter zu thun.**) Daß Leſſing übrigens in dieſen kritiſchen Beſtrebungen an Elias Schlegel einen nicht unbedeutenden Vorgänger hatte, iſt von uns ſchon bei dieſem ins Licht geſtellt worden, er ſelbſt unterläßt auch nicht, ihn wenigſtens zu nennen. Elias Schlegel hatte ſchon die weſentlichen Mängel der franzöſiſchen Tragödie (man ſehe im dritten Theil ſeiner Werke die Abhandlung „Gedanken zur Aufnahme des däniſchen Theaters“ *)) beſtimmt und richtig erkannt, namentlich daß im Grunde die neueren Engländer die wohlbegründete Lehre von den drei Einheiten viel aufrichtiger und beſſer befolgten, allein indem er das Richtige erkannte, hatte er nur noch nicht den Mut, das Falſche zu verwerfen. Leſſing iſt hier allerdings nicht der erſte, allein er hat eben auf das Trefflichſte ausgeführt, was ihm in zweiter Stelle oblag, laut und klar erhob er ſeine Stimme, und ſie war es, welche hierüber gehört wurde, welche durchdrang und den Umſchwung brachte, ſo daß darüber ſogar der Vorgänger vergeſſen wurde. Die populäre Auffaſſung und Darſtellung liebt wenig Namen und häuft gern auf die hervorragenden zuſammen, was ganzen Zeitaltern gebührt. So kommt denn zuletzt immer eine gewiſſe Art von Ueberſchätzung heraus, der man inſofern nicht ganz zürnen kann, als ſie hinterdrein einigermaßen den Widerſtand aufwiegt, den man dieſe Heroen bei ihrem Leben fühlen ließ.

---

*) Wir kommen weiter unten darauf zurück.

**) Man ſehe meine Schrift: Reinhold Lenz S. 258.

Auch mit dem ſpaniſchen Theater war Leſſing nicht unbekannt. Cronegk machte in einer beſonderen Abhandlung darauf aufmerkſam und Leſſing ſcheint einer der erſten geweſen zu ſein, der den gewieſenen Schacht auszubeuten entſchloſſen war. Unter den Breslauer Papieren finden ſich zwei Zettel, welche darauf hindeuten, daß Leſſing im Jahr 1750 im Begriff ſtand, Calderons Drama „das Leben ein Traum“ zu überſetzen, denn wir leſen auf einem dieſer verlorenen Papierſtücke die Worte (S. Lachmann's Ausgabe XIII, S. 647): „Das Leben iſt ein Traum. Ein Schauſpiel aus dem Spaniſchen des Don Pedro Calderon de la Barca überſetzt. Berlin den 23. Auguſt 1750.“ Im Folgenden iſt wirklich der Beginn der Ueberſetzung gegeben. Wenn Leſſing die Arbeit, wie ſo manche, liegen ließ, ſo iſt doch aus ſeiner Hamburgiſchen Dramaturgie zu entnehmen, daß ſein Intereſſe für das ſpaniſche

---

*) Der Aufſatz war im Jahr 1747 geſchrieben, wurde aber erſt 1764 gedruckt.

Theater nicht geſchwunden war, denn bei Gelegenheit der Tragödie Eſſex läßt er uns Blicke thun in die Geſchichte des älteren und neueren ſpaniſchen Drama. Er giebt dem älteren den Vorzug vor dem neueren, das auch unter franzöſiſchem Einfluß ſteht; daß ihn aber jenes auch nicht in gleichem Maaße anzog, wie Shakeſpeare, läßt ſich leicht verſtehen, denn die ſpätere Ueberſchätzung Calderons durch die Schlegel, konnte wohl nur erfolgen im Zuſammenhange mit ihrer katholiſierenden Richtung. In den ſiebenziger und achziger Jahren wurden in Deutſchland viele ſpaniſche Stücke überſetzt, allein aus dem Franzöſiſchen, aus Linguets Theatre Espagnol; ſo die Sammlung von Gärtner und Zachariä: „Spaniſches Theater“, 1768, 70. Leſſing ſagt noch am 25. Dezember 1767: „Wir ſind mit den dramatiſchen Werken der Spanier ſo wenig bekannt; ich wüßte kein einziges, welches man uns überſetzt, oder nur vorzugsweiſe mitgetheilt hätte.“

Seine Schilderung iſt übrigens nicht von der Art, daß ſie ſtark zu einer Ueberſetzung auffordern konnte, denn er findet ſie alle von derſelben Art, in allen einerlei Fehler und einerlei Schönheiten. „Die Fehler ſpringen in die Augen, aber nach den Schönheiten dürfte man mich fragen: Eine ganz eigene Fabel, eine ſehr ſinnreiche Verwickelung, ſehr viele und ſonderbare und immer neue Theaterſtreiche; die ausgeſparteſten Situationen: meiſtens ſehr wohl angelegte und bis ans Ende gehaltene Charaktere; nicht ſelten viel Würde und Stärke im Ausdrucke.“ Dies ſeien nicht Schönheiten der höchſten Art, ſie könnten leicht ins Romanhafte, Abenteuerliche und Unnatürliche getrieben werden, und die Spanier ließen es daran nicht fehlen, allein die Franzoſen bei all ihrer Regelmäßigkeit hätten keine größeren Vorzüge, nur die Anſtändigkeit. Er ruft aus: „Nun ja, die Anſtändigkeit!“

Man ſieht, daß Leſſing den Werth und Unwerth des ſpaniſchen Theaters in ſeinem Verhältniß zum franzöſiſchen und engliſchen ſehr richtig ſchätzte und daß er nur in dem letzteren ein Vorbild für uns erkannte, da es eben dem ſpaniſchen gleich dem franzöſiſchen an Innerlichkeit und an allen höchſten Eigenſchaften fehle. Um ſo viel als die Schlegel und Tieck hier von Leſſing abgewichen ſind, um ſo viel befinden ſie ſich auch im Irrthum, wie unter unſerer heutigen Jahreszahl darüber kein Zweifel mehr ſein kann.

Die höhere Gerechtigkeit verlangt übrigens zu bemerken, daß man in Frankreich ſelbſt damals begann, die Mängel der klaſſiſchen Tragödie zu fühlen, daß man Natur ſuchte, die Bahnen der Engländer verfolgen wollte, ja daß Voltaire ſelbſt die Gebrechen ſeiner Vorgänger ins Licht ſtellte und eine Erneuerung anſtrebte. Sehr beachtenswerth iſt Voltaire's Brief an die Herzogin Du Maine, ſeinem Oreſt beigegeben. Er tadelt hier die Art, wie Corneille und Racine antike Stoffe behandelt, indem ſie unzeitige Liebesintriguen eingemiſcht und jene ihres Charakters und ihrer Würde beraubt. Er eignet Racine hauptſächlich nur Beredſamkeit zu und ſpricht ihm das wahrhaft Tragiſche ab, er habe die Bühne mit Liebeserklärungen, mit sentiments de jalousie et de coquetterie überſchüttet und überhaupt mit Dingen, welche mehr des Menander, als des Sophokles und Euripides würdig wären. Ebenſo habe Corneille ſeine heroiſchen Stücke mit ſchlechtangebrachten Liebesintriguen durchkreuzt und entkräftet. Voltaire will offenbar mehr Leidenſchaft, mehr Pathos, überdies mehr Theatraliſches, er verſucht ſogar ſelbſt eine Annäherung an Shakeſpeare; aber hier freilich iſt er ſehr unglücklich. Auch er beſaß nur Beredſamkeit, keine wahre tragiſche Potenz, und ihm fehlte der Mut, die herkömmlichen Feſſeln dreiſt abzuwerfen, er wußte ſie nur ſophiſtiſch zu umgehen. Diderot ſchloß ſich gleichfalls dem Realismus der Engländer an, welche ihrerſeits den Kothurn Shakeſpeare's nicht zu behaupten wußten und, bevor ſie vorübergehend auch klaſſiſch zu dichten verſuchten, ſich noch weiter der Natur zuwendeten, ſogar den Adel preisgebend — wovon Banks Eſſer ein ſo ſprechendes Beiſpiel.

Dann iſt vielleicht nicht zu überſehen, daß Leſſing in Shakeſpeare mehr die Wahrheit, Kraft und pſychologiſche Tiefe fühlte, als die Hoheit, und den Schwung der Poeſie, ſo wie den Kothurn, den er mit den alten Tragikern gemein hat. Hier war eine Grenze in Leſſing's Natur und die Auffaſſung eines bedenklichen Theorems in der Poetik des Ariſtoteles (überdies in der Rhetorik II, 5 u. 8) zog ihn nur noch mehr zum proſaiſchen und bürgerlichen Trauerſpiel hin. Ariſtoteles ſagt nämlich, daß die tragiſchen Begebenheiten um ſo mehr Eindruck machten, je näher ſie und die Perſonen uns ſtanden. Das führte zum bürgerlichen Trauerſpiel und dann weiter zu Iffland.

Ein ſtets beachtungswerther Kritiker und Literator, Friedrich Schlegel, hat in ſeinem gedankenreichen Buch „Geſchichte der alten und neueren Literatur“ die Frage aufgeworfen, ob Leſſing als Kunſtkritiker für die deutſche Bühne vortheilhaft gewirkt habe, und nur die Rückſicht darauf, daß er uns den Shakeſpeare näher gebracht, hindert ihn dieſelbe entſchieden zu verneinen. Man ſei aus Nachahmungen und ungelenken Ueberſetzungen ſogleich in die Diderot'ſche Gattung der moraliſchen Familiengemälde gekommen und habe zum Behuf der Natürlichkeit und für den formloſen Inhalt ſogar die Proſa erlangt. Schlegel überſieht, daß es eines ſolchen Ueberganges bedurfte, um zu einer Kunſtart zu gelangen, welche Hoheit und Wahrheit, Lebendigkeit und künſtleriſche Geſtalt in ſich vereinigt. Von Voltaire konnte man nicht zum Shakeſpeare übergehen, nach Cronegk's Codrus war ein Schiller'ſcher Wallenſtein und Tell völlig undenkbar. Man kann von Leſſing nicht mehr verlangen, als in ſeiner Zeitſtellung lag; mit ſicherem Takt ergriff er das zunächſt Geforderte, ohne daß ihm der Blick für das Weitere gefehlt hätte. Dies auszuſprechen verlangt die Gerechtigkeit und ein wahrhaft hiſtoriſcher Standpunkt der Beurtheilung.

Wir verfolgen den Einfluß Leſſing's des Kritikers auf die Production ſeiner Zeit noch weiter. Was er in ſeiner Dramaturgie für das Drama leiſtete, daſſelbe that er in ſeinem Laokoon für eine andere Gattung, die in ſeiner Zeit ſehr beliebte beſchreibende Poeſie. Das Werk nennt auf ſeinem Titel den Inhalt: „über die Grenzen der Malerei und Poeſie“, was aber Leſſing dabei beſonders vorſchwebte war der Unterſchied klaſſiſcher und moderner Poeſie, eines richtigen und falſchen Gebrauches der Beſchreibung. Man leſe die weitläufige Schilderungspoeſie von Brockebis zu Hallers berühmten Alpen, ſo wird erſichtlich, daß es ſich hier darum handelt, mit der Malerei in dem reichſten Detail zu wetteifern. Leſſing fühlte ſehr richtig, daß ein weitläufiges Inventarium von Schönheiten keinen poetiſchen Eindruck hervorbringen könne und er faßte anderſeits den wichtigen Unterſchied auf zwiſchen Künſten, die ſich im Raum und wiederum ſolchen, die ſich in der Zeit bewegen; die Poeſie gehöre zu den letztern, die Malerei zu den erſteren, darum könne jene nicht mit dieſer auf ihrem eigenthümlichen Gebiet wetteifern. Allein, wie es zu geſchehen pflegt bei neuen Geſichtspunkten, man überſchätzt ſie oder wendet ſie zu unmittelbar an und geht in beider Art wieder über die Grenzen der Wahrheit hinaus. Es iſt gewiß, daß die Poeſie ihren natürlichen Vortheil hat in der Darſtellung des Succeſſiven, d. h. des Geſchehenden, daß ſie auf Schwierigkeiten ſtößt bei Ruhendem, um ſo mehr, je reicher der Gegenſtand. Allein ebenſo wenig als die Malerei verurtheilt ſein kann nur Ruhendes darzuſtellen, eben ſo wenig die Poeſie nur Bewegtes. Dieſe Dinge liegen noch ganz anders — verlangen aber ihre eigene Erörterung. Genug, Leſſing's Worte machten aufmerkſam auf die Langweiligkeit Brockes'ſcher Blumenſchilderungen, auf die Herzählung von Reizen, gleichſam auf die Topographie der Schönheit, und ſomit wurde eine ganze Gattung, an der ohnedies nur die naivſte Genügſamkeit Geſchmack finden konnte, entweder ganz vernichtet, oder in ein beſſeres Geleis gelenkt — außerdem aber den Deutſchen eine tiefeindringende Kunſtbetrachtung erſchloſſen, ſo daß man jetzt einen Inhalt gewann für das ein Menſchenalter früher von Baumgarten erfundene Wort Aeſthetik.

In einer eigenthümlichen und zu ſeiner Zeit imponirenden Weiſe vereinigt Leſſing's Laokoon große Gelehrſamkeit mit der gewandteſten, anſprechendſten Darſtellungsweiſe, von etwas ganz Einzelnem ausgehend erweitert er ſich zu den allgemeinſten und fruchtbarſten Betrachtungen; man bewegt ſich in dem Buch, wie in einem kunſtvoll angelegten Park und ſieht ſich nicht ſelten überraſcht durch Fernſichten. Dieſen trefflichen Eigenſchaften kann dadurch kaum

Eintrag geſchehen, daß nach unſerem heutigen Wiſſen und Urtheilen gerade dasjenige, wovon Leſſing ausgeht, nicht mehr haltbar erſcheint. Er geht beiſtimmend von einer Stelle Winkelmann's aus, wo geſagt iſt, daß Laokoon in der berümten Gruppe nicht ſchreie, ſondern nur ſeufze, wie denn die griechiſche Kunſt überall nur edele Einfalt und ſtille Größe gewollt habe; aber es hilft nichts, er ſchreit, und gerade dies Werk, einer ſpäteren Periode angehörig, kann nicht für jenen Satz als Beweis dienen, wenn immerhin Künſtler aus der neufranzöſiſchen Schule noch ganz anders outrirt haben würden.

Wie hier Leſſing offenbar von Winkelmann ausging und nach ſeiner Art in deſſen Fußtapfen zu treten ſuchte, ſo that er es noch in einer Reihe von archäologiſchen Arbeiten. „Die Briefe antiquariſchen Inhalts“, in zwei Theilen 1768 und 1769 erſchienen, bewegen ſich auf dem damals neuen Felde gegenſeitiger Beleuchtung der alten Literatur durch überlieferte Bildwerke und wiederum der letzteren durch jene; ſie ſind überwiegend kritiſcher, ja polemiſcher Art. Ihr Inhalt iſt ſehr verſchieden, augenſcheinlich damals von mehr Intereſſe, als er es jetzt für uns hat; ihn überwiegt ohnedies die Form. Dieſe iſt lebendig und voll Geiſt, nur, was man ſich heutigestags nicht ganz verhehlen kann, fängt der Verfaſſer hier doch ſchon an, ſich mit einem gewiſſen Wohlgefallen ſeiner Fechterkunſt bewußt zu werden, Plänkelei im Einzelnen überwiegt ſchon den großen Zug des Ganzen. Wir fordern von einer Sache wiſſenſchaftlichen Ernſtes mehr Haltung, mehr gerade Richtung auf die Sache, mehr Einfachheit und Kürze, ſo wie mehr beſtimmtes Ergebniß. In dem Streit, zunächſt mit Klotz, ob die Alten Perſpective gehabt hätten, iſt merkwürdigerweiſe allen Streitenden, auch Eſchenburg und Andere miſchten ſich ein, die entſcheidende Hauptſtelle bei Vitruv (Prooem. lib. VI.) entgangen; aus dem Relief, aus Malereien untergeordneter Art war hier eben ſo wenig zu ſchließen, als aus unbeſtimmten Dichterſtellen. Eine ſeltſame Auffaſſung ferner iſt, daß der borgheſiſche Fechter den Chabrias vorſtellen ſolle, ein Irrthum, der ſich nur ſchwer vertheidigen ließ.

Gleichwohl erhalten die Briefe im Einzelnen ſehr Vortreffliches, der feine, ſcharfe Geiſt Leſſing's iſt auch hier ebenſo unverkennbar wie ſein Gefühl der Billigkeit und ſeine unverbrüchliche Gerechtigkeit. Selbſt wo er irrte, hat Leſſing als Kritiker und Forſcher hier in vielen Punkten die fruchtbarſte Anregung gegeben und Fragen aufgeworfen, deren Beantwortung der Alterthumswiſſenſchaft wahrhaft förderlich geworden iſt.[*])

Die Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ enthält wieder viel Schönes und Fruchtbares; vom Einzelnen ausgehend, erweitert ſie ſich je mehr und mehr und, ſich über den Gegenſatz alter und neuerer Auffaſſung verbreitend, führt ſie trefflich in die Anſchauungsweiſe des griechiſchen Alterthums ein. Vielleicht hat Leſſing nirgend beſſer als hier ſeinen großen Zeitgenoſſen und Vergänger Johann Winkelmann ergänzt.

Es iſt an der Zeit ein Wort über das Verhältniß Leſſing's zu Winkelmann zu ſagen, da er eben im Vergleich zu dieſem am beſten ſich hier abgrenzt. Beider Anlage war eine durchaus verſchiedene, Winkelmann eine mehr enthuſiaſtiſche, Leſſing eine mehr kritiſche Natur, jener ihm ohnedies überlegen in der Anſchauung von Kunſtwerken, Leſſing dagegen heimiſcher in den Schriften und mehr begabt mit philoſophiſchem Scharfſinn, mit ſtrenger Unterſcheidung des Einzelnen. So konnten beide ſich vorzüglich ergänzen und beide gemeinſam haben viel gewirkt zur beſſeren Erſchließung des Alterthums und alles deſſen, was daraus folgt. Es iſt dies für eine zweite Weihe zu halten, welche der Neuzeit von Griechenland ertheilt wurde, denn die erſte bezog ſich nur auf Literatur, war mehr ſprachlicher Art und verlor ſich in einſeitige Geſchmacksbildung und Rhetorik. Mag es hie und da ſcheinen, daß Leſſing unter Bildwerken und überhaupt im Archäologiſchen nicht auf ſeinem

---

[*]) So, um nur Eines zu berühren die Unterſcheidung des ἐποίησε und ἐποίει auf Statuen mit Beziehung auf das Zeitalter. Franzöſiſche und deutſche Gelehrte haben den Streit fortgeführt, der ſich jetzt freilich für das Gegentheil deſſen entſchieden hat, was Leſſing meint.

Felde war, weshalb er denn den Streit meiſtens auf das Gebiet des Literariſchen und Begrifflichen hinüberzuziehen ſuchte, ſo bedurfte doch gerade hier Winkelmanns ſchwärmeriſche und unbeſtimmte Verehrung der Antike einer Berichtigung, um ſo mehr als er mit Verkennung des religiöſen Elements die alte Kunſt nur zu dem machen wollte, was ſie für ihn war, zu einem Cultus des Schönen.

Noch iſt, nach einer andern Seite hin, der Leſſing'ſchen Theorie über die Fabel zu gedenken. Er legte ſie nieder in jener kleinen Schrift, welche er in jugendlichem Alter verfaßte. Auch hier iſt Leſſing wohl von einem Mißbrauch geleitet worden, von der gefälligen Breite, in welcher Gellert und Hagedorn ſich gefielen. Der nach epigrammatiſcher Kürze des Stils ſtrebende Leſſing wollte auch in dieſer Kunſtart nur das Unerläßliche, glaubte eben dadurch den Eindruck, das Treffende zu erhöhen, er wollte mehr Pointe als Moral. Verglich er Phädrus, das Vorbild der breiteren Behandlung (er hielt den Autor ohnedies mit Chriſt für gänzlich untergeſchoben), mit dem Original Aeſop, ſo ſchien er ein Recht zu haben auf mehr Kürze, und auch die proſaiſche Form erſchien als vorzüglicher. Hätte er Babrius neben Aeſop gekannt, d. h. hätte er gewußt, daß auch ſchon in Griechenland die Fabel in einer gewiſſen Ausführlichkeit behandelt worden, wahrſcheinlich hätte er dann Anſtand genommen, ſo dreiſt mit ſeiner Forderung aufzutreten. Seit man die Thierfabel in ihrer geſchichtlichen Entwicklung genauer kennt und in ihrem Zuſammenhang mit dem homeriſchen Froſch- und Mäuſekrieg bis auf Reineke Fuchs, das vollendete Stück des Thierepos, läßt ſich hierüber wohl ganz anders urtheilen; an ſich aber iſt ja auch wohl einleuchtend, daß die Fabel ſchon darum eine gewiſſe Breite haben darf, um ein ihr ſehr weſentliches Element, nämlich die Sittenſchilderung der Thiere, zur Geltung zu bringen. Aber alle dieſe Dinge erkannte Leſſing's Zeit eben ſo wenig als er ſelbſt und bei dem Eifer, mit dem er ſeine Sache vorbrachte, unterſtützt durch eigene geiſtreiche Production, machte er mehr Eindruck als er in der That verdient hatte. Ließ ſich doch auch Gellert zu einer gedrungenern Manier und ſelbſt zu einer Umarbeitung ſeiner früheren Stücke bewegen, obwohl die Leſſingiſche Art der ſeinigen diametral entgegengeſetzt war.

Bei der großen Bedeutung Leſſing's als Kritiker ſcheint angemeſſen noch das Weſen ſeiner Kritik im Ganzen und Einzelnen weiter zu verfolgen. Zuerſt und vor allem muß anerkannt werden, daß bei Leſſing zuerſt dieſelbe den univerſalen Charakter erhält, welcher von da ab ein beſonderer Vorzug der Deutſchen geworden iſt, wodurch denn auch die Einſeitigkeit der Einflüſſe gehoben und ein eigener Schwerpunkt gewonnen wurde, eine Extenſität übrigens, die um ſo höher geſchätzt werden muß, weil ſie zugleich mit intenſiver Kraft gepaart iſt. Leſſing kannte außer der franzöſiſchen Kunſt nicht nur die Engländer, ſondern die Italiener und Spanier; auf erſtere nimmt er oft ausführlich Rückſicht, aber er kannte, wie ſich das in der Dramaturgie und an andern Orten zeigt, auch die Stücke des Calderon und Lope de Vega, wenn er ſich auch ſehr richtig von ihrer ſpäteren Ueberſchätzung frei hielt. Leſſing war, zumal für ſeine Zeit, ein gründlicher Kenner des Alterthums, des griechiſchen wie des römiſchen, viel und lebendig hat er ſich mit Plautus beſchäftigt, aber, wie aus Laakoon und der Dramaturgie erhellt, war er eingedrungen in die naturkräftige Kunſt des Homer und der Tragiker, er wußte Sophokles und Euripides zu ſchätzen, wenn auch vielleicht Aeſchylus ihm fern blieb. Neben dem Alterthum und der Neuzeit war ſein Augenmerk aber auch auf das Mittelalter gerichtet, das ihm nicht mehr ſo gothiſch und finſter erſchien als den meiſten ſeiner Zeitgenoſſen. Leſſing hat viel gethan, die Deutſchen auf die Schätze ihrer alten Literatur aufmerkſam zu machen, ungleich mehr und in ganz anderem Sinne als Gottſched. Man darf freilich nicht vergeſſen, daß hier eine Anregung von England ausging, durch Percy's Sammlung der Reliques of ancient poetry, 1765. Ein Jahr nach ihrem Erſcheinen machte die Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, ſehr wahrſcheinlich eben unter Leſſing's Einfluß, darauf mit Wärme aufmerkſam und ſprach den Wunſch aus, es möchte ein deutſcher Kunſtrichter einen gleichen Fleiß auf die alten deutſchen Geſänge verwenden, an Materialien würde es ihm nicht fehlen. Leſſing war, ſeiner innerſten Neigung nach, hier einer der eifrigſten und liebevollſten Forſcher, ſpäter noch durch ſeine Bibliothekſtellung beſonders begünſtigt. Man beachte hier in Lachmann's elftem Bande die lexicographiſchen Studien, Altdeutſcher Witz und Verſtand, und im neunten Bande „über die Fabeln aus den Zeiten der Minneſinger“; des Scultetus und Logau ward ſchon gedacht.

Wir ſtellen ferner zuſammen, was Leſſing über die Beſtrebungen ſeiner deutſchen Zeitgenoſſen geurtheilt, ſowie auch ſeiner nächſten Vorgänger. Wir folgen ihm zuerſt auf das Theater. Von den Stücken der Gottſchedin denkt er nicht eben vortheilhaft. Sein Urtheil über die „Hausfranzöſin“ lautet: „Dieſes Stück iſt eines von den ſechs Originalen, mit welchen 1744, unter Gottſchediſcher Geburtshülfe, Deutſchland im fünften Bande der Schaubühne beſchenkt ward. Man ſagt, es ſei, zur Zeit ſeiner Neuheit, hier und da mit Beifall geſpielt worden. Man wollte verſuchen, welchen Beifall es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdient; gar keinen. Das Teſtament, von eben derſelben Verfaſſerin, iſt noch ſo etwas; aber die Hausfranzöſin iſt ganz und gar nichts. Noch weniger als nichts, denn ſie iſt nicht allein niedrig, und platt, und kalt, ſondern noch obendarein ſchmutzig, eckel, und im höchſten Grade beleidigend. Es iſt mir unbegreiflich, wie eine Dame ſolches Zeug ſchreiben könne.“ Ganz anders lautet ſein Urtheil über Gellert, nämlich ſo: „Ohnſtreitig iſt unter allen unſern komiſchen Schriftſtellern Herr Gellert derjenige, deſſen Stücke das meiſte urſprüngliche Deutſche haben. Es ſind wahre Familiengemälde, in denen man ſogleich zu Hauſe iſt; jeder Zuſchauer glaubt einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus ſeiner eigenen Verwandtſchaft darin zu erkennen. Sie beweiſen zugleich, daß es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt“ — u. ſ. w. Auch Elias Schlegel findet Anerkennung. Leſſing ſagt von ſeinem Triumph der Frauen: „dieſes Luſtſpiel iſt unſtreitig eines der beſten deutſchen Originale.“ Cronegk erhält nur mäßiges Lob. Sein Ruhm gründe ſich mehr auf das, was er noch habe leiſten können.

„Welcher Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, hätte in ſeinem ſechsundzwanzigſten Jahre ſterben können, ohne die Kritik über ſeine wahren Talente nicht eben ſo zweifelhaft zu laſſen.“ Dies gilt zunächſt von Olint und Sophronia, aber nicht eben vortheilhafter urtheilt Leſſing von dem gekrönten Codrus: „Sie ſind beide von der kälteſten Einförmigkeit,“ und: es ſei darin der Tugend zu viel.

Ein Stück ſehr entgegengeſetzter Art war v. Gerſtenberg's Ugolino, allein auch dies konnte Leſſing's Beifall nicht finden, er beſaß dazu einerſeits zu viel geſunden Sinn, andererſeits ließ es ſeine theoretiſche Einſicht nicht zu. Er ſchreibt darüber an den Verfaſſer: „Mein Mitleid iſt mir zur Laſt geworden, oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf Mitleid zu ſein und ward zu einer gänzlich ſchmerzhaften Empfindung.“ Er fühlte und wußte eben, daß zum Tragiſchen mehr gehöre als Qual und Leiden.

Ueber Leiſewitzens Julius von Tarent lautet ſein Urtheil: „Ein ſolcher junger Mann und ein ſolches erſtes Stück ſind aller Aufmerkſamkeit werth“ — und das war gerade genug geſagt.*)

Ueber die dramatiſchen Leiſtungen ſeines Freundes Weiße urtheilt Leſſing mit eben ſo viel Schonung und Liebenswürdigkeit als Einſicht und Unbefangenheit. Er deutet in der Dramaturgie an, wie groß einerſeits der Abſtand von der franzöſiſchen Kunſtart zur engliſchen ſei, andrerſeits von dem Talent Weiße's zu dem

---

*) Man kann zum öftern hören, Leſſing habe von dem Stücke geſagt: nur eines, aber ein Löwe. Er hat dies weder irgendwo geſchrieben noch geſagt und kann es nicht geſagt haben, da Julius in offenbarer Abhängigkeit von der 4 Jahre älteren Emilia ſteht. Der Urſprung der Sage läßt ſich glücklicher Weiſe auffinden. In Leſſing's epigrammatiſchen Fabeln iſt eine der feinſten folgende: „Man machte der Löwin den Vorwurf, daß ſie nur Ein Junges zur Welt brächte. Ja, ſprach ſie, nur Eines, aber einen Löwen. — Ich mache, ſprach ein höhniſcher Reimer zu dem Dichter, in Einem Jahre ſieben Trauerſpiele; aber Du? In ſieben Jahren Eines! — Recht; nur Eines, verſetzte der Dichter; aber eine Athalie!“ — Eſchenburg, der minder ſtrenge Maßſtäbe hatte und Leiſewitz näher ſtand, wendete dies, in ſeiner Beiſpielſammlung, Th. 7, auf letzteren an, aber auch nicht ſo unbedingt.

Genie Shakeſpeare's. Dies that Leſſing bei Gelegenheit der Aufführung von Weiße's Richard auf dem Stadttheater zu Hamburg am 22. Julius 1768; wie ſchade, daß er nicht auch Gelegenheit erhielt, ſich über Weiße's Befreiung von Theben und Atreus und Thyeſt vernehmen zu laſſen und dieſe mit den Tragödien der Alten zu vergleichen; allein dieſe Stücke ſind ſpäter (1776).

Aber eben ſo groß und freimütig ſpricht Leſſing von ſeinen eigenen Werken. Von ſeinem Lieblingsſtück, ſeiner Miß Sara Sampſon, geſteht er zu, daß ſie zu lang ſei und verkürzt werden könne, aber er urtheilt dann überhaupt vom deutſchen Theater — daß wir noch keines hätten. Indeſſen ſetzt er hinzu: „ich denke — daß auch die, welche ſich ſeit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beſte Theater von ganz Europa zu haben prahlen — daß auch die Franzoſen kein Theater haben.“

Daß Leſſing über Wieland's Johanna Gray ſeinen ſcharfen Spott ergießt, haben wir ſchon angeführt, ſpäter iſt er mehr ein Freund des Mannes als des Dichters und beurtheilt darum auch letzteren weniger ſtrenge. Anfangs, wo freilich Wieland auch ſchwächer war, ſpricht er überhaupt von deſſen Werken ſpöttelnd, z. B. über „die Briefe der Verſtorbenen“: „Wem die Briefe ſelbſt ein wenig zu lang vorkommen ſollten, der mag überlegen, daß die Gelegenheiten von jenem in dieſes Leben jetziger Zeit ſehr rar ſind, und man alſo den Mangel des öfteren Schreibens durch Vielſchreiben erſetzen muß.“ Es begreift ſich wohl, daß Leſſing ſeiner ganzen Natur nach dieſe ſentimentale und hyperideale Dichtungsart im Grunde ſeines Herzens zuwider ſein mußte. Daher denn begrüßte er, als Wieland ſich von der ſeraphiſchen Poeſie abwendete, dies mit Freude, im 63. Literaturbrief bei Gelegenheit der Johanna Gray: „Freuen Sie ſich mit mir, Herr Wieland hat die ätheriſchen Sphären verlaſſen, und wandelt wieder unter den Menſchen.“ Ueber den neuen Amadis ſchreibt er (am 26. Mai 1771) an ſeinen Bruder Karl: „Dein Urtheil über den neuen Amadis iſt ſehr das meinige. Inzwiſchen iſt das ſchlechteſte darin doch unendlich beſſer als das beſte in der Inoculation der Liebe.“ Den Oberon hat Leſſing zwar noch erlebt, aber ſich nicht darüber geäußert. Seine Achtung vor dem Dichter Wieland gründete ſich beſonders auf Agathon.

Ueber Klopſtock's Beſtrebungen und Leiſtungen finden ſich vielfache Urtheile in den Leſſingiſchen Schriften, namentlich aus älterer Zeit. Anfänglich für die erſten Geſänge des Meſſias eingenommen, wie hätte er ſie auch ſonſt in's Lateiniſche überſetzen können, kühlte er ſich je mehr und mehr ab, denn er bemerkte das Unſichere des Ausdrucks und die Neigung zur Phraſe, fühlte wohl auch das vorſchreitende Ueberwiegen der Empfindſamkeit.

In dem Neueſten aus dem Reiche des Witzes vom Jahr 1751 finden wir eine Kritik des Meſſias, welche als Einleitung die ſchönen und berühmten Worte führt: „Einen elenden Dichter tadelt man gar nicht, mit einem mittelmäßigen verfährt man gelinde, gegen einen großen iſt man unerbittlich.“ Mit zarter Hand wagt ſich Leſſing an das von allen bewunderte Werk und nur wenige Zeilen näher mit ſeiner kritiſchen Fackel beleuchtend, bemerkt er das Großſprecheriſche, zum Theil auch Hohle und Leere in den Worten des Eingangs (ſ. o.). Wie gern würde man eine weiter eingehende Kritik leſen! Mit gleich ſcharfem Blick weiß er zu erkennen, woran Klopſtock's Odenpoeſie leidet. Schon im Jahr 1751 bei ihrem erſten Erſcheinen urtheilte er von der Ode an Gott: „Durch die ganze Ode herrſcht eine gewiſſe Zärtlichkeit, die, weil ſie zu erhaben iſt, vielleicht die meiſten Leſer kalt laſſen möchte. Man will übrigens einige leere Gedankenſpiele, verſchiedene Tautologieen und gemeine Gedanken, die ſehr prächtig eingekleidet ſind, darinne bemerken: „Verum ubi plura nitent in carmine et cet.“ In ähnlicher Weiſe bezeichnet er im 51. Literaturbrief das Phraſeologiſche und Abſtracte in der Ode auf Gottes Allgegenwart. Er erkennt die Höhe des Gegenſtandes und des Tones an, läßt jedoch die damit verbundene Gefahr durchblicken und ſpricht mit der Miene des Lobes den ſchweren Tadel aus: „Genug daß mich eine prächtige Tirade über die andere angenehm unterhalten hat.“ Daß Leſſing (VI, 260) über Klopſtock's geiſtliche Lieder nicht vortheilhafter dachte, wurde ſchon berührt.

An einem Urtheil Leſſing's über ſeinen Freund Ramler ſcheint es zu fehlen, eben weil er ſein Freund war. Er ſchätzte ihn als Kritiker und ſauberen Handhaber der Sprache im Einzelnen, unterwarf ſich ihm ſogar ſelbſt in Abänderungen ſeiner Jugendgedichte, und nicht immer zu deren Vortheil. An Ramlers metriſchen Ueberſetzungen des Horaz nahm er, wie wir aus den Briefen ſehen, den lebhafteſten Antheil, er ließ ſie durch ſeinen Bruder abſchreiben, und Ramler ſollte bemerken, in welcher Reihenfolge er den Werth beſtimme und wo ihm die Harmonie der Sprache am meiſten gelungen — gewiß ſehr ehrend und bezeichnend für den immer ſtrebenden Leſſing. Ob er nun auch Ramler für einen gleich bedeutenden Dichter gehalten?

Ueber Gleim giebt es mehrere Aeußerungen. Das Lob der „Lieder für's Volk" iſt zwar an den Verfaſſer ſelbſt geſchrieben (Brief vom 22. März 1772), der eben für Lob, namentlich von Leſſing, ſehr empfänglich war. Leſſing hebt ſtark das Verdienſt hervor für's Volk zu ſchreiben, und er rühmt beſonders die laeta paupertas, welche die Lieder athmeten, und welche immer mehr zu verſchwinden drohe — auch dies ein ſchöner Charakterzug für ihn ſelbſt. Aber die Freundſchaft verblendete ihn nicht; wir haben die Aeußerung: die Gleime können's nicht machen; aber noch ein paar Goethe!

Und nun Goethe ſelbſt — was kannte er denn von ihm? Den Goetz, der 1774 in Berlin unter großem Zulauf aufgeführt wurde, ſah er nicht, ließ ſich's nach Wolfenbüttel berichten und ſchrieb einſtweilen ſeinen Zweifel zurück, daß jener Andrang dem Stück ſelbſt gegolten habe; er meinte den Verfaſſer und den Berlinern gereiche er nicht eben zur Ehre, Meil (der für Coſtume ſorgte) werde wohl den beſten Theil daran haben — doch iſt dies wohl großentheils Nachklang vom Bericht des Bruders. (S. Brief Wolfenbüttel 20. April 1774.) Ueber denſelben Gegenſtand ſchreibt er vom 11. Nov. deſſelben Jahres: „Schwerlich werde ich Dir auf das viel zu antworten haben, was Du mir von gelehrten und theatraliſchen Vorurtheilen geſchrieben. Ich bin meiſtentheils Deiner

Meinung. Die letzteren haben längſt aufgehört mich zu intereſſiren, und nicht ſelten gereichen ſie mir zu dem äußerſten Eckel. Recht gut; ſonſt liefe ich wirklich Gefahr, über das theatraliſche Unweſen (denn wahrlich fängt es nun an, in dieſes auszuarten) ärgerlich zu werden, und mit Goethen, trotz ſeinem Genie, worauf er ſo pocht, anzubinden." Vielleicht hatte der Bruder von Nachahmungen des Götz geſprochen; merkwürdig aber bleibt, daß Leſſing's Urtheil nicht ſo gar weit von dem des großen Königs abweicht, welcher den Maaßſtab des Racine anlegte, Leſſing aber kannte Shakeſpeare und hatte das proſaiſche Trauerſpiel aufgebracht. Noch ſchärfer lautet ein Urtheil, das man auf einem Papierſtreifen in den nachgelaſſenen Papieren fand: „Er füllt Därme mit Sand und verkauft ſie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialoge bringt und das Ding für ein Drama ausſchreit." Unzweifelhaft iſt Goethe und Götz gemeint: man ſieht aber zunächſt, wie ſehr Leſſing noch die ſtrenge und organiſche Form des Dramas forderte.

Von nicht minderem Intereſſe iſt Leſſing's Aeußerung über den Werther. Am 26. Oktober 1774 ſchreibt er an Eſchenburg: „Haben Sie tauſend Dank für das Vergnügen, das Sie mir durch Mittheilung des Goetheſchen Romans gemacht haben. Ich ſchicke ihn noch einen Tag früher zurück, damit andere dies Vergnügen je eher je lieber genießen können. Wenn aber ein ſo warmes Product nicht mehr Unheil als gutes ſtiften ſoll, glauben Sie nicht, daß es noch eine andere Schlußrede haben müßte?" Gewiß ermaß er die Kraft und Bedeutung.

Aber wenn er ſo Goethe im Weſentlichen anerkannte und aus ſeinen erſten Werken, die freilich mit die gewichtigſten ſind, ſeine Rolle in der folgenden Periode ſehr wohl begriffen hat, ſo iſt für ſein kritiſches Urtheil gleich bezeichnend und ehrenvoll, daß er nie in den Taumel der Oſſianbegeiſterung eingeſtimmt hat. Hier ſchützte ihn außerdem noch zweierlei, ſein eigenes Naturell und die frühzeitige Bekanntſchaft mit Shakeſpeare; jenes überall auf das Verſtändige, Klare, Scharfe gerichtet, konnte ſich mit ſo nebelhaften

Bildern und hohlen weichlichen Redensarten nicht vertragen, und dieſer gab ihm in der Markigkeit ſeiner Züge, in der Tiefe und Innerlichkeit ſeiner Auffaſſung ein Vorbild ganz entgegengeſetzter Art. Hätte er etwas von dem Betrug gewittert, ſo würde er gewiß ſeine Stimme laut genug erhoben haben und hätte hier einen gewaltigen Götzen der Zeit, der an die Stelle der Franzoſen getreten war, ſtürzen können. Allein er kämpfte um dieſe Zeit mit dem Hauptpaſtor Götze.

Beſondere Erwähnung verdient noch der Ton, in dem Leſſing's kritiſche Arbeiten geſchrieben ſind. Immer mißt er mit großen Maaßſtäben, immer hat er die Sache im Auge und nicht die Perſon. Er hat die Grenze feſtgeſtellt, wo die Beurtheilung perſönlich wird, man habe ſich nur auf das zu beſchränken, was mit dem Buche in der Hand zu beweiſen ſei: „Aber ſobald der Kunſtrichter verräth, daß er von ſeinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften deſſelben ſagen können, ſobald er aus dieſer Kenntniß ſich des geringſten nachtheiligen Zuges wider ihn bedient, ſogleich wird ſein Tadel perſönliche Beleidigung.“ Im 57. Antiquarbriefe. Danach hat er auch immer gethan, und wenn er im friſchen Kraftgefühl ſeines jugendlichen Geiſtes oft ſehr muntere Töne anſchlug, ſo dürfte er doch nie die Grenze übertreten haben; im Uebrigen hielt er dafür, Niemand könne dem Kritiker vorſchreiben, wie ſanft oder wie hart, wie lieblich oder bitter er ſeine Ausdrücke zu wählen habe; ſie ſeien abzumeſſen nach der Wirkung; aber er ſtellte ſelbſt folgende Tonleiter auf: „Gelinde und ſchmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meiſter; abſchreckend und poſitiv gegen den Stümper; höhniſch gegen den Prahler; und ſo bitter als möglich gegen den Cabalemacher.“ Die Ausgabe der Leſſingiſchen Werke von Schink hatte das Vademecum für Herrn Paſtor Lange ausgeſchloſſen, weil es Leſſing's nicht würdig ſei; allein dazu iſt kein Grund und es enthält der Funken Leſſingiſchen Geiſtes genug. Er kämpfte freilich meiſtens mit Gegnern, die ihm nicht ebenbürtig waren und er hatte den Grundſatz: Wenn das Schlechte einen gewiſſen Grad erreicht, fängt es wieder an, intereſſant zu werden. Gerechtigkeit und Humanität verließ ihn nie; wie anders der Ton in ſeinen kritiſchen Schriften, auch wo er am ſchärfſten iſt, als der, den ſpäter Fichte und Schelling, ja ſelbſt Schleiermacher, angeſchlagen.

Leſſing's kritiſche Leiſtung zuſammengefaßt, hat offenbar nach innen und nach außen auf das mächtigſte gewirkt: er ſchlug ein kritiſches Tribunal auf, wie man vor ihm keine Ahnung davon gehabt, und wie es lange nachgewirkt, ſo daß wir noch heute davon die Früchte genießen, indem wir uns in denſelben Bahnen bewegen. Dem Auslande ſtand er ſelbſtändig, ſtolz und gebieteriſch gegenüber, er hat die deutſche Literatur erſt zur Würdigkeit erhoben und ihr das Gefühl davon eingeflößt; er hat erſt den Raum geſchaffen, auf dem die nachfolgenden Heroen ſich zeigen konnten. Noch größer und fruchtreicher wurde dieſer Einfluß in der Zuſammenwirkung mit zwei ſehr verſchiedenen Naturen, einerſeits mit Winkelmann, anderſeits mit Klopſtock. Verlangte letzterer Eigenheit, Urſprünglichkeit, bekämpfte er die Nachahmung, ſo war dies doch mehr im Allgemeinen, während Leſſing ſich ſtets an das Beſondere hielt.

In Vergleich mit dem Großen nun, das Leſſing auf kritiſcher Seite der deutſchen Literatur geleiſtet, treten in der That alle ſeine eigenen poetiſchen Werke zurück, ſo ſehr ſie auch die Zeit überragen, und wenn er ſelbſt das lebhaft fühlte, ſo war es gewiß keine falſche oder angenommene Beſcheidenheit. Er ſagt von ſeiner poetiſchen Production im letzten Stück der Dramaturgie: „Die älteſten von jenen Verſuchen ſind in den Jahren hingeſchrieben, in welchen man Luſt und Leichtigkeit ſo gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches iſt, davon bin ich mir ſehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft ſich emporgearbeitet, durch eigene Kraft in ſo reichen, ſo friſchen, ſo reinen Strahlen aufſchließt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspreſſen. Ich würde ſo arm, ſo kalt, ſo kurzſichtig ſein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze beſcheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläſer der Kunſt mein Auge zu ſtärken. Ich bin daher immer beſchämt und verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie ſoll das Genie erſticken: und ich ſchmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie ſehr nahe kommt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähſchrift auf die Krücken unmöglich erbauen kann.“

So fühlte Leſſing, wenn er ſich mit den Griechen oder mit Shakeſpeare verglich; er mußte in der That ſo fühlen als ein ſo offener Charakter, als ein ſo heller Urtheiler — und als einer, der eine ſo reine Empfänglichkeit für den inneren Gehalt in den Werken jener großen Heroen beſaß.

Es hat nicht an Freunden Leſſing's gefehlt, welche ihn gegen ſich ſelbſt hier in Schutz nahmen, wie namentlich ſchon von Engel geſchieht. Man macht insbeſondere geltend, daß die Worte am Schluß der Dramaturgie geſchrieben ſeien zur Zeit wo Leſſing noch keine Emilia und keinen Nathan verfaßt.*) Allein, ſo glaube ich, auch nach dieſen Stücken würde Leſſing noch eben ſo geurtheilt haben. Wenn nämlich die genannten Stücke ſeinen Zeitgenoſſen mit Recht für Wunder galten, wenn ſie zu ihnen hinauf blicken mußten, ſo gilt gleiches nicht von ihrem Verfaſſer; er konnte leichter ſeine Zeit befriedigen als ſich ſelbſt, er fühlte ſehr deutlich auch hier den Abſtand von der in reichen, friſchen und reinen Strahlen aufſchießenden Poeſie und dieſer Abſtand der Leiſtung mußte ihm um ſo mehr als ein unmittelbarer Abſtand der dichteriſchen Kraft erſcheinen, als er zu ſeiner Zeit noch keinen Begriff hatte von der Steigerung der Poeſie durch volkspoetiſche Reihen**), daß Sophokles, wie auch Shakeſpeare, nicht ſo hoch ragen könnte, wenn er nicht auf den Schultern ſeiner Vorgänger ſtände, nicht mit ihnen eine Kette bildete und zugleich ihre Lebensgeiſter mit in ſich aufgenommen hätte; dann zweitens, daß es ein ganz anderes iſt, in dem Strom einer dichteriſch bewegten Zeit, in der Atmoſphäre eines dichteriſch geſtimmten Volkes zu ſtehen, oder iſolirt ſein und umgeben von ſtörenden und hemmenden Einflüſſen. Haben doch auch Schiller und Goethe erſt da ihre volle Kraft entwickeln können, wo ſie ſich gegenſeitig an einander ſtützten, und die Nation mit ihnen ſympathiſirte.

---

*) Wohl aber lagen damals ſchon Miß Sara Sampſon und Minna von Barnhelm vor, Werke, die weit beſſer für Leſſing's urſprüngliche Begabung ſprechen würden als die ſpätern, in denen Ueberlegung, Erfahrung und Kunſt überwiegt.

**) Man vergleiche mein Buch „Ariadne über die Entwicklung der tragiſchen Kunſt bei den Griechen in ihrem Zuſammenhang mit der Volkspoeſie.“

XII.

Schluß.

Wir können von Leſſing, dem großen Schriftſteller und dem großen Menſchen, nicht ſcheiden, ohne noch Folgendes hinzuzufügen. Man hüte ſich, Leſſing's Bild gar zu ſehr abzurunden und ganz falſch wäre es, ihn auf eine enge Formel zu bringen: es widerſpricht dies eben ſo ſehr ſeinem Weſen, wie ſeiner Lebensgeſchichte. Er iſt eine jener ritterlichen Naturen, die, ohne eigentlich ſtreitſüchtig zu ſein, in jedem Unrecht eine Beleidigung ihrer ſelbſt und eine an ſie ergangene Herausforderung ſehen. Sein lebhaftes Rechtsgefühl, ſein ſittlicher Ernſt, die ihn bei jeder Unbill und jeder Ueberhebung in Harniſch ſetzten, beſtimmen meiſtens, auf welche Seite er ſich ſtellt, unbeſchadet eines inneren Beſitzes feſter Ueberzeugung. Auch auf religiöſem Gebiet kann man Leſſing nicht zerſtörend nennen, er iſt vielmehr ſuchend — aber auch eben darum nicht poſitiv. Nach ſeinem bekannten Ausſpruch ſchätzte er das Suchen der Wahrheit höher, als die Wahrheit ſelbſt. Seine Freidenkerei hat einen ganz andern Halt als die Freigeiſterei ſeiner Zeit. Bei Leibe mache man aus Leſſing keinen Radicalen im neueren Sinne. Sehr ehrend für ihn iſt, daß neuerdings Eichendorff (Geſch. der deutſchen Poeſie I, 255) bei aller Einſeitigkeit und Parteilichkeit ſeines Standpunktes doch Leſſing, den weit über Luther hinausgehenden, nicht hat verwerfen können: er habe nur Entſcheidung gewollt, keine Scheinheiligkeit und keinen Scheinfrieden zwiſchen Vernunft und Religion. In der That giebt Leſſing's Brief an ſeinen Bruder Karl vom 2. Febr. 1774 genügenden Aufſchluß über ſeine wahre Stellung zur Theologie der Zeit. Er wandte ſich ab von der harten Orthodoxie, allein er haßte förmlich die neumodiſche Theologie, welche „unter dem Vorwande, uns zu vernünftigen Chriſten zu machen, uns zu ſehr unvernünftigen Philoſophen mache.“ Er war mithin einer der erſten, welche die Seichtigkeit und Unhaltbarkeit des Rationalismus einſahen. Galt es nur die Wahl zwiſchen dieſem und der Orthodoxie, ſo hätte er ſich immer auf Seiten der letzteren geſtellt. Aber er hoffte noch ein neues Chriſtenthum — und nahm jedenfalls die Sache ernſt und innerlich. Zu anderer Zeit würde er ſelbſt ein anderer geweſen ſein und namentlich auch die unerläßlichen äußern Bedingungen des Religiöſen, die Kirche, anerkannt haben. Hiernach dürfte diejenige Auffaſſung Leſſing's ſich als falſch erweiſen, welche der Vertheidiger des Deutſch-Katholicismus gegeben. Und — Nathan iſt nicht der Höhenpunkt ſeiner Anſicht.

Nun ſteht aber dieſe Stellung Leſſing's und ſeiner Zeit in nahem Zuſammenhange mit der Schranke, welche ſich für ſeine poetiſche Schöpferkraft ſtellt. Er konnte zwar das Falſche, Unächte, Undeutſche ſtürzen, allein er konnte den leeren Raum nicht wieder ausfüllen. Sein Standpunkt ließ keinen wahren Aufſchwung zu, konnte keine Geſtalten erzeugen. Die nächſtfolgende Zeit ſtand darin ſchon ganz anders und Goethe kam immer mehr zur Einſicht, daß Religion und Kirche, überhaupt Poſitives, die Bedingung productiver Perioden ſei.

Dazu kommt nun aber auch noch ein Umſtand anderer Art, nämlich Leſſing's Verhältniß zur Proſa, ein Verhältniß, das er mit Wieland theilt. Wenn es an und für ſich ſchon ſehr ſchwierig ſein mag, es in proſaiſchem und poetiſchem Ausdruck gleich hoch zu bringen, ſo gilt dies noch viel mehr von einer Zeit, wo für beides erſt die Bahn gebrochen werden ſoll. Von Wieland iſt es reichlich anerkannt, was er der deutſchen Proſa geleiſtet hat, dies hebt namentlich Goethe hervor. Man habe durch ihn erſt gelernt, ſich auszudrücken, und, darf man hinzuſetzen, in gefälligen, zwar verſchlungenen, aber doch leicht überſehbaren und wohlklingenden Perioden zu ſchreiben. Noch unverkennbarer aber iſt Leſſing's Verdienſt um deutſche Proſa, wenn ſein Streben dem Wieland'ſchen auch ziemlich entgegengeht. Jener ſtand am Rande der Gefahr einer wohlgefälligen Zerfloſſenheit, behaglichen Redſeligkeit, ja er verfiel derſelben nicht ſelten. Leſſing gab der Sprache wieder eine vornehme und ſtolze Kürze, das Scharfe, Schmackhafte, Muntere, er gab ihr Nachdruck, Schnellkraft und jene dialektiſche Behendigkeit. Leſſing bildete ſich hier einen ſehr eigenthümlichen Stil aus, an dem ſeine Werke leicht zu erkennen ſind, und der zuletzt, da er ſo viel ſchrieb, ganz in ſeine Feder überging. Er ſelbſt vertheidigte ſich gegen den Vorwurf der Manier, es ſei ihm zur Natur gewurden, ſo zu ſchreiben. Nun nahmen aber Leſſing's poetiſche Werke nur einen kleinen Theil ein gegen die proſaiſchen, und ebenſo wie man dies von Wieland ſagen muß, drang ſein proſaiſcher Stil unvermeidlich in den poetiſchen über, beide Stilarten mindeſtens miſchten ſich.

Aus der Poeſie in die Proſa übernahm Leſſing das Dialogiſche, was ſie lebhaft und anziehend, aber oft auch zerſchnitten, ja weitläufig macht und auf die Länge ermüdet; aus der Proſa dagegen floß das Dialektiſche in die Poeſie über, und gab hier dem dramatiſchen Dialog zwar oft Schärfe und Reiz, allein eben ſo oft eine größere Spitzigkeit und Kälte. Wieland dagegen brachte zu viel von ſeinen verſchlungenen Perioden und von ſeinen Betrachtungen und Parentheſen in ſeine Poeſie; ſein poetiſcher Stil iſt gleichfalls nicht rein, ſondern mit vielen proſaiſchen Elementen gemiſcht.

In der That ſcheint es unmöglich, daß Proſa und Poeſie ſich zu gleicher Zeit ausbilde. In der älteſten Zeit und bei den Griechen ging die Poeſie der Proſa voran, in allen ſpäteren Literaturen, die römiſche nicht ausgenommen, konnte ſich die poetiſche Sprache nur ausbilden nach der Proſa und im Gegenſatz zu derſelben. Die Proſa muß ſich erſt geſetzt haben, ehe ſich zeigen kann, was nicht proſaiſch iſt, was darüber hinausliegt. Erſt nach Cicero konnten Horaz und Virgil eine poetiſche Sprache ſchaffen, der gleichzeitige Lucrez, bei allem Talent, iſt in dieſem Punkt noch ganz unſicher. Die Anwendung auf Deutſchland iſt einfach: Wieland und Leſſing haben ſo viel für deutſche Proſa gethan, daß ſie ſchon eben darum keinen gleichen Rang für die Poeſie einnehmen können.

Eine des großen Leſſing's würdige Herausgabe ſeiner Werke haben wir erſt ſpät durch Karl Lachmann, Berlin, 1838—40. Leſſing ſelbſt begann im Jahre 1771 eine Ausgabe ſeiner Werke unter dem Titel „Sämmtliche Schriften“, allein er erlebte nur den erſten Band, die folgenden wurden zum Theil in großen Zwiſchenräumen herausgegeben von ſeinem Bruder Karl Gotthelf, von Joh. Joachim Eſchenburg und Friedrich Nicolai. Die Ausgabe wuchs auf dreißig Bände an, deren letzter erſt im Jahre 1795 erſchien. Dieſe Art der Herausgabe war wenig geeignet, Leſſing's Namen einen höhern Klang zu geben; die Auflage verkaufte ſich überdies meiſtens in einzelnen Partieen, welche getrennt wurden. Als ſie vergriffen war, erfolgte die Ausgabe von Schink, auf elendem Papier, in unanſehnlichem Format, in der Behandlung des Textes mit eben ſo viel Nachläſſigkeit als Willkühr und Eigenmächtigkeit. Man hatte nicht nur die urſprüngliche Orthographie geändert, ſondern auch an Ausdruck und Wendungen gemodelt, ähnlich, wie es mit Luthers Bibel geſchehen. Man meinte, in mercantiliſcher Berechnung, dadurch dem Veralten des Autors zu wehren, ſeiner unvergänglichen Lebendigkeit ſelbſt mißtrauend, und jedenfalls die Literatur verfälſchend. Außerdem hatte man weggelaſſen. So fehlt das Vademecum für Herrn Paſtor Lange — „als des Autors nicht würdig.“ Erſt als die Voſſiſche Buchhandlung für ein Geringes zum Verkauf kam, war Ausſicht auf eine wahre Ausgabe von Leſſing's Werken.*) Lachmann, im Gefühl der Nothwendigkeit, übernahm dieſe und führte ſie mit ſeiner Einſicht und Gewiſſenhaftigkeit durch. Viele verzettelte Werke des unvergeßlichen Mannes kamen jetzt wieder zuſammen auf dem engen Raum von 12 anſehnlichen

---

*) Der Käufer, Herr G. Eichler, begann mit einer erheblichen Preisherabſetzung der ganz unverkäuflich gewordenen Schink'ſchen Ausgabe; ſie war abgeſetzt in wenigen Monaten. So erhielt der Eigenthümer die Mittel zu der neuen Ausgabe, welche buchhändleriſche Autoritäten für unmöglich gehalten hatten.

Octavbänden, dem als dreizehnter Leſſing's Briefwechſel mit Frau König, ſeiner ſpätern Gattin, folgte. Weiterhin ging der Beſitz der Leſſing'ſchen Werke an die J. G. Cottaiſche Buchhandlung über, welche die Werke in einer Auswahl dem deutſchen Publicum bot. Auch iſt hier durch die Bemühung des Herrn Wendelin von Maltzahn Dankenswerthes hinzugekommen. So iſt denn Leſſing erſt neuerdings der Schriftſteller der Nation geworden und als ſolcher wird ſeine Wirkſamkeit noch lange dauern, und nie verſchwinden können, ſo lange es Deutſche giebt, die einen Werth auf ihre Literatur legen.

Herder hat Leſſing im Jahr 1796, kurz nachdem von ſeinem Bruder ſein Leben und Nachlaß erſchienen war, ein eigenthümliches Denkmal geſetzt, das einem von Erz trefflich vorausgegangen iſt. Es befindet ſich in der neunten Sammlung der „Briefe zur Beförderung der Humanität", und verdient unſere volle Aufmerkſamkeit, namentlich ſofern hier beſonders der Zuſammenhang zwiſchen Leſſing dem Menſchen und dem Schriftſteller, dem Charakter und dem Dichter hervortritt, und überdies ſeine ganze Deutſchheit. Unter dem Titel: „Funken aus der Aſche eines Todten", ſind hier ausgehobene Stellen aus Leſſing's Werken mitgetheilt, aus Schriften aller Art und aus den Briefen. Sie ſind aber mit ſo viel Liebe und Geſchick geſammelt, daß man hier, durchgehends aus Leſſing's eigenen Werken, in der ſprechendſten und rührendſten Weiſe ein Bild ſeines Weſens, ſeines Wirkens und Lebens erhält: erhebend durch den Adel der Grundſätze, tief niederſchlagend, wenn man ſieht, mit wieviel Schmerz ihm vergolten worden.

Es hebt an: „In dem engen Bezirk einer kloſtermäßigen Schule waren Theophraſt, Plautus und Terenz meine Welt, die ich mit aller Bequemlichkeit ſtudirte. — Wie gerne wünſchte ich mir dieſe Jahre zurück, die einzigen, in denen ich gelebt habe." — Als er ſeinem Bruder Glück wünſchte zu ſeinem Erſtgebornen, ſagte er: „Er werde beſſer und glücklicher, als alle ſeines Namens" — wohl mit Anſpielung auf eine Stelle des Ajas von Sophokles.

Beſonders bedeutend für Leſſing iſt folgende Stelle, welche auch hier nicht fehlen darf: „Nicht die Wahrheit, in deren Beſitz irgend ein Menſch iſt, oder zu ſein vermeint, ſondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Werth des Menſchen. Denn nicht durch den Beſitz, ſondern durch die Nachforſchung der Wahrheit erweitern ſich ſeine Kräfte, worin allein ſeine immer wachſende Vollkommenheit beſtehet. Der Beſitz macht ruhig, träge, ſtolz. — Wenn Gott in ſeiner Rechten alle Wahrheit, und in ſeiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obſchon mit dem Zuſatz, mich immer und ewig zu irren, verſchloſſen hielte und ſpräche zu mir: wähle! Ich fiele mit Demuth in ſeine Linke und ſagte: Vater gieb! Die reine Wahrheit iſt ja doch nur für dich allein.“

„Wenn wird man aufhören, an den Faden einer Spinne nichts weniger als die ganze Ewigkeit hängen zu wollen? — Welcher Thor wühlt neugierig in dem Grunde ſeines Hauſes, bloß um ſich von der Güte des Grundes zu überzeugen? Setzen mußte ſich das Haus freilich erſt an dieſem Orte. Aber daß der Grund gut iſt, weiß ich nunmehr, da das Haus ſo lange Zeit ſteht, überzeugender, als die es wiſſen konnten, die ihn legen ſahen.“ —

„Luther, du großer, verkannter Mann, du haſt uns von dem Joche der Tradition erlöſet; wer erlöſet uns von dem unerträglichen Joche des Buchſtabens? Wer bringt uns endlich ein Chriſtenthum, wie du es jetzt lehren würdeſt, wie es Chriſtus ſelbſt lehren würde?“ —

„Den ſchönen Wiſſenſchaften ſollte nur ein Theil unſerer Jugend gehören; wir haben uns in wichtigeren Dingen zu üben, ehe wir ſterben. Ein Alter, der ſeine ganze Lebenszeit über nichts als gereimt hat, und ein Alter, der ſeine ganze Lebenszeit über nichts gethan, als daß er ſeinen Athem in ein Holz mit Löchern gelaſſen, von ſolchen Alten zweifle ich ſehr, ob ſie ihre Beſtimmung erreicht haben.“ —

Demnächſt hat Goethe Leſſing ein ehrenvolles Denkmal geſetzt mit den Worten (Eckermann's Geſp. I, 226): „Ein Mann wie Leſſing thäte uns noth. Denn wodurch iſt dieſer ſo groß, als durch ſeinen

Charakter. So kluge, ſo gebildete Menſchen giebt es viele (?), aber wo iſt ein ſolcher Charakter!" —

Hiemit iſt noch zu verbinden das auf Leſſing gedichtete Xenion, unter ſo vielen angreifenden beinahe das einzige feiernde:

Achilles.

Vormals im Leben ehrten wir Dich, wie einen der Götter;
Nun Du todt biſt, ſo herrſcht über die Geiſter Dein Geiſt.

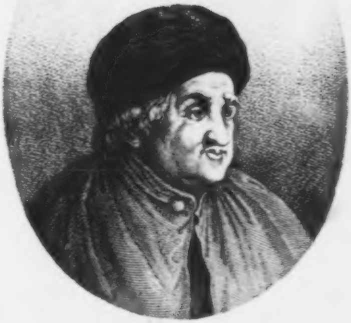
Und außerdem das Xenion 394, von dem wir wiſſen, daß es von Schiller kommt und daß es dem Zuſammenhange nach deutlich auf Leſſing zielt:

Wegen Tireſias mußt' ich hinab, den Seher zu fragen,
Wo ich den guten Geſchmack fände, der nicht mehr zu ſehn.

Wenn uns in Leſſing's Briefen zuweilen tiefe Seufzer begegnen, ſo iſt dabei noch beſonders in Anſchlag zu bringen, daß er mehr der Mann war, ſein Leid in ſich zu verſchließen, als es der Welt, oder nur ſeinen nächſten Freunden vorzutragen. Von dem Schmerz, der in Deutſchland jeden erwartet, der ſich mit vollem Ernſt in den Dienſt der Menſchheit und der Wahrheit ſtellt, fiel auf ihn ein reichlicher Theil. Wahrlich iſt der Ruhm in keinem Lande ſchwerer zu erwerben als in dem unſrigen, aus vielen Gründen: einem gewiſſen angebornen Phlegma, dann aber auch ſchon wegen der Theilung in einen proteſtantiſchen Norden und katholiſchen Süden, wegen mancher Parteiung nach Staat und Stamm, aus der zwar Eifer, aber zunächſt auch Neid hervorwächſt, und endlich wegen eines gewiſſen Kampfes Aller gegen Alle, wovon kein Ausländer ſich einen Begriff machen kann. Weil es nun hier ſo außerordentlich ſchwer iſt, zumal für das wahre Verdienſt, zu einem Anſehen zu gelangen, ſo iſt es darum wenigſtens die Pflicht der Deutſchen, ihre großen Männer nachträglich ganz beſonders in Ehren zu halten, wobei aber am Ende die Geſinnung mehr ſagt, als Bilder in Stein und Erz.

Sechzehntes Buch.

Dichterchor. Gattungen. Formen. Die drei Einheiten. Theorien. Umblick. Geographiſche Verbreitung. Kritik. Friedrich II. und das Nationalgefühl.



I.

Dichterchor. Die Nachfolger Hallers.

Wir widmen auch in dieſer Periode einen beſonderen Abſchnitt den Dichtern, welche ſich als Gefolge den ſtimmführenden anſchließen, zugleich mit dem Hinblick auf die Ausbreitung der Literatur nach Orten und Volksſtämmen; das Bild der Zeit gewinnt dadurch wie an Vollſtändigkeit, ſo auch an Wahrheit.

In einer Zeit wo die Poeſie noch erſt Bahnen ſucht, wird, ſo ſollte man meinen, die Zahl der Chorſtimmen nicht allzu groß ſein, denn dieſe werden hauptſächlich hervorgerufen durch offene Bahnen; es fehlt jedoch nicht an Anregung und es treten hier neue Formen auf, ſolche ſind aber ſtets lockend; überdies war die Theilnahme der deutſchen Leſewelt eine rege und geſpannte, ſo daß ſelbſt die mäßige Leiſtung ihrer Ehre gewiß ſein konnte. Es gab immer noch einige Dichter, welche den abſterbenden Muſtern treu blieben; dieſe verdienen hier keine Erwähnung; Haller dagegen fand Nachfolge, welche unſere Aufmerkſamkeit erwirbt, um ſo mehr, als ſie in ihrer Zuſammenfaſſung und in ihrer verſchiedentlichen Abſchattung nicht gekannt zu ſein ſcheint. Ein maſſenhafteres Auftreten junger Kräfte zeigt ſich dann beſonders mit Klopſtocks hexametriſcher Poeſie und wiederum mit Uzens und Gleims anakreontiſcher: je leichter und lockerer die Formen, je zugänglicher der Stoff, um ſo mehr natürlich der Bewerber.

Da an der Spitze des Zeitraums das von England kommende philoſophiſche Lehrgedicht ſteht, müſſen wir dieſem auch zuerſt den

Blick zuwenden. Haller's Stimme von den Alpen klang wieder in Norddeutſchland, aber — hier herrſchte die Philoſophie des ehrenwerthen Chriſtian Wolf.

Es ſind zunächſt zwei wenig gekannte Dichter zu nennen, die Brüder Chriſtoph Joſeph und Johann Joſias Sucro. Erſterer, 1718 zu Königsberg in der Neumark geboren, ſtudirt zu Frankfurt an der Oder, iſt Profeſſor am Gymnaſium zu Coburg und ſtirbt daſelbſt im Jahr 1756; beide ſchreiben Lehrgedichte nach Haller's Art, allein ohne Haller's Kraft und Gedankenfülle, und vielmehr unter dem erkaltenden Einfluß Wolfiſcher Philoſophie, welche der ältere unter Baumgarten in ſich aufgenommen. Mir liegen von dieſem älteren vor: „Verſuche in Lehrgedichten und Fabeln", vom Jahr 1747. Unter den Gedichten finden wir „Furcht und Hoffnung", von 1739, „der Stoiker", an Baumgarten, 1740, „die Gemütsruhe", 1743, und ganz beſonders „Verſuche vom Menſchen", in vier, freilich nicht umfangreichen Büchern, mit Folgendem Haller beſcheiden zugeeignet:

Die Muſe, die auf Dich und Popens Beiſpiel kühn,
Berühmter Dichter! jüngſt in gleicher Tracht erſchien,
Wagts, leer von Eurem Geiſt, in Eurem Ton zu dichten.
Wie aber wird die Welt mit Hallers Augen richten?
Du, dem ein Lied gefällt, das auch in Reimen denkt,
Und ernſte Wahrheit liebt, auch wenn es Sylben ſchränkt,
O, würdeſt Du der Luſt bei dieſen Zeilen inne!
Mein Vers gefiele mir, wär er nach Deinem Sinne.
Zum mindſten reizt der Stoff, den dieſes Lied erklärt:
Der Menſch und unſer Herz iſt unſrer Neugier werth.

Die Artigkeit dieſer Zeilen mag berechtigen, noch eine kurze Anführung aus dem Schluß des zweiten und dem Eingang des dritten Buches zu geben, nur darf man die Erwartung nicht hoch ſpannen:

Mein Bild wird ſchalkheitsvoll, verführt von Theophraſt,
Doch nur Brunerens Witz macht Schalkheit unverhaßt.
Genug, die Thorheit liegt im Uebermaaß der Thaten;

Drum war's der Mittelweg, den Weiſe ſtets betraten,
Zu ſinnlich macht zum Vieh, und ohne Sinn zu Stein,
Ich will kein Sybarit und auch kein Huron ſein,
Die Welt ſei ſchön für mich und ſchmeichle Bruſt und Sinne,
Nur daß ſie dem Verſtand ſein Recht nicht abgewinne.
Nur was die Tugend ſieht, beſchäft'g' auch mein Geſicht,
Und wo mein Sinn ſich ſchließt, da ſchließ' ihn meine Pflicht.
Sein zärtlich Werkzeug ſei durch Sünden unverdorben,
Und zeige mir die Welt, bis ich ihr abgeſtorben.
Des Sinnes Ebenmaaß zu Kräften edler Art,
Iſt, wo ſich, ſchön vereint, der Menſch und Weiſe paart,
Wodurch des Dichters Kunſt von einem Geiſt gelenket
Mit Trillern Blumen malt, und auch mit Bodmern denket.

Spricht hier der Schüler Chriſtian Wolf's, ſo bekommen wir im dritten Buch Baumgarten und deſſen Aeſthetik: es iſt kurz, entſprechend der Dünnheit dieſes Philoſophirens. Aber nicht ohne Intereſſe dürfte die Schilderung der „Einbildung“ ſein, welche hier den Ausſchlag giebt:

Gleich einer Schäferin, jung, gaukelhaft und frei,
Mit leichtem Tafft umſchürzt, deß Schein nie einerlei,
Zeigt ſich die Einbildung, und dreht die ſchnellen Blicke,
Geſchäftig in die Welt vergangner Zeit zurücke,
Bewahrt mit treuer Hand des Sinns erhaltnes Bild
Dem vollen Leben nach, nur etwas mehr verhüllt,
Wie man der Farben Glut, woran der Purpur brennet,
Ein wenig matter ſpürt, doch aber nicht verkennet —

Das verſpricht wenig und ſo iſt denn der Dichter auch nur beſorgt, daß ſeine „Einbildung“ ſich nicht ins Weite verliere, er ſucht Mäßigung und Gleichgewicht und findet nur ſicher die Mittelſtraße und die Mittelmäßigkeit. Den ganzen Chriſtian Wolf haben wir in den Zeilen:

Die freie Phantaſie geht ungeſäumt in Sprüngen,
Und ſchafft ſich eine Welt von unverbundnen Dingen,

Die ſich durch Widerſpruch von der wahrhaften trennt,
Und mit der Nacht verfliegt, ſo bald man ſich erkennt.

In der That, man konnte nicht wie Haller und Drollinger dichten, wenn man mit Wolf und Baumgarten philoſophiren wollte, mußte doch ſogar Haller, um Haller zu ſein, ſich von Leibnitz abkehren! Und giebt es noch entſchiedenere Gegenſätze als Poeſie und jene nüchternſte aller Philoſophien, welche Leibnitzens damals herrſchender Schüler von ſeinem und vielen anderen Lehrſtühlen herab verbreitete! So konnte denn nicht ausbleiben, daß die genannten Dichter, obwohl ſpäter als Haller und offenbar deſſen Nachfolger, dennoch ihrem ganzen Charakter nach einer früheren Zeit anzugehören ſcheinen.

Ein dritter Dichter, offenbar auch durch Hallers und der Engländer Beiſpiel in die Schranken gerufen, zeigt ſchon beſſere Zurüſtung und bringt der herrſchenden Philoſophie weniger ſchwere Opfer: **Johann Philipp Lorenz Withof**, geboren zu Duisburg 1725, geſtorben daſelbſt 1789. Er gab zwei größere Lehrgedichte, ſelbſtverſtändlich in Alexandrinern: „die moraliſchen Ketzer“ und „die Redlichkeit“, deren Titel ſchon den Nachahmer Haller's zu erkennen geben. Seine Zeit fand manches daran zu loben, beſonders, daß er den trockenen Stoff mit Bildern zu beleben wiſſe und ſinnreiche Epiſoden einlege. Dennoch hat er für uns wenig Anziehendes, er iſt voll Antitheſen und Härten, öfters auch voll Ungeſchmacks. In dem Beſtreben, Hallers Gedrungenheit und Gedankenreichthum nachzukommen, geräth er ins Geſtopfte, Geſuchte und Ueberladene, um dann wieder weitläuftig und dürr zu werden; ſtellenweis allerdings läßt ſich Kraft finden, aber auch wieder Verworrenheit und Undeutlichkeit, und im Ganzen Planloſigkeit. Inhalt und Auffaſſung anlangend, ſtrebt er auch darin ſeinem Vorbilde nach, daß er Leibnitz und Wolf gegenüber ſich freier ſtellt, allein nicht weil er eine eigene Philoſophie beſitzt, ſondern weil er Shafteſbury geleſen hat. Ueberhaupt höchſt beleſen, ſucht er dieſe Eigenſchaft nicht nur in ſeinen Verſen, ſondern auch in reichen oft ſehr langen Anmerkungen zu zeigen, in denen er nicht nur ſein eigener Commentator wird, ſondern ſich auch in mancherlei wiſſenſchaftliche Controverſen einläßt, ſogar in Polemik gegen Leibnitz. Er nennt deſſen Theodicee dem Shaftesbury nachgeahmt, ſo daß dem Philoſophen wenig bleibe, wenn man in Abzug bringe, was vollkommen unwahr ſei, z. B. die präſtabilirte Harmonie: Aeußerungen, welche in der That den Mut und die Selbſtändigkeit des Dichters bekunden. In dem Gedicht „die moraliſchen Ketzer“, das zu ſeinen werthvollſten gehört, ſtellt er Leibnitz dem faullenzenden Mediceer Johann Gaſto gegenüber, und fällt hier von dem Lehrgedicht ziemlich ſtark in die Satire. Die letztere Schilderung (nach den Mémoires de Mr. le Baron de Poellnitz. tom. II) verdient vielleicht unſere Aufmerkſamkeit. Die Betrachtung des Philoſophen ſchließt mit der Zeile:

Traun, eine finſtre Welt von lauter Philoſophen!

Dann geht es contraſtirend fort:

Likör und Knaſter her! ruft Gaſto bei der Nacht,
Da er, der Tage müd', aus Ampeln Sonnen macht.
Recht matt von lauter Luſt ſucht er ſein ganz Erquicken
Bloß in der Trägheit Arm, nur bloß in ſeinem Rücken.
Noch denkt Hetrurien an dieſen milden Gaſt.
Der Saal war ſeine Welt, das Bette ſein Pallaſt.
Der war der letzte Fürſt vom Mediceer Hauſe:
Er war, denn daß er war, ſeh' ich am Schlaf und Schmauſe.
So nagt kein bittrer Gram die Lebensſehnen ab.
Gott, der ja den Geſchmack an guten Speiſen gab,
O, dem iſt man hier gut: Nicht, daß Vernunft und Liebe
Durch Dankbarkeit gewarnt zu hoher Ehrfurcht triebe:
O nein! So läßt ſich's erſt vollkommen ruhig ſein.
Neu heuchelt ſich doch gern in jede Läſtrung ein.
Wann Freunde, witzig g'nug, ſich nimmer lang zu kränken
Bei unſrer Fröhlichkeit auch ihre Luſt uns ſchenken,
Wann nach dem reichen Mahl der Karten Zeitvertreib
Und nach Muſik und Wein ein angenehmes Weib,

Zuletzt ein ſüßer Schlaf, ſich nimmer lang verweilen,
Die ganze Lebenszeit ſtets wechſelnd einzutheilen;
Da kehrt der Gram ſo gern, wie Wolf bei Lampen, ein.
Der Schlaftrunk ſteter Luſt verdrängt die mindſte Pein.
Hier wird kein männlich Ach zum Vater edler Thränen:
So viel weiß ein Caſtrat von Töchtern und von Söhnen —
u. ſ. w.

Schnell und unverſehens eintretende Bilder, wie man ſie hier ſieht, gehören zur beſonderen Eigenheit des Dichters und ſind in ſeiner Hand ein vorzügliches Mittel, der nicht ſeltenen Saftloſigkeit der Betrachtung aufzuhelfen, demnächſt aber auch von allen Seiten herbeigezogene Geſchichten und Perſönlichkeiten, wie wir denn im nächſtfolgenden ſogleich Dido und ihren Gemal Sichem, dann den wunderlichen Grafen Grammont, darauf die Ninon de l'Enclos, den Herrn von Lehndorff mit ſeiner Nichte u. ſ. w. bekommen.

Withof ſchrieb in etwas anderem Ton ein größeres Gedicht: „die ſinnlichen Ergötzungen", eine Schilderung der mannigfaltigſten harmloſen Spiele, ein Gegenſtand, dem wohl eine noch anziehendere Behandlung zu Theil werden konnte, als er ſie hier gefunden.

Gleichfalls unter dem Einfluß Hallers und engliſcher Muſter ſteht mit ſeinen Lehrgedichten Johann Jacob Duſch, obwohl er in einer anderen Gattung, ſo wie überhaupt in der Form, mehr dem Geſchmack der früheren Periode ſich anſchließt. Geboren im Jahr 1725 zu Celle im Lüneburgiſchen erhielt er die erſte Bildung in der gelehrten Schule ſeiner Vaterſtadt, begab ſich darauf nach Göttingen um Theologie zu ſtudiren, pflegte aber vielmehr diejenigen Studien, welche man damals ſchöne Wiſſenſchaften nannte, und widmete beſonderen Fleiß der engliſchen Literatur. Dann lebte er eine Zeit lang als Hauslehrer, darauf als Privatgelehrter zu Altona. Durch ſeinen hier erworbenen poetiſchen Ruf, namentlich im Fach des Lehrgedichts, machte er ſich dem um deutſche Literatur ſo vielfach verdienten Miniſter von Bernſtorf bemerklich, welcher ihn der Gunſt Friedrichs V. empfahl. Er wurde Lehrer der ſchönen Wiſſenſchaft am Gymnaſium zu Altona, darauf Director deſſelben.

Im Jahr 1780 erhielt er als Auszeichnung den Titel eines Juſtizraths und ſtarb am 18. Dez. 1787. Unter den engliſchen Dichtern wandte er ſich am meiſten demjenigen zu, welcher als der eigentliche Führer der damaligen Literatur anzuſehen iſt, dem Alexander Pope; ihm eiferte er nach auf den beiden Hauptgebieten ſeiner Poeſie, dem Lehrgedicht und dem komiſchen Epos. Im Hintergrund ſtand freilich in beiden Fällen Boileau, allein der Engländer ſchien doch dem Deutſchen, namentlich dem Niederſachſen, verwandter. Duſch hat eine Anzahl von größeren und kleineren Lehrgedichten verfaßt, welche große Auszeichnung genoſſen und fleißig geleſen wurden. Er hatte die philoſophiſche und äſthetiſche Bildung der Zeit, und wenn Haller und Pope ſeine Muſter waren, ſo hörte darum doch Wolf nicht auf, es zu ſein. Verſtand er es beſſer als Gottſched und deſſen nächſte Anhänger, die Trockenheit des Gegenſtandes durch bildliche Staffirung zu beleben, ſo wie den fortlaufenden Faden der Entwicklung durch Abſchweifungen zu unterbrechen, ſo folgt freilich noch nicht, daß ſeine damals ſo intereſſant gefundenen Lehrgedichte es auch für uns ſein könnten. Es möchte jetzt keine geringe Mühe koſten, ſein Lehrgedicht „die Wiſſenſchaften“, in acht Büchern, zu Ende zu bringen, oder gar „den Tempel der Liebe“, in zwölf Büchern, welche den Unterſchied einer tugendhaften und einer laſterhaften Liebe gründlich auseinanderſetzen. Das erſtere Gedicht, im Jahr 1752 gedruckt und ſpäter vielfach verbeſſert und umgeformt, gab Duſch den Namen eines didaktiſchen Dichters, wie er denn in ſolcher Rolle, und hauptſächlich bei den Gottſchedianern, als ein Stern erſter Größe betrachtet wurde. Die Folgezeit hat ihn, ſo wie manchen andern, freilich ſehr verdunkelt, ſo daß ihm nur noch diejenige Schätzung bleibt, welche keinem entriſſen werden kann, der in ſeiner Zeit gegolten — die hiſtoriſche.

Gleich der Eingang des Gedichts zeigt uns, wie mißlich die Vereinigung von Haller und Pope mit Wolf und Gottſched ſei, denn was kann unförmlicher und zwieſpältiger ſein, als dieſe Verſe:

Zum Ruhm der Wiſſenſchaft, die Menſchen menſchlich machte,
Aus roher Barbarey die Ordnung wiederbrachte,

Sie von der Welt, dem Schöpfer, ſich ſelber, dem Beruf,
Der Hoffnung unterrichtend, wozu ſie Gott erſchuf,
Die Wege bahnete, zufrieden auf der Erden
Und durch Religion einſt höchſt beglückt zu werden,
Wünſch' ich ein Werk zu dichten! Doch was ſind ohne Dich
Der Weisheit ernſte Lehren? O komm, begeiſtre mich,
Geſpielin Popens! Komm, tiefſinnigſte der Muſen,
Entzückung im Geſicht und Flammen in dem Buſen!
Bezeichne ſeinem Schüler den blumenreichen Pfad
Zum Heiligthum der Wahrheit, den er getreten hat.

Die Wirkung des Canzleiſtils in den erſten ſieben Verſen erhält noch ihre beſondere Verſtärkung durch die unglückliche Wahl des Maaßes, das noch perrückenhafter erſcheint als der Alexandriner und ganz und gar nicht zu dem neuen von England kommenden Ton paſſen will.

Der Tempel der Liebe erſchien 1757, aber ſchon nach damaligem Urtheil ließ das Gedicht ſeinen Vorgänger unerreicht; dagegen fand, es ſei erlaubt, dies hier ſogleich anzuſchließen, eine ſpätere komiſche Epopoe mehr Beifall, als die erſte. Das Toppee, ein Heldengewicht in ſieben Geſängen, erſchien im Jahr 1751; der Schooßhund, ein komiſches Heldengedicht in neun Büchern zu Altona 1756. In beiden zeigt ſich eine ſtarke Abhängigkeit von Pope, insbeſondere von deſſen Lockenraub, oder noch mehr von der Ueberſetzung, welche die Gottſchedin davon gemacht hatte, denn Duſch folgte ihr in demſelben ſonderbaren Metrum, das nicht verfehlen konnte, einen tiefgehenden Einfluß auf den Ton des Ganzen auszuüben. Um dem Leſer ſogleich einen Eindruck von der Art des fleißig gearbeiteten Werkes zu geben, ſetze ich den Eingang hieher, wiewohl zu befürchten ſteht, daß er vielleicht ſchon eine günſtigere Meinung erwecken könnte, als ſich durch die Folge rechtfertigen läßt.

Muſe, ſing' Armindens Unglück, der ein doppelt Weh geſchah,
Als ſie den Verehrer bluten und den Schooßhund ſterben ſah.
Bis zum Rieſen wuchs ein Zwerg. Neid, Empörung und Getümmel

Theilte Menſchen auf der Welt, und die Götter in dem Himmel.
Alſo miſchen ſich die Götter in das Schickſal unſrer Welt,
Wenn ein Ilium vergehet, oder wenn ein Schooßhund fällt!

Ungleich bedeutender ſind zwei kaum noch genannte Dichter der Zeit, wie ſie denn auch hauptſächlich bekunden, daß die philoſophiſche Dichtung zum Charakter derſelben gehöre. Chriſtian Friedrich Zernitz wird uns von dem Herausgeber ſeiner Gedichte als ein Nachahmer Haller's genannt, ja es wird geſagt, man habe an ihm nichts anderes tadeln können, als daß er den großen Haller zu ſehr nachgeahmt, eine Aeußerung, welche allerdings hier unſer Augenmerk auf ihn richten muß. Der Dichter iſt zu Tangermünde in der Altmark am 11. Januar 1717 geboren, ſein Vater, den er im 9. Jahre verlor, war daſelbſt ein angeſehener Kaufmann. Mit dem Studium der Jurisprudenz verband er Liebe zu mathematiſchen Wiſſenſchaften, von 1738 ab war er in preußiſchen Dienſten zu Kloſterneuendorf Gerichtshalter über 21 Dorfſchaften. Er verwaltete ſein Amt mit Eifer und Treue und fand Muße genug der Poeſie zu leben, aber leider ſetzte ein frühzeitiger Tod ſchon am 2. October des Jahres 1744 ſeinem Streben ein Ziel. Von ungenannter Freundeshand wurden die Gedichte nach ſeinem Tode zu Hamburg und Leipzig 1748 herausgegeben, unter dem Titel: Chriſtian Friedrich Zernitz Verſuch in moraliſchen und Schäfergedichten"; bei ſeinen Lebzeiten war einzelnes in den „Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes" erſchienen. Unter den Lehrgedichten iſt dem Umfang nach das bedeutendſte: „Gedanken von den Endzwecken der Welt", welchem ſich anreihen: „Philoſophiſche Gedanken über die göttliche Weisheit bei dem Sterben der Menſchen"; ferner: „der Menſch in Abſicht auf die Selbſterkenntniß"; „über die Fehler der Juriſten" u. ſ. w. Es tritt im Inhalt eben ſo unverkennbar der Einfluß der Leibnitz'ſchen Philoſophie entgegen, als in der Form der der Hallerſchen Dichtung, namentlich ſofern der Dichter Gedankenreichthum und Gedrungenheit erſtrebt. Wir finden manches Anſprechende, doch bleibt im Ganzen die Trockenheit der Materien unbezwungen und das Vorbild unerreicht, da es an Eigenheit der Auffaſſung und

Urſprünglichkeit des Denkens fehlt. Können wir nun auf dieſer Seite in das Lob des Herausgebers und der Zeitgenoſſen nicht einſtimmen, ſo iſt dagegen auszuſprechen, daß Zernitz nach einer andern Seite hin eine Begabung zeigt, an deren Anerkennung man es hat fehlen laſſen. Er ſelbſt bekennt, außer Haller noch ein zweites Muſter zu haben:

O Muſe, die du mir oft wählſt der Weisheit Lehren,
Sollſt auch den ſchlauen Witz in Roſtens Liedern ehren.

In der That dichtete Zernitz, ſo ſchwer das vereinbar ſcheint, auch in der Weiſe dieſes Dichters, freilich ungleich zarter und verſchämter, und hier offenbar war ſein Talent heimiſcher. Die Gedichte enthalten Stücke, welche ſich durch lebhafte Darſtellung und graziöſen Vortrag in leichteſten Verſen ſo ſehr auszeichnen, daß ſie eine Stelle im Vordergrunde verdienen. Mir iſt nur eben erlaubt aus dem Gedicht „Chloris im Kleiderſchmucke“, ein paar mittlere Strophen herauszulöſen, welche aber genügen, dem Kenner auch dieſen verſchollenen Dichter zu empfehlen:

Den Raum, wo ſich die Seufzer häufen,
Die halb erſtickt von dort entfliehn,
Die tiefe Bruſt bedecken Schleifen,
Die ſich zur Leibesmitte ziehn.
Gewiß, ein Vorwurf zum Vergnügen,
Wenn hier ſich Schultern breit erhöhn,
Worauf ſich ſtolze Arme fügen,
Bei denen wir um Feſſeln flehn.

Es ziehn ſich um den Arm Manſchetten,
Die Brabant auf dem Saume ſchmückt,
Die kurz vorher die Kunſt zu plätten
Geſchickt in breite Falten drückt.
Noch näher zu den weichen Händen
Krümmt ſich voll Perlen ſchwarzes Band,
Das bei dem Schwur ſich zu verpfänden
Einſt Damon küſſenswürdig fand.

Ein aus Rubin geſchnittnes Herze
Faßt ihres Fingers ſchmales Gold,
Hievon ſagt Chloris oft im Scherze:
Es ſei nur jungen Herren hold.
Des Fächers eingeſchlagne Blätter
Trägt ſie, der Schönheit zum Gebrauch;
Die Röthe ſteigt bei warmem Wetter,
Und weicht durch jener kühlen Hauch.

O! ſeht den Anzug ſchlanker Glieder,
Den Chloris zum Bewundern trägt.
Sie geht im Saal itzt auf und nieder:
Seht welche Kunſt den Fuß bewegt,
Den Fuß, den weißer Atlas decket,
Der an der Strümpfe Blumwerk grenzt,
Auf dem ſich breites Silber ſtrecket,
Das unter jedem Tritte glänzt.

Sie lehnt ſich itzt am Fenſterrahmen,
Wo Lieb' auf Glas in Reimen ſpricht,
Und merkt bei Deutung Damons Namen
Den Hochverrath des Reifrocks nicht.
Die Wand beugt ihn ſanft in die Höhe,
O Zufall! welcher Schreck! o Wand!
Sie merkt's, ſie ſinkt: jedoch ich ſehe
Geblümten Stoff im Silberrand. u. ſ. w.

Gleich vortrefflich in ſehr verſchiedenem Ton und im wirkſamſten Contraſt iſt die „Dorfgeſellſchaft", denn hier bekommen wir bei einem ländlichen Feſt eine in markigen Strichen gegebene Schilderung von dem rohen Vergnügtſein der akademiſchen Jugend bei Bier und Tabak, welche das Gedicht reichlich mit ihrem Duft durchziehn, — beides kräftig gemalte Bilder von kulturgeſchichtlichem Intereſſe, und wahrlich nicht ohne poetiſche Gültigkeit.

Ein zweiter Dichter, mindeſtens derſelben Aufmerkſamkeit werth, iſt Juſt Friedrich Erdmann Fabricius, geboren zu Diesdorf bei Magdeburg 1718, Lehrer am Pädagogium zu Kloſter Bergen, geſtorben zu Neuhaldensleben, woſelbſt er Prediger war, im Jahre 1784. Seine vermiſchten Gedichte erſchienen zu Halle 1754 und ein zweiter Theil zu Magdeburg, 1763. Der Dichter, deſſen Namen man in den gangbaren Literaturgeſchichten vergeblich ſucht, verdient aber mit gutem Recht in der Geſchichte deutſcher Poeſie eine Stelle, und es beweiſt ſich wieder einmal, daß neben der gekannten Literatur noch eine ungekannte geht, welche jener nicht ſelten den Rang ſtreitig macht. Was wir unſerm Dichter am wenigſten zueignen können, iſt volle Originalität und das Aufbringen eines neuen Tones, denn er hat die Anregung von außen her empfangen und ſteht mitten inne zwiſchen verſchiedenen Einflüſſen, hauptſächlich zweien, Haller und Klopſtock. Der Letztere beſonders weckte ſein Dichtertalent: dies zeigt ſchon die Jahrzahl ſeiner Gedichte, denn ſie beginnen mit dem Anfang der fünfziger Jahre, dann aber geht es hervor aus jeder Zeile. Ihm erwächſt jedoch dadurch eine Eigenheit, daß er die neuen reimloſen Formen durchaus fern hält, und daß er in der Sprachbehandlung ſich den ältern Dichtern anſchließt, ohne aber ihrer Bilderſchen irgend nachzugeben; er liebt vielmehr bibliſchen Ausdruck und bewegt ſich gern in Anſchauungen der Schrift auf eine Weiſe, wie ſie unter den Zeitgenoſſen nicht weiter angetroffen wird. Unter ſolchen Umſtänden iſt um ſo auffallender, daß der Dichter es nicht zu größerer Anerkennung gebracht hat, denn man ſollte meinen, der Beifall der beiden Parteien habe ihm nicht entgehen können; aber gerade mit dieſen Eigenſchaften ſcheint er keiner derſelben genügt zu haben. Die Gottſchedianer verziehen ihm den Einfluß Klopſtock's und deſſen Verehrung nicht und den Klopſtockianern trug er ſich nicht nach ihrer Mode. So wurde denn ſein ſchönes Talent nicht nur verkannt, ſondern, was vornehmlich zu beklagen iſt, auch in ſeiner vollen Entwicklung aufgehalten; die Vorrede des zweiten Bandes läßt darüber kaum einen Zweifel.

Wie die Gedichte vorliegen, ſind ſie an Werth freilich ſehr ungleich, nicht nur wegen ihrer Gegenſtände, ſondern auch hinſichtlich der Entwicklungsſtufe. Das große Lehrgedicht, welches den Anfang macht „Damon, von der wahren Größe des Geiſtes" ſollte drei

Geſänge erhalten, der Dichter gab nur zwei, den dritten, der fertig dalag, hat er ſpäter vernichtet, aber auch ſchon der zweite fällt bedeutend ab; das Ganze offenbart ſich als die Arbeit eines lebhaft ergriffenen Anfängers, deſſen Kraft ſich nur in der Einleitung kund giebt, während weiterhin Verlegenheit um Inhalt bemerkbar wird. Eine längere Reihe von philoſophiſchen Lehrgedichten mäßigen Umfanges bietet jedoch immer Spuren poetiſcher Stimmung und gar vieles, um das die berühmten Namen der Zeit den Verfaſſer beneiden könnten. In dem elegiſchen Gedicht „Klagen an den Frühling“ iſt die Schilderung des verlorenen Paradieſes von großem Reiz, die „Gedanken von der Zulaſſung des Falles“ beginnen mit ſchönem Pathos, und im zweiten Theil empfiehlt ſich das Gedicht „die Wuth der Leidenſchaften als eine Zerſtörerin des menſchlichen Leibes, 1757“, durch die geiſtreiche Wendung des Eingangs, ſowie durch den Nachdruck und die Würde, mit welcher dies wichtige Kapitel der Ethik vorgetragen wird. Der Schluß wendet ſich zur einzigen Quelle der Ruhe und Geſundheit:

Der Lüſte Rieſenkraft dämpft nur der Gnade Hand,
Gott, der der Freiheit Recht auf Golgatha erfand,
Der Gott verkündigt nur für ihren Aufruhr Frieden,
Sein Joch und ſeine Laſt erquickt allein die Müden.
Ein Hauch von ſeiner Kraft macht ſieche Kräfte neu,
Vor ihm wird jedes Glied von ſeinem Mörder frei,
Er winkt, und es gehorcht der hochempörte Wille,
Der Lüſte Wuth wird zahm, und Sturm und Meer wird ſtille.

Noch mehr, jedoch nicht glücklich, tritt das Religiöſe in dem Gedicht: „Ueber die Grenzen der menſchlichen Erkenntniß“ hervor, denn hier, wie auch in andern Stücken wird es ſtörend, ſo daß ſich nicht verhehlen läßt, es hindere eben das Vorwiegen des religiöſen Standpunktes den Verfaſſer, ein philoſophiſcher Dichter zu ſein, wie Haller es war, und wie der Begriff es mit ſich bringt. Ich kann darum das Urtheil eines ausgezeichneten Literators*) nicht unterſchreiben, welcher den Dichter vorzugsweiſe einen didactiſchen nennt, er ſcheint mir vielmehr bedeutender, wo er ſich andern Gattungen zuwendet, doch hat er es leider auch hier mehr zu Beweiſen ſeiner Begabung, als zu durchgeführten und zahlreich hingeſtellten Leiſtungen gebracht. Er nahm ſchöne Anläufe zu hiſtoriſchen Darſtellungen, theils bibliſch, theils aus den Zeiten des dreißigjährigen Krieges. Sehr beachtenswerth, der Wahl des Stoffes, der Auffaſſung nach und wegen ſchöner Einzelnheiten iſt der „Durchzug der Israeliten durch das rothe Meer“, und mit beſonderer Liebe weilt der Dichter, der Proteſtant mit Leib und Seele iſt, bei der Reformation und den ihr folgenden Kämpfen. „Die Schlacht bei Mühlberg“, das Gedicht „Von der Standhaftigkeit des Churfürſten Johann Friedrich“, „der Religionsfriede“ und Anderes ſchließt ſich zu einem Cyklus zuſammen. Nicht minder enthält das „Erdbeben von Liſſabon“ Dichteriſches, aber das Religiöſe tritt hier zu bald und zu förmlich hervor. Ein Stück von hohem Schwung iſt das auf die Siege Friedrich's, geſchrieben im Jahr 1759, nur hält es ſich zu allgemein und neigt ſich wieder ein wenig, wenn auch nicht zum Ton, ſo doch zur Anſchauung des Kanzelredners. Wie ſehr der Dichter ſich zum freien lyriſchen Ton erheben könne, bezeugt ſein Gedicht mit der proſaiſchen Ueberſchrift „die verachteten Vortheile aus der Reformation“ und die Jahrzahl 1753 weiſt demſelben in der That einen hohen Rang an, beſonders hinſichtlich des vollen und freien Wurfs der ausdrucksvollen und melodiſchen Sprache der das Ganze beherrſcht. Auch eine Fabel, „die Brillen“, finde ich auszuzeichnen. Ein Bauer will eine Brille kaufen, um auch Patente leſen zu können; keine will ihm paſſen, keine leiſtet das Gewünſchte:

---

*) Chriſtian Heinrich Schmid, Anthologie der Deutſchen, Theil II. (1771).

Bis drauf der Kaufmann trotzig ſpricht:
Wer weiß, mein Freund, was daran Schuld geweſen?
Ihr könnt vielleicht wohl gar nicht leſen?
Hans thut noch trotziger: das kann ich freilich nicht,
Und thät ich's nicht um dieſer Urſach willen,
So wär ich wol ein Narr, und ſtänd' und kaufte Brillen.

Wir können von dem Dichter nicht ſcheiden, ohne zu bemerken, daß in ſeinen Gedichten ein Zuſammenhang durchblickt, in welchen er die Kriege Friedrich's mit den Kämpfen der Reformation und beide mit der Einheit Deutſchlands bringt, ein Punkt, der dem Ganzen wie dem Einzelnen nur ein höheres Intereſſe verleiht. Haben wir aber einerſeits einen verkannten und vergeſſenen Dichter (im Jahre 1790 bemühte ſich Adelung vergeblich, für ihn Aufmerkſamkeit zu erwerben*) ſo müſſen wir doch andererſeits auch hier mit Wehmut ſagen, es ſei derſelbe nicht zu ſeinem vollen Wuchs, zu ſeiner vollen Blüte gelangt.

Auch Johann Adolph Schlegel, der jüngere Bruder des ſchon in der vorigen Periode erwähnten Elias, ſcheint entfernter unter Haller's und Drollinger's geiſtigem Einfluß zu ſtehen. Er iſt zwar niemals Anhänger von Gottſched geweſen, wie das ſein Bruder eine kurze Zeit war, allein die ganze Bildung, Sprach- und Versbehandlung, welche ſeine Werke zeigen, iſt noch die Gottſchediſche. Geboren zu Meißen im Jahre 1721, alſo nur 3 Jahre jünger als Elias, kam er nach Schulpforte, fand dort noch den Ruf, den ſich ſein Bruder mit ſeinen Verſen gemacht hatte und wurde ſelbſt veranlaßt, dieſer Bahn zu folgen. Er ſchickte ſeine Verſe dem Bruder nach Leipzig, der dieſelben, mit ſorgfältiger Correctur verſehen, zurückſandte. Klopſtock befand ſich in einer tieferen Klaſſe, gegen das Ende ſeines Aufenthaltes auf der Fürſtenſchule wurde Schlegel näher mit ihm bekannt, wie er uns das ſpäter in einer Ode an Klopſtock beſchreibt. Er ſtudierte darauf 1721 zu Leipzig unter ſehr drückenden Umſtänden, da mittlerweile der Vater unverſchuldet in Vermögensverfall gerathen war. Im Jahre 1751 wurde er Lehrer und Diaconus in Schulpforte, 1757 Paſtor primarius in Zerbſt, 1759 Paſtor zu

---

*) Ueber den deutſchen Styl II, S. 315; leider waren damals die Gedichte wohl ſchon Maculatur geworden und die Aufmerkſamkeit war auf Anderes gerichtet. Ich bedaure hier kein ganzes Stück mittheilen zu können, behalte es mir aber für einen anderen Ort vor. Des Dichters beſonders gedrucktes Lehrgedicht „über den Frieden“ habe ich zur Zeit nicht erhalten können.

Hannover; er ſtarb am 16. September 1793 im zwei und ſiebzigſten Jahre ſeines Alters. Wir haben von ihm geiſtliche Lieder und vermiſchte Gedichte, in zwei Bänden zu Hannover 1787 erſchienen. Die meiſten und beſten Stücke ſind aus früher Zeit, gleichzeitig mit den erſten Klopſtock'ſchen Werken, oder noch vor denſelben. Aus den Jahren 1745—1748 finden ſich betrachtende Gedichte erbaulichen, wenn auch nicht gerade geiſtlichen Inhalts, welche die nächſte Verwandtſchaft mit Drollinger zeigen und wohl auch unzweifelhaft in Abhängigkeit von demſelben ſtehen. Sie behandeln ganz ähnliche Gegenſtände, in gleichem Maaß und ſehr verwandtem Ton, und bleiben nur wenig hinter jenem zurück an Schwung, wie auch an ſauberer Ausführung, d. h. ſie behaupten eine ſehr achtenswerthe Stelle. Für das beſte Stück halte ich „Gottes Größe in den Meeren", eben weil es das kürzeſte iſt; „die Schöpfung" und der „Gottesleugner" enthalten auch noch manches Treffliche, ſind aber zu gedehnt, und wohl auch zu planlos. In einem Gedicht vom Jahre 1746, „die Eigenheiten des Geſchmackes," nennt der Dichter ſelbſt Haller als ein ihm vorleuchtendes Muſter, dann aber mit dem Jahre 1748 ſehen wir ihn ſich ganz der Klopſtock'ſchen Art zuwenden, und namentlich iſt die choriambiſche Ode an Klopſtock, die nur auch wieder ihrer eigenen Länge erliegt, in Form und Ausdruck von Klopſtockiſcher Art kaum noch zu unterſcheiden. Die ſentimentale Freundſchaft in einer jenſeitigen Präexiſtenz und die Beſtimmungslehre, welche in Klopſtock's Oden ſo charakteriſtiſch hervortritt, findet ſich hier nach Leibnitziſcher Philoſophie noch ganz beſonders ausgebildet, nicht eben ſehr geſchmackvoll und poetiſch; Schlegel will mit Klopſtock Ein Lichtatomenpaar gebildet haben, welches ſchon verſchiedentlich zuſammen auf einer Blume geſeſſen u. ſ. w. Gewiß würde man den Beſtrebungen dieſes Schlegel, der mehr poetiſche Begabung als ſein Bruder gehabt haben mochte und keineswegs ſo trocken iſt, als man ihn machen will, mehr Aufmerkſamkeit ſchenken, wenn nicht durch Klopſtock und Wieland der Geſchmack gewaltſam eine andere Wendung genommen. Er wollte von Gottſched aus, ohne deſſen formelle Behandlung umzuwerfen, zu wärmerem und ſchwungvollerem

Inhalt fortſchreiten, ſah ſich aber auf dieſem Wege unterbrochen durch die Klopſtock'ſche Art, in welcher er es doch zu keiner Leiſtung bringen konnte. Im erſten Theil der vermiſchten Gedichte finden ſich auch einige heitere und zierliche Stücke mit Refrain, ganz von der Art, wie wir ſie Couplets nennen würden. Den zweiten Band nimmt zum größten Theil ein längeres Lehrgedicht aus ſeiner Jugend: „Die Unzufriedenen“, ein; es iſt nicht ohne Werth, indeſſen auch zu breit und planlos, um anziehen zu können.

II.

Die Klopſtockianer.

Wir wenden uns jetzt einer andern Gruppe von Dichtern zu, denen, welche der Fahne Klopſtock's folgen. Recht auffallend mag es ſein, daß während Haller ſeine Nachfolger in Norddeutſchland findet, wir jetzt zunächſt unſere Blicke auf die Schweiz zu richten haben; ſcheint es doch beinahe ein Geſetz der geiſtigen Welt, ſicherlich in Deutſchland, daß, umgekehrt wie in der phyſiſchen, die Wirkung ſich mit der Entfernung ſteigert.

Der bedeutendſte, jedenfalls der fruchtbarſte von Klopſtock's Nachfolgern iſt der Schweizer Bodmer, aber er iſt auch der merkwürdigſte, da er zugleich der theoretiſche Vorgänger iſt. Er, der die größere Hälfte ſeines Lebens ſich nur als Literator und Kritiker gezeigt hatte, ergriff in vorgerücktem Alter plötzlich die Harfe und begann zu dichten, wie Klopſtock; er wurde der Nachahmer deſſen, den er angeregt und gefördert, den er verkündet hatte. Von Bodmer's kritiſchem Einfluß auf die deutſche Literatur iſt ſchon gehandelt worden, und das iſt offenbar ſeine ſtärkere Seite, es bleibt jetzt nur noch, kurz von ſeiner poetiſchen Production zu ſprechen; doch ſchulden wir noch mit einem Umriß ſeines Lebens.

Johann Jacob Bodmer wurde am 19. Julius 1698 zu Greifenſee, einem Dorfe bei Zürich, geboren; ſein Vater war Prediger des Ortes. Er las in ſeiner Jugend viel und Verſchiedenes: das alte Teſtament, Ovid's Metamorphoſen in einer alten Ueberſetzung und einen abenteuerlichen Roman, erhielt eine gelehrte

Schulbildung und ſtudirte Theologie, konnte ſich aber nicht zum geiſtlichen Stand entſchließen, wollte ſich darauf der Handlung widmen, hielt es aber auch in dieſer Lage nicht aus. Nach Zürich zurückgekehrt, ſtudirte er nun mit allem Eifer die Geſchichte ſeines Vaterlandes, ſo daß er im Jahr 1726 die Stelle eines Profeſſors der Helvetiſchen Geſchichte zu Zürich erhalten konnte; ſpäter wurde er Mitglied des großen Rathes und ſtarb am 2. Januar 1783 im fünfundachtzigſten Lebensjahre.

Ueber Bodmers Perſönlichkeit leſen wir bei Goethe den Beſuch auf ſeiner Schweizerreiſe; eine noch beſtimmtere Schilderung giebt Heinſe in einem Brief an Gleim (Venedig den 8. Dec. 1780): „Bodmer iſt ein altes Greislein mit kahlem Vorhaupt und grauen Augbrauen, die bis in die Augen hineinhängen und eingefallenen Backen, zuſammengeſchrumpften Lippen, die kaum noch die Zähne bedecken. Er kömmt hergeſtabelt mit ſeinem kurzen ſpaniſchen Rohre im Schlafrock und in Pantoffeln von Tuch, das ſchwarzſeidene Käppchen auf der hohen hintergehenden Stirn über der ſcharfen Naſe, als eine der intereſſanteſten Figuren von der Welt.“

Den Uebergang von Bodmer's kritiſchen Schriften zu ſeinen poetiſchen machen die Ueberſetzungen. In ungebundener Rede übertrug er Milton's verlorenes Paradies, 1732, womit er Klopſtock jene bedeutende Anregung gab, ſodann im ſelben Jahr Buttler's Hudibras. Viel ſpäter iſt die Ueberſetzung des Homer in Hexametern, ſo daß dieſe ſchon unter Klopſtock's Einfluß ſteht. Die Ilias war vor der Stolbergiſchen begonnen, wurde aber von dieſer überholt. Bodmer überſetzte außerdem noch eine große Menge einzelner Stücke aus Ovid, Catull, Moſchus, Coluthus u. a., ſämmtlich mit leichter Hand, aber ohne ſonderliches Gelingen.

Von eigenen Gedichten erſchienen im Jahr 1747: „J. J. Bodmer's kritiſche Lobgedichte und Elegien“, ſpäter, 1754, unter dem Titel: „J. J. Bodmer's Gedichte in gereimten Verſen“, nachdem er ſich nämlich für die ungereimten entſchieden hatte. Von den hier enthaltenen Elegien und Gelegenheitsgedichten iſt nicht viel Gutes zu melden, allein die kritiſchen Lobgedichte erhalten nunmehr ein literariſches Intereſſe, da ſie eine Geſchichte der deutſchen Poeſie einſchließen und urtheilend ins Einzelne gehen. Die Stelle über Willamov aus dem Gedicht auf Drollinger's Muſe haben wir bereits angeführt, und wir können nicht vermeiden, hier noch Ferneres zu geben, da dieſe jetzt am meiſten vergeſſene Arbeit doch wohl das Beſte ſein mag, was aus Bodmer's dichtender Feder gekommen. Opitz, wie billig, wird gefeiert als Bildner der deutſchen Sprache und wackerer Dichter:

> — Bis Opitz zeigete, daß nur ein Kopf der Sprache,
> Die reiche Redensart und Kraft ihr nicht gebrache,
> Daß ſie geſchmeidig iſt, Verſtellung leiden kann,
> Nicht ſtarr an Hals und Stirn; daß ſie bald himmelan
> In prächtiger Geſtalt anſehnlich — edel ſteiget,
> Bald ohne Niedrigkeit ſich wieder nieder neiget
> Und Ziel und Maaß behält, und einer Schüſſel gleich,
> Die auch an niedlichen und warmen Speiſen reich.

Der ſo lange mit Schonung behandelte Gryphius erſcheint in ſeinen dramatiſchen Arbeiten Bodmer ſchon unzulänglich, ohne Rundung und Regel; er wiſſe nicht:

> Wodurch das ſüße Leid und Schrecken ſich erweckt,
> Durch was für Schlüſſel man des Herzens Spring entdeckt.

Schlimmer kommt Hoffmannswaldau davon:

> Ein zorniges Geſtirn hat Waldau hergebracht.
> Den ſchleſiſchen Marin, der frech und unbedacht
> Von Opitz ſicherm Gleis begunnen auszugleiten.
> Er wandte ſich von ihm, jedoch zur linken Seiten,
> Begab ſich unverwarnt auf einen dunkeln Weg,
> Lief in der Irr' herum, durch Dornburſch und Gehäg,
> Nach einem falſchen Schein. Er ward zuerſt verleitet,
> Hernach verfuhrt' er ſelbſt. Sein Irrthum ward verbreitet
> Und ſteckte Deutſchland an; wo bis auf dieſen Tag
> Der Schüler ſich davon nicht leicht befreien mag.

Dann von Lohenſtein:

Bewundrer fehlten nicht; der hochgefärbte Schein
Nahm bald das junge Volk von leichten Sinnen ein,
Den Lohenſtein zuerſt, der, von dem Neid beſeſſen,
Den Kranz ihm von dem Haupt zu reißen ſich vermeſſen,
Und in dem Eiferſtreit, zu ſeiner eignen Schand,
(Verluſt war rühmlicher) unglücklich überwand.

Sehr hartes Gericht ergeht über Poſtel, zumal im Vergleich mit Homer, Virgil und Taſſo:

Was dorten wagerecht nach Schnur und Bleimaaß ſteht,
Sich nach Geſetzen fügt und ſondert, kommt und geht,
Verliert hier Spur und Ziel. Man geb' ihm Ottoberten
In Lethens dunkelm Reich zum würdigen Gefährten!

Ebenſo Amthor:

Auch du, o Amthor, biſt von Lohnſteins Stamm und Haus
Ein nicht geringes Haupt: doch ſiehſt du mager aus,
Wenn ſich dein kleiner Kopf mit Marons Helme decket,
Wie wenn ein Liebesgeck das welke Haupt verſtecket
In einen Wald von Haar, die Stimm' iſt leis und matt;
Wir greifen lauter Schwulſt und Wind an Fleiſches Statt.

Nun wendet die Muſe ſich den beſſern Dichtern zu:

Zum erſten nennet ſie, o freier Canitz, dich,
Der von des Hofs Gedräng' in ſich hinein entwich,
Und mit gelindem Hohn der Narren ſittſam lachte,
Ein artiger Satir, der philoſophiſch dachte
und höfiſch lebete; ſein Vers iſt ſanft und leicht,
Wiewohl der Inhalt ſchwer; ſein Grund nicht trüb und ſeicht.

Darauf Günther und Haller:

Zween andre führt der Ruhm mit ihm auf Einem Wagen,
Den hat uns Schleſien und den die Schweiz getragen.

Gieb Acht, wie der Affekt in Günthers Rede blitzt,
Wiewohl ihn die Vernunft mit ſchweren Waffen ſchützt.
Wenn er ſein Elend klagt, muß jeder ſich ergeben;
Nur um des Vaters Herz mußt' Erz und Eiſen ſchweben.
Sieh denn, wie Haller dort mit ſtarkgeſetztem Muth
Verrätheriſche Blick' in's Menſchen Buſen thut;
Und ſelbſt auch der Vernunft, die uns zu Menſchen machet,
So wie der Tugenden und ihrer Ohnmacht lachet.

Freilich erhalten auch v. Beſſer und König ein kaum verdientes Lob, und „ihm folget Preußens Pietſch" —.

Ueber Gottſched iſt Bodmer kurz, aber deutlich:

Mit ihnen ſeh' ich auch den ſtolzen Gottſched gehen,
Der doch weit kleiner iſt und ſchamroth ſollte ſtehen,
Da er bei denen iſt, die er doch nur entehrt.
Sein wahrer Held Auguſt iſt ſeines Kiels nicht werth,
Iſt mehr, als alles werth, was Gottſched ſonſt geſungen
Nicht weiter iſt es ihm durch Fleiß und Angſt gelungen.

Ein deſto volleres Maaß des Lobes erhält weiterhin, nach langen unlesbaren Epiſoden, Bodmers Freund, der Hamburgiſche Brockes. In Betracht, daß dieſer die Herrlichkeit der Natur

Mit Proſagleicher Red' und Sprüchen nie gehindert,
Mit Vortrag ohne Brand und Anmuth nie vermindert:
So ſag' ich: Brockes iſt von göttlichem Geſchlecht,
Die Menſchheit mißt an ihm ihr allgemeines Recht.
Undankbar ſteht ihr an, ein Denkmal ihm zu bauen,
Sein Bild in Marmorſtein und in Porphyr zu hauen?

Das Gedicht auf die Trollinger'ſche Muſe, feiert nicht nur dieſen, ſondern ſetzt in langer Reihe die Kritik über die dichteriſchen Zeitgenoſſen fort, deren Bedeutung freilich zum größten Theil geſchwunden iſt, ja deren Name, da Bodmer ihn nicht immer nennt, nur noch ſchwer in manchen Fällen zu beſtimmen iſt.*)

---

*) Das Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin (Ex libris viri venerabilis Gottl. Ern. Schmid) giebt hier von einer alten Handſchrift ſehr erwünſchte Nachweiſe, welche Schuldheißens Anmerkungen weſentlich vervollſtändigen.

Die Stelle unter den Dichtern verdankt Bodmer ſeinem Noah, einem Heldengedicht in zwölf Geſängen. Es erſchien zu Zürich im Jahr 1752, alſo ein Jahr nach den erſten fünf Geſängen des Meſſias und zu einer Zeit, als der Dichter ſelbſt bereits das vierundfünfzigſte Jahr zählte, er, der bisher keinen Vers verſucht hatte. Es ſcheint in der That, als ob die neue reimloſe Metrik ſeinen Mut erhöht habe, allein ſo bequem auch dieſer Versſchuh ſelbſt für einen Schweizer ſcheinen mochte, ſo ſehen wir gleichwohl Bodmer darin noch gewaltig ſtolpern, wie er bei ſeiner ſpätern Umarbeitung des Gedichtes das auch hinreichend anerkannt hat.

Der Stoff des Gedichtes iſt nicht übel, ja er iſt glücklich gewählt, eine begabte Dichterhand hätte daraus recht viel geſtalten können, namentlich wenn man das Epos mehr in die Naturbeſchreibung und anderſeits ins Idylliſche ziehen wollte. Es ſchließt dieſer Gegenſtand keine von den Gefahren ein, welche von dem der Meſſiade in der That untrennbar ſcheinen, dagegen freilich ſteht er an Tiefe und Großartigkeit dem des verlorenen Paradieſes weit nach. Daß nun aber Bodmer ſeiner Aufgabe genügt habe, wird ſich ſchwer behaupten laſſen; denn es fehlt dem Gedicht wohl an allen Erforderniſſen eines poetiſchen Werkes und wahrhaft erſtaunlich iſt es, wie weit der Verfaſſer ſich zuweilen in ganz modernen Reflexionen verliert. In der ſpäteren ſehr ſtarken Umarbeitung vom Jahr 1781 konnte derſelbe zwar die großen Mängel der Form einigermaßen beſeitigen, allein dem innern Gehalt doch den Funken nicht einhauchen.

Was die Compoſition anlangt, ſo zeigt ſich darin ein Mann von kritiſcher und theoretiſcher Bildung und auf dieſer Seite könnte Klopſtock übertroffen ſcheinen. Bodmer hat ſich keineswegs ſo gründlich von den traditionellen Erforderniſſen für die Anlage des Epos losgeſagt, als das bei Klopſtock der Fall iſt, er ſteht hier den anerkannten Muſtern der neueren Literaturen um vieles näher, dem Taſſo, dem Milton, ſelbſt dem Voltaire. Der Verlauf der Zeit iſt ein geringer, der Wechſel des Orts eingeſchränkt und überall zeigt ſich Achtung vor der Forderung der Einheit und Abrundung. Hienach begreift ſich ſehr wohl, daß Bodmer mit den ſpäteren Geſängen des Meſſias nicht zufrieden ſein konnte.

Um ſo ausſchweifender finden wir den Dichter auf anderen Punkten. Das Gedicht iſt ein wunderbares Gemiſch von Klopſtock, Homer und Milton, die epiſche Maſchinerie noch weitläufiger als bei jedem der Genannten. Als beſonders kennzeichnend erſcheint der fünfte Geſang. Noah verkündet mit Sehergabe die hereinbrechende Sündflut und ermahnt zur Buße, der Rieſe Og beſtreitet ihm dieſe Gabe und fordert ein Zeichen, ein Wunder. Da leſen wir nach der Ausgabe von 1752, denn dieſe verdient hier den Vorzug vor der ſpäteren Verbeſſerung:

Biſt du Gottes Prophet, ſo bewähr's mit göttlichen Wundern.
Sollte dem Freund des Herrn die Gabe des Himmels verſagt ſein,
Wunder zu wirken, dem Mann, vor welchem die Cherubim warten.
Eins der kleinſten, ſo wollen wir deine Sendung verehren!
Ruf den Monde vom Himmel und gieb ihm deine Befehle,
Vor dich zu treten und gegen dich eine Neigung zu machen,
Alsdann dich laut mit den Worten zu grüßen: O Gottes Prophete,
Auf dir ruhe der Friede. Nach dieſen höflichen Worten
Heiß ihn in deinen Rock durch den rechten Ermel hineingehn,
Durch den linken dann wieder heraus, nach dieſem ſich theilen,
Eine Hälfte nach Morgen, die andre nach Niedergang fliegen,
In der Luft herum hüpfen, wie leichte Grashüpfer ſpringen,
Endlich ſich wieder vereinen in einen zirkelnden Monden,
Und in dem Thierkreis des Himmels die vorige Stelle bekleiden.

Noah findet die Forderung unſinnig — wir überdies geſchmacklos — er geht aber doch auf das Wunder ein:

Wenn ich den Stock itzt über die Wendeltreppen erhebe,
Die den Berg, ſo rühmtet ihr, mit der Ebne verbinden,
Soll bald unter dem Bau die Erde ſchlüpfen; ſein Fuß ſoll
Wanken und fallen, kein Stein ſoll über dem andern mehr ſtehen.
Noah ſagte. Dann rief er zum Herrn und ſtreckte den Stab aus.
Alſobald wich tief unter dem Bau der Boden, der Gipfel,
Wankete vorwerts, ihn ſahn die Rieſen ſich neigen und ſinken:

Alle Stufen zerfielen, kein Stein ſtand feſt auf dem andern.
Indem er fiel, brüllt' unter der Erd' ein verſchloſſener Donner,
Zorn und Reu überfiel die wilden hochbeinigten Männer,
Daß ſie die Stärke des Arms, worauf ſie trauten, verweht ſahn.

Die Rieſen fahren darauf fort mit ihren Menſchenopfern; von ihrem Duft angelockt erſcheint Adramelech und will ſich dankbar beweiſen — er baut ein Orlogſchiff, das auf Wolken fährt und mit Rieſen bemannt iſt,

Und inwendig mit Kammern und hochvertäfelten Sälen,
Wie das beſte ſein mag, das in unſerem ſpäten Weltalter
Zwiſchen Cadix und Cuba des Meeres Wüſten beherrſchet.

Noah's Söhne erblicken mit Verwunderung das fliegende Schiff, das jetzt am Rande eines Berges ſteht; da winkt „der Herr, der alles beſorget,“ dem Engel Raphael und ſagt ihm: das Gigantenſchiff wolle das Paradies erobern, um hier auf der Erde die Kriege fortzuſetzen, welche die hölliſchen Geiſter im Himmel verloren. Es gilt jetzt Abwehr, und worin beſteht ſie? Der Herr gebietet dem Engel:

Raphael, flieg mit geflügelter Eil und ſpanne mein Netz aus,
Jage die Feind' in mein Garn und begrabe ſie unter der Südſee:
Alsdann verſiegle das Garn mit dem Petſchaftsringe der Allmacht;
Neun Jahrhunderte ſollen ſie unter der Waſſerlaſt liegen,
Aber Abdiel Abbadona eröffne die Schläuſen.
  Gott ſprach und gab ihm auch den Grundriß zum Baue der Arche,
Ihn dem Noah zu bringen mit mehr geheimen Befehlen.
Raphael nahm das göttliche Netz im Zeughaus der Allmacht,
Welches auf einmal Provinzen und Königreich' überſpannet,
Wunderbar, unauflöslich, wiewohl von zärterm Gewebe,
Als der klebrichte Faden der Spinn' iſt, tüchtig, das Spähen
Satans ſelber zu täuſchen. Er zog mit engliſcher Eile,
Zog das verſpreitete Netz von einem Lande zum andern;
In dem Garn blieb gefangen, was von dem hölliſchen Trupp war;
Aber den irdiſchen Leib behält nicht das dünne Gewebe,
Eben ſo wenig, als ihn die Strahlen der Sonne verſtricken.

Unter den Dämonen fing das himmliſche Netze
Einen, der Alter durch im gefalteten Blatte gelegen,
In ſein Elend vertieft, ihm nagt' ein Wurm an der Seele,
Satans Haſſer — u. ſ. w.*)

Die Stelle iſt geignet auf Vieles gefaßt zu machen, und in der That kommt noch Schlimmeres. Statt jedes Commentars genügt hier, auf das Abenteuerliche der Erfindung aufmerkſam zu machen, daß hier die Allmacht mit ihrem Plan nur als Nachahmerin des hölliſchen Modells erſcheint und daß, den Effect ſtörend, dem Waſſerſchiff das gigantiſche Luftſchiff vorausgeht. Dabei muß man aber doch eine Unerſchrockenheit der Phantaſie und eine gewiſſe mutige Erfindungskraft anerkennen, die freilich alle Schranken überſpringt, als ſolche aber für die Zeit höchſt kennzeichnend iſt: ein wildes, trunken taumelndes Freiheitsgefühl im Gegenſatz zu ſo lange gebotener Zahmheit und Verſtändigkeit. Bewunderung aber verdient die Schnelligkeit, mit welcher der Dichter gearbeitet, denn in derſelben Zeit, in der Klopſtock ein paar Geſänge zu Stande brachte, entließ Bodmer aus geöffneten Schleuſen einen Waſſerſchwall, der mit der Sündfluth wetteifert, ein Gedicht, kaum weniger groß als die Meſſiade. Auch dieſe Schnellfertigkeit hat hier ein pathologiſches Intereſſe und und gehört offenbar mit zur Erſcheinung. Graf Platen konnte den Erguß ſeiner verheißenen „Odyſſeen und Iliaden" ſich nicht leichter denken, als hier in Wirklichkeit gethan iſt: aber die wahren epiſchen Gedichte haben ganzer dichtender Zeitalter bedurft. In der That gewinnt Klopſtock's Meſſiade wieder eine wirkſame Folie im Vergleich mit dieſer Nachahmung, die gar häufig den Charakter der Parodie annimmt.

---

*) Die Ausgabe von 1781 enthält nur geringe Abweichungen, welche eben das Obengeſagte beſtätigen:

Er flog mit engliſcher Eile,
Zog das verſpreitete Netz von Land zu Land: in dem Garne
Wurden gefangen, ſo viel von der Höll' in den Erdkreis kamen,
Aber der irdiſche Körper entſchlüpft dem dünnen Gewebe
Eben ſo leicht, als er die Strahlen der Sonne hindurch fällt.
Unter den Dämonen fing das himmliſche Netze
Einen, der Längen der Jahr im gefalteten Oelblatt gelegen.

Es finden ſich hier ſchon Einflüſſe von Voß und bezeichnend iſt, daß das Gedicht, das früher „Noah" hieß, jetzt den vornehmeren und modiſcheren Namen der „Noachide" annimmt.

So viel überall von der Noachide die Rede iſt, ſo ſehr ſind Bodmers übrige epiſche Arbeiten in Vergeſſenheit gerathen; und ſie hatten es vielleicht weniger verdient. Unter dem Geſammttitel Calliope, Zürich 1767, hat man in 2 anſehnlichen Bänden eine Reihe größerer und kleinerer epiſcher Gedichte geſammelt, ſämmtlich in Hexametern, bei aller Verſchiedenartigkeit der Stoffe. Sie waren früher einzeln, zum Theil in ſchweizeriſchen Zeitſchriften erſchienen und eben darum in Deutſchland wenig bekannt geworden, jetzt aber als ſie geſammelt an's Licht traten, ſchien die Zeit ihnen ſchon vorausgeeilt und ihre poetiſche Kraft zeigt ſich eben auch nicht groß und gebieteriſch. Doch verdienen ſie ſchon von Seiten der Stoffe, welche ſie behandeln, unſere Aufmerkſamkeit. Der erſte Band enthält ſieben epiſche Gedichte: die Sündfluth, Jakob, Rahel, Joſeph, Jakobs Wiederkunft, Dina, Colombona; der zweite dann acht, wobei aber Ueberſetzungen: die geraubte Helena, nach dem Griechiſchen des Koluthus, die geraubte Europa, nach Moschus, den Parcival, frei nach dem Altdeutſchen des Eſchilbach, Zilla, die ſechs erſten Geſänge der Ilias, die Rache der Schweſter, aus dem dreizehnten Jahrhundert, Inkel und Yariko, Monima.

Die Sündfluth iſt ein Gedicht in fünf Geſängen, und ſollte als Ergänzung der Noachide gelten. Es beſchreibt, was freilich dort ſeine Stelle hätte finden müſſen, den Untergang der ſündigen Menſchen, während jenes die Rettung der Guten. Daß der Dichter beides ſondern konnte, ſpricht nicht eben zu Gunſten ſeiner epiſchen Compoſition und hier insbeſondere ergeht ſich derſelbe einförmig in gräßlichen Schilderungen; die Verſe dagegen erſcheinen ein wenig menſchlicher. Das Epos Jacob, anfänglich Jakob und Joſeph, beſteht aus vier Geſängen, Rahel aus zweien, Joſeph und Zulika gleichfalls aus zweien. Der Inhalt dieſer Stücke braucht nicht angegeben zu werden, der Dichter ſchließt ſich der Bibel möglichſt an, doch ohne eigentlich dichteriſches Verdienſt und ohne einen Stil der Darſtellung, welcher Bibliſches würdig zu geben vermöchte; ſchon der Hexameter, als durchaus ſtreitende Form, war wohl ein unüberſteigliches Hinderniß. Potiphars Weib, welche in der Bibel des Namens entbehrt, nannte der Dichter, der einen ſolchen unumgänglich brauchte, nicht eben paſſend Zulika.

Das Gedicht erhält eine Nachſchrift, in welcher Bodmer, nach Klopſtock's Vorgang, Perſönliches einflicht, des Mangels der Kinder in rührender Weiſe gedenkt und ſich mit der Unſterblichkeit ſeiner geiſtigen Kinder getröſtet — die freilich auch ihm verſagt worden iſt. Die kurze Stelle lautet:

Alſo ſang ich am Berg, der über Zürich hinaufſteigt,
An der Rechten des Stromes, mir gab die Muſe die Gabe,
Kinder des Geiſtes zu zeugen, die mir das Schickſal verſüßten,
Daß die Kinder von meinem Fleiſche vom Stengel gebrochen,
Und mir die Vaterfreuden geraubt, den Anblick der Tröſter
Meines Alters, der ſonſt die Eltern mit Wohlluſt erfüllet,
Wenn ſie die Kinder ſehn in den Pfad der Tugenden treten.
Niemand hat ſeinen Athem aus meinen Lenden empfangen,
Der nach meinem Begräbniſſe lebte, den Stamm zu erhalten;
Niemand, der ſich zur Tugend mit meinem Namen entflammte,
Welcher um meinetwillen von Freunden des frommen Geſanges
Ehr' empfing' und der Ehre ſich nicht unwürdig erwieſe.
Noah wird ſein und Jacob mit Rahel und Joſeph noch leben,
Wenn ich lange verweſt bin und Niemand Lebender da iſt,
Der dann ſagte: mein Blut iſt zu mir von dem Manne gefloſſen,
Der von der Muſe den Noah und Jakob und Joſeph gehört hat.
Süßes Band mit der Zukunft, das uns untadelich ſchmeichelt,
Mir biſt du nicht gegönnt, mit mir ſtirbt, was an mir Staub iſt.

Die Verſe, welche übrigens in jedem Wort bekunden, daß der ältere Dichter dennoch ein Nachfahrer Klopſtock's ſei, gehören zum Beſten, das Bodmer geſchrieben.

Jakobs Wiederkunft von Haran iſt ein einzelner Geſang, dagegen Dina aus zwei Geſängen beſtehend. Letzteres behandelt aus der Geſchichte der Erzväter einen Stoff, der wohl ein bibliſches Epos hätte ergeben können, aber der Ton iſt wieder gänzlich verfehlt, meiſtens homeriſch, ſoviel man ſich damals anzueignen wußte; im Eingange hat der Dichter eine ganze Stelle aus Homer beinahe unmittelbar aufgenommen.

Das größte Stück iſt Colombona, und in demſelben Maß auch nach Stoff und Behandlung das am meiſten intereſſante. Es enthält nämlich die Entdeckung Amerikas durch Chriſtoph Columbus, in fünf Geſängen. Die Anlage iſt gut und verſtändig, der Verfaſſer hat die richtige Einſicht gehabt, daß man nicht das ganze Leben des Columbus umfaſſen dürfe und daß ſein ſpäteres rührendes Schickſal nicht in die Haupthandlung gehöre, daß vielmehr das Gedicht mit dem Gelingen der Entdeckung, mit der unerwarteten Rückkunft der Flotte im Hafen zu Palos ſchließen müſſe. In dieſer Anlage hätten Spätere von Bodmer lernen können. Auch ſonſt kommen einige ganz gute Dinge vor, nur fehlt natürlich immer der Dichter. Der Schluß geht etwas ſummariſch zu Werke, aber die letzten Zeilen verdienen Auszeichnung und wären eines größeren würdig:

— Aber Colomb verließ ihn dem Gram; die caſtiliſche Fürſtin
Spannte nach ihm die Arm' aus. Er wollt' ein Knie vor ihr beugen,
Aber ſie küßte die Stirn, von welcher der große Gedanke
Königlich aufſtieg — die weſtliche Welt. Er ging im Triumphe
Zwiſchen Don Fernand und Iſabella, der größere Tiphys.

Im zweiten Bande gewinnen beſonders unſere Beachtung die nach dem Altdeutſchen gedichteten Stücke. Das eine ſchließt ſich Wolfram von Eſchilbach's Parcival an, das andere, der Schweſter Rache, giebt, natürlich in Hexametern, einen der Nibelungenfabel in ihrem letzten Theil ungefähr nachgebildeten Inhalt, zugleich mit Namen der altdeutſchen Heldenſage: Zwei Brüder erſchlagen den Gemal der Schweſter, ſie tödtet jene. Das Stück iſt von Wichtigkeit, ſofern es aufmerkſam machte auf den reichen Beſitz alter Poeſie des deutſchen Volkes. Auf dieſer Seite liegt hier eine

Unterſtützung der anderweitigen mehr philologiſchen Thätigkeit des Mannes.

Zilla, ehemals die gefallene Zilla, erzählt in drei Geſängen den Fall der erſten Menſchen in einer andern Welt; ein ſehr ſeltſames Gegenſtück zur Fabel vom Sündenfall: das Weib fällt allein, der Mann bleibt gehorſam, und Gott — verſchafft ihm eine andere Frau, nicht eben ſehr galant! Inkel und Yariko iſt eine idylliſche Robinſonade, wozu Gesner die Ergänzung dichtete.

Aber auch hiemit haben wir nur einen ſehr kleinen Theil der dichteriſchen Thätigkeit Bodmers erſchöpft; ſcheint es doch, als habe er durch die Zahl ſeiner Gedichte erſetzen wollen, was ihnen an Gewicht abging; der Beifall, namentlich ſeiner Landsleute, welchen er mit ſo geringer Bemühung errang, mag freilich auch einen Theil der Schuld tragen. Wir nennen von ſeinen hexametriſchen Arbeiten nur noch die 1768 erſchienenen „Töchter des Paradieſes", eine Art bibliſchen Idylls und dann, ſehr charakteriſtiſch, ſeine Umdichtungen des Klopſtock'ſchen Meſſias. Bodmer war hier ein anderer Ramler und ein nur noch ſchlimmerer: er nahm im Vollgefühl ſeiner kritiſchen Autorität ſich's heraus, Stücke des Meſſias ſo umzuſchreiben, wie nach ſeiner Meinung Klopſtock ſie hätte dichten müſſen, eine Operation, welche eben nicht geeignet war die Freundſchaft zu befeſtigen.

Wenn nun nach Ausweis der Jahreszahl, in allen dieſen epiſchen Beſtrebungen Klopſtock der Vorgänger und das Vorbild iſt, ſo kehrt doch auf dramatiſchem Gebiet die Sache ſich um. Schon im Jahre 1754 dichtete Bodmer zwei bibliſche Tragödien in fünf Aufzügen, „der verkannte Joſeph" und „der keuſche Joſeph"; ferner 1760 „Ulyſſes, Telemach's Sohn, ein Trauerſpiel nach einer neuen Ausbildung", und er ließ in rapider Eile noch eine ganze Reihe von weltlichen Trauerſpielen folgen, z. B. „Elektra, oder die geächtete Uebelthat, nach einem neuen Grundriſſe" (1760), Politimet, ein Trauerſpiel (1760), ein Gegenſtück zu Leſſing's Philotas, das aber beinahe einer Parodie ähnlich ſieht; Patroklus, ein Trauerſpiel (1761), die Cherusker (1761), dann drei neue Trauerſpiele (1761), nämlich Johanna Gray, Friedrich von Tockenburg und Oedipus;

darauf Julius Caſar, ein politiſches Drama (1763), dann Marcus Tullius Cicero (1764), ferner noch: der vierte Heinrich, Kaiſer, Cato der ältere oder der Aufſtand der römiſchen Frauen (ſämmtlich 1768), und, 1782, Brutus und Caſſius Tod. Es zeigt ſich hier eine Fruchtbarkeit, von der man glauben ſollte, daß ſie einerſeits ein Talent und andererſeits einen Erfolg im Hintergrunde haben müßte, aber keines von beiden; die Stellung der Schriftſteller in jener Zeit der Erwartung muß in der That eine ſehr eigenthümliche geweſen ſein. Man kennt jetzt die Titel nicht mehr, aber ſchwerlich mögen dieſe Stücke auf irgend einem Repertoir geſtanden haben, uns kann gegenwärtig kaum irgend etwas mehr daran intereſſieren, als die Wahl der Stoffe, welche in den meiſten Fällen glücklich und dankbar waren — für den, der geſtalten konnte.

Dazu kommt nun eine eben ſo lange Reihe von Schauſpielen und ſogar Komödien und Tragi-Komödien, ein häuslicher Fleiß, welcher ſelbſt in der That tragikomiſch erſcheinen kann. Wir nennen ſie nur, weil ihre Zahl ohne nähere Nachweiſung unglaublich erſcheinen könnte; Politiſche Schauſpiele (1768), enthaltend: Marcus Brutus, Tarquinius Superbus, Italus, Timoleon, Pelopidas. In einer ſpäteren Ausgabe, vielleicht weil der Verfaſſer ſich ſelbſt ſeiner Fruchtbarkeit ein wenig zu ſchämen ſchien, hieß es, die Stücke ſeien von verſchiedenen Verfaſſern, doch weiß man, was auch an ſich klar, daß ſie alle von Bodmers Hand ſind. Im Jahre 1769 erſchien der zweite Band, mit den Stücken: Octavius Cäſar, Nero und Thraſea Pätus, endlich noch im ſelben Jahre der dritte, mit: die Tegeaten, die Rettung in den Mauern von Holz und Ariſtomenes von Meſſenien. Außerdem noch ſpäter (1773) Cajus Gracchus, und (1775) Arnold von Brescia in Zürich, darauf (1775) Wilhelm Tell und Geßler's Tod, zwei kleine Schauſpiele, ferner Heinrich von Merlchthal, Sorne mit Liſt eingenommen und der Haß der Tyrannei, (1775) endlich (1776) Friedrich der Rothbartige — wahrlich eine mehr als Lopeſche Fruchtbarkeit!

Dazu nun ferner noch im Jahr 1769 die Tragikomödie, welche durch Gerſtenberg's Ugolino veranlaßt worden war: der Hungerthurm in Piſa, dann gleichfalls 1769, der neue Romeo, Tragikomödie, worin Weiße lächerlich gemacht werden ſollte, ebenſo (1768) Atreus und Thyeſt, Parodie von Weiße, und ſogar eine Satire gegen Leſſing: Odoardo Galotti, Vater der Emilia, Pendant zur Emilia Galotti, und Epilogus zu dieſer (1782). Unter ſolchen Umſtänden wird die epiſche Satire auf Schönaich's Herrmann nicht eben auffallen; ſie heißt: Arminius Schönaich, ein Gedicht von Hermanfried (1756); vielleicht hatte der Erfolg den Mann verführt und ihn je mehr und mehr übermütig gemacht, gewiß weit mehr als Gottſched!

Vom weltlichen Drama kehrte Bodmer noch einmal zum geiſtlichen zurück. Als nämlich Klopſtock ſeinen Tod Adams und ſeinen Salomo dichtete, ſtellte wiederum Bodmer jedem dieſer Stücke lehrmeiſterlich, aber nicht eben meiſterlich, ein anderes gegenüber, wie er ſich nämlich dachte, daß Klopſtock hätte dichten ſollen, „den Tod der erſten Menſchen“ und „die Thorheiten des weiſen Königs“ (1776), er war nämlich der Meinung, es hätten Charaktere und Situationen anders genommen werden müſſen. So ſehr man nun auch geneigt ſein mag, zuzugeben, Klopſtock bleibe weit unter den Forderungen an ein Drama und an ein bibliſches Drama, ſo kommt doch bei dieſer Schulregelung des kritiſchen Verfaſſers nur allzuſehr deſſen eigenes Unvermögen zu Tage.

Beſſer iſt es bei Bodmers philologiſcher Thätigkeit zu verweilen, welche ſich nach mehr als einer Seite hin erſprießlich und nachhaltig erwieſen hat. Schon ſein Verdienſt den Deutſchen den Homer und andere alte Dichter nahe gebracht zu haben und mutig an das Ueberſetzerwerk gegangen zu ſein, iſt groß, aber er brachte uns auch die Bekanntſchaft Miltons und der engliſchen Balladen, die er in zwei Bändchen (1780) herausgab, angehängt iſt eine Verarbeitung von Stollberg's Ballade, „die Büßerin.“ Mehr als alles andere aber wiegt ſein Hervorziehen der Poeſie des dreizehnten Jahrhunderts, der Nibelungen, des Wolfram von Eſchilbach, der Minneſinger. In alledem liegen Keime, die erſt weiterhin ihre reichen Früchte getragen und den Deutſchen je mehr und mehr eine nationale Poeſie zurückgeführt haben.

Bodmer beſorgte endlich auch eine kritiſche Ausgabe von Opitzens Werken, welche recht verdienſtlich hätte werden können, von der aber nur der erſte Band erſchienen iſt; durch Opitz war er zuerſt zur deutſchen Poeſie hingeleitet worden und er verlor ihn nie aus den Augen, indem er darin ein Muſter eines einfachen und reinen Stils erkannte. Er gab auch eine Ausgabe von Wernickens Epigrammen, 1749, wiederholt 1763, welche nicht nur dazu beitrug, den unverdient ſchon in Vergeſſenheit gerathenen Dichter wieder aufzufriſchen, ſondern die auch Ramlers und Leſſings Herausgabe des Logau nach ſich zog. Ja, er ließ auch Canitzens oft gedruckte Gedichte von neuem erſcheinen; die Begriffe von Nachdruck und ſchriftſtelleriſchem Eigenthum ſtanden damals nicht eben feſt. Daß Canitz von Bodmer geſchätzt wurde, muß beſonders anerkannt werden, auch zeigt ſich in alle dieſem, daß er einen reinen und in vieler Beziehung unbefangenen Eifer für die Förderung deutſcher Literatur beſaß, ja daß er, bei aller ſonſtigen Feindſeligkeit, doch auch mancherlei Berührungspunkte mit Gottſched behielt, denn eben dieſe Dichter wurden auch von letzterem beſonders hochgeachtet. Vielleicht ſind buchhändleriſche Verhältniſſe und merkantiliſche Rückſichten mit entſcheidend für die Erklärung des unermeßlichen Herausgebens.

Bei der Eilfertigkeit, mit der Bodmer ſeine poetiſchen Werke auf das Papier und unter die Preſſe brachte, wird keine beſondere Sorgſamkeit in der Form zu gewärtigen ſein. Auf den Reim ließ Bodmer ſich ſpäter nicht mehr ein, in reimloſen Verſen, beſonders im Hexameter, folgte er Klopſtock; allein ſeine Verſe ſind ungleich zerlaſſener, unrhythmiſcher und in jeder Art formloſer. Es fehlte an metriſchen und proſodiſchen Principien, aber auch eben ſo ſehr an Sinn und Gehör. Daß von Bodmer gemeldet wird, er ſei ein Feind der Muſik geweſen, hat ſicherlich Einfluß gehabt auf ſeine Versbildung. Auch wo er ſich der Feile bediente, wie in der zweiten Ausgabe der Noachide, war darum auf dieſer Seite der Gewinn nicht groß. Klopſtock's wichtigem Fortſchritt zur Anerkennung der Spondeen im deutſchen Hexameter und in der deutſchen Sprache iſt Bodmer nicht gefolgt, häufig verſtoßen ſeine durchgängig amphibrachiſchen Sechsfüßler gegen das offenbarſte Accentgeſetz und Dinge, welche bei Klopſtock undenkbar ſind, begegnen uns hier häufig, ja werden zur Regel. Worte, wie einladet, ausrufet in erſter Silbe kurz zu gebrauchen, war ihm ein Leichtes.*) Mit all ſolchen Eigenſchaften iſt es eben Bodmer, welcher Gottſched den Hexameter, zu dem er vor Klopſtock aufgefordert hatte, wieder verleidete, ſo daß er ſeinen ſchon gethanen Ausſpruch, man müſſe ein Herz faſſen, um reimloſe Hexameter zu machen, ſchließlich wieder zurücknahm und, um doch etwas Kunſtmäßiges zu gewinnen, nach ſolchem Mißbrauch lieber den gereimten Hexameter empfahl.**) Jedenfalls ſind auf dieſer Seite Gottſched's Grundſätze und Beſtrebungen höher zu achten, als die ſeiner ſiegreichen Gegner.

Noch iſt eine Aeußerlichkeit zu erwähnen, nämlich daß Bodmer die lateiniſchen Lettern für deutſche Poeſie aufbrachte, doch ſcheint er davon wieder zurückgekehrt zu ſein, während die Sache vielfältig Nachahmung fand und noch heute nicht ganz beſeitigt iſt.***) Dazu kamen eigenthümliche Neuerungen der Orthographie, noch vor Klopſtock. In beider Rückſicht iſt Käſtners Epigramm auf Bodmer gemünzt.

Deutsche Verse mit lateinischen Buchstaben:

Seht die epischen Zeilen, frei vom Maasse der Sylben,
Frei vom Zwange des Reimes, hart wie Zyrchische Verse,
Leer wie Meissnische Reime! Seht der glyckliche Kynstler
Fyllt mit römischen Lettern und pythagorischem y
Zum Ermyden des Lesers, besser zu nytzende Bogen.

Dazu die Anmerkung: Deutsche Leser müssen sich belehren lassen, dass der Buchstabe y bei den Schweizern ii genannt wird.

---

*) Eine Entſchuldigung kann darin liegen, daß Opitz und deſſen Schule Wortbildungen dieſer Art, trotz des Accents auf der nicht reimenden Silbe, in den Reim ſetzte. Aber ebenſo auch „Weltalter."

**) Man ſehe darüber mein Buch: Deutſche Ueberſetzerkunſt

***) Wenn man in gelehrten Werken, dem Ausland zu Gefallen, die lateiniſchen Lettern wählt, ſo mag das eine geſtattete Ausnahme ſein. Unſere guten deutſchen Lettern haben gewiß auch ihre unverkennbaren Vorzüge, die vorherrſchenden vertikalen Parallelſtriche ſchließen ſich beſſer zuſammen, es giebt bequemere Wortfiguren und die Sprache erſcheint für's Auge weniger gedehnt und conſonantenreich.

Mehr poetiſche Anlage, wenn auch keine dichteriſche Selbſtändigkeit, finden wir bei Zachariä, nächſt Wieland vielleicht dem vielſeitigſten und gewandteſten Dichter des Zeitalters. Von Klopſtock ausgehend, mußte doch bald ſeine ganz verſchiedene Natur zum Vorſchein kommen; aber er iſt jedenfalls derjenige, der ſich in dem freien Klopſtockiſchen Hexameter mit dem meiſten Geſchick zu bewegen weiß.

Friedrich Wilhelm Zachariä iſt am 1. Mai 1726 zu Frankenhauſen in Thüringen geboren, woſelbſt ſein Vater Regierungs-Advokat war. Er ſtudierte 1743 zu Leipzig und wurde hier mit Gottſched bekannt. Dieſem ſchloß er anfangs auch ſich an, entfernte ſich indeß von ihm in dem Maaße, als ſeine poetiſche Fähigkeit ſich entwickelte. Er war Lehrer und ſpäter Profeſſor am Carolinum zu Braunſchweig, verband mit dieſer Stelle noch verſchiedene andere kleine Aemter, erhielt 1775 ein Canonicat und ſtarb 1777 daſelbſt im 51. Jahre ſeines Lebens.

Zachariä beſaß ein leichtes und gefälliges Talent, das ſehr glücklich auf gegebene Tonarten einging, faſt überall mit einigem Gelingen ſich verſuchte, vorzüglich in allen heitern Gattungen, vom Liede bis zum komiſchen Epos. Dieſe Richtung zeigte ſich gleich bei ſeinem erſten Auftreten in Leipzig mit dem Renommiſten, einem komiſchen Heldengedicht in Alexandrinern, das zwar ſtellenweis recht munter iſt, allein nicht die Durchbildung, Feinheit und Haltung ſeines Vorbildes Pope erreicht, ſondern deſſen weitläuftige Maſchinerien und allegoriſchen Perſonen mit ziemlich niedriger Komik zuſammenbringt. Seine ſpäteren Werke dieſer Art: „Phaëton“ und: „das Schnupftuch“ erhielten zu ihrer Zeit in viel höherem Grad den Beifall der beſonnenen Kritik, haben aber gleichwohl auch zeitig vom Schauplatz weichen müſſen.

Entſchieden weniger Beruf zeigt Zachariä im ernſten Epos, wo er mit großem Eifer ſich anſchickte, die Wege Klopſtocks zu verfolgen Am meiſten in deſſen Stil iſt: „die Schöpfung der Hölle“; man hielt ſie für verunglückt und ſie blieb Fragment — zuerſt 1760 gedruckt und ſpäter in die poetiſchen Schriften aufgenommen. Ein ähnliches Fragment iſt: „die Unterwerfung der gefallenen Engel und ihre Beſtimmung zu Schutzgeiſtern der Menſchen“, zugleich mit dem vorigen erſchienen.

Beſonders Glück machte Zachariä, als er die Klopſtockiſchen Hexameter auf Schilderung anwendete. Er iſt als der beſte der vielen Nachahmer von Thomſon's Jahreszeiten zu betrachten, denn wenn ſeine „Jahreszeiten“ ſich in Art und Ton ihrem Vorbilde mehr anſchließen als Kleiſt, ſo ſind doch auch ſie reich an lebhaft und freundlich gemalten Bildern. Das Gedicht gewann nicht wenig in der zweiten Auflage (1757); da nämlich der Dichter leicht hinwarf und ſchnell veröffentlichte, fand er nachher um ſo mehr nachzubeſſern. Die lockere Form des Klopſtockiſchen Hexameters hatte hier die ſchnelle Production noch mehr begünſtigt, und daß ſich an dieſen Verſen vor allen der leichtfließendſte Erguß rühmen läßt, wird nach der Natur des Versmaßes und des Autors erklärlich ſcheinen. In eben dieſer Form brachte er auch eine Ueberſetzung von Milton's verlorenem Paradies zu Stande, leichter und ſchneller, als Anderen eine proſaiſche geworden ſein würde. Ein ähnliches, und, wie man finden wird, auch ungleich gelungeneres Gedicht, ſind: „Die vier Stufen des weiblichen Alters“; es zeigt ſich darin ein Talent, welches Beſſeres hätte ſchaffen können, wenn es die Kunſtübung ernſter genommen hätte; allein das waren nun eben die traurigen Folgen von Klopſtock's Manier, die ſich viel und alles erlaubte.

Wir haben von Zachariä auch Oden, Fabeln, Lieder und allerlei kleine, ſcherzhafte Gedichte. Die Oden ſind darunter das ſchwächſte, denn Ernſt und Feierlichkeit iſt nicht des Mannes Sache; in den Fabeln findet ſich manches Sinnige und Artige und beſonders hervorzuheben iſt, daß er die treuherzige Art eines alten Fabeldichters zu reproducieren ſuchte in ſeinen Fabeln in Burkard Waldis Manier. Die kleinen Gedichte erheben ſich öfters zu vielem Humor und athmen eine ungemeine Friſche; ich erinnere hier z. B. nur an ſeinen „Magiſter legens“ und „Ein dicker Mohr mit Namen Peter.“ Er hat auch ſangbare Lieder gedichtet und wurde darin durch Kenntniß und Uebung der Muſik unterſtützt.

Vielleicht mehr als alles dies ſind zwei kleine Werke beachtenswerth, welche früher ohne des Verfaſſers Namen erſchienen waren und jetzt in den von Eſchenburg herausgegebenen nachgelaſſenen Schriften Zachariä's ſich finden, nämlich zwei Bearbeitungen nach Volksbüchern, die ſchöne Meluſine und die untreue Braut. Der Herausgeber erzählt, wie zufällig dieſe Werke entſtanden ſeien. An einem öffentlichen Ort wurden Volksbücher feil geboten, eine Dame, in deren Geſellſchaft ſich der Dichter befand, kaufte zwei derſelben und übergab ſie ihm mit dem Hinzufügen: „Ich möchte das einmal anders leſen; *wie* anders, das werden Sie wiſſen." Zachariä ging darauf ein und brachte zwei Stücke zu Stande, leicht und anmutig und von einer Art, daß man verſucht iſt, ihm eine Kenntniß der Dichter des dreizehnten Jahrhunderts beizumeſſen, denn es iſt ungefähr daſſelbe Maaß, die kurze Reimzeile mit vier Hebungen, und ein ziemlich verwandter Ton. Dieſe Erzählungsweiſe erhält um ſo mehr Werth, wenn wir ſie mit der Wieland'ſchen vergleichen, oder gar mit der ſpätern Art ſolche Mährchen zu erneuern. Das Verdienſt des Dichters hinſichtlich der Compoſition beſteht hauptſächlich darin, daß er in's Kurze und Klare gearbeitet hat; mit Beſeitigung all des groben und ſtörenden Beiwerks, das die Volksbücher enthalten, ſuchte er in der Meluſine das Hauptmotiv herauszuſtellen. Der Ton iſt freilich auch noch nicht der richtige, denn das Burleske überwiegt und die handfeſte Nutzanwendung zerſtört vollends die zarte Poeſie. Erwägt man, wieviel und wie Gutes ſich aus dieſer Kunſtübung hätte entwickeln können, ſo muß man Zachariä's frühen Tod in der That doppelt beklagen. Das zweite Stück: „Schreckliche Geſchichte von einer untreuen Braut, die der Teufel holen ſollen" iſt von ungleich gröberem Stoff, allein eben darum die dreiſte und friſche Pinſelführung mehr am Ort; es hat übrigens doch auch ein romantiſches Element und den Volkston. Der Inhalt bietet ein Gegenſtück zum Stoff der Lenore, wie denn überhaupt Zachariä den Uebergang von Gleim zu Bürger macht.

In eben dieſen hinterlaſſenen Papieren finden wir auch den Entwurf und einige Anfänge zu einem großen hiſtoriſchen Epos:

„Ferdinand Cortez“, das aus vierundzwanzig Geſängen beſtehen ſollte; vier davon hatte er ausgearbeitet und der Oeffentlichkeit übergeben, ſechzehn ausführlich ſchematiſirt, die übrigen kürzer und ſkizzenhafter. Es iſt in reimloſem, fünffüßigem Jambus, ſtets mit männlichem Ausgang, ein Maaß, das uns freilich zugleich farblos und eintönig erſcheinen will. Die Kenner epiſcher Compoſition werden vielleicht nicht eben ſehr bedauern, daß dieſes auf ſo großen Umfang berechnete Werk unvollendet geblieben, wiewohl Einzelnes, z. B. Gatumozin's Rede, nicht ohne Leben und Kraft iſt. Der Dichter hatte anfangs darin, nach dem Geſchmack der Zeit, eine weitläuftige epiſche Maſchinerie von Himmels- und Höllengeiſtern, entſchloß ſich aber ſpäter dieſelbe aufzugeben, ſo daß nur noch der Schutzgeiſt Mexico's, Thamanalko, am Anfang des 3. Geſanges erſcheinen ſollte. Auch wollte er den Namen eines epiſchen Gedichts fallen laſſen und es nur noch ein hiſtoriſches nennen. Es ſollte nicht mehr Cortez, ſondern die Eroberung von Mexico heißen, weil die Einheit nicht ſowohl in dem Helden als der Handlung liege. In ſolchem Sinne wollte er die ſchon fertigen Geſänge umarbeiten, wovon Eſchenburg einige Proben mittheilen konnte. Auf Naturſchilderung, wofür ſonſt der Dichter ſo viel Sinn verräth, und wozu hier vorzügliche Gelegenheit war, ſcheint das Ganze nicht eben berechnet; die fremde Natur vorzuführen war noch nicht an der Zeit.

Endlich hat Zachariä auch darin Verdienſt, daß er den Deutſchen ihre vergeſſenen Dichter wieder etwas auffriſchte, was immer von Zeit zu Zeit nöthig iſt, und keineswegs durch die Hände gewöhnlicher Schulmeiſter geſchehen kann. Den ſchon von Gellert öfters genannten alten Fabeldichter Burkard Waldis ließ er abdrucken und veranſtaltete eine größere Auswahl aus deutſchen Dichtern, in der namentlich die ſchon ſtark in Vergeſſenheit gekommenen des ſiebzehnten Jahrhunderts wieder gebührend hervorgezogen wurden; die Sammlung umfaßt zwei Bände, ein dritter iſt von Eſchenburg hinzugefügt worden.

In alledem nun erſcheint der ſtrebſame Dichter uns achtungswerth, er iſt, wenn wir ihn als Soloſtimme nicht ſehr hoch würden ſtellen können, eine der vorzüglichſten Chorſtimmen und ſehr löblich iſt ſeine Sprachbehandlung. Wie ſeine Natur es mit ſich brachte, erſchienen ſeine Leiſtungen gerade um ſo beſſer, als er ſich von Klopſtock, ſeinem Ausgangspunkt, entfernt und zu Thomſon und Pope übergeht. Sein Talent iſt offenbar entſchiedener für das komiſche Epos als für das religiöſe, ſo daß man ſagen darf, er habe jenes nur aus Mißverſtändniß ſeiner ſelbſt ergriffen. Obenan iſt wohl ſein komiſches Heldengedicht „Phaeton" (d. i. eine beſondere Art von leichtem Wagen) zu ſtellen, und man darf ſagen, es erhebe ſich weit über die frühern ſchlechten Nachahmungen von Boileau und Pope. Es iſt reich erfunden und wohl angelegt, in der Ausführung meiſtens friſch und darſtellungsvoll, mit Humor gewürzt und ſehr gewandt im Ausdruck, z. B. im erſten Geſange die Scene, wie Diana mit Hannchen in die Küche geht, um die Schwämme zu bereiten, deren Wirkung den Knoten ſchürzt. Phaeton I, Vers 54 f.

Alsbald ſtiegen ſie beide hinab in der Küche Gewölbe,
Gleich dem beherzten Ulyß und gleich dem frommen Aeneas,
In die brüllende Hölle voll Glut und praſſelnder Flammen.
Wahrlich, ſchreckliche Bilder! An einen Bratſpieß geſchmiedet,
Drehte der ſchelmiſche Konrad, ein andrer Ixion, den Braten.
Karpfen lagen umher mit aufgeriſſenen Bäuchen,
Schwammen im eigenen Blut und ſchnappten nach eignen Gedärmen.
Kochender Eſſig wird bald wild über die Floßfedern ſtrömen
Und die glänzende Schuppe mit Himmelsfarbe ſich färben.
Eine glühende Magd ſtreift mit blutgierigen Händen
Einem Haſen das Fell voll Grauſamkeit über die Ohren.
Ach! er wird ſie nicht mehr am blumigten Abhange ſpitzen,
Wird nicht mehr als die Zierde der Felder im Sprunge ſich zeigen.
Brandiß, der Wüthrich und Koch, war dieſer Hölle Beherrſcher,
Und war reich und gemäſtet durch Marter und Qualen der Thiere.
Unrechtmäßig war er mit reichen Kleidern geſchmücket;
Denn der Nacht Liverei gebührte dem Pluto zu tragen.
Eine rußige Gabel regiert' er in grimmigen Händen,
Und im Gürtel trug er ein ſcharfes mordriſches Meſſer.
Alles bückte ſich tief, als jetzt die himmliſche Schönheit
Sich dem Feuerheerd naht —.

Es iſt in der Ordnung, daß neben der epiſchen Poeſie und ihrem übererhabenen Aufſchwung auch das parodiſche Epos ſich zeigt und wiederum, daß zur Zeit, als die Götter des Olymps vom deutſchen Pindus weichen müſſen, man ſie ſammt der ganzen verbrauchten epiſchen Maſchinerie, hier Fama und der perſonificierte Neid, letztlich noch im Komiſchen verwendet. Zachariä aber war ganz der Mann dazu. Man hat zu beklagen, daß das Stück im Ganzen kein mehr bleibender Beſitz der Nation geworden iſt, denn die Pinſelführung iſt leichter und geiſtreicher als bei Voß und andern. Aber unter den Gründen, welche das Stück niederdrückten, ſteht wohl obenan die veränderte proſodiſche Handhabung der Sprache und der weiterhin zum bürgerlichen Idyll ſich hinneigende Geſchmack; die Schätzung der nächſten Nachwelt, wie ſo oft, pflanzte ſich dann aber weiter fort. — Zachariä mußte, während wir ihn am Schluß ſeines Lebens gerade Anſtalten zu höhern Beſtrebungen machen ſehen, das Hinwelken ſeines Namens erleben, wie er denn auch ſelbſt klagt, daß — „die Deutſchen ihn faſt vergaßen.“

Es iſt traurig zu berichten, daß während der begabtere Zachariä ſich mehr und mehr von Klopſtock abkehrte, und gleiches war ja auch mit Wieland geſchehen, gerade die ganz Unberufenen ſich am eifrigſten in die offene Bahn des religiöſen Epos warfen, unter ihnen ſo ſchwache, daß ſie auch hier nicht einmal im Chor eine Stelle verdienen, ſondern höchſtens noch bei der Betrachtung der Gattungen in Erwägung kommen. Andere, die mit Klopſtock auf den verſchiedenen Stationen ſeines Lebens in freundſchaftlichem Verkehr ſtanden, ſind von ſeiner Kunſtart mehr oder weniger berührt worden, ſo daß es wohl paſſend erſcheint, dieſer Kreiſe hier in der Kürze zu gedenken.

Schon in Leipzig wurde Klopſtock der Mittelpunkt eines Vereins junger Männer, die auch bald eine gemeinſame Wirkſamkeit begannen und ihr eigenes Organ hatten, die Bremer Beiträge. Zu ihnen zählt

Elias Schlegel, dann Gärtner, der aber mehr durch Kritik wirkte; es giebt zwar in der genannten Zeitſchrift einzelne Gedichte von ihm, dieſe ſind jedoch ohne Bedeutung. Ferner Ebert, an den Klopſtock's bekannte Ode gerichtet iſt; auch er verſuchte ſich in Gedichten, doch blieben die Ueberſetzungen aus dem Engliſchen, namentlich die Young'ſchen Nachtgedanken, das Erheblichſte und jedenfalls Einflußreichſte. Nicht minder hat man auch von Gieſecke, dem gleichfalls von Klopſtock Gefeierten, Gedichte, welche jedoch auch nicht viel bedeuten wollen. Beſſeres iſt von dem ältern Cramer, Johann Andreas, zu melden, denn von ihm giebt es geiſtliche Gedichte, Oden und Lehrgedichte, welche in ihrer Zeit geſchätzt wurden. Sie ſtanden meiſtens zuerſt in den Bremiſchen Beiträgen und dem nordiſchen Aufſeher, und wurden 1782 und 83 als ſämmtliche Gedichte herausgegeben. Am bekannteſten iſt wohl die Ode auf Luther, ſie hat am längſten in einer gewiſſen Achtung erhalten, die jedoch mehr dem Gedanken und der Geſinnung als der Poeſie gezollt wird. Die Ode an Gott empfiehlt ſich durch eine gute Anfangsſtrophe:

Der Mächtige, der Herr der Götter,
Vor dem der Engel niederfällt,
Gott redet donnernd aus dem Wetter
Und ruft voll Majeſtät der Welt.
Anbetend ſinkt der Erdkreis nieder,
Der Wald ertönt, es bebt die Flur
Und Blitze ſagen's Blitzen wieder,
Uns lenkt der Herrſcher der Natur.

Läßt ſich hier und im Folgenden ein Einfluß Klopſtock's erkennen, ſo fällt um ſo mehr auf, daß wir dabei die Klopſtockiſche Form vermiſſen; in der That konnte ſich nur das jüngere Geſchlecht zu reimloſer Odenpoeſie mit ſolchem Inhalt entſchließen.

Später fanden ſich beſonders in Braunſchweig dieſe und andere Freunde Klopſtock's zuſammen; mehrere davon waren Profeſſoren am dortigen Carolinum. Von den ſchon genannten gehören dahin beſonders Gärtner, Ebert und Zachariä, außer ihnen iſt beſonders noch **Eſchenburg** zu nennen, bekannt durch ſeine Verdienſte als Literator. Aber auch als Dichter zeigte er ſich nicht ungeſchickt, ein Gedicht auf den Tod ſeiner Tochter namentlich ſchlägt einen weichen und melodiſchen Ton an, ähnlich dem ſpätern Matthiſſon.

Gleichzeitig hatte Klopſtock beſonders ſeine Anhänger in dem Bund der Jünglinge, welcher in den ſiebziger Jahren ſich zu Göttingen gebildet hatte; die Stolberge, Hölty, Voß ſind nach Inhalt und Form, namentlich in der lyriſchen Poeſie, von Klopſtock geleitet worden, wiewohl die Beſonderheit der Einzelnen ſogleich neue Tonarten hervorbrachte. Dieſer Einfluß auf die Lyrik, welcher ſich weit bis in die nächſte Periode hinein erſtreckt, läßt ſich weniger verfolgen, da er meiſtens vereinzelt auftritt, doch iſt keiner der bedeutenden Dichter davon unberührt geblieben, ich nenne beſonders Herder, und wenn Goethe ſich auch vom Klopſtockiſchen Odenmaaß fernhielt, ſo hat er doch gleich ihm in freieſten Rhythmen improviſirt. Und ſo iſt von Dichtern, welche mehr der nächſten Periode angehören, beſonders **Schubart** als ein eifriger Nachfolger Klopſtock's in Ton und Inhalt zu nennen, vor allem aber wieder ein Schweizer, **Johann Caspar Lavater**, deſſen Jeſus Meſſias und Joſeph von Arimathia als das Beſte genannt werden muß, das ſich den großen epiſchen Beſtrebungen Klopſtock's an die Seite ſtellen läßt.

III.

Der Bardengeſang.

Eine beſondere und für die Zeit ſehr bezeichnende Gattung iſt der Bardengeſang, offenbar auch im Zuſammenhange mit Klopſtock, wiewohl er bald noch einen andern Anhaltspunkt gewann in den Geſängen Oſſian's.

Als Klopſtock ſich im Jahre 1751 nach Kopenhagen begab, lernte er daſelbſt die nordiſche Mythologie kennen und in dem Streben Urdeutſches zu ſchaffen, machte er den gewagten Verſuch, dieſelbe an die Stelle der griechiſchen zu ſetzen, wie ſich dies beſonders in ſeiner Odenpoeſie bekundet; in ſeinen Dramen dagegen führte er ſingende Barden ein. Hiemit war die Aufforderung gegeben. Der in Schleswig geborene **Gerſtenberg**, ſchon durch ſeinen Geburtsort und ſeinen Aufenthalt in der däniſchen Hauptſtadt dem Nordiſchen näher ſtehend, ging zunächſt darauf ein. Durch ſeine zu Kopenhagen erſchienenen **„Gedichte eines Skalden“** mit einer Erläuterung der Eddaſprache und der Anſpielungen in dem Gedicht. Allein Gerſtenberg wendete ſich darauf andern Gattungen zu und erwarb beſonders einen Namen durch ſeine Cantate Ariadne auf Naros und durch ſein proſaiſches Trauerſpiel Ugolino. Heinrich Wilhelm von Gerſtenberg war am 3. Januar 1737 zu Tondern im Herzogthum Schleswig geboren, war Rittmeiſter zu Kopenhagen, ſeit 1771 geheimer Conferenzrath, ſeit 1775 däniſcher Reſident in Lübeck; er ſtirbt 87 Jahre alt am 1. November 1823 zu Altona.

Bevor wir hier weitergeben, iſt des Einfluſſes der Oſſianiſchen Geſänge zu gedenken. Um das Ende der ſechziger Jahre wurde der von Macpherſon herausgegebene Oſſian bekannt, zunächſt durch die Ueberſetzung von Denis in Klopſtockiſchen Hexametern (1768), und dadurch bekam die Liebhaberei für alte Bardenpoeſie einen neuen Aufſchwung. Wie wir jetzt unterrichtet ſind, hat es mit dieſem Oſſian eine eigene Bewandtniß und Macpherſon's Arbeit verdient beinahe den Namen einer Fälſchung. Allerdings giebt es Ueberbleibſel einer altſchottiſchen Poeſie, in welcher ein Sänger Oiſin ſich nennt, allein dieſe iſt von ganz anderer Art und trägt die vollen Kennzeichen alter und volksmäßiger Poeſie an ſich, ſie iſt ſchlicht, roh, ohne feinere Ausführung, vollends ohne Sentimentalität. Zu dem Macpherſon'ſchen Oſſian verhält ſie ſich wie ein derber, aber markvoller Holzſchnitt zu einem ſaubern aber formloſen modernen Stahlſtich. Der neuere Bearbeiter hat mit einem ſehr eigenthümlichen und zum Theil auch poetiſchen Talent Allem und Jedem ein ſehr blendendes modernes Colorit zu geben gewußt, viel ſentimentale Landſchaftsmalerei hineingezogen, wovon in den Originalen auch nicht die kleinſte Spur, und dann wieder, nicht unglücklich, mancherlei Anklänge an Homeriſches, Pindariſches, nicht ſelten ſogar an die Dichter des alten Teſtamentes. Gerade dieſe Miſchung und Zurichtung erſchien ungemein ſchmackhaft; man ſchmeichelte ſich, Uraltes, aus den Zeiten Cäſar's zu beſitzen und doch genügte es allen modernſten Anſprüchen, ja ſtand ganz auf gleicher Stufe mit der neueſten Mode britiſcher Sentimentalität. Die Stimmung, in welcher Klopſtock ſowohl ſeinen Meſſias, als ſeine Oden gedichtet hatte, klang hier wieder, erſchien nur noch ſtärker und machte ſich geltend als Urtypus eigenthümlich nordiſcher Poeſie. So wird ſich denn erklären, daß nicht nur in England, ſondern noch ungleich mehr in Deutſchland alle Gebildeten für dieſe gefälſchte Poeſie ſchwärmten, daß ſelbſt Herder und Goethe (ja ſogar Napoleon!) hier die höchſte Höhe der Poeſie zu finden glaubten. Herder namentlich fragte, was wohl aus Klopſtock geworden ſein würde, wenn er zur Zeit ſeiner frühern Entwicklung mit dem keltiſchen Barden bekannt geworden wäre. In England fehlte es freilich nicht an frühem Zweifel und der in die Enge getriebene Macpherſon ſah ſich endlich genöthigt, ſelbſt ein angebliches gäliſches Original nach ſeiner freien Poeſie hinterdrein zu verfertigen, eine offenbare Fälſchung — wonach dann aber Chriſtian Wilhelm Ahlwardt „die Gedichte Oſſian's aus dem Gäliſchen im Silbenmaaße des Originals“ ſehr müh- und anſpruchsvoll überſetzt hat; drei Bände, Leipzig 1811. Der Einfluß dieſer neu entdeckten Bardenpoeſie, falls er denn überhaupt bedeutend war, erſtreckte ſich mehr auf die folgende Periode, in der gegenwärtigen blieb er vereinzelt, hauptſächlich wohl auch, weil es in Deutſchland an Talenten fehlte, welche dem des Macpherſon gleichgekommen wären.*)

Vielleicht hat doch Klopſtock ſich noch am meiſten angeeignet, denn in die Gedichte des Ueberſetzers Denis möchte ungleich weniger übergegangen ſein, da er ſeiner Sinnesweiſe ſich mehr an Ramler anſchließt. Denis hatte übrigens auch eine mehr als gewöhnliche Kenntniß von isländiſcher Mythologie und Poeſie und in ſeinen Gedichten finden ſich mancherlei Verſuche, dieſe alten Sangweiſen wieder zu beleben. Demzufolge gab er ſelbſt der Ausgabe ſeiner Gedichte den Titel: „Die Lieder Sined's des Barden,“ Wien 1772 — der Name Sined iſt bekanntlich die Umkehrung ſeines wahren Namens Denis. Wir heben daraus beſonders hervor: Asbiörns Prudas Sterbelied und Hakon's Leichengeſang. Einem an Klopſtock gerichteten Gedicht giebt er die Ueberſchrift: „An den Oberſten der Barden Teuts.“

In der Reihe dieſer Barden iſt beſonders noch Karl Friedr. Kretſchmann zu nennen; geboren zu Zittau 1738, Advokat daſelbſt, ſtirbt 1809. Er gab ſeine Geſänge unter dem Namen Ringulfs des Barden heraus, ſo „Geſang Ringulfs des Barden, als Varus geſchlagen war, 1770“; „die Klage Ringulfs des Barden über Hermann's Tod, 1771“; es gab ferner Geſänge des Barden Gisbert u. ſ. w. und Duſch beſang unter dem Namen des Barden Rhyno,

---

*) Näheres über die ſehr merkwürdige Fälſchung und die durch viele Decennien geführten Kämpfe, findet man in einer beſondern Schrift der Talvi (Frau Robinſon); einen Auszug daraus mit ſchätzbaren Zuſätzen neuerdings in Loebell's Entwicklung der deutſchen Poeſie, Theil I.

Toskar's Sohn, den Kaiſer Joſeph. Allein dieſer urdeutſche Geſang ging mit der Mode dahin, nachdem er kaum länger als ein Jahrzehent geblüht hatte; jetzt wo man über den falſchen Oſſian aufgeklärt iſt und auch Klopſtock ſeinem Schickſal verfallen, hat er um ſo weniger Hoffnung aufzuleben, und in der That war die geſammte Leiſtung nicht groß.

IV.

Die Anakreontiker.

Seit Gottſched den Anfang machte mit der Ueberſetzung des Anakreon war eine Tonart gegeben, in der eine reiche Production entſtand, um ſo mehr, als bereits alle europäiſchen Literaturen vor der deutſchen ſich darin verſucht hatten. Cronegk gelang in dieſer wenig antiken Gattung ſchon Einiges, mehr noch Götz und Uz, beſonders aber thaten ſich Gleim und Jacobi darin hervor und alle kleineren Dichter der Zeit folgten in der leichten Gattung und mehr oder weniger bequemen Form ihnen nach. So ausgebreitet nun aber dieſe Dichtung iſt, ſo groß die Zahl derer, welche ſich in ihr bewegten, ſo wird es doch ſchwer, beſondere Namen auszuzeichnen, da Lieder dieſer Art meiſtens neben anderen einhergehen und ſelten vereinzelt auftreten. Der ſchon genannte Gerſtenberg brachte in ſeinen „Tändeleyen,“ 1755, ſeinen Tribut in dieſer Modegattung, eben dahin gehören Zachariä, Michaelis, Eſchenburg und beſonders Weiße, von dem wir noch ſprechen; läßt ſich doch ſelbſt von Leſſing's kleinen Liedern Einiges hieher zählen. Vieles und das Meiſte davon verlor ſich in Zeitſchriften und iſt, wenn der Verfaſſer nicht ſonſt Namen erwarb, nicht wieder geſammelt worden, es aber jetzt zu thun, wo die Anſprüche auf Gehaltvolleres gerichtet ſind, würde zu ſpät kommen. Wir beſchränken uns daher, nur noch Klamer Eberhard Schmid zu nennen, (geb. 1746 zu Halberſtadt) der in einer Reihe von Gedichtſammlungen das anakreontiſche Feld verſchiedentlich bepflanzt.

V.

Drei ſächſiſche Dichter.

Wir wenden uns nunmehr unter den Dichtern zweiten Ranges ſolchen zu, welche weniger in unmittelbarer Abhängigkeit von den Stimmführenden ſtehen, vielmehr wohl auch auf der einen oder andern Seite Eigenes bringen und neue Bahnen bezeichnen. Hier iſt denn wohl vor allen Leſſing's Freund und Genoß, Chriſtian Felix Weiße zu nennen, ein trefflicher lyriſcher Dichter und ein nicht zu verachtender Vorgänger in der beſſern Behandlung der Tragödie.

Weiße iſt geboren zu Annaberg im Erzgebirge, am 28. Jan. 1726, gebildet auf dem Gymnaſium zu Altenburg und der Univerſität zu Leipzig. Hier ſtudierte er unter drückenden Verhältniſſen Theologie und Philologie und lernte die ſpätern Mitarbeiter der bremiſchen Beiträge kennen. Als dieſe die Univerſität verließen, hatte er das Glück mit Leſſing bekannt zu werden, deſſen Umgang denn bald jeden andern verdrängte. Neigung zum Theater und gemeinſame Beſtrebungen, zugleich aber auch gemeinſame Dürftigkeit verbanden ſie; ſie überſetzten für das Theater der Neuberin. Später verkehrte Weiße mit Rabener und durch dieſen auch mit Gellert. Er ſchrieb kleine Theaterſtücke für die Kochiſche Geſellſchaft in Leipzig und hatte, da Gottſched mit derſelben geſpannt war, von dieſem viel zu leiden. Darauf wurde er mit Kleiſt bekannt, den die Kriegsverhältniſſe nach Leipzig geführt hatten. Im Jahre 1759 übernahm er auf kurze Zeit die Fortſetzung von Nicolai's Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, ging dann mit einem vornehmen Herrn nach Paris und lebte nach deſſen Zurückkunft eine Zeitlang in angenehmen Verhältniſſen auf deſſen Gut bei Scheidungen in der anmutigſten Gegend Thüringens. Neigung zu ſelbſtändiger Exiſtenz zog ihn wieder nach Leipzig, woſelbſt er die Stelle eines Kreisſteuereinehmers antrat, welche ihm noch Zeit für literariſche Arbeiten übrig zu laſſen verſprach. Es wird gemeldet, daß er die beſondere Fähigkeit beſaß, unmittelbar neben den ſehr profanen Berufsgeſchäften ſeine poetiſchen Arbeiten zu betreiben, ſo daß der Verkehr mit den zahlenden Bauern ihn kaum ſtörte in der Compoſition einer Tragödie. Er ſetzte die Feder wieder an, wo er ſtehen geblieben, und ſchrieb den pathetiſchen Dialog weiter. In vorgerücktem Alter machte ſich Weiße beſonders durch ſeine Kinderſchriften, namentlich ſeinen Kinderfreund, bekannt und beliebt, ein Ruf, der in der That ſeine Beſtrebungen als Theaterdichter und Lyriker verdunkelt und verſchoben hat. Im Jahre 1790 fiel ihm durch Erbſchaft das ſchöne Rittergut Rötteritz bei Leipzig zu, welches ihm im Alter einen angenehmen Sommeraufenthalt gewährte. Er ſtarb am 16. Dez. 1804, 79 Jahre alt. Wir zeichnen Weiße hier beſonders als lyriſchen Dichter aus; ſeine Gedichtſammlung in drei Bänden enthält viel Anmutiges und Schönes, Geiſtreiches, Friſches, Warmſinnliches, ſelbſt Gewagtes, ohne aber die Grenze des Edlen und Schönen zu überſchreiten. Zur Begründung dieſes Urtheils, das jetzt vielleicht manchem zu günſtig erſcheinen könnte, erlaube ich mir, auf die in meinem Dichterwald ausgehobenen Stücke zu verweiſen, welche Weiße unter den Lyrikern der Zeit eine nicht unbedeutende Stelle ſichern.

Die Zeitgenoſſen geben Weiße vor allen als Dramatiker, insbeſondere als Trauerſpieldichter, eine Bedeutung; allein dieſe iſt bald vorübergegangen und man hat beinahe ſein Verdienſt als Uebergangsſtufe vergeſſen. Er trat zuerſt mit Luſtſpielen auf, die bei der Mangelhaftigkeit des damaligen Repertoirs und der übergroßen Empfänglichkeit und Genügſamkeit der Zuſchauer oft geſpielt worden ſind; ſie enthalten zuweilen Artiges, auch wohl Erfreuendes, ein Schauſpiel „die Flucht“ iſt nicht ohne Verdienſt: das Hauptmotiv hat Aehnlichkeit mit Schiller's Räubern und könnte wohl auf dieſe von

von Einfluß geweſen ſein. Auch Weiße's „Jean Calas" iſt beachtenswerth, nach der bekannten von Voltaire ſo ruchbar gemachten Verfolgung eines Unſchuldigen durch den brutalſten Fanatismus. Ein ergreifendes Stück Gegenwart wird hier auf die Bühne gebracht, inſofern Vorgänger von Goethes Clavigo, der ganz ähnlich nach Beaumarchais arbeitete, wie Weiße nach Voltaire.

Von den Trauerſpielen in Verſen erhielt ſein „Richard der Dritte", in Alexandrinern, zwar den Beifall ſeines Freundes Rabener, wurde aber von ſeinem Freunde Leſſing, in der Hamburgiſchen Dramaturgie ſcharf getadelt. Der Abſchnitt des Leſſing'ſchen Werkes gehört zu dem geiſtreichſten und Beſten, das der unvergeßliche Mann geſchrieben; er kannte Shakeſpeare's gleichnamige Tragödie und da mußte ihm der ungeheure Abſtand anſchaulich werden; aber er war gerecht und umſichtig genug, auszuſprechen, daß ſich von Shakeſpeare keine Zeile in ein Werk nach franzöſiſchem Zuſchnitt, wie es Weiße's Trauerſpiel war, hinübernehmen laſſe. Der Dichter ſelbſt, der ſich erſt nach Vollendung ſeines Stückes eines ſo großen Vorgängers bewußt wurde, ſagt beſcheiden in der Vorrede: „Sollte ich alſo bei der Vergleichung viel verlieren, ſo wird man doch wenigſtens finden, daß ich kein Plagium begangen habe; aber vielleicht wäre es ein Verdienſt geweſen, an dem Shakeſpeare ein Plagium zu begehen." Leſſing ſetzte hinzu: „Vorausgeſetzt, daß man eins an ihm begehen kann." Beſſer organiſirt und lebendiger iſt Weiße's ſpäteres Trauerſpiel „Roſamunde," gleichfalls in Alexandrinern; noch mehr Aufmerkſamkeit verdienen aber zwei Trauerſpiele von Seiten ihrer Form; ſie ſind nämlich in fünffüßigen Jamben. Dieſe beiden Stücke ſind „die Befreiung von Theben" und „Atreus und Thyeſt," gedruckt im dritten Theil der Trauerſpiele, 1776. Man hat ſie für die älteſten Stücke in fünffüßigen Jamben gehalten, aber mit Unrecht, denn Brawe's Trauerſpiel Brutus hat ſchon dieſe Form; es iſt herausgegeben 1768, allein der Verfaſſer ſtarb ſchon am 7. April 1758 und ſchrieb das Stück zwei Jahr vor ſeinem Tode. Wenn aber Weiße auch nicht der Erſte iſt, der ſich dieſer Form bedient, ſo hat er ſie doch zuerſt mit Gewandtheit gehandhabt und zu Ehren gebracht. Gleichzeitige Kritiker loben ganz beſonders den Schwung der Sprache und noch in der nächſten Zeit hielt man ihn für den Schöpfer eines wahrhaft tragiſchen Ausdruckes. Jetzt, nachdem wir einen Schiller gehabt, wird es uns ſchwer, dies Verdienſt in vollem Umfang anzuerkennen, allein das Urtheil der Zeitgenoſſen verdient hier wohl Berückſichtigung. Weiße war mit den griechiſchen Tragikern einigermaßen bekannt, und nahm ſie zu Muſtern anſtatt der Franzoſen, ein Umſtand, der ſeinen Beſtrebungen allein ſchon Bedeutung giebt. Es herrſcht in den Stücken in der That ein gewiſſes tragiſches Pathos, was aber ihren Helden abgeht, iſt Individualität und freies inneres Leben, ſo daß ſie ergreifen könnten. Sein Thyeſt iſt auch darum beachtenswerth, weil er die Fabel des Labdakidenhauſes behandelt — aus welcher Goethe ſeine Iphigenie nahm.

So wenig dieſe Tragödien Weiße's ſich behauptet haben, ſo kann ihnen doch das Verdienſt nicht geſchmälert werden, von dem bürgerlichen Trauerſpiel wieder zur höhern Gattung zurückgekehrt zu ſein und hier eine von den Franzoſen unabhängige Bahn geſucht zu haben. Indeß ließ dieſe Bahn ſich für jetzt noch nicht behaupten; Weiße ſelbſt mußte zum Alexandriner zurückkehren, in ſeiner Roſamunde: die Schauſpieler, einmal nach franzöſiſcher Art geſchult, konnten denſelben nicht entbehren, zumal ſolange man ihnen keinen tiefern dramatiſchen Inhalt gab. Weiße alſo hat dieſe Form weder durchgeſetzt, noch aufgebracht, denn letzteres Verdienſt gebührt ſeinem ſchon genannten Vorgänger.

Dieſem widmen wir nun hier noch einige Worte, benutzend, was der Herausgeber ſeiner Werke über ſein Leben und ſeine Leiſtung uns überliefert. Joachim Wilhelm v. Brawe ward den 4. Februar 1738 zu Weißenfels geboren. Sein Vater war geheimer Kammerrath; er begann ſeine Studien auf der ſächſiſchen Fürſtenſchule Pforte und ſtudierte darauf zu Leipzig; allein bald nach Beendigung derſelben, als er eben zum Regierungsrath ernannt worden, ſtarb er plötzlich in ſeinem zwanzigſten Lebensjahre. Das Stück, das uns am meiſten intereſſirt, Brutus, iſt aus ſeinem achtzehnten; noch vor demſelben ſchrieb er den Freigeiſt, welcher mit Cronegk's Codrus concurrirte. Das letzte Stück iſt in Proſa, es wurde mit Beifall geſpielt, doch meinte man, es ſei beſſer geeignet zum Leſen. Brutus erhält vom Herausgeber folgendes Lob: „das Stück iſt aus den höhern Sphären der Tragödie, aus der Welt der Helden und Patrioten genommen; es iſt voll intereſſanter Situationen, voll gewaltſamer Leidenſchaften, voll Heroismus und Stoicismus, und vom Anfang bis zum Ende voll ungewöhnlich ſtarker Poeſie.“ Dann wird beſonders noch gerühmt, daß es dem Schauſpieler ſehr ſchöne Abgänge giebt. So ſehr man dieſe auch heutzutage ſucht, ſo wenig dürfte es ſich doch ſpielen laſſen. Es iſt eben ſehr jugendlich, als ſolches Werk aber nicht ohne Bedeutung, indeß der frühzeitige Tod doch nicht in dem Sinne zu beklagen, daß man ſich von dem Verfaſſer eine wahre Eröffnung der höheren Tragödie hätte verſprechen können; dieſe war weder ihm noch Weiße beſtimmt, noch auch dem ungleich größeren Leſſing.

Recht beachtenswerth ſind vielleicht auch die Worte, mit denen der Herausgeber die Vorrede ſchließt. Sie lauten: „Aus beiden Trauerſpielen ſieht man, daß der Verfaſſer mehr geliefert hat, als man von dem fähigſten Kopfe vor ſeinem zwanzigſten Jahre erwarten durfte. Was hätte ein ſo feuriger und fleißiger Dichter der Bühne nicht für Ehre machen können, wenn er länger gelebt hätte! wenn er bei ſeinem längeren Leben nicht etwann, wie viele andere, mitten in ſeinem Wachsthum ſtehen geblieben wäre! und wenn er endlich die Liebe zum deutſchen Theater nicht gar verloren hätte, dem es zum Theil noch an Perſonen fehlt, die ihre natürlichen Gaben durch Studieren der Bücher und der feineren Welt erhöht, und ſich tüchtig gemacht haben, dem Dichter in allen ſeinen Empfindungen zu folgen und zu Hülfe zu kommen! Doch ſo lange man in Deutſchland nur dem Maler, dem Tonkünſtler, dem Baumeiſter erlaubt, ſeiner einzigen Kunſt getreu zu bleiben, dem Dichter aber, der die ſchwerſte und weitläufigſte unter allen Künſten treibt, noch andere Geſchäfte aufladet, die ihn ernähren ſollen, und ihm nur erlaubt, wenn er bereits ermüdet iſt, ſich noch einmal durch Verfertigung poetiſcher Meiſterſtücke zu ermüden: was kann man da anders erwarten, als daß er ſeine Kunſt zuletzt vernachläſſigt, oder in ſeinen beſten Jahren ſtirbt?“

Wir theilen dieſe Worte namentlich auch darum mit, weil ihr Verfaſſer kein anderer iſt, als Leſſing und ſie für ihn ſelbſt von Bedeutung ſind, wie ſie denn wohl auch billig in den Werken ſtehen ſollten! Leſſing als Herausgeber, mithin Verfaſſer der Vorrede, wird von Koch und Jördens angegeben, damit ſtimmt ſeine Aeußerung in dem Brief an den Bruder, Hamburg den 9. Junius 1768; endlich der Inhalt ſelbſt. Das Bedenken wegen des Datums unter der Vorrede: Berlin den 28. April 1768 im Verhältniß zu den Briefen würde ſich beſeitigen laſſen.*)

Der dritte ſächſiſche Dichter der Periode, deſſen hier zu gedenken iſt, iſt freilich von ganz anderer Art, nämlich der als Epigrammatiſt bekannte Lehrer und Freund Leſſing's, Abraham Gotthelf Käſtner. Geboren zu Leipzig im Jahre 1718, erhielt er ſeine Bildung daſelbſt und war von ſeinem Vater, der Profeſſor der Jurisprudenz, zum juriſtiſchen Studium beſtimmt, ſeine Neigung zog ihn aber zur Literatur und Poeſie hin. Er lernte außer dem Franzöſiſchen und Italieniſchen auch noch ſpaniſch, ſchwediſch und holländiſch und übte ſich unter Gottſched's Leitung in Beredſamkeit und Poeſie; beſonders merkwürdig iſt ſeine Frühreife, denn er wurde im Jahr 1733, ſo berichtet Jördens, Notarius, 1735 Baccalaureus, 1737 aber in ſeinem achtzehnten Jahre von der Univerſität zum Magiſter promovirt, hielt jedoch auch jetzt noch Vorleſungen über gerichtliche Arzneikunde, Botanik, Chemie. Noch mehr aber zogen ihn jetzt mathematiſche Studien an. Im Jahre 1739 ward er Docent an der Leipziger Univerſität und hielt nunmehr philoſophiſche und mathematiſche Vorleſungen, in denen eben auch Leſſing ſein Zuhörer war. Er erhielt 1746 eine ordentliche Profeſſur, im Jahre 1754 krönte die Berliner Akademie der Wiſſenſchaften ſeine Preisſchrift über die Frage vom Zufall, 1756 ward er ordentlicher Profeſſor der Mathematik und Phyſik zu Göttingen, in welcher Stellung er im Jahre 1800 ſtarb, ſehr geachtet und in freundlichſtem Verkehr mit den berühmten Collegen. Er iſt nach vielen Seiten hin ein ſehr fruchtbarer Schriftſteller; hier aber kommen nur ſeine Epigramme in Betracht.

---

*) Das Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin enthält von einer ältern Handſchrift die Angabe „Ramler“ unter der Vorrede; wohl irrthümlich.

Er hat zu ſeiner Zeit den Rang des erſten deutſchen Epigrammatiſten behauptet, wobei ihm indeß beſonders zu ſtatten kommen mochte, daß man dieſe Eigenſchaft bei einem Univerſitätsprofeſſor und dazu einem Mathematiker wohl am wenigſten erwartete. Mit Logau möchte er ſich indeſſen nicht vergleichen, er iſt weder ſo reich, noch ſo innerlich launig, weder ſo tief noch ſo weit in's Leben dringend, weder ſo warm, noch ſo voll poetiſcher Grundſtimmung, er hat aber mehr Spitze und Schärfe, mehr beſondern Gegenſtand, ſeine Pfeile treffen meiſtens Perſonen. Das iſt in gewiſſem Sinn ein großer Fortſchritt zu nennen, denn dadurch bekommt das Epigramm eine ganz andere Schneide und Beſtimmtheit, als wenn es wie in der nächſtvergangenen Zeit, ſich immer nur gegen Bav und Myrthill, Lucinde und Euphiſe richtete, wobei in der Regel die gewählten oder gemachten Namen auch noch den Reim geben mußten. Käſtner's Feld iſt meiſtens das Literariſche, die Verirrungen und Auswüchſe der jüngern Literatur ſind ſeine Zielſcheibe, und hier auf dem Gebiet der Literatur ſchien die Schonung des Namens und ſelbſt der Perſon weniger ſtreng geboten. Dieſe Dreiſtigkeit war damals neu und trug nicht wenig bei, den Epigrammen einen beſonderen Reiz zu geben. Wenn dagegen Käſtner auch über hohe Perſonen, z. B. über den großen König von Preußen ein freies Wort äußerte, ſo dürfte das keineswegs außer Zuſammenhang ſtehen mit der Würde und Freimütigkeit, welche Klopſtock zuerſt für den deutſchen Dichter in Anſpruch genommen hat.

Bei aller Achtung für Käſtners Epigramme können wir ihnen doch kein ſo ungewöhnliches Maß von Geiſt oder Kunſt beilegen, als man nach Verhältniß ihres Namens darin vermuten ſollte. Selbſt die beſten und berühmteſten Stücke verdienen unſern Beifall mehr durch die darin herrſchende Geſinnung, dahin gehört z. B. das Epigramm auf Kepler's Tod, das ſonſt ziemlich ungelenk ausgefallen iſt. In dieſem und in einer Reihe anderer Epigramme zeigt ſich der Dichter durchdrungen von dem Werth und der Würde deutſcher Wiſſenſchaft, tritt kräftig dem Erbfehler der Deutſchen, der Vergötterung des Fremden und der Nichtachtung des Einheimiſchen entgegen, wagt gegen den Namen Voltaire's den Kampf, ja tritt ernſt dem großen König gegenüber, um ſeine Vorliebe für Franzoſenthum zu tadeln, und ſchließt dabei doch mit einem Compliment, das ſelbſt Voltaires würdig geweſen wäre und das mehr als ein bloßes Compliment iſt:

Widerlegung eines königlichen Schriftſtellers.

Er ſchreibt ein Buch zu Frankreich's Ehre,
Der Philoſoph von Sansſouci,
Doch dieſem Buche glaub ich nie,
Längſt widerlegten's ſeine Heere.

Eins der glücklichſten Stücke iſt das auf Roßbach: Was Hippokrene auf deutſch heißt.

Auch auf die Kantiſche Philoſophie ſchleuderte Käſtner ſeine Bolzen; es mochte dies damals freilich ungleich weniger gewagt ſein als einige Jahrzehente ſpäter. Beſonders, wie ſchon angeführt, leiden von ihm die neumodiſchen Dichter, er ſpottet des Bardengeſanges, der Knittelverspoeſie, des Minneklingklang's, der Nachahmungen Shakeſpeare's, die ſich damals ſchon zeigten, nicht minder des Hexengeſang's und der erſten Anfänge der Romantik, ganz beſonders der hexametriſchen Poeſie, ſowie aller reimloſen Verſe, welches alles ihm erſchien, als „tollgewordene Proſa." Gewiß wird hier mit dem Unkraut auch der Waizen ausgerottet und die Folge hat gezeigt, daß das, was ſich Käſtner nur als ſinnloſe Neuerung darſtellte, doch wahre und ſchöne Früchte tragen konnte und eine neue und beſſere Literatur heraufgeführt hat als diejenige war, für welche er Schwert und Schild ergreifen zu müſſen glaubte.

Eins ſeiner liebſten und in der That auch fruchtreichſten Themata iſt die Achtung und Aufmerkſamkeit, welche die Mitwelt ihren Wohlthätern und geiſtigen Erziehern ſchuldig iſt, — ſie ſolle ihnen Brod zu ihren Lebzeiten, nicht Stein nach ihrem Tode geben. Mit ſolchen Ausſprüchen macht Käſtner vieles gut, was er im Einzelnen wohl verſehen und verkannt haben mag. Daß unter ſeinen Epigrammen ſich auch manches findet, dem es an Schärfe und Gewicht fehlt, braucht wohl nicht beſonders hervorgehoben zu werden, und daß neben den Treffer ſich auch der eine oder andere Fehlſchuß ſtellt.

Ein beſonders ſchönes Stück Käſtner's iſt das erſt neuerdings bekannt gewordene Albumblatt an Feuerlein, das hier zu ſtehen verdient:

Wir, deren Blick nicht in die Ferne reichet,
Verſteh'n es nie, was unſre Bitte wagt;
Mit einer Huld, die ſeiner Weisheit gleichet,
Verzeiht ſie Gott, auch wenn er ſie verſagt.

Ich bemerke ſchließlich noch, daß Käſtner in ſeinen Angriffen niemand ſchont, auch ſeine Freunde nicht, ſo daß ſchon dadurch ſich die Bitterkeit mildert, ferner daß er, was ſo ſelten der Fall iſt, in ſeinem ſpätern Alter ſich den Beſtrebungen der Jugend nicht verſchloß.

VI.

Zwei öſterreichiſche Dichter.

Hatten wir bisher von dem Antheil Oeſterreich's an deutſcher Literatur nichts Nennenswerthes zu verzeichnen, ſo begegnen wir jetzt der erfreulichen Erſcheinung, daß auch die ſüdöſtlichen Stämme Deutſchlands, deren Stimme vor einem halben Jahrtauſend im Chor deutſcher Poeſie ſo hell erklungen, wiederum Theil nehmen an der allgemeinen Entwickelung. Es iſt dies Pauſiren und Zurückbleiben uns freilich nicht unerklärt, einmal wegen des proteſtantiſchen Charakters der neuen Poeſie, auf den wiederholt hingedeutet werden mußte, dann aber auch weil das habsburgiſche Fürſtenhaus, das ſeine Herrſchaft oſtwärts und ſüdwärts auf außerdeutſche Länder ausbreitete, in demſelben Maaß auch das Intereſſe für die Förderung deutſchen Geiſteslebens verlor. Ja, es mußten auch jetzt politiſche Leidenſchaften mit in's Spiel kommen, um den Wetteifer mit den norddeutſchen Dichtern zu wecken.

Der erſte öſterreichiſche Dichter den wir hier vorzuſtellen haben, iſt derſelbe **Denis**, deſſen ſchon unter den Bardendichtern gedacht wurde. **Michael Denis** war am 27. September 1729 zu Schärding am Inn geboren, beſuchte das Jeſuitencollegium zu Paſſau und trat 1747 in den Orden der Geſellſchaft Jeſu; nach der Aufhebung des Ordens, 1773, bekleidete er eine Profeſſur am Thereſianum zu Wien, ſowie eine Oberbibliothekarſtelle; er ſtarb am 29. September 1800.

Man ſieht es den Gedichten an, wie ſchwierig es war, ſich für die ſchleſiſchen Kriege von öſtereichiſcher Seite her zu begeiſtern, dazu kommt, daß der Nachahmer Gleims nun auch ſelbſt ein Intereſſe für Friedrich mit übernahm, das überall hervorblickt und mehr als Gerechtigkeit iſt. Die zahlreichen Lieder zur Feier der Kaiſerin-Königin, meiſt lang und wortreich, ſind mehr rhetoriſch als poetiſch und zuweilen geradezu proſaiſch. Wir finden ein Gedicht auf die Geneſung Thereſiens, dann eine Bardenfeier am Tage Thereſiens, es iſt eine Reihe weit ausgeſponnener Gedichte mit einer Einleitung, welche den Bardenchor einführt; die einzelnen Barden ſingen nun in langen Geſängen die einzelnen Tugenden der römiſch-deutſchen Kaiſerin, nämlich: der Barde Ehrentrich Thereſia die Fürſtin, Huldrich der Barde Thereſia die Gattin, Werthwig der Barde Thereſia die Mutter, Vortmar der Barde Thereſia die Kriegerin, Gottvolk der Barde Thereſia die Fromme, Braunold der Barde Thereſia die Starkmüthige, Gutrath der Barde Thereſia die Weiſe, endlich Sined der Barde Thereſia die Gütige, worauf „die Beurlaubung des Tages", abwechſelnd vom Bardenchor und einzelnen Barden geſungen, den Beſchluß macht. Dann folgen Lieder auf Joſephs Krönung und Reiſen. Am meiſten zeichnet ſich aus das Lied des Barden Vortmar, Thereſia die Kriegerin. Damit die Geſänge zur Feier Friedrichs ihres Gegenſatzes nicht entbehren, ſcheint angemeſſen, auch einige Strophen aus dem gelungenſten Liede des Thereſienſängers mitzutheilen:

Kommt! riefen vereint die Fürſten ſich zu,
Kommt, ziehen wir wider Thereſien aus!
Noch klagt ſie den Tod des Vaters, noch ſind
Die Wege der Herrſcher ihr fremd.

Ein feuriger Held (nun nennt ihn der Ruhm
Den größten der Krieger im Erbe von Teut)
Der riß ſich hervor und wälzte den Zug
Die Fluten der Oder heran.

Das Unheil kam nah. Zwar waren ſie ſtark;
Doch waren Thereſiens Krieger nicht viel.
Faſt wankten ſie ſchon, die Feſten von Wien;
Da machte die Fürſtin ſich auf;

Ihr Erbe mit ihr, ein zärtliches Kind;
Sie ſuchten ein nahes und treues Geſchlecht,
Nicht Söhne von Teut; doch edel und gut
Und tapfer, wie Söhne von Teut.

Ein mächtiges Volk in pelziger Tracht,
Bezäumer der Roſſe, die ſtanden um ſie,
Und hörten ihr Wort in Nöthen, und ſahn
Im Arme der Mutter das Kind.

Da rollete ſchnell von Thränen ein Guß
Die bärtigen Wangen der Männer herab;
Da ſchwuren ſie Tod, da flogen wie Blitz
Die wogigten Schneiden empor.

Weiterhin heißt es von Friedrich:

Dort ſtand er, der Fürſt der Brennen. Sein Wunſch
War, ewig im Liede der Barden zu ſein.
Der eherne Ruf ins Waffengefild
War Säuſeln des Weſtes für ihn.

Ihn liebte ſein Heer, und ſtürzte für ihn
Mit Freude zur blutigen Arbeit, und fiel
Ein Starker, der ſah nach Friedrichen hin,
Und nannt' ihn noch Vater und ſtarb.

Wenn ſchon bei Lebzeiten der Kaiſerin dieſes Lob Friedrichs unter dem Einfluß der Geſinnungen Joſephs ſteht, ſo tritt mit deſſen Thronbeſteigung das nur um ſo mehr hervor. Der Barde von der Donau beſingt vier Reiſen Joſephs, in denen jede Gelegenheit benutzt wird, des Königs der Brennen auf das rühmlichſte zu gedenken; von dieſen Gedichten hat dasjenige auf des Kaiſers Reiſe zu einer Zuſammenkunft mit Friedrich in Schleſien am meiſten unſer Intereſſe, wie es denn auch von Seiten der Poeſie am meiſten ſich auszeichnet. Darin die Strophen:

Nun wirft die Großmuth auf das Vergangene
Den himmelreinen Schleier. Die Fürſten ſtehn,

Zwo Sonnen, die der Mittag ſcheidet,
Sehen ſich, Ewigkeit an der Stirne.

Und Einer ehret, was ihn verewiget,
Am andern, einer ſchließet dem anderen
Sein großes Herz auf. Freundſchaft ſtrömet
Von der Gebieter erhitzten Lippen.

Ferner, was gegenwärtig beſonders bedeutungsvoll:

O könnten meine Saiten die Kinder Teuts
Von allen Enden wecken! Sie ſollten mir
Den hohen ahnungsvollen Anblick
Tief in erregteſter Seele feiern,

Die Stelle zeichnen, wo ſich umarmeten
Die Größten Deutſchlands, Joſeph und Friedrich,
Hier Eichen pflanzen, daß die ſpätſten
Enkel im Schatten ſich dies erzählten!

Und, Feinde Deutſchlands! häufet nicht Dunkel ſich
Um euer ſchielend Auge? verſchwindet nicht
Auf List und Trug gebautes Hoffen,
Wenn ſich mit mächtig erhobnem Arme

Den Bund der Freundſchaft Joſeph und Friedrich
Beſchwören? — O ſo wartet ein Saitenſpiel
Herabgeſtimmt zu Todestönen
Euer an einer verdorrten Eiche.

In der That iſt hier von der ſittlichen Erhebung des Kaiſers auch auf ſeinen Barden übergegangen; überhaupt, ſo wenig wir ihm irgend eine Urſprünglichkeit zugeſtehen dürfen, denn er ahmt bald Ramler und Gleim, bald wieder Klopſtock nach, in manchen Stücken ſogar Hölty, ſo läßt ſich dennoch eine gewiſſe dichteriſche Begabung nicht verkennen, die noch mehr hervortreten würde, wären ſeine Gedichte nicht überlang. Auffallend bleibt freilich immer, wie der Anhänger der Geſchellſchaft Jeſu ſich in altnordiſcher Mythologie bewegen, und wie der Barde in den Formen des Horaz und Alcäus ſingen konnte; ſicherlich aber iſt es für Klopſtock und die geſammte norddeutſche Dichtkunſt ein Triumph, wenn man ihrer Formen ſich bedienen mußte, um an der Donau das alternde Kaiſerthum zu feiern.

Neben dem Barden Sined verdient noch ein zweiter öſterreichiſcher Dichter genannt zu werden, der Jeſuit Karl Maſtalier, geboren zu Wien am 16. November 1731; er ſtirbt daſelbſt am 16. Oktober 1795. Wir haben von ihm „Gedichte, nebſt Oden aus dem Horaz“, Wien 1774, welche ſich noch mehr der Ramlerſchen, zuweilen aber auch der Klopſtockiſchen Art nähern, und ein mäßiges Talent zeigen. Unter den Oden kann die „auf den Tod Thereſiens“, ferner „auf mein Vaterland“ und „auf den Stephansthurm“, ſowie ein Schlachtgeſang hervorgehoben werden. In anderer Rückſicht bemerkenswerth iſt ganz beſonders das Gedicht auf den Feldmarſchall Laudon, nach geſchloſſenem Frieden 1763 — mit den Strophen:

Auf denn, mein ſchüchtern Saitenſpiel! ſäume nicht
Die hellſten Thaten, die in der Einzigen
Thereſia Geſchichte glänzen,
Kleinern Jahrhunderten vorzuſingen;

Denn wird der Zeiten fruchtbarer Schooß dereinſt
Zu ſchwach, Thereſen ähnliche Fürſtinnen
Hervorzubringen: tönt nicht Ihrer
Siege Geräuſch bis zur jüngſten Nachwelt,

In ew'gen Liedern aufbewahrt: O ſo ſtaunt
Ein blöder Enkel einſt bei gemeiner That;
Denn er vermiſſet unſrer Tage
Wunder und wähnt nichts von Laudons Thaten.

Zwar könnt' er anders? Wähnt es der Brenne denn,
Welch heißer Kriegesdonner in Laudon ihm
Entgegenfuhr? Auch dann, als Böhmens
Blutig Gefilde von Schlachten rauchte?

Es ſtaunten ſelber unſre vom großen Sieg
Noch ſtolzen Männer, als ſie das erſte Mal
Dem unerhörten Siegesboten
Laudons ſich feierlich aufgeſchloſſen:

Der, erſt ein kleiner Name, verdecket von
Gerühmtern Helden, plötzlich dem Dunkel ſich
Entriſſen und durch drei, vier Thaten
Bis zur Unſterblichkeit aufgeſchwungen.

O klaget, Feinde, klagt, daß Thereſiens
Scharfſichtig Auge mitten in Tauſenden
Den raſchen Sieger nicht verfehlet,
Der ſich auf Feindes Gebiet die erſten

Die ſchönſten Lorbeern brechen wird, klaget daß
Sie aus der Mitte feuriger Kämpfer ihn
An ihrer Heere Spitze führet;
Klaget! Denn blitzte nicht in der Rechten

Des Helden Ihrer Rache tiefſchneidend Schwert,
Und ſchwäng' er's nicht ſo treffend, ſo ſchmölzen nicht
Vor ſeinem Anzug eure Haufen,
Wie vor dem Hauche des Süds der Winter:

So ſchlummert' itzt noch Schweidnitz in ſichrer Ruh,
So hießen Deine dreifache Schlöſſer, Glatz,
Unüberſteiglich, ſo beſchützte
Landshut den trotzigen kühnen Führer,

Der ſtolz auf ſieben ſteiler Gebirge Schanz
Den Sieg mit müdem, halb ſchon gefangnem Arm
Noch aufhielt, und dem ſtärkern Sieger
Nicht ohne Wunden und Scheelſucht nachgab;

So ſäh vielleicht die Oder ihr eigen Heer,
Die Bruſt voll offner Wunden, tief eingeſchrumpft,
Nicht durch verborgen krumme Wege
Hinter Küſtrin ſich hart keuchend retten.

So kehrten tapfre Feinde nicht traurig oft
Zurück von Laudon: denn ſie erwartete
Daheim kein rauſchendes Triumphlied;
Aber der Wiederhall ſeiner Thaten

Tönt ſchon an beiden Ufern des Oceans,
Betroffen ſuchen kriegriſche Völker dort
In ihren ſchmeichelndſten Geſchichten
Thaten der Ahnen, die ſeinen glichen. u. ſ. w.

Und doch blickt durch alle Aufſteifung und Uebertreibung ein Gefühl des Mißtrauens und der Ueberlegenheit des Gegners hindurch; wir unſererſeits mochten aber die Gelegenheit nicht verſäumen, auch die Gegenpartei reden und ſingen zu laſſen, wenn ſie freilich auch nur durch Nachahmer vertreten wird.

VII.

Wir verweilen noch ſerner bei den Nachahmern, und zwar bei ſolchen, welche in verſchiedenen Gattungen verſchiedenen Muſtern folgen, bald dieſer bald jener gegebenen Tonart ſich anſchließen. In erſter Reihe zu ſtehen haben ſie ſchon darum kein Recht, allein es folgt nicht, daß ihnen nicht in beſcheidener Weiſe noch manches gelungen ſein könnte; dichteriſche Eigenheit vermag immer noch auch im Einzelnen ſich zu zeigen und im Lyriſchen liegt ja manchmal der Werth eines Dichters nur in wenigen Stücken.

In ſeiner Zeit ziemlich genannt und als einer der glücklichſten Nachahmer Klopſtocks und Ramlers bezeichnet war Joachim Chriſtian Blum; allein er iſt mindeſtens eben ſo ſehr auch ein Nachahmer Kleiſts. Seine ſämmtlichen Gedichte erſchienen zu Leipzig 1776 in zwei Theilen.

Es pflegt beſonders ſeine Ode an Gott, vom Jahr 1775, gerühmt zu werden; ſie iſt in Klopſtocks formloſeſter Art verfaßt, in Strophen zu vier Zeilen, die aber durch keinerlei Maaß gebunden ſind. „Die Hügel bei Rathenau, im Sommer 1769 beſungen“ dürften wohl noch eins ſeiner intereſſanteſten Werke ſein, in Form und Ton des Kleiſtiſchen Frühlings. Dagegen gab ihm Kleiſts Irin die Form und das Muſter für eine Reihe von idylliſchen Stücken. Auch einige Epigramme von Blum haben gute Spitzen, wiewol ihre Originalität nicht unbeſtritten ſein möchte. Blum iſt am 19. Nov. 1700 zu Rathenau in der Mittelmark geboren, bezog

1759 die Univerſität Frankfurt und ſtudirte daſelbſt Philoſophie und Literatur. Er lebte in guten Verhältniſſen als Privatmann in ſeiner Vaterſtadt und ſtarb am 28. Auguſt 1790.

Ich reihe hier zunächſt als einen Nachahmer Kleiſts im Idyll den 1746 zu Renska in Mecklenburg geborenen Ernſt Theodor Brückner an; er war ſpäter Prediger zu Neubrandenburg und ſtirbt 1805. Außer Anderem, das hier nicht in Betracht kommt, ſchrieb er „Idyllen aus einer Unſchuldwelt“, welche offenbar von den Kleiſtiſchen ihren Ausgang nehmen, aber, wie dies ſchon der Titel verräth, ſich ſtark zu Gesner hinüberneigen; dem entſpricht die zwar mildere, aber auch regelloſere Form. Wenn der Verfaſſer ſpäter mit Voß bekannt wurde, ſo findet ſich von deſſen derber Art, ſo wie überhaupt von Mecklenburgiſcher Natur, nicht das Geringſte, dagegen iſt das Gelingen auch nicht eben groß.

Auch Ramler zählte in ſeiner Odenpoeſie immer noch Anhänger, namentlich unter allen denen, welche im Lyriſchen noch nicht den Reim ſogleich abwerfen wollten. Ich bezeichne hier beſonders einen, den ich nicht zu nennen weiß, nämlich den Ungenannten in Chriſtian Heinrich Schmids Anthologie der Deutſchen, Theil II, S. 197—234, mit zwanzig Stücken, unter denen beſonders die damals hochgehaltene Ode „auf den Burgunder“ friſch geſungen in glatten, nachdrücklichen Verſen und einer ganz hübſchen Phantaſie innerhalb der alten Mythologie und trotz des Altmodiſchen nicht ohne Leben und Reiz. Es iſt wohl das kürzeſte es ganz mitzutheilen.

Der war gewiß ein frommer Mann,
Den Jupiter ſo lieb gewann,
Daß er ihm dieſen Weinſtock ſchenkte,
Ihn ſelbſt in ſeinen Garten ſenkte
Und voller Purpurtrauben henkte.

Der Luna Horn muß ihn bethaut,
Und Phöbus huldreich angeſchaut,
Autumnus Werkzeug ſelbſt umgraben,

Und vor den Staaren und den Raben
Priapus Spieß geſchützet haben.

Das war gewiß Dianens Hand,
Die mit dem Ulmbaum ihn verband,
Und ihren Segen auf ihn legte,
Weil ſie ſein Laub zu ſchützen pflegte,
Wenn ſie den ſchönen Jüngling hegte.

Eh Peleus in der erſten Nacht
Der Braut den Gürtel losgemacht,
So fehlte bei dem prächt'gen Feſte
Zu der Bewirthung ſeiner Gäſte
Der Nectartrank, das allerbeſte!

Sogleich ſprach Zeus zur Götterſchaar:
Wir trinken Nectar Jahr für Jahr,
Seitdem wir in den Wolken leben;
Nun ſollen einmal ird'ſche Reben
Unſterblichen ein Labſal geben.

Er ſchüttelt ſein allmächtig Haupt:
Gleich ſteigt der edle Stock belaubt
Mit ſchlanken Armen in die Lüfte,
Verbreitet holde Frücht' und Düfte,
Daß er den Ruhm des Meiſters ſtifte.

Fahrt hin, fahrt hin! rief Cypria,
O Nectar und Ambroſia,
Euch ſo zu miſſen, heißt gewonnen!
Es lebe Zeus, der nach der Sonnen
Noch nie ein ſchöner Werk begonnen!

Sie ſtreckt die Finger lüſtern hin,
Die ſchöne Frucht an ſich zu ziehn,
Pflückt ab, und ritzt den Arm im Klauben,
Seit dieſem purpurn ſich die Trauben,
Als wie der helle Hals der Tauben.

Ramler hat von demſelben Dichter Stücke mehr in anakreontiſcher Art ſeiner erſten Ausgabe der Ueberſetzung des Anakreon beigefügt, und es mag wohl zu bedauern ſein, daß auch von dem ſo formgewandten Dichter ſich nichts Näheres angeben läßt.

Daß Gleim in anakreontiſchen Liedern ein zahlreiches Gefolge hinter ſich zog, iſt ſchon berührt worden; aber auch ſeine Kriegslieder fanden mancherlei Nachfolge in ähnlichem Ton und in denſelben Maaßen, d. h. Nachahmer. Außer dem, was ſchon erwähnt iſt, nenne ich nur noch die Schweizer Heldenlieder von **Johann Jacob Altdorfer** aus Schaffhauſen, im dritten Bande von Schmids Anthologie S. 103.

Nicht minder hatte Wieland frühzeitig einen talentvollen Jünger in **Moritz August von Thümmel**, der durch ein komiſches Heldengedicht in Proſa, Wilhelmine, 1764 erſchienen, ſich ſchnell einen Namen gemacht; ſeine erſt ſpäter geſammelten Gedichte erſchienen damals einzeln in Zeitſchriften und konnten nicht verfehlen Anklang zu finden. Thümmel hat nur noch ein leichtblütigeres Temperament als ſein Vorbild, und in der Handhabung der Sprache und des Verſes bleibt er nicht im mindeſten zurück. Das beweiſt ſogleich ſein einleitendes Gedicht, deſſen Anfang hier ſtehen möge; die Beziehung zu Wieland, über den er ſpäter weit hinausging, wird daraus unverkennbar.

An den Herrn Kreisſteuereinnehmer Weiße zu Leipzig.

Wie ſelten fällt des jungen Dichters Wahl
Auf den Geſang, den ihm ſein Herz empfahl.
Singt einer auch von Amors Abenteuern,
So ſtimmen hundert ihre Leiern
Auf den Trompeterton der feſtlichen Moral,
Und jeder ſchreit mit andern Schreiern,
Und mancher Harlekin wagt einen Todesſprung
In ſeiner erſten Angſt zu dem erhabnen Young,
Und tändelt voller Angſt mit allen Ungeheuern
Der Schwermuth, ſpornt ſich ſelbſt zu Raſereien an.

Schweift in die Gegenden der Freuden ein — und ſtürzet
Mit Murren auf den Wandersmann,
Der durch ein Lied, das ihm ſein Genius erſann
Sich ſorglos ſeinen Weg verkürzet.
Wie reizend ſtell' ich mir die freien ſichern Zeiten
Horazens und Properzens vor,
Wo nicht ein Menſch um Andrer Menſchlichkeiten
Das Maul verzog und nur ein Wort verlor.
Man rechnete dem Dichter ſeine Lieder
Nicht für Verbrechen an, und Cicero rief nicht:
Wer einen Wieland, liebe Brüder,
Wer einen Wieland lieſt, der iſt ein Böſewicht.

— Verſe, welche uns wieder recht deutlich machen, daß die Periode zwiſchen Klopſtock und Wieland getheilt war; — und Leſſing? Verlange man keine Nachahmer hier von ihm aufgeführt zu finden, denn großentheils war er unnachahmbar, und ſeine Wirkung konnte ſich erſt auf die Folgezeit erſtrecken.

VIII.

Die Romanzendichter.

Eine Gattung, welche in dieſer Zeit beſonders angebaut wurde, iſt die Romanze; es muß aber ſogleich bemerkt werden, daß darunter hier etwas ganz anderes zu verſtehen iſt, als wir gegenwärtig mit dieſem Namen bezeichnen. Es handelt ſich nicht um Romantiſches, noch weniger um Sentimentales, ſondern um das Gegentheil von beidem. Elemente ganz verſchiedener Art haben ſich zu einer beſondern Dichtungsart vereinigt, welche wir in ihren Anfängen bei Gleim und Zachariä, andrerſeits bei Michaelis kennen lernten, die aber durch nachfolgende Dichter noch an Beſtimmtheit gewinnt. Es iſt um ſo mehr auf die Entwicklung der Gattung und ihre Hauptvertreter in dieſer Zeit ein Blick zu werfen, als ſie den Litteraturgeſchichten ganz abhanden gekommen zu ſein ſcheint und man ſie gegenwärtig meiſt nur in ihren letzten Ausläufern kennt, wohin Bürger mit einigen Stücken zu rechnen iſt. Für Bürger aber ergiebt ſich die Beurtheilung erſt aus dem Vergleich mit ſeinen Vorgängern, und ſo wie dieſe für ihre Zeit kennzeichnend ſind, ſo gewinnen wir von hier aus auch erſt den richtigen Geſichtspunkt für die Betrachtung deſſen, was ſpäter in ganz anderem Sinn mit dem Namen der Romanze bezeichnet wird.

Zunächſt iſt es **Löwen**, welcher, anknüpfend an die Beſtrebungen Gleims und Zachariäs, in heiterer Weiſe den volksmäßigen Ton etwas gröblich anzuſchlagen, darin weitere Schritte thut; nach Zeit und Ort ſteht er in ihrer Nähe. **Johann Friedrich Löwen** iſt im Jahr 1729 zu Clausthal im Harz geboren, ſtudirte in Göttingen die Rechte, ging dann nach Hamburg und ſtand im Begriff mit einem Empfehlungsſchreiben von Hagedorn ſich nach London zu wenden und dort ſein Glück zu ſuchen, als eine zufällige Bekanntſchaft ihn wieder in Hamburg zurückhielt und zu einer ſchriftſtelleriſchen Laufbahn beſtimmte. Er gab einige Verſuche heraus, welche bald verſchwanden, und fand dann ſein Feld in der ſcherzhaften Erzählung. Er wurde Sekretär zu Schwerin; die Verheirathung mit der Tochter des Schauſpieldirectors Schönemann zog ihn indeß zur Bühne hinüber, namentlich als einige Hamburger Kaufleute derſelben einen höhern Schwung zu geben dachten; er legte ſein Amt nieder, übernahm die Rolle eines Dramaturgen und ließ ſelbſt ſeine Frau und Kinder auftreten, alles in wahrer Liebe für die damals hochgeachtete Kunſt. Da er aber nicht mit der Schauſpielergeſellſchaft von Ort zu Ort umherziehen mochte, nahm er wieder zu Roſtock eine Regiſtratorſtelle an, verfiel in Nahrungsſorgen und Hypochondrie und ſtarb am 23. Dezember 1771 im 42. Jahr ſeines Alters. Während ſeiner Verbindung mit dem Theater ſchrieb er Schäferſpiele und andere Stücke, ſowie „kurzgefaßte Grundſätze zur Beredſamkeit des Leibes“; ſeine Hauptgattung blieb die Erzählung, die Romanze. Seine früher erſchienenen Poeſieen dieſer Art gab er vermehrt und fleißig bearbeitet im Jahr 1769 heraus, fand auch damit den Beifall der Zeitgenoſſen. Dieſe Romanzen nun ſind vielmehr Burlesken und dann wieder Mordgeſchichten im roheſten Volkston, wobei der vornehme Standpunkt ſich nur darin geltend macht, daß die Art der Volksbücher ſelbſt durch Uebertreibung zum Spott gemacht wird, in der Art, wie Gleim dafür die Bahn gebrochen hatte. Auch die Abfaſſung der Titel erinnert ſogleich an ſein Vorbild: „Der in dem blutigen, doch muthigen Treffen bei Roßbach den 5. November 1757 verwundete und von ſeiner gnädigen Frau Mama beweinte Junker Hans von Schwaben“; ferner: „So ſchreckliche als blutige Geſchichte von einem durch Huſaren entweihten Nonnenkloſter“, nach einer Stelle in Voltaire's Pucelle d'Orleans; dann: „Elpin, oder thränenwerthe Nachrichten von dem Schickſale des nach der Vorſchrift weiland

Benjamin Neukirchs henkermäßig verliebten Schäfers“; ferner: „Zuverläßige Geſchichte von einem in der Hitze der Begeiſterung mit einem Federmeſſer ſich ſelbſt geblendeten Dichter, nebſt einem angehängten Warnungsmittel“; wiederum: „Wahrhafte Geſchichte von dem Ende eines geplagten Ehemannes, der ſich zu Hamburg den letzten Jenner 1759 auf ſeinem Boden an der Spitze des Dachſtuhls eigenhändig erhing, allen ſeinen noch lebenden Mitbrüdern zur Warnung aufgeſetzet“; endlich: „Glaubwürdige Nachrichten von dem Leben, Schickſale und Tode eines berühmten Marionettenſpielers, allen Marionettenkennern und Liebhabern zur Erinnerung und Bezeigung herzlichen Mitleids getreulich aufgezeichnet und verfaſſet.“ Dieſer letztere Titel zeigt zugleich deutlich, wo die Quelle für die Tonart zu ſuchen iſt, in welche hier die ironiſirende Poeſie ihre Feder taucht; wir glauben aber in ſolcher Ausführlichkeit die Titel geben zu müſſen, da ſie in der That beſonders charakteriſtiſch und zuweilen anziehender ſind als die Ausführung ſelbſt. In folgenden Ausgaben aber vereinfachte er dieſe Titel, und die ſpäter hinzugekommenen Stücke ſind meiſtens kürzer und leichter gehalten, nach Maaßgabe gewiſſer altfranzöſiſcher Romanzen auch mit eingeſtreuter Proſa, wobei es denn eben auf einen neuen komiſchen Contraſt abgeſehen iſt — gewiß löblicher als wenn die Proſa unmittelbar in die Poeſie aufgenommen wird.

In dem Grafen Ludwig von Gleichen hat Löwen ſchon das wahre Feld der Romanze gefunden, wenn auch noch nicht den wahren Ton; als er dieſen weiterhin verfeinern wollte, gerieth er ins Buhleriſche und in die Manier Thümmels; von dieſer Art beſonders Amor im Nonnenkloſter; auch bearbeitete er manches nach Grecourt und Prior. Von wirklich volksmäßigen Muſtern ſcheint ihm außer Deutſchem beſonders Franzöſiſches vorgelegen zu haben.

Wir ſchließen hier einen gleichfalls früh verſtorbenen Dichter an, auf welchem allerdings auch Hoffnungen ruhten. Das iſt Daniel Schiebeler, ein jetzt beinahe völlig vergeſſener Name, obgleich er zu ſeiner Zeit genugſam genannt wurde; er verdient auch heute noch in der Geſchichte deutſcher Poeſie ſeine Stelle, denn in mehrfacher Rückſicht iſt er ein Glied in der Kette der Entwicklung.

Daniel Schiebeler wurde, 1741 zu Hamburg geboren, durch Privatunterricht gebildet und entfaltete frühzeitig Fähigkeiten, insbeſondere hatte er große Leſeluſt und beſchäftigte ſeine Phantaſie mit der Leſung von Romanen. Mit Eifer warf er ſich auf neuere Sprachen, das Franzöſiſche, Engliſche, Italieniſche und Spaniſche und verſuchte ſelbſt darin zu dichten. Er erhielt darauf eine gründlichere Bildung auf dem Hamburger Johanneum und Gymnaſium, dieſer Anſtalt, welche eine gewiſſe Mitte zwiſchen Gymnaſium und Univerſität hält. Ein Gedicht auf den Tod des Hamburger Dichters Richey erregte zuerſt Aufmerkſamkeit; in Folge deſſen mußte er die Theaterreden bei feierlichen Gelegenheiten verfaſſen. Im Jahr 1763 beſuchte er die Univerſität Göttingen und widmete ſich hier vorzugsweiſe dem Studium der ſchönen Literatur; 1765 begab er ſich nach Leipzig, wo Theater und Muſik auf die Richtung ſeiner poetiſchen Beſtrebungen Einfluß gewannen. Es wurde ſeine Aufgabe Muſiktexte für die Bühne zu liefern, wobei ihm die Kenntniß des Italieniſchen zu ſtatten kam. So entſtanden mehrere Operetten und drei Nachſpiele, welche aufgeführt worden; 1767 folgten zwei größere Cantaten, „die Iſraeliten in der Wüſte“ und „die Großmuth des Scipio“. Damals brachte er auch die berühmte Epiſode des Camoens, Ines de Caſtro, in Romanzenform. Im 1767 ging er nach Dresden und wurde von L. von Hagedorn der verwittweten Kurfürſtin von Sachſen vorgeſtellt, der zu Ehren er eine italieniſche Cantate ſchrieb. Er erwarb dann zu Leipzig 1768 die juriſtiſche Doctorwürde und begab ſich nach ſeiner Vaterſtadt Hamburg zurück, woſelbſt er ein Canonicat bei dem Domkapitel erhielt; hier lebte er, obwohl kränklich und hypochondriſch bei ſcheinbarer Rüſtigkeit, in freundſchaftlichem Umgang mit der literariſchen Männern der Stadt, beſonders mit Bode und Ebeling, benutzte ſeine Muße trefflich zu poetiſcher Production und ſtarb in ruhigſter Gemütsfaſſung am 19. Auguſt 1771, alſo im 31. Jahr ſeines Alters.

Nach ſeinem Tode erſchienen „Daniel Schiebelers, Doctors der Rechte und E. Hochehrwürdigen Domkapitels zu Hamburg Kanonici Auserleſene Gedichte. Herausgegeben von Eichenburg. Hamburg 1773.“ Eſchenburg ſagt, er habe nur diejenigen Gedichte gewählt, von denen er wiſſe, daß ſie dem Dichter ſelbſt die meiſte Befriedigung gegeben.

Die Neigung für Muſik zu dichten führte Schiebeler von der Operette und Cantate zur Romanze, was man damals ſo nannte. Wir haben in zwei Gedichtſammlungen Schiebelers eine Anzahl von Romanzen, zum Theil mit Melodie von Hiller, ſämmtlich humoriſtiſch und zum Theil burlesk und dann, mit wenigen Ausnahmen, antik = mythologiſchen Inhalts, nämlich parodiſche Behandlung griechiſcher Fabeln und Göttergeſchichten, — ein wohlbeachtenswerthes Stadium, weil nämlich durch dieſe Behandlung der ernſte Gebrauch der Mythologie vernichtet und ſo Raum für den wahren Inhalt romantiſcher Poeſie gemacht wurde. In einem dieſer Stücke (dem Parnaß) führt der Dichter die Romanze ſelbſt ein und charakteriſirt ſie mit folgenden Zeilen:

Da nahte die Romanze
Halb ſchleichend, halb im Tanze
Ihr Auge that Betrübniß kund,
Doch ſchalkhaft lacht' ihr Roſenmund —

womit eben das Ironiſche bezeichnet werden ſoll, das durchhin das Weſen ausmacht. Es ſcheint, als ob die Wielandiſche Ironie in dem niederſächſiſchen Naturell gleichſam ſich verdickt und maſſiver geſtaltet habe. Mehrere dieſer Romanzen findet man im ſechſten Theil der Matthiſſonſchen Sammlung abgedruckt und kann daraus leicht auf die Art der übrigen ſchließen. Wie die Gattung es erfordert, iſt die Versbildung gefällig und leicht und wir finden Geſchmack und Laune, weniger Friſche und Derbheit; die Tonart aber iſt um ſo bemerkenswerther, als wir hier Stücke haben, welche vor Claudius und Bürger liegen, und auf beide von Einfluß geweſen ſind. Wir nennen „Apollo und Hedera“, „Pan und Syrinx“, „Wettſtreit des Königs Pierus mit den Muſen", „Pygmaleon", „Narciſſus", „Phaeton", ferner „Vulkans Fall", „die Reiſe nach dem Parnaß", „Ariadne", „die platoniſche Liebe", „Rübezahl", endlich „Lied eines Nachtwächters".

Ein paar Proben reichen hin den Ton zur Anſchauung zu bringen. Ich wähle den Anfang des Phaeton:

Zum Phöbus kam Prinz Phaeton
Und klagte laut mit heißen Thränen:
Man ſchmäht, o Vater, deinen Sohn,
Dich, großer Phöbus und Klimenen.

Der Jo ſtolzer Bube ſpricht:
Er ſei allein aus Götterſamen;
Du habeſt, hehres Weltenlicht,
Von meinem Vater nur den Namen.

Und der Anfang von Apollo und Hedera:

Vom Himmel war Apoll verbannt,
Zur wohlverdienten Strafe,
Und weidete mit hoher Hand
Die Ziegen und die Schafe.
Vergnügter unterm Hüttendach,
Als er noch je geweſen;
Wie dieſes denn im Telemach
Ausführlicher zu leſen.

Die andern Weltregierer ſahn
Auf ſeine ſtillen Freuden,
Erſtaunten drob und fingen an
Sein Glück ihm zu beneiden.
Da ſandten ſie Cytherens Sohn,
Den Frieden ihm zu nehmen.
Wo dieſer kommt, da weiß man ſchon,
Kommt Jammer, Angſt und Thränen. —

Weiterhin nun ſpricht der verliebte und verſchmähte Apollo:

Wer ſchreibt ſo beifallswerth als ich,
So witzig, ſo empfindend,

Mit dem Gedanken meiſterlich
Den ſchweren Reim verbindend?
Vom Feuer eines ſchönen Blicks
Muß ich vergeblich brennen?
Ich will, das ſchwör' ich mir beim Styx,
Des Kaltſinns Urſach kennen.

Wer hörte nicht ſogleich heraus, daß in dieſem Ton einerſeits Lichtenberg und Blumauer gegeben ſind, andrerſeits Hölty mit ſeinem äußerſt nahe verwandten Gedicht: Apoll und Daphne. Hier alſo iſt eine Brücke, die wir nicht überſehen dürfen, in mehrfacher Rückſicht werden wir vom Alten zum Neuen übergeführt, und es iſt jene Dichtergruppe vorbereitet, die uns noch weiterhin beſchäftigen wird.

Von der Romanze, die Schiebeler als ſangbare Gattung anbaute, wie denn mehrere derſelben ſogleich mit Muſik erſchienen, war nun ein fernerer Schritt zum ſangbaren Liede, das wir bald wieder zu einer äußerſt bedeutenden Gattung erwachſen ſehen. Hier nun iſt Schiebelers Eingreifen nur noch wichtiger und entſcheidender, wiewohl er gerade auf dieſer Seite nur noch weniger gekannt iſt; Matthiſſon hat nur jene Romanzen und kein einziges Lied in ſeine Sammlung aufgenommen, dagegen findet man drei Stücke in der Sammlung: „Deutſchlands Originaldichter, Hamburg 1774", im erſten Bande. Eine ſehr gute Meinung darf das Lied „Erinnerung" erwecken, weiſt es doch ſchon auf Goethe hin. Es lautet:

Hier hat ſie getanzt und dort geſungen,
Tief mit ihrem Blick mich hier durchdrungen,
Wie die Grazie gelacht.
Dort erblickt' ich ſie in Sammt und Seide,
Hier im häuslichen, nachläß'gen Kleide,
Schöner, als in aller Pracht.

Hier ſprach ſie, von feinem Witz beſeelet,
Dort hat ſie mein zärtlich Herz gequälet,
Voll von ſtolzem Eigenſinn.
Hier ſah ich das ſpröde Mädchen wanken —

Ach! in dieſem Taumel der Gedanken
Bring' ich meine Tage hin!

Ein Gedicht ſolcher Art aus den ſechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts iſt wahrlich nichts Gewöhnliches, nichts das man erwarten kann! Und welche der vornehm räſonnirenden Geſchichten der deutſchen National-Literatur weiß davon!

Zart und fein empfunden iſt auch das folgende Gedicht an den Schlaf:

Komm, ſüßer Schlaf, und ſchau auf meine Zähren
Und höre, was mein Herz von dir zu bitten wagt!
Komm, ſenke dich herab, das Glück mir zu gewähren,
Das mir des Tages Neid verſagt.

Sie, die mein Herz ſo unausſprechlich liebet,
O male du ſie mir im holden Traumgeſicht!
Mit allem Frühlingsreiz, der jenen Mund umgiebet,
Aus dem die ſchönſte Seele ſpricht.

So, wie ſie oft, von Engeln rings umgeben,
Bei Cronegks Liedern ſich der Morgenſtunde freut,
So, wie im ſchönen Aug' ihr ſanfte Thränen leben,
Die ſie Clariſſens Schickſal weiht.

Laß mich ihr nahn, laß mich zu ihren Füßen,
In Ehrfurcht hingebeugt, ihr meine Glut geſtehn,
Mit froher Zärtlichkeit die ſchöne Hand ihr küſſen,
Für meine Lieb' um Hoffnung flehn!

Doch, holder Schlaf, laß mich nicht kühner werden,
Viel lieber müſſe mich dein Labſal nie erfreun!
Das unbefleckte Herz der würdigſten auf Erden,
Müſſ' auch im Traum mir heilig ſein!

Die Schönheit, die Zartheit, der Adel des Gedichts muß uns den Dichter in hohem Grade lieb machen, ja es weiſt das demſelben einen Rang an nicht neben Klopſtock, ſondern weit darüber, denn man vergleiche nur Alles, was Klopſtock in ähnlicher Art gedichtet, ob es an Erfindung und Empfindung, an Einfachheit und an Seele ſich irgend meſſen könne. Aber der Dichter ſtarb im Jahre 1771; wohin hätte er ſich erheben können, wenn er den maſſenhaften Aufſchwung erlebt hätte, der in den ſiebziger Jahren hervortrat; er erlebte Claudius, Bürger, Goethe nicht mehr — aber er trug ihren Geiſt ſchon in ſich.

Vieles von ſeinen patriotiſchen und volksmäßigen Eigenſchaften verdankt Schiebeler ſeinem Anſchluß an die Muſik; dies machte ſeine Werke ſangbar und bildete inſofern eben einen Gegenſatz gegen den ganz unmuſikaliſchen Klopſtock, als deſſen Antipode er eben gelten kann. Das Lied, von Schiebeler im Jahre 1766 gedichtet: „Mit Thränen ſpricht mein junges Weib“, hat ſich mit Volksmelodie erhalten. Wir werden auf den wichtigen Gegenſtand in einem beſonderem Abſchnitt zurückkommen.

Wir faſſen unſere Betrachtung über dieſe eigenthümliche Abart der Romanze dahin zuſammen: Man muß dieſe Aufnahme der alten volksmäßigen Dichtungsart noch ſehr unterſcheiden von der, welche ſie, ſtets fortſchreitend, durch Stolberg, Bürger, und eigentlich erſt durch Goethe, dann über dieſen hinaus, gefunden hat, denn die ernſtere und tiefere Geſtalt der Volkspoeſie ahnte man hier noch nicht, man wußte noch weniger jene ſeelenvollen Melodien wiederzubringen, die Kunſt zu durchdringen mit jenen Naturlauten des Herzens. Aber wie verſchieden auch dieſe erſten Verſuche, ſie waren doch ein Weg zu dem hohen Ziel, ein Schritt zu dem Wiederfinden des ſo lange Zeit Verlorenen. Die komiſche Romanze ging der ernſten, die derbe der zarten voraus; das ſcheint ganz in der Ordnung und es war der Weg, ſich im größeren Publicum Gehör zu verſchaffen, nicht zu vergeſſen, daß durch Wielands Art dieſe parodiſche Behandlung für alle Gattungen nahe gelegt und befeſtigt war. Eine beſſere Auffaſſung des Volkstons und volksmäßiger Poeſie mußte von außen kommen, ſie wurde durch die nähere Kenntniß altengliſcher und ſchottiſcher Balladen vermittelt, welche in Deutſchland aber erſt in den letzten ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eintrat. Dieſe hat denn auch hauptſächlich beigetragen, die gefährlichen Einflüſſe von Macphersons Oſſian aufzuheben und wieder ein geſunderes Element auf die Bahn zu bringen.

Andrerſeits war, was ſchon gelegentlich berichtet worden, dieſe ironiſche und parodiſche Behandlung der alten Mythologie, welche wir immer kühner auftreten ſehen, ein Zeichen der Zeit und wahrlich ein erfreuliches, denn es deutet an, daß der bisherige Gebrauch dieſer Mythologie in deutſcher Dichtkunſt ſeinem Ende naht, daß hier entweder ein ganz anderer Inhalt eintreten will, oder daß es einer andern Behandlung bedürfen wird.

IX.

Gattungen.

In Betracht der angebauten Gattungen ſtellt ſich die gegenwärtige Periode deutſcher Poeſie ſehr viel anders als die vorhergehende. Letztere, welche ein großes Gewicht darauf legte, folgte darin den Annahmen und Lehren des Claſſicismus in der neueſten franzöſiſch-griechiſchen Auffaſſung; die Unterſcheidung derſelben war eben ſo einfach als ſicher, denn der griechiſchen Literatur nach ihren ganz beſonderen Verhältniſſen iſt eben die ſcharfe Sonderung der Gattungen eigen, und die neufranzöſiſche folgte darin möglichſt nach. Es kam nun alles darauf an, dieſe einzelnen Fächer zu beſetzen; gelang es wirklich, oder auch nur ſcheinbar, ſo glaubte man ſich des Beſitzes einer vollſtändigen, wohl aſſortirten Literatur erfreuen zu können. Dies änderte ſich mit den neuen Beſtrebungen unter dem Einfluß engliſcher Poeſie. Eine ganze Reihe neuer Gattungen wurde eingeführt, und ſelbſt jene alten erfuhren eine Wandelung.

Um den Eingang der Periode iſt das Lehrgedicht vorwaltend, die Poeſie glaubte vor allem moraliſch ſein zu müſſen und das Lehrhafte ſagte der Verſtändigkeit des Zeitalters beſonders zu. Aber wie bei den Sachſen Lafontaine galt, ſo jetzt Pope, die Fabel wich dem philoſophiſchen Lehrgedicht. Außer dem Beiſpiel des gefeierten Engländers zog auch die damals in Deutſchland neue Philoſophie, die Leibnitz-Wolfiſche, die Poeſie in dies Gebiet, leider nur wirkten beide Einflüſſe wenig harmoniſch, ſondern vielmehr in entgegengeſetzter Richtung, denn die deutſche Schulphiloſophie war vielmehr ein Hinderniß für die Dichtung, ſo daß dieſe nur in dem

Maaß gedeihen konnte, als man ſich von jener freizumachen im Stande war. Ich verweiſe auf das über Haller Bemerkte.

Wenden wir uns jetzt den großen Gattungen zu, ſo wurde für das Epos die unter Gottſcheds Aegide eröffnete Bahn des nationalen Heldengedichtes nicht verfolgt, weder in Form noch Inhalt, keiner der Jüngeren warb hier um die Palme, welche Schönaich noch ungewonnen ließ, ſondern man faßte ein ganz anderes Ziel ins Auge: das geiſtliche Epos. Zahlreiche Kräfte ſtürzten ſich hier Klopſtock nach, das alte und neue Teſtament mußte ſich's gefallen laſſen im Hexameter zu erſcheinen.

Schon die erſten beiden Geſänge des Meſſias in den Bremiſchen Beiträgen, im Jahre 1748, ſcheinen ſtark zur Nachahmung herausgefordert zu haben, denn ſonſt würde man nicht begreifen, wie ſchon im Jahre 1752 Bodmers ganze Noachide erſcheinen konnte. Nun erſchien aber auch in eben dieſem Jahr: „Nimrod, ein Heldengedicht in vier und zwanzig Büchern, von einem Ehrenmitgliede der Königl. Großbritaniſchen deutſchen Geſellſchaft in Göttingen,“ ein Octavband voll Klopſtockiſcher Hexameter von 679 Seiten großen Formates. Sicherlich wird man bei dieſer außerordentlichen Beeilung, welche nur durch die bequeme Form möglich war, kein Werk erwarten, das auf poetiſche Bedeutung Anſpruch machen kann, um ſo beachtenswerther aber iſt es als ein Zeichen der Zeit in Beziehung auf die plötzlich erwachte Leidenſchaft, mit der man ſich in die geöffnete Bahn warf, ſo wie auch für den Charakter dieſer Bahn ſelbſt. Es iſt unglaublich, wie leicht der Verfaſſer ſich nach allen Seiten hin die Sache gemacht hat, und mit wie geringem, wohlfeilem und verſchiedenartigem Stoff er ſeine vierundzwanzig Bücher füllt, ſo daß das Werk in ſeiner Art ein Aeußerſtes heißen darf, das kaum irgendwo ſeines Gleichen findet. Der Verfaſſer iſt Chriſtian Nicolaus Naumann, geboren zu Bauzen, im Jahr 1719; er hatte in Leipzig Roſtock und Halle ſtudirt, lebte in Jena als Geiſtlicher, zuletzt in Görlitz, woſelbſt er 1797 ſtirbt.

In der That verſchlang das geiſtliche Epos das weltliche vollſtändig; erſt gegen den Schluß der gegenwärtigen Periode finden wir Anfänge des romantiſchen. Nun ſind wir aber auch in der Zeit, wo man begann das Vorbild Virgils, den noch Scaliger dem Homer vorgezogen, mit dieſem zu vertauſchen, ein Grund mehr, daß die jüngere Generation die Bahn von Schönaichs Hermann und Heinrich nicht verfolgen mochte; mit einer neuen Form wollte man zugleich einen neuen Inhalt.

Es iſt merkwürdig genug, daß der homeriſche Hexameter die Form für chriſtlichen Inhalt wurde, daß die Meſſiade in jenem Metrum ſich einführen mußte. So groß aber die Bewunderung der Näherſtehenden war, und ſo ſehr dieſelbe, unterſtützt von dem religiöſen Antheil, ſich verbreitete, ſo mußte man ſich doch ſelbſt eingeſtehen, daß ein deutſches Epos, wie Gottſched es wollte, mit dem Meſſias nicht begründet ſei.

Wenn man ſchon dem Milton das Prädicat eines epiſchen Dichters beſtritten hatte, ſo durfte der Zweifel gegen Klopſtock in noch viel höherem Grade erhoben werden; die ſpäteren Geſänge des Meſſias entfernten ſich immer mehr vom epiſchem Stil und epiſcher Form, ſelbſt die größten Verehrer konnten das Gedicht nur ein Werk ſeiner eigenen Gattung nennen und die Verſuche der Nachfolge ſchlugen ſo offenbar fehl, daß ſich wohl zeigte, es ſei hier keine Bahn gebrochen. Wieland leiſtete in dieſem wichtigen Punkt nicht mehr, half dem Uebel nicht beſſer ab, denn obwohl einer der begabteſten Dichter der Zeit, und obwohl ſeine Kraft ſich hauptſächlich der darſtellenden, erzählend entfaltenden Poeſie zuwandte, brachte er es doch nicht bis zum Epos. Er ſelbſt, wie erwähnt, giebt in der Einleitung zu Geron dem Adligen die bedeutſame Bemerkung, es hatten alle epiſchen Gedichte ihr Glück durch den Stil gemacht; er ſcheint zu ahnen, daß eben der Stil das Weſen des Epos, den Unterſchied deſſelben vom erzählenden Gedicht bilde; und eben dieſer Stil iſt es, was ihm vor allem fehlte. Selbſt ſeinen Oberon, den wir mehr als der folgenden Periode angehörig betrachten, konnten wir nicht als epiſches Gedicht bezeichnen, daß Zacharias Cortez Fragment blieb, ſcheint nun auch nicht zufällig, Bodmers Colombona aber fällt zu wenig ins Gewicht, um dem Zeitraum das weltliche Epos zuzueignen.

Vielleicht war man im komiſchen Heldengedicht glücklicher. Es erwuchs wenigſtens eine außerordentliche Zahl von Werken, die offenbar unter dem Einfluß von Boileaus Lutrin und Popes Lockenraub ſtehen — wir können ſie nicht einmal dem Namen nach aufführen und verweiſen deshalb auf Blankenburgs Zuſätze zu Sulzers Theorie der ſchönen Künſte, Artikel: Scherzhaftes Gedicht; Zachariä allein ſchrieb eine ganze Reihe derſelben. In dieſer großen Zahl iſt wohl einiges Geiſtreiche, jedoch nichts, was irgend als vollendet und beſtändig gelten könnte.

Auch um die Tragödie ſieht es ſchlimm aus und bald wird man ſich ſagen können, daß es um ſie nicht anders ſtehen konnte. Die Periode erbt von der vorhergehenden kein begründetes Theater, noch weniger eine ſelbſtändige Schule anerkannter Theaterdichter; um ihren Beginn war freilich die Autorität der klaſſiſchen Tragiker Frankreichs vollkommen herrſchend, und Schlegel und Cronegk leiſteten, was auf dem Wege der Nachahmung und im Regelzwange möglich war, bei letzterem und bei Schönaich meldete ſich jedoch ſchon das Streben nach Lockerung der Feſſel und man darf ſagen, daß Weiße in der Nachbarſchaft des Leipziger Theaters dieſe Richtung auf Befreiung einigermaßen fortſetzte; allein man wird hier wenig hoffen, wenn man weiß, daß Leſſing, der ſich anfangs auch in der alexandriniſchen Tragödie verſuchte, dieſelbe bald mit der proſaiſchen vertauſchte. Den Schauſpielern war zwar der Alexandriner noch genehm für manierirte Recitation, aber nicht mehr dem Publikum; das erſte lebendigere Stück in Proſa warf jene ſteife Form ſogleich zurück und der Weg zu einer freieren poetiſchen Form konnte nur noch durch das bürgerliche Trauerſpiel und durch die ungebundene Rede gehen; für Deutſchland, ſo ſcheint es, durfte man nicht durch Voltaire zu Shakeſpeare gelangen wollen. So blühte denn in dieſem Zeitraum das Drama in Proſa und dies drückte das Drama in Verſen nieder; letzteres fand nur noch wenige

Bewerber, die begabten folgten inſtinctiv der zeitgemäßen Form, und dieſer ſchloß ſelbſt Klopſtock ſich an mit dem hochfliegenden Inhalt ſeiner vermeintlichen Trauerſpiele. Es wurde nun unter der Einwirkung Diderots und der Engländer die Bahn für das bürgerliche Trauerſpiel immer offener und breiter, nicht ohne Einfluß auf andere Gattungen und die Behandlung der Sprache.

Ueberhaupt iſt das Vordringen der Proſa in der Poeſie dieſer Periode beſonders eigenthümlich. Poetiſche Werke in Proſa zu leſen, dieſe Gewöhnung ſcheint zunächſt von den proſaiſchen Ueberſetzungen der Alten ausgegangen zu ſein, dann auch von den proſaiſchen Ueberſetzungen des Milton; ſpäter erhielt ſie eine beſondere Unterſtützung durch Macpherſons in Proſa geſchriebenen Oſſian. Klopſtock wollte anfangs ſeinen Meſſias „in numeroſer Proſa“ ſchreiben, weil er dem verlorenen Paradieſe möglichſt ähnlich zu werden wünſchte und weil er dies in ſolcher Form geleſen hatte. Daß bei Jacobi und Gerſtenberg ſich Proſa und Poeſie miſcht, iſt ſchon erwähnt worden, am meiſten ſetzte dieſelbe ſich aber in der Idylle feſt, und Salomon Geßner fand in ſeiner Weiſe viele Nachfolger. Nicht ſelten begegnet in dieſer Zeit der Titel „Gedichte in Proſa“. Die Formloſigkeit ſteht aber in unmittelbarem Zuſammenhang mit dem Mangel an Stil, der vielleicht zu keiner Zeit größer geweſen iſt.

Noch verdient beſonders bemerkt zu werden, daß man in den einzelnen Dramen, die Höheres erſtrebten, die Bühne je mehr und mehr aus den Augen verlor und ſich ſchon an Stücke gewöhnte, welche nur noch auf Leſer rechneten. Wenn Klopſtock vielleicht auch anfangs bei ſeinen geiſtlichen und patriotiſchen Dramen die Aufführung für möglich gehalten haben ſollte, ſo ſah er gewiß weiterhin ganz davon ab — eine Entfernung des Dramas von der Bühne muß aber auf alle Fälle bedenklich ſein, wie ſie denn bei geſunden Verhältniſſen nicht wohl vorkommen wird. Um ſo weniger nun konnten dieſelben die durch das Abſterben der klaſſiſchen Tragödie entſtehende Lücke ausfüllen.

An Verſuchen der Art fehlte es nicht. Da iſt vor allen Dingen eines Werkes zu gedenken, deſſen Jahreszahl volle Beachtung verdient. Ein Dichter, den wir biſher nur als Lyriker betrachteten, der anfangs in Gleims und dann Klopſtocks Fußſtapfen ging, trat plötzlich mit einem proſaiſchen Trauerſpiel auf, das zwar in ſeiner Zeit ſehr vereinzelt daſteht, indeß für die Folgezeit von großem Einfluß geworden iſt; hat es doch ſogar in unverkennbarſter Weiſe auf Schillers erſtes Stück Einwirkung gehabt. Es iſt dies v. Gerſtenbergs Ugolino vom Jahre 1768, alſo vier Jahre vor Leſſings Emilie. Wahrſcheinlich durch Eſchenburgs Beiſpielſammlung angeregt, welche die bekannte Stelle des Dante hervorhebend mittheilte, ergriff der Dichter den mehr grauſamen als tragiſchen Stoff und bildete ihn ganz in der Richtung aus, welche er allein geſtattet. Von regelrechter dramatiſcher Behandlung konnte bei dem durchaus epiſchen Stoff nicht die Rede ſein und die dramatiſche Behandlung war nur eben möglich zu einer Zeit, wo zugleich mit der Form der Franzoſen überhaupt die herkömmliche dramatiſche Form erſchüttert war. Man verlangte nach ſtarken tragiſchen Potenzen und nach mehr Wahrheit: für erſteres mußte einſtweilen das Gräßliche Erſatz geben, letzterem diente die proſaiſche Form. Man kann bewundern, wie der Dichter, der in der Schilderung und Darſtellung des Erſchütternden und Herzzerreißenden mit ſeinem Vorbilde zu wetteifern unternahm, nur überhaupt aus dem einfachen und einförmigen Stoff ſeine fünf Akte hat bilden können, noch mehr, wie es ihm gelungen iſt, ſich für einen Stoff dieſer Art zu erwärmen, ja zu begeiſtern; daß der Eindruck auf die Zeit groß war, begreift ſich aus der Neuheit des Gegenſtandes und eben aus der erſchütternden Kraft nach ſo viel Mattem und Entlehntem. Wer feiner empfand und die wahren Ziele der Kunſt ins Auge faßte, mußte freilich mit Leſſing urtheilen (ſ. o.). Das Stück iſt beſonders noch beachtenswerth, weil es in ſeinen ſtarken Potenzen und in dem Streben nach unverhüllter Wahrheit ſchon den Uebergang bildet zu dem, was wenige Jahre ſpäter im deutſchen Drama hervortrat, die unter dem Namen Sturm und Drang bezeichneten Erſcheinungen. Wir würden hier auch des Julius von Tarent von Leiſewitz zu gedenken haben, wenn er, vom Jahre 1776, nicht vielmehr ſchon hinter den Beſtrebungen eines neuen Geſchlechtes ſtände. Beide Stücke reichen, über Goethe, Lenz und Klinger hinfort, ſchon Schiller die Hand, denn wenn wir es ſonſt nicht wüßten, die Räuber geben davon ſprechendes Zeugniß.

Das proſaiſche Trauerſpiel gipfelt ſich in Leſſings Sara und Emilie, allein dieſe Stücke mußten doch eben ſelbſt das Gefühl nahe bringen, daß die Tragödie einer Form bedarf, welche ihre Erhabenheit ſichert. Selbſt in dem viel tiefer geſtimmten Nathan, den der Dichter nur als dramatiſches Gedicht bezeichnete, erkannte er dies an. Das Werk iſt aber zu ſehr ein eigenes und beſonderes, als daß ſich daraus eine Gattung entwickeln konnte, es müßte denn ſein, daß es aus der Ferne auf das ſpätere ſogenannte recitirende Drama gewirkt habe.

Von eigentlichem Fortſchritt und neuen Bahnen darf beſonders im Lyriſchen die Rede ſein. Hier hatte man durch Drollinger und Haller ebenſo wie durch Klopſtock, dann aber auch durch Kleiſt und Ramler und ungleich mehr noch durch die ſo ſehr mißkannte Karſchin ganz entſchieden an lyriſchem Schwung, an poetiſchem Ton gewonnen, zugleich aber auch an Einfachheit, Geſchmack, überhaupt an Gefühl, Anſchaulichkeit, Schönheitsſinn. Der Gewinn an Einfachheit und Geſchmack zeigt ſich am glänzendſten, wenn wir den Vergleich mit den Ausgängen der ſchleſiſchen Schule anſtellen, der an Wärme und Phantaſie aber, wenn wir zurückblicken auf Alles, was ſich näher um Gottſched gruppirt oder in den Bahnen franzöſiſcher Verſtandespoeſie ſein Heil ſucht.

Die herrſchende lyriſche Form der Zeit iſt die Ode, ſie herrſcht ſo ſehr, daß ſogar das Lied nicht wenig darunter leidet. Von der gelehrten Gattung der Ode hat man nun Stücke und Tonarten von der größten Verſchiedenheit, geiſtliche und weltliche, mit und ohne Reim, Oden im Ton des Anakreon, des Horaz, des Pindar und auch wohl von eigener Miſchung; beſonders gerne ſprach man von philoſophiſchen Oden, wohin Werke von Haller und Uz gezählt wurden. Man kann nicht ſagen, daß die Höhe der Sphäre und des Stils den Ausſchlag gebe, noch weniger der Inhalt; denn Klopſtock beſang Religion, Vaterland, Liebe, Freundſchaft in Oden, ebenſo gut aber auch Aeſthetik, Grammatik und Metrik. Eine beſondere Gattung oder Tonart entſtand noch dadurch, daß man die Klopſtockiſche Gefühls- und Anſchauungsweiſe in gereimten Maaßen wieder brachte, ſo Cramer, Duſch, Eſchenburg, von Norrmann — mitunter kam man auf Töne, welche ſchon den Matthiſſonſchen ſehr nahe verwandt ſind, wie dieſe denn auch denſelben Urſprung haben.

Der Ode ſchloß ſich zunächſt der Dithyrambus an, eine Gattung, auf welche man einen vorzüglichen Werth legte. Klopſtock ging hier voran mit jenen lyriſchen Stücken, in denen die Begeiſterung ſo hoch fliegt, daß ſie, obwohl mit dem Anſpruch der höchſten Rhythmik, ſich keiner beſtimmten Regel mehr zu unterwerfen vermögen. Willamov ging beſonders in dieſer Bahn fort und glaubte inſofern dem Pindar auch näher zu kommen, als er ſich mehr in antiken Vorſtellungen, auch wohl dem Griechiſchen nachgebildeten Wortformen hielt, und die für uns freilich bedeutungsloſe Gliederung nach Strophe, Antiſtrophe und Epodos feſthielt. Darſtellungen bacchiſchen Inhalts, in denen Silene, Satyrn und Mänaden handeln, ſchienen beſonders zu dieſer Form berechtigt und den Begriff des Dithyrambus auf das vollſtändigſte auszufüllen. Welch ein Abſtand von dieſen ganz reim- und maaßloſen Verſen zu dem noch immer daneben herrſchenden Alexandriner!

Demnächſt iſt hier die Hymne zu nennen. Man bildete ſie in den verſchiedenſten Formen, gereimt und ohne Reim, regellos und in Hexametern. Gereimte hatte man von Kleiſt, Uz, von J. A. Schlegel, von Werner, von C. A. Schmid; reimloſe von Klopſtock, von Wieland, ſpäter von Herder und Lavater und in Hexametern nach Art des Homer von Friedrich Leopold von Stolberg, auf den wir noch kommen.

Eine ganz vorübergehende Rolle ſpielt in der erſten Hälfte der ſechziger Jahre der Bardengeſang, der höchſtens in den Dänemark nahe liegenden deutſchen Landen einigen Anklang finden konnte. Es ſchien, als ſollte er durch Macpherſons Oſſian eine Verſtärkung erhalten, allein gerade dieſer hat vielleicht am meiſten gethan, jenen in Vergeſſenheit zu bringen, denn man fand hier ungleich mehr poetiſche Elemente ohne jene weitläufige, fremdartige, ja wildfremde Mythologie; vor allem ſagte das gefällige moderne Colorit zu, namentlich die ſentimentale Landſchaftsmalerei, welche dort im ſpröden Stoff ſich nicht anbringen ließ. Oſſian wieder fand ſehr bald in Percys Sammlung altengliſcher Balladen, welche zu London 1765 erſchienen und in Deutſchland ein Jahrzehend ſpäter bekannt wurden, ſein heilſames Gegengewicht.

Die Zeit rühmte ſich auch das Gebiet der Elegie angebaut zu haben, und Eſchenburg in ſeiner nach Gattungen geordneten Sammlung, welche überhaupt für unſern Geſichtspunkt gute Dienſte leiſten kann, iſt nicht in Verlegenheit, die Rubrik auszufüllen. Da finden wir denn neben Klopſtocks Selmar und Selma auch eine Elegie von Weiße am Grabe Gellerts, und Elegien von Gemminger, Friedrich Schmitt u. a. aus unſerer Periode.

So ſehr dieſe gelehrten Gattungen gediehen, ebenſo ſehr trat die volksmäßige und ſangbare Weiſe zurück, das Lied, offenbar der Kern der Lyrik; aber es darf dies nicht Wunder nehmen, denn wir ſind noch immer in den Grenzen und Folgen der von Opitz erneuerten Kunſt, und dieſe konnte ihren gelehrten Urſprung nicht verleugnen. Nehmen wir Hagedorn aus, der im heiteren und geſelligen Liede einigemale glücklich iſt, ſo fallen die Verſuche, welche hie und da gemacht werden, nicht ſonderlich aus, Klopſtock iſt nirgends ſchwächer, als wo er liederartig dichten will und auch Gleims Kriegsliedern gebricht es eben darin, daß ſie ſich in den Ton der Ode verirren und den Charakter des Liedes und das Muſikaliſche verlieren. Näher dem Schooß des Volkes erwuchs Einiges, das ſpäter auftaucht; wäre das nicht, ſo müßte man den Zeitraum auf dieſer Seite beiſpiellos arm nennen. Hier wird die nächſte Periode ſich auf das vortheilhafteſte unterſcheiden. Dabei ſtrebt noch immer alle Lyrik nach Seiten des Didactiſchen, des Lehrgedichtes hin und wendet ſich in demſelben Maaß vom Epiſchen ab. Eigentliche Darſtellung poetiſcher Stoffe, Romanzen, Balladen, überhaupt darſtellende Gedichte, welche Perſonen, Charaktere, Situationen vorführen, eigentlich poetiſche Motive behandeln, giebt es noch nicht, und wenn gegen den Schluß der Periode dem Namen nach die Romanze ſich einſtellt, ſo kann ſie ſich von dem Burlesken und Barocken noch nicht losmachen; der Volkston iſt nicht in die Poeſie aufgenommen, ſondern wird vielmehr ironiſirt.

Eine beſondere Stellung nimmt dieſe bereits geſchilderte ſogenannte Romanze ein. Einerſeits ſchließt ſich dieſelbe der Volkspoeſie, ja geradezu der Bänkelſängerei an und ſucht deren Form und Ton in luſtiger Weiſe auszubeuten, andererſeits wirft ſie ſich auf antike Fabeln und zeigt ſich unverholen als deren Parodie, wie denn Michaelis nach dem Vorbild von Scarrons traveſtirter Aeneis ſie eingebürgert hat: beide Arten aber gehen in verſchiedenem Verhältniß eine Verbindung ein. Die erſtere Art iſt beſonders von Zachariä, Gleim, Löwen und vielen andern angebaut worden und hat manches Humoriſtiſche zu Tage gebracht, die zweite aber tritt im breiteſten Strome auf und erſtreckt ſich bis weit in die nächſte Periode. In vollem Gange finden wir dieſe Gattung bei Löwen und Schiebeler, welcher letztere beſonders mit Bewußtſein dieſelbe ausübt. Sein ſchon erwähntes Stück „die Reiſe nach dem Parnaſſus" iſt als das Bundeslied dieſer Dichter zu betrachten. Es wird hier ſtehen müſſen:

Auf kühner Ehrſucht Flügeln
Stieg ich zu jenen Hügeln
Wo Phöbus bei den Muſen glänzt,
Und Dichter mit dem Lorbeer kränzt.

Hier ſah ich eine Braune
Mit hallender Poſaune.
Ich rief ihr zu. Die Bläſerin
Wies mich zu ihrer Nachbarin.

Umſonſt iſt dein Bemühen,
Geh weiter zu Thalien!
Sprach jene, die den Mordſtahl führt,
Und jedes Herz zu Thränen rührt.

Ich ging zu ihrer Schweſter;
Doch dieſe ſprach: mein Beſter,
Beim Zeus, Melpomene und ich
Sind viel zu ſchön und nicht für dich.

Doch hemme Deine Zähren,
Ich will dir Troſt gewähren:
Sieh unſer Kammermädchen hier,
Dies ſchöne Mädchen geb' ich Dir.

Da nahte die Romanze,
Halb ſchleichend, halb im Tanze;
Ihr Auge thät Betrübniß kund,
Doch ſchalkhaft lacht' ihr Roſenmund.

Ich ſchloß vor allen Muſen,
Sie freudig an den Buſen,
In meine Hütte führt ich ſie,
Dort ſingt ſie Lieder ſpät und früh.

Wir ſingen, ſpielen, lachen,
Die Thoren klug zu machen
Verbeſſern den Ovidius,
Der es geduldig leiden muß.

Die holde Kunſt zu ſcherzen
Verſüßt des Lebens Schmerzen,
Nie wag' ich einen höhern Flug,
Ich bin durch Freude groß genug.

Schiebeler ſelbſt dichtete in ſolcher Weiſe eine Reihe von Parodien antiker Fabeln, meiſtens nach Ovids Metamorphoſen (ſ. o.); er fand darin viel Nachfolge, denn der Ton war gegeben und Stoff lag in Fülle da; an Humor und Ausgelaſſenheit aber wurden die Begründer der Gattung nicht ſelten übertroffen. Zunächſt ſchließt ſich Geisler an, mit einem 1774 zu Mitau erſchienenen Bändchen Romanzen. Auch hier werden mythologiſche Stoffe in moderner Art ſcherzhaft erzählt; ſchon die lyriſche Strophe in kurzen Reimen thut viel zum komiſchen Effect. Mit gutem Glück handhabt auch er die ſpäter durch Blumauers Aeneis ſo bekannt gewordene Strophe, die bereits aus älterer Zeit datirt (ſ. o.), z. B. in ſeinem Gedicht „Raub der Sabinerinnen“, welches anhebt:

Kaum war das heil'ge römiſche Reich
Aus ſeinem Nichts erſtanden,
Als deſſen Stifter ſich ſogleich
In großen Nöthen fanden;
Denn wiſſet, jener goldnen Zeit
Gebrach's an Weibern, ſo wie heut
Der goldnen Zeit an Treue.

Geisler dichtete in ſolcher Weiſe eine Antiopa, des Telemachus Höllenfahrt, einen Phaeton, den verbannten Phöbus, u. ſ. w.

Einen rüſtigen Nebenbuhler in ſeinem Fach findet er an Friedrich Chriſtoph Weißer, geboren zu Stuttgart 1761. Von letzterem giebt Matthiſſon im 15. Bande ſeiner lyriſchen Anthologie: Apoll und Daphne, die Geburt der Minerva, Leander und Hero, den Wunſch des Midas, Pygmaleon. Er wird durch Einmiſchung lateiniſcher Brocken ſchon Blumauer ſehr ähnlich und nun finden wir auch von ihm ein Stück, Aeneas der Fromme“, welches beginnt:

In Troja hauſt' ein Pietiſt
Vor mehr als tauſend Jahren,
Der hat, wie mancher fromme Chriſt,
Des Unglücks viel erfahren.
Er war Soldat und fluchte nie,
Und dennoch haßt' er tödlich die
Gottloſe Göttin Juno.

Das Gedicht beſteht aus nur 43 ſolchen Strophen, von denen ich zum Vergleich einerſeits mit Michaelis (ſ. o.) andrerſeits mit dem vielgenannten, offenbar ſpäteren Verfaſſer der traveſtirten Aeneis die drei folgenden hervorhebe:

Hat jeder, was er jezt vernahm,
Zur Hälfte nur begriffen,
So denkt wohl keiner, ſeinen Gram
Mit ſich noch einzuſchiffen.
Ertränkt ihn, ſeid ihr klug, im Wein,
Und ſingt dazu: am Rhein, am Rhein,
Da wachſen unſre Reben!

Bald drang zu Herrn Kronions Ohr
Der helle Klang der Becher,
Und gnädig blickt' er auf das Chor
Der muthbeſeelten Zecher.
Juſt ſtammelte Aeneas matt:
Xantippe Juno pereat!
Zeus ſprach ein leiſes: Amen!

Drauf ließ vor ſeinem goldnen Thron
Frau Cypria ſich melden,
Als die patrona causae von
Dem frömmſten aller Helden,
Auf ihrem ſieggewohnten Mund
Saß Göttin Suada lächelnd und
Mark Tullius im Auge.

Von denen, welche dieſen Ton glücklich fortſetzten, nennen wir vor allen Lichtenberg mit ſeiner Eroberung Gibraltars durch Elliot, dann mehrere Romanzen von Hölty, z. B. Apoll und Daphne, auch von Lenz iſt neuerdings ein ähnliches Stück: Pyramus und Thisbe, bekannt geworden.

Eine beſondere Rolle aber ſpielt hier die Fabel der Europa nach Ovid; wie ſehr dieſer Gegenſtand ſich zu ſolcher Behandlung empfahl, zeigt ſich durch ſeine dreifache Bearbeitung, denn bevor Bürger hierin den üblichen Ton allzu nachdrücklich anſchlug, ſo daß das Gedicht als ein Maximum in dieſer Reihe gelten kann, hatten Nicolaus Götz und Raufſeiſen ſich bereits daran verſucht. Götzens Gedicht hat, offenbar zu wenig, nur ſechs Strophen, von denen die beiden erſten lauten:

Eine Hand am Horn des Rindes,
Auf dem Aug' die andre Hand,
Seitwärts mit den naſſen Augen
Dem Geſtade zugewandt,

Ruft Europa den Geſpielen:
Kinder, kommt mir doch zu Hülf!
Aber der gehörnte Buhle
Brummte ſanft und drang durchs Schilf.

So darſtellungsvoll das Gedicht anhebt, ſo endet es doch nur in eine epigrammatiſche Spitze, zum Beweiſe, daß der Dichter dieſer Gattung nicht gewachſen war.

Von der Romanze des andern in vieler Rückſicht beachtenswerthen Dichters, deſſen nähere Darſtellung ich mir vorbehalte, theile ich hier nur den Eingang mit:

Zeus ging einmal auf's Naſchen aus,
Ein Herzchen zu gewinnen,
Er ſah in eines Königs Haus
Den Stern der Prinzeſſinnen,
Ein Leckerbiſſen, den jetzund
Noch keiner durft' genießen,
Und alsbald wäſſert ihm der Mund
Nach dieſem Leckerbiſſen.

Der hier angeſchlagene Ton ſteigert ſich im folgenden, das eben ſo Darſtellungsvolles als Zierliches bietet, um dann doch wieder ſehr discret, zumal im Vergleich mit Bürger, zu ſchließen:

Der Stier kniet recht manierlich hin,
Und läßt ſich willig ſtreicheln.
Noch zweifelt ſie in ihrem Sinn,
Jedoch nach langem Schmeicheln
Wagt ſie's, ergreift ein Horn, und ſetzt
Sich auf den platten Rücken —
Und Zeus entführt ſie unverletzt
Durchs Meer vor allen Blicken.

Später verliert dieſer Romanzenton ſich verſchiedentlich in andere Tonarten, z. B. bei Claudius in den Rieſen Goliath; auch mittelalterliche Stoffe wurden in ähnlicher Art parodirt, was um ſo näher lag, als man den Ernſt und die Tiefe dieſer Zeit nicht zu erfaſſen wußte. Ich nenne z. B. Bertuchs Blaubart; und im dritten Theil von Schmids Anthologie „die Gleichen"; die Romanzen des Ritters Lopez, ebenda, zeigen, daß man in damaliger Zeit den Inhalt ſpaniſcher Romanzen nur in dieſer parodiſchen Weiſe zuzurichten verſtand, offenbar Einfluß von Cervantes und Wieland — wie weit von hier noch zu Herders Cid! Und doch, die Gattung hat ihre Bedeutung als Uebergang, denn einerſeits führte ſie die ſceptiſch ſpielende Art Wielands in derber Weiſe an ihr Ende, dann nutzte ſie die als Staffage verbrauchte antike Mythologie vollends ab und ſchuf diejenige Leere, in der aus dem Leben friſch geſchöpfte Bilder ſich entfalten konnten.

Noch immer hat das Schäfergedicht ſeine Liebhaber, und wenn hier, wie ſchon erwähnt, beſonders die Proſa tief eingreift, ſo fehlte es doch nicht daneben an Bearbeitern in poetiſcher Form. Kleiſts Irin darf wenigſtens als Idyll hieher gezählt werden, und alle Eigenſchaften des vollſtändigen Schäfergedichtes, bis auf die Namen Daphnis und Alexis, Chloe und Doris haben die Werke ſeines Nachahmers Johann Chriſtian Blum (zu Rathenau); aber freilich dieſe Verſe ſtehen auf der Grenze der Proſa, denn es ſind Jamben von beliebiger Länge, vier- bis ſechsfüſſig, mit und ohne Einſchnitt. Beſonders genannt zu werden verdienen noch die bibliſchen Idyllen von Jacob Friedrich Schmidt (Diaconus zu Gotha, geboren 1730); ſie tragen den Titel „Poetiſche Gemälde und Empfindungen aus der heiligen Schrift". Der Umſtand, daß ſie in Hexametern verfaßt ſind und der Ton, den ſie anſchlagen, giebt einen Nachfolger Klopſtocks zu erkennen. In der That hat ſich Klopſtock ſelbſt in ſeiner Meſſiade nicht ſelten ganz auf das idylliſche Gebiet begeben, ſo daß, wer dieſen Ton allein feſthalten und ausbilden wollte, geebnete Bahn fand und auf derſelben etwas Zeitgemäßes und Probehaltiges hätte leiſten können. Allein auch dieſe Aufgabe war der Zeit noch zu hoch geſtellt; Schiller fühlte ſpäter ihre Bedeutung, ohne aber darauf einzugehen: es handelt ſich um nichts Geringeres als die Vereinigung des Naiven und Erhabenen, die höchſte und ſchwerſte Aufgabe der Poeſie.

Von den kleineren Nebengattungen geht die *Fabel* und *poetiſche Erzählung* noch einigermaßen fort, wiewohl erſtere von dem philoſophiſchen Lehrgedicht abgelöſt wird, letztere ſich in den Romanzenton vergröbert. Es wird nicht befremden, wenn kaum etwas entſteht, das ſich an Naivetät, Schalkheit und Grazie mit Gellert, an Kernigkeit und Laune mit Lichtwer meſſen könnte.

Die *Satire* hätte wahrſcheinlich einen höhern Aufſchwung gewinnen und ſich zu einer herrſchenden Gattung erheben können, wäre Michaelis ein längeres und beſſeres Schickſal beſchieden worden; der ſpätere Johannes Falk ſtand ihm nicht gleich und deſſen Zeit hatte ſchon andere Aufgaben. Dagegen wird gerade die kleinſte Gattung von allen, das *Epigramm*, mit ſolcher Allgemeinheit und mit ſo viel Vorliebe ergriffen, daß es kennzeichnend für den Abſchnitt wird, ſehr begreiflich, da eine Kunſtübung, welche die wahren Gebiete der Poeſie noch nicht gefunden hat und noch gern im Verſtandesmäßigen verweilt, von hier aus den Weg zu Witz, zu Geiſt und Laune am leichteſten findet.

Die Erneuerung des Epigramms war durch Leſſing und Ramler erfolgt; erſterer lenkte ſchon frühzeitig durch ſeine ſchöne Abhandlung den Blick von neuem auf dieſe Gattung und gab ſelbſt viel Artiges und Vortreffliches in derſelben, beide zogen den ganz vergeſſenen unvergleichlichen Logau und Ramler überdies den auch ſchon überſeit geſchobenen Wernike ans Licht, dazu gab er eine Auswahl Martialiſcher Epigramme in Ueberſetzungen von ſeiner und anderer Hand. So war die Anregung gegeben, man ſtudirte die Muſter, man ſah ſich zur Production veranlaßt nach der hingeſtellten Theorie, dem angeſchlagenen Ton; auch wem Muße und Kraft fehlte zu größerem Werk, konnte Luſt und Geiſt immer noch in den kleinſten niederlegen und durfte hoffen, auch ſo ſeinem Namen eine gewiſſe Dauer zu geben. Es folgt nunmehr eine lange und dichte

Schaar, ja es zeigt ſich wieder, daß, wenn eine Gattung recht zeitgemäß iſt, alle als begabt erſcheinen, ſo viel ſich in ihr verſuchen. Welch eine Zahl von Dichtern, die in ſehr verſchiedener Art, aber doch bis auf wenige Ausnahmen mit unverkennbarem Beruf und Glück in dieſen kurzen Stücken eine Fülle von Geiſt niederlegen, ſo daß man ſagen muß, es beſtehe in dieſen kleinen Gedichten, wenn man auf den wahren Gehalt ſieht, ein vorzüglicher Reichthum der Periode und vielleicht gerade derjenige, welcher am wenigſten von einer Aenderung des Geſchmackes zu fürchten hat. In der That, wer Geiſt und Bildung in dieſer Zeit beſaß, konnte leicht Theil nehmen an einer Production in ſo engen Grenzen. Gewiß iſt noch ungleich mehr der Art in dieſen Decennien entſtanden, als uns aufbewahrt worden, allein auch von dem Umfange des Erhaltenen und Zugänglichen macht man ſich heutigestags ſchwerlich einen vollſtändigen Begriff. Es iſt deshalb zu bedauern, daß der Raum es nicht geſtattet, auch nur in einer Auswahl einen Beweis von dieſem Reichthum zu geben und die vorzüglichſten Vertreter der Gattung mit ihren gelungenſten Werken vorzuführen. Auch ließe ſich des weniger Genannten oder ganz Verſchollenen manches beibringen.

Das Epigramm des Zeitalters iſt im Weſentlichen das ſatiriſche nach Art, wie ſpätere Griechen und vor allen der Römer Martialis es gehandhabt; aus der Nachahmung kam man hier allmälig zur Selbſtändigkeit. Allein man erweitert ſich bald nach zwei Seiten, entweder zum Sinnſpruch hin, oder indem man anſtatt der ſatiriſchen Schärfe ſich mehr einem harmloſen Inhalt zuwendet und dem Scherz und der Laune freies Spiel giebt, ja den Einfall mit allem Reiz des Augenblickes und des ſchnellen Geiſtesblitzes auftreten läßt: Leſſing vor allen hatte hier den Weg gewieſen, und wahrlich hat er uns in den Epigrammen nicht ſelten ſein Weſen ſowohl in ſeiner Schärfe als in ſeiner Heiterkeit und Liebenswürdigkeit am unmittelbarſten erhalten.

Es giebt kaum irgend einen Dichter der Zeit, von dem wir nicht Epigramme beſäßen, und ſie erhalten verſchiedene Färbung.

je nach den Naturen. Elegant iſt Hagedorn, ſcharf iſt Käſtner, ernſt und gehaltvoll Claudius, ſehr artig Götz, ſinnreich und poetiſch auch hier die Karſchin. Außer dieſen und vielen andern der gekannten Dichter giebt es nun aber ſolche Epigrammatiſten der Zeit, welche nur dieſe Gattung, und keine andere angebaut haben, wie Hensler, Ewald, Kuh, u. a. Von ihnen wird an dieſer Stelle noch beſonders zu ſprechen ſein; wir erlauben uns aber, um Zuſammengehöriges nicht zu trennen, ſchon den gelegentlichen Uebertritt in den nächſten Zeitabſchnitt.

Peter Wilhelm Hensler (häufig der Jüngere genannt) iſt 1747 zu Prenz im Holſteiniſchen geboren, wo ſein Vater Geiſtlicher war; er erhielt ſeine Bildung auf dem Gymnaſium zu Altona und widmete ſich der Rechtswiſſenſchaft. Seine erſte Anſtellung war zu Altona im Steuerfach; er ging hierauf nach Stade und begann als Anwalt zu practiziren, da er hier wenig Glück machte, begab er ſich nach Bremen, woſelbſt er dem Landſyndicus adjungirt wurde und nach einigen Jahren die Stelle erhielt. Er hatte ſich eben 1772 verheirathet, als er bald darauf an einem hitzigen Fieber im zweiunddreißigſten Jahr ſeines Alters ſtarb. Epigramme von ihm waren in Zeitſchriften zerſtreut erſchienen; nach ſeinem Tode ſammelte ſie ſein älterer Bruder Philipp Gabriel, und da dieſer einige Stücke, wiewohl von geringer Bedeutung, hinzuthat, ſo hat man eben den eigentlichen Autor als den jüngern eingeführt; ſehr mit Unrecht, denn der ältere iſt neben ihm gar nicht nennenswerth. Die Ausgabe erſchien in Altona 1782, in Duodez, ſie enthält drei Bücher Epigramme.

Johann Joachim Ewald iſt 1727 zu Spandau geboren, ſtudirte in Halle die Rechte, war Hofmeiſter in Potsdam, darauf Auditeur im Regiment des Prinzen Heinrich, ging ſodann nach England, im Jahre 1757 iſt er wieder Auditeur in Dresden, noch im ſelben Jahr heſſendarmſtädtiſcher Hofrath; er ging 1767 nach Rom und wollte von da nach Oſtindien; in Rom ſoll er Karthäuſer geworden ſein; er begab ſich nach Tunis — ſein Todesjahr und Nachricht von ſeinem Lebensende fehlt; Anfälle von Wahnſinn verfinſterten es. Er war ein Freund Kleiſt's. Seine Lieder und Sinngedichte erſchienen Berlin 1755 und Dresden 1757; endlich beſorgte Jördens eine Ausgabe, Berlin 1791, mit Benutzung von Verbeſſerungen Kleiſt's und Ramlers. Sie wurden zu ihrer Zeit ſehr hoch geſchätzt, ſo beſonders von Küttner.

Ephraim Moſes Kuh war der Sohn eines jüdiſchen Kaufmannes in Breslau, geboren 1731. Er war zu Berlin Kaſſenführer eines jüdiſchen Handelshauſes und Moſes Mendelsſohn befreundet. Nachdem er Reiſen gemacht, lebte er in Breslau, fiel in Wahnſinn und ſtarb 1790. Seine Sinngedichte erſchienen zuerſt im deutſchen Muſeum, mehrere nach Martial überſetzte nahm Ramler in ſeine Ueberſetzung des Dichters auf. Er ſoll an fünftauſend Epigramme verfaßt haben; Ramler traf eine Auswahl, welche Joh. Joſeph Kauſch, Zürich 1792, in zwei Bändchen herausgab, nebſt einer Biographie, verfaßt von Hirſchel.

Ludwig Heinrich von Nicolay, geboren zu Straßburg im Jahr 1737, ſtudirte daſelbſt und wurde 1770 Cabinetsſecretär und Bibliothekar des ruſſiſchen Großfürſten zu St. Petersburg, darauf Staatsrath und Director der Kaiſerlichen Akademie der Wiſſenſchaften. Seine Sinngedichte erſchienen in Zeitſchriften und ſind geſammelt im zweiten Bande ſeiner Gedichte, Berlin 1792.

Karl Gottfried Küttner iſt der Verfaſſer der „Sinngedichte, geſungen an der böhmiſchen Grenze“, welche man eine Zeit lang irrig dem Finanz-Procurator Fehre in Dresden zugeſchrieben. Er iſt geboren 1739 zu Pleißa bei Chemnitz, ſtudirte zu Leipzig, wurde Superintendent zu Sayda und darauf zu Pirna, wo er 1788 ſtarb. Er iſt wohl zu unterſcheiden von Carl Auguſt Küttner, dem aus Görlitz gebürtigen in Mitau lebenden Verfaſſer der Charaktere deutſcher Dichter und Proſaiſten. Jördens, der ſeine Arbeiten noch Fehre zutheilt, nahm ihn in den Canon ſeiner „zehn eigentlichen Sinndichter“ auf.

Johann von Döring, geb. zu Lüneburg 1741, däniſcher Kammerherr und Amtmann zu Sonderburg, geſt. zu Altona.

Carl Gottlieb Bock, geb. zu Königsberg in Preußen 1746, geſt. daſelbſt 1829; er gab Fabeln und Gedichte heraus, überſetzte Virgils Georgica in Jamben, ſtand mit Herder und Fr. A. Wolf in Briefwechſel. S. Dorows Facſimile Nr. 1.

Ludwig Auguſt Unzer wurde den 22. November 1748 zu Wernigerode geboren, wo ſein Vater gräflicher Hofrath und Leibmedicus war; er ſtarb als Candidat der Theologie am 14. Januar 1775 zu Ilſenburg. Von ihm erſchienen: Verſuche in kleinen Gedichten, Halberſtadt 1772; Naivetäten und Einfälle, Göttingen 1773; ebenda: Neue Naivetäten und Einfälle.

Johann Friedrich Jünger, geb. zu Leipzig 1755, lebte als Hoftheaterdichter zu Wien, ſtarb 1797.

Joſeph von Ratſchky, geb. zu Wien 1757, lebte daſelbſt als K. Hofrath im Finanzfach, ſtirbt 1810.

Ernſt Auguſt Wilhem Kyaw, geb. 1791 zu Giesmannsdorf in der Lauſitz. Er ſchrieb: Epigramme, Görlitz, 1809.

Johann Chriſtoph Friedrich Haug, geb. 1761 zu Niederſtotzingen in Württemberg, auf der Karlsſchule erzogen, dann Bibliothekar der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart und Hofrath, geſtorben 1828.

Der Vergleich dieſer Epigrammendichter mit denen des vorigen Jahrhunderts ergiebt eigenthümliche Vorzüge, ſo daß keines dem andern nachſteht. Das ſiebzehnte Jahrhundert iſt bei gleicher Erfindung noch derber und nachdrücklicher, das achtzehnte bei unverkennbarem Gewinn an Feinheit und Gefälligkeit doch dem ſittlichen und vaterländiſchen Gefühl treu und bietet neben Scherzhaftem doch auch viel Ernſtes und Gehaltvolles. Es zeigt ſich auf dieſem Felde in gegenwärtiger Zeit eine eben ſo reiche und maſſenhafte Production, wie in der nächſtfolgenden im ſangbaren Liede, beides gewiß ſehr bezeichnend, denn es ſpricht ſich darin die allgemeine Bewegung aus.

Ich faſſe zuſammen: Fragen wir nach den Gattungen, welche die zwiſchen Gottſched und Goethe liegende Zeit angebaut habe, ſo werden wir hingedrängt auf ein Endurtheil über dieſelbe. Zuvörderſt iſt zu bemerken, daß wir hier eine Zeit des Ueberganges haben, deren Beginn ſehr verſchieden iſt von ihrem Schluß, wir haben einen nach zwei Seiten hin blickenden Januskopf. Dieſe Seiten ſind wohl zu unterſcheiden, und namentlich in Beziehung auf die erſtere Hälfte müſſen wir hier billig ſein und nichts verlangen, was außerhalb der allgemeinen Zeitverhältniſſe liegt; auch in Italien, in Spanien in England war der Stand der Literatur nicht viel anders als in Deutſchland. Die franzöſiſche Literatur herrſchte, der von ihr ausgehende Geiſt war der des Zeitalters, es iſt aber das Jahrhundert der Aufklärung, Voltaires, Friedrichs des Großen: hiemit iſt alles geſagt und erklärt.

Es herrſcht auch in der Poeſie die Verſtändigkeit, d. h. wahre Poeſie kann nicht aufkommen, ihr fehlt das Lebenselement, nur verſtohlen, nur als Ingrediens kann ſie ſich zeigen. Es iſt eben, um mit Schiller zu reden, die Zeit, „wo man die Werke des Witzes und des poetiſchen Genies für Synonyma hielt.“ In einer ſolchen Zeit hat das Lehrhafte eine vorzügliche Stelle und die Gattungen der Poeſie gedeihen nach dem Maaß, als ſie dahin einſchlagen oder ſich nach dort hinüberziehen laſſen. Die Fabel, das Lehrgedicht, die Satire, das Epigramm ſind hier zu Hauſe, die großen Gattungen, Epos und Drama, deren Werth und Wichtigkeit Gottſched erkannt hatte, konnten doch in der ihm folgenden Periode zu keinem wahren Daſein gelangen. Für das Epos fehlte es an Phantaſie und gleich ſehr an überlieferten Stoff und Stil, für das Drama an Leidenſchaft, an Charakter, überdies an tieferer hiſtoriſcher Auffaſſung, wie dieſe bei dem Mangel alles Antheils am Staatsleben nicht vorhanden ſein kann. Von den begabteren Geiſtern wurde das anerkannt, man warf ſich auf das bürgerliche Trauerſpiel. Die Tragödie ſeufzte anfangs unter „falſchem Regelzwange“; als ſie dieſen abzulegen begann, befand ſie ſich außer aller Form. Man hatte ſich zwar vom hohlen Pathos befreit, aber das Wahre nicht gewonnen, dies war in Proſa und in deren Nähe nicht zu erreichen. Daß Leſſing, als er letztlich noch einmal ein Drama höherer Art in Verſen verſuchte, dem Lehrhaften verfiel, wird jetzt vielleicht um ſo beſſer verſtanden werden. Auch die der Proſa nahe bleibende Versbildung iſt von hier aus zu beurtheilen.

Dies Lehrhafte und Betrachtende zieht ſich nun aber auch weit in die Lyrik hinein, wir bekommen die lyriſche Poeſie nur in halber Echtheit, wie ſich dieſe eben verſteckt in der Form der Ode und hinter deren klaſſiſche Muſter. Es iſt eine Gattung der Poeſie, deren Kette Reflexion iſt und die nur durch den Einſchlag Darſtellungsvolles, Anſchauliches, Poetiſches empfängt. Wie verſchieden die Oden Hallers, Uzens, Ramlers, Leſſings, der Karſchin und wiederum Klopſtocks, Cramers und Gerſtenbergs ſein mögen, hierin ſtehen ſie einander gleich, ja bei allen Neuerungen Klopſtocks wird doch die nur mit poetiſchem Schmuck ausgeſtattete Betrachtung ſtets unverkennbarer. Es iſt an der Zeit hier dieſe halbechte Lyrik ins Licht zu ſtellen, damit der Charakter und das Verdienſt der nächſtfolgenden Dichter ſeinen vollen Werth erhalte. Aber auch unter jener Bedingung halte man die Beſtrebungen nicht für unwerth.

X.

Formen.

Auf die poetiſchen Formen des Zeitalters iſt beſondere Aufmerkſamkeit zu richten, theils weil darin Neues erſcheint, theils weil ein bemerkenswerther Verfall ſich einſtellt, der eben als Gäbung gelten darf, aus welcher wieder Entwickelung hervorgehen kann.

Es ſind um den Anfang der Periode nur wenige Dichter, welche uns ſtrenge Formen und eine ſorgfältige Behandlung gereimter Maaße darbieten; Drollinger und Uz verdienen hier beſonderes Lob, erſterer erhebt ſich zuweilen bis zu melodiſcher und ſchwungvoller Behandlung. Bald aber dringt die freiere Reimſtellung und die Verſchiedenheit der Verslänge, welche wir in der vorigen Periode mit Brockes, Gellert und Hagedorn beginnen ſahen, immer weiter vor, und zwar eben ſowohl in erzählender Darſtellung als im Lyriſchen: indem man die peinliche Enge des Alexandriners verließ, verfiel man ſogleich in das Extrem allzu großer Ungebundenheit, deren Nachtheile nicht ausbleiben konnten. Die Dichter fühlten ſich zwar erleichtert, aber es leidet unter dieſer zweideutigen Freiheit die wahre Kunſt der Versbildung, denn die Meiſterſchaft hat ſich eben zu zeigen in der leichten Bewältigung der ſtrengen Form. Ja man darf ſagen, es ſei der eigentliche Sinn der großen von Opitz ausgehenden Reform nur verdunkelt worden: wir ſetzten nämlich (ſ. o.) das Verdienſt Opitzens in die wohlerkannte Zuſammenwirkung von Reim und Maaß, und in der That erhält der Reim erſt ſeine Bedeutung, wenn er an beſtimmter Stelle eintritt und hier erwartet wird; die Art ſeiner Herbeiführung, welche mehr oder weniger ſich abſehen läßt, oder auch ſein überraſchendes Eintreten, beides beſchäftigt den Geiſt und erhöht ſeinen Reiz. Umgekehrt, fällt der Reim ſich regellos und zufällig ein, bald an dieſer bald an jener Stelle, bald nach einer langen, bald nach einer kurzen Zeile, ſo bleibt er ein bloßer Klang für das Ohr, falls er nicht nach zu langem Abſtande von dieſem gar nicht mehr wahrgenommen wird, ſo daß hier ſogar die Gegner des Reims ein Recht erhalten. Es kommt hinzu, daß bei dieſer Behandlung auch wenig Grund ſein wird, gerade die ſinnſchweren Wörter in den Reim zu ſtellen.

Ueberhaupt iſt die geſammte Reimkunſt im Weichen. Die unreinen Reime, deren Entſtehung wir aus der Verſchiedenheit der mundartlichen Ausſprache in der früheren Periode nachwieſen, befeſtigen ſich nun völlig für alle Gattungen und für die Dichter aller deutſchen Landestheile, ſo daß auch die folgenden ſogenannten klaſſiſchen Dichter ſich nicht mehr davon freimachen konnten. Ja man geht noch weiter: man erlaubt ſich ſogar betonte Silben auf unbetonte zu reimen, was dem vorigen Jahrhundert für unerhört gegolten hätte. Nicht ſelten findet man jetzt Reime wie *Stehn* auf *Ewigen*, *leer* und *ungefähr* auf *Ewiger*; bei Cramer kommt vor *Erſchütterer* auf *Bändiger*, alſo die tonloſe Silbe wiederum auf eine tonloſe, ganz gegen den Sinn des deutſchen Reims; außerdem gleichlautende Beugungen auf einander, die nimmermehr für Reim gelten können: *Dankbarkeit* auf *Fröhlichkeit*.

Ganz beſonders im Epiſchen, oder dem, was deſſen Surrogat bildete, wuchern die Freiheiten der Reimſtellung und des Maaßes; hier ging das Streben hauptſächlich auf Fluß und Leichtigkeit der Erzählung, der man denn jedes Opfer zu bringen nicht Anſtand nahm; man überredete ſich dann aber, wie dies vor allen Wieland in der Einleitung zum neuen Amadis thut, in der bequemſten Regelloſigkeit ſogar etwas Beſſeres zu beſitzen als die abgemeſſene Form. Der Erfolg hat freilich anders entſchieden, denn trotz aller jener Euphemismen iſt es beſonders dieſe ſorgloſe Unregelmäßigkeit der Verſe, was die Poeſie Wielands uns veraltet erſcheinen läßt, nicht minder als den einförmig eingeſchnittenen Vers ſeiner Vorgänger. In der That ſcheinen ſeine Zeilen nur durch Zufall in Strophen getheilt, denn hier iſt alles frei, Zahl und Stellung der Reime, Länge der Verſe und das ganze Metrum, es wechſeln Jamben und Trochäen, ſchreitende und hüpfende Füße, ſo daß denn eben auch hier ganz beſonders der Reim den beſten Theil ſeiner Wirkung verliert. Und doch machte Wieland nur eben aus der Noth eine Tugend, denn bei all ſeiner Verſicherung, daß die größere Abwechslung auch größere Schönheit ergebe, macht er gleichzeitig das Geſtändniß, es ſei eben die regelmäßige Stanzenform der Italiener und Spanier von der er nur noch die Zahl der Zeilen beibehielt, für deutſche Dichtung unerreichbar. Allein was damals noch unmöglich ſchien, hat heutigestags für uns keine allzugroße Schwierigkeit und ſchon die nächſtfolgende Zeit machte in kleinerem Maaßſtabe recht glückliche Verſuche. Auch das Sonett verließ man in dieſer Zeit ganz; das alexandriniſche mochte man nicht mehr, und aus verſchiedenen Gründen ſah man zu einer ſtrengeren Nachbildung ſich nicht hingezogen.

Der Alexandriner mußte nun überhaupt ſeinen Rückzug antreten, man duldete ihn faſt nur noch als Unregelmäßigkeit zwiſchen fünffüßigen Jamben. In der Tragödie verſchwand er gänzlich, freilich mit der Gattung ſelbſt. Erſt nach einer Pauſe ſuchte man für dieſelbe wieder nach einer metriſchen Form, nunmehr aber nach einer ungereimten. Die Bekanntſchaft mit Shakeſpeare mußte den Blankvers für die Tragödie empfehlen; außerdem hatten auch die Italiener bereits ihre reimloſen Hendecaſyllaben im Drama. Allein die Schauſpieler waren, wenn es Vers ſein ſollte, einmal an den Alexandriner gewöhnt und mochten ihn ungern aufgeben, weil mit ihm gewiſſe traditionelle Manieren der Declamation zuſammenhingen, denen man gleichzeitig hätte entſagen müſſen, während doch darin oft die ganze Kunſt des Tragöden beſtand. Auf dieſer Seite leiſteten die proſaiſchen Trauerſpiele treffliche Dienſte, denn mit ihnen mußte eine ganz neue Schule beginnen; die Ueberſetzungen Shakeſpeares in Proſa brachen wohl die Bahn. Es iſt ſchon in voriger Periode erwähnt worden, daß Berger und Schlegel eine Art von ungereimtem Alexandriner und dann einen abwechſelnd männlichen und weiblichen fünffüßigen Jambus für das Drama verſuchten; der eigentliche Blankvers im Deutſchen iſt etwas ſpäter. Es wird geſagt, Weiße habe ihn zuerſt im Drama angewendet und auf die Bühne gebracht; allein das müßte ums Jahr 1776 geweſen ſein, denn von dieſem Jahr iſt deſſen Befreiung von Theben und Atreus und Thyeſt. Nun überſetzte aber Löwen ſchon 1768 den Mahomet, die Scythen und die Semiramis des Voltaire in reimloſen Jamben für das Theater. Noch früher, ſchon im Jahr 1764, ſchrieb Klopſtock ſeinen freilich nicht aufgeführten Salomo, ſo wie 1772 ſeinen David, in reimloſen fünffüßigen Jamben, die auch durch mancherlei Unfügſamkeit das Bahnloſe des Unternehmens bekunden.

Allein wenn wir Klopſtock das Verdienſt zugeſtehen, das heroiſche Maaß der Alten bei uns eingebürgert zu haben, ſo können wir von ihm nicht das Gleiche ſagen in Beziehung auf das Maaß, das jetzt, und ſicherlich noch auf lange Zeit, das Herrſchende für die Tragödie iſt. Er hat hier Vorgänger und Nachahmer, die augenſcheinlich mehr dafür gethan, die Sache iſt aber wichtig genug, um ihr noch eine nähere Betrachtung zu widmen. Den fünffüßigen reimloſen Vers im Deutſchen feſtzuſetzen und ihm ſeine Tugenden abzulernen hat viel größere Schwierigkeit gehabt als man glauben ſollte und man iſt hier durch eine Reihe von Stufen gegangen. Hatte ſchon Opitz den gereimten fünffüſſigen Vers dem Alexandriner geopfert, ſo ſtanden dem reimloſen noch bei weitem mehr Hinderniſſe entgegen: er fiel zu wenig ins Ohr, man mußte den Leierton des Alexandriners erſt ſatt und überſatt haben, um in der neuen Bahn ein kunſtmäßigeres zu verſuchen und ſelbſt in der Freiheit noch Wohlklang zu erreichen. Schon in den dreißiger Jahren empfahl Gottſched den reimloſen Fünffüßler, bildete ihn in den gegebenen Proben aber ſtets elfſilbig, d. h. mit weiblichem Ausgang, alſo wohl nach dem Vorbild der Italiener; in dieſer Form fand der Vers keinen Anklang.

Man verſuchte darauf das Entgegengeſetzte, die beſtändigen männlichen Ausgange, erſt vierfüſſig, ſo Ewald Kleiſt in ſeinem Zrin, dann auch fünffüßig, wie derſelbe in ſeinem Ciſſides und Paches:

beides unglücklich, zumal bei ſtarkem Ueberziehen der Verſe: ſehr natürlich iſt der Vers einförmig, hart, unfügſam, unmelodiſch. Die Miſchung beider Arten der Ausgänge ſcheint Bodmer zuerſt verſucht zu haben im Jahre 1749, in ſeiner Ueberſetzung von Thomſons Erzählungen; allein Bodmer hatte überhaupt wenig Formtalent und man durfte argwöhnen, daß er eben nur dem Bequemen den Vorzug gebe. So blieb es denn einſtweilen noch bei den männlichen Ausgängen und den damit verknüpften Uebelſtänden. In dieſer Form dichtete der früh verſtorbene Joachim Wilhelm von Brawe im Jahr 1756 ſeinen Brutus, der aber erſt nach des Verfaſſers Tode 1768 im Druck erſchien. So iſt es denn wohl die Lady Johanna Gray Wielands vom Jahre 1758, welche zuerſt nach unſerer jetzigen Art den reimloſen Vers behandelt, im Ganzen recht lobenswerth, hie und da ſchon fließend und gut ins Ohr fallend, aber freilich noch untermiſcht mit Alexandrinern und Vierfüßlern; leider nur erhielt ſich das Stück in keinem beſonderen Anſehen. Weniger glücklich nach meinem Gefühl war Wieland ſpäter in Geron dem Adeligen, einmal weil das Maaß nicht für den epiſchen Vortrag paßt,*) dann aber weil er die männlichen Ausgänge durchaus vorwalten läßt und allzu viel überzieht, dagegen die Sechsfüßler nicht mit Strenge ausſchließt. Auch Klopſtock in ſeinem Salomo und anderen Stücken behandelt den Vers keineswegs muſterhaft und hat die ihm innewohnende Melodie noch nicht herausgehört, er hat gleichfalls Unregelmäßigkeiten aller Art, beobachtet nicht die Zahl der Füße und wirft ſehr ſtörend Anaräſte hinein; der David iſt um einiges glätter und fließender, aber doch noch immer ohne feſte Regel und ohne wahren Klang. Mehr pathetiſche und melodiſche Behandlung gewann der Jambus in der Hand von Felix Weiße; doch iſt hier Gotters Ueberſetzung von Voltaires Merope, vom Jahr 1774, nicht zu vergeſſen.

Für die Miſchung der Ausgänge hatte ſich nun mittlerweile auch Schlegel in ſeinen Ueberſetzungen engliſcher Trauerſpiele und in ihren Vorreden ausgeſprochen (1760), ganz beſonders aber iſt hier der nachdrücklichen Worte zu gedenken, welche Herder in den Fragmenten zur deutſchen Literatur (I, S. 50), dem Alexandriner gegenüber, zu Gunſten des Maaßes ſpricht, welches er das „Engliſche, Brittiſche, Miltoniſche" nennt und das deutſche nennen zu können wünſcht. Wir können es jetzt, und um ſo mehr als ſich zeigt, daß das Miltoniſche wegen der durchaus vorherrſchenden männlichen Ausgänge ein weſentlich anderes iſt. Herder hat überdies ſchon ſehr klar und ſcharf die Unarten des Alexandriners ins Licht geſtellt, dabei aber zugleich erkannt, daß der an ſeiner Stelle empfohlene Vers keineswegs ſo leicht zu bilden ſei. „Es fordert derſelbe, ſo leicht er ſcheinen möchte, ſehr viel, von dem, der ihn ſchreibet und lieſet, dahingegen der Alexandriniſche Vers ſelbſt mit ſeinem Reim nach Despreaux und Racines Kunſtſtücken weit leichter fällt, zu machen und zu ſagen, zuſammen und hervorzuzählen." Er findet Klopſtocks Behandlung nicht genügend, namentlich den Salomo nicht lesbar, nicht declamatoriſch, die Weißiſche wegen des Inhalts der ſo geformten Tragödien nicht anſprechend; wenn er aber in ihren reimloſen Verſen Kleiſt und Gleim lobt, freilich erſteren beſonders wegen der Gedrungenheit, mögen wir nicht durchaus beipflichten. Im Gegentheil, wer ſich von der Unzuläſſigkeit des dem Milton nachgebildeten Verſes im Deutſchen überzeugen will, der leſe Gleims Halladat; eine beſonders ungeſchickte Handhabung und das geſuchte Abſchneiden des letzten Fußes durch ſtarke Interpunction macht das Uebel noch ungleich größer, als es ſeiner Natur nach iſt: und dies muß im Jahr 1774 als beſonders tadelnswerth erſcheinen.

---

*) Zu bemerken iſt, daß auch Zacharia ſein hiſtoriſches Gedicht Cortez in ſolcher Form geben wollte; vielleicht daß eben die Form ihn abſchreckte.

So iſt es denn Leſſing, der durch ſeinen Nathan (1779) erſt am meiſten zur eigentlichen Einbürgerung des Verſes beigetragen hat, wenn auch nicht zur richtigen Ausbildung. Wie durch ihn noch keineswegs die Bahn für die neuere Tragödie geebnet worden, ſo mußte auch die Behandlung, welche er in ſeinem didaktiſchen Drama dem fünffüßigen Jambus gab, ſpäter verlaſſen werden. Sein Vers entbehrt der Fülle, der Rundung, des tonreichen Klanges, und damit des Pathos; vielmehr ging er recht eigentlich darauf aus, den Vers nicht zur Geltung gelangen, ihn unrhythmiſch erſcheinen zu laſſen, ihn möglichſt der Proſa anzunähern. In Verbindung mit dem großentheils proſaiſchen Inhalt erreicht er dies durch häufiges Ueberziehen und durch die Stellung der zur nächſten Zeile gehörigen Redetheile an das Ende der vorhergehenden, ſogar des Artikels, was denn, wie ſchon oben ausgeführt wurde, auf Schauſpieler übergegangen iſt, die demgemäß auch beſſer gebildete Jamben glauben zerbrechen zu müſſen, um das Maaß in proſaiſche Rede umzuſetzen. Dieſer Umſtand hat denn gemacht, daß Goethe und Schiller auch hier das Beſte thun mußten, beſonders der letztere: es kann freilich ſchwunghafte Verſe überhaupt nur der bilden, der ſie mit nachdrucksvoller Rede zu füllen vermag, der poetiſchen Schwung beſitzt.

Neu und dieſer Periode eigenthümlich iſt nun ferner die gelungene Nachbildung antiker Maaße, vornehmlich des Hexameters. Wenn auch in früherer Zeit ſchon hie und da einzelne Verſuche auftreten*), ſo haben dieſelben doch an Umfang und und Ausbildung weder eine literariſche noch künſtleriſche Bedeutung und Klopſtock bleibt der eigentliche Begründer, denn mit ihm erſt iſt von einer Einführung dieſer Maaße in die deutſche Literatur die Rede, und zwar ſo, daß ſogleich die ganze Sprachbehandlung davon weſentlich berührt worden.

Begabt mit einem feinen, an den Werken der Alten gebildeten Gehör hatte Klopſtock während vieljähriger Kunſtübung Gelegenheit praktiſch dem neuen Maaß in ſeiner Anwendung auf das Deutſche ſowie der deutſchen Sprache in Beziehung auf ihre Entwicklung innerhalb dieſes Maaßes manche Nothwendigkeit und manchen Vortheil abzulernen, und in der That war ſein Standpunkt am Schluſſe des Werkes ein ganz anderer, als beim Beginn, nicht nur hinſichtlich der Kunſtfertigkeit, ſondern vornehmlich auch der proſodiſchen und metriſchen Grundſätze. Wir verdanken in dieſer Rückſicht Klopſtock viel und beinahe alles, wiewohl ſich das erſt in der nächſten Periode zeigen konnte. So ſehr er nämlich nach ſeiner fortgeſchrittenen Kunſt auch beſtändig in den früheren Geſängen die Verſe verbeſſerte, ſo ließ ſich hier doch vieles ſchlechterdings nicht mehr entfernen und es war die völlige Gleichmäßigkeit nicht zu erreichen; dies aber hatte leider zur Folge, daß den Zeitgenoſſen der ſpäter ſehr veränderte Standpunkt Klopſtocks nicht entſchieden anſchaulich wurde und viele ſeiner Nachfolger ihn bei weitem mehr in ſeinen Freiheiten als in ſeiner Strenge auffaßten. An Gehör und Kunſtfleiß ſtand ihm keiner gleich, weder Bodmer, noch Wieland, noch Zachariä, dieſe und viele andere fanden im deutſchen Hexameter eben nur ein geeignetes Maaß für improviſirende Dichtung; jedenfalls ſchritten ſie nicht mit ihm fort und noch um das Jahr 1770, ja ſpäter, bildeten ſie nur Hexameter, wie Klopſtock ſelbſt ſie ſich höchſtens um das Jahr 1750 würde geſtattet haben. Wie groß namentlich in proſodiſcher Rückſicht der Abſtand Klopſtockiſcher Verſe im Beginn und am Schluß ſeiner Laufbahn ſei, wird ſogleich erſichtlich, wenn wir nur bemerken, daß Klopſtock in den ſpäteren Geſängen vollſtändig dem Grundſatz folgt, Stammſilben lang zu gebrauchen, alſo Wörter, wie Gottmenſch, Sündflut, Vorſicht als Spondeen, während ſie ihm in ſeiner Jugend als tadelloſe Trochäen erſchienen und er keinen Anſtand nahm in „ſtand auf“, „ging fort“ u. ſ. w. die erſten Wörter kurz zu gebrauchen, ja nach der Stellung des declamatoriſchen Accentes und auch ohne denſelben die gewichtigſten einſilbigen Wörter, z. B. was vorkommt (ſ. o.), Gott und Welt als Kürzen im Verſe zu verwenden. Auch in der metriſchen Behandlung iſt der Unterſchied groß genug.*)

---

*) Es iſt beſonders auf Wilhelm Wackernagels kleine Schrift: Geſchichte des deutſchen Hexameters vor Klopſtock zu verweiſen und auf die bezüglichen Kapitel meines Buches „Deutſche Ueberſetzerkunſt Hannover 1859 und 1865.“

Wie ſehr der deutſche Hexameter Klopſtocks von den Zeitgenoſſen in ſeiner Formloſigkeit und eben wegen derſelben ergriffen wurde, dies zeigt ſich wieder am ſprechendſten durch das ſchon erwähnte Gedicht Nimrod,*) das in ſeiner ungeheuern Ausdehnung den erſten Geſängen der Meſſiade ſogleich auf dem Fuß folgte. Scheint doch der Verfaſſer gar nicht daran gedacht zu haben, daß Klopſtocks neuer Vers eine Nachbildung des antiken Hexameters ſein ſolle, oder er müßte denn von dieſem gar keine Kenntniß gehabt haben, was bei einem ſtudirten Mann kaum anzunehmen. Er bildet nämlich nach Bequemlichkeit auch fünffüßige und wiederum ſiebenfüßige Hexameter, oder macht, wie ſich's trifft, auch in der Mitte einen Einſchnitt nach Art des Pentameters, giebt ihm auch einen Vorſchlag, und dem gemäß jambiſchen Fall: es war alſo nur ein reimloſer hüpfender Vers, von einer gewiſſen Länge, gemeſſen nach dem Augenmaaß! Man muß, um alles dies glauben zu können, das anſehnlich gedruckte Buch ſelbſt vor Augen haben, und wahrlich, es iſt von Intereſſe als Beweisſtück, wie die Zeit die neue Hexameterpoeſie aufzufaſſen geneigt war. Von hier bis zu der ebenſo gewandten als fließenden Behandlung des Klopſtockiſchen Hexameters durch Zachariä iſt ein weiter Abſtand, wiewohl auch dieſer mit Klopſtock nicht fortging und deſſen Sorgen keineswegs theilte. Handelt es ſich darum, Gottſcheds ſpätere Abneigung gegen den Hexameter, ſowie Schönaichs Polemik zu erklären, ſo iſt dieſer Nimrod, der von letzterem zum öftern genannt wird, immer zunächſt ins Auge zu faſſen: lag dieſer Abweg in der Natur des Maaßes, dann freilich war es nicht zu leiden, und es konnte der Kunſt nur verderblich ſein.

---

*) Wegen des Näheren verweiſe ich wieder auf meine „deutſche Ueberſetzerkunſt“ und bemerke nur, es ſei das Uebel dadurch noch mehr befeſtigt worden, daß Moritz eine künſtliche Theorie aufſtellte für eine Praxis, welche Klopſtock bereits als falſch verlaſſen hatte; und leider wurde dies Buch auch Goethe's Richtſchnur.

Auch lyriſche Maaße ohne **Reim** zu geben, d. h. vorzugsweiſe zu meſſen, iſt dieſem Zeitabſchnitt eigen. Wenn die frühere Periode, ich erinnere an Opitz, Gryphius, Tſcherning, Muhlpfordt, ſchon Verſuche machte, die deutſche Rede nach Art der ſapphiſchen und alcäiſchen Strophe zu geſtalten, ſo konnte ſie doch den Reim noch nicht aufgeben, ſondern glaubte dieſen damit vereinigen zu müſſen. Wirklich reimloſe lyriſche Maaße, freilich von der einfachſten Art und zum Theil von der Noth geboten, fanden wir bei Gottſched in deſſen Ueberſetzung des Anakreon und ſchon beſſer bei Lange (ſ. o.), demnächſt aber auch, wiewohl ganz einzeln, bei Trollinger und bei Uz, ihre eigentliche Einführung aber gebührt Klopſtock und Ramler, ungefähr gleichzeitig.

---

*) ſ. o. in dieſem Bande, S. 424.

Klopſtock eignete ſich zunächſt die Maaße der äoliſchen Lyriker an, welche ſich bei Horaz finden, die alcäiſche, die ſapphiſche, die glyconeiſche Strophe, außerdem das zweizeilige choriambiſche Maaß, ſodann auch einige Verbindungen des Hexameters mit dem Jambus, wie ſie in den Epoden vorkommen. Später bildete er ſelbſt freiere Strophen und ging auf künſtlichere Dinge ein, er ſuchte die Wirkung des Bacchius und des Jonicus (a minori) für das Deutſche zu gewinnen und erfand Maaße, in denen drei und mehr Kürzen, dann wieder gehäufte Längen wirken ſollten. Anderſeits verlor er ſich aber in ganz freie Rythmen, welche in der That nur durch die Abtheilung in Zeilen ſich von der ſogenannten tönenden Proſa unterſcheiden. Bei etwas mehr Enthaltſamkeit hätte Klopſtock hier Erhebliches leiſten können, denn nicht ſelten zeugen die Strophen ſeiner eigenen Erfindung von Geſchmack und feinerm rhythmiſchen Gefühl.

Das Diſtichon bildete Klopſtock nur mit mäßigem Gelingen und in ſeiner Anwendung im Epigramm erlaubte er ſich ſogar öfters die unerhörteſten Härten. Ramler blieb nur bei horaziſchen Formen ſtehen und beſchränkte ſich auch hier, dagegen handhabte er das Maaß des Catull, den Hendecaſyllabus, mit Glück. Im Hexameter blieb er roh und unförmlich, von Klopſtocks feineren Grundſätzen hinſichtlich der deutſchen Proſodie eignete er ſich nichts an. Ungefähr das Gleiche gilt von Denis. Willamov wollte fortgehen bis zur Nachahmung pindariſcher Maaße, doch muß dieſe hauptſächlich in der Ueberſchrift Strophe, Antiſtrophe und Epodos gefunden werden, denn zu einer nähern Reproduction der Maaße fehlt nicht nur das Geſchick, ſondern auch die Kenntniß; ſie blieben alſo bis auf die ungefähre Gleichheit der beiden Strophen ganz frei und regellos — fanden übrigens wenig Nachfolge. Die reimloſe Poeſie blieb Sache der gelehrten Dichter, alles fehlte, daß ſie durchgedrungen wäre; auch Leſſing hat ſich nie dazu verſtanden. Erſt in der nächſten Periode dringen die reimloſen lyriſchen Formen etwas weiter vor — um dann auf ihre richtige Grenze zurückgeführt zu werden.

Aber die Verfechter der reimloſen, nur gemeſſenen Verſe zeigten einen wahren Haß gegen den Reim; ſo öfters Klopſtock in den Oden, der ihn ſehr ungeſchickt als „lärmenden Trommelſchlag“ bezeichnet. Allein Aehnliches finden wir ſchon früher; ich mache aufmerkſam auf „Samuel Gotthold Langens Horaziſche Oden“, erſchienen Halle 1747, (ſ. o.) und auf die beigegebene Vorrede Friedrich Meiers: „Vom Werthe der Reime“. Dieſer Werth wird als mehr denn zweifelhaft dargeſtellt. Unter andern: „Man thue hinzu, daß eben dieſer Reim unendlich mehr ſchlechte Gedanken zur Welt gebracht als gute, und daß er alſo ein Erfindungsmittel poetiſcher Gedanken iſt, welches ich niemanden anrathen wollte, weil es gefährlich iſt.“ Sodann: „Alles was man zum Lobe des Reimes mit Wahrheit ſagen kann, beſteht darin, daß er doch gleichwohl eine Schönheit ſey, weil eine jede Aehnlichkeit was gutes ſey. Ich will dieſes zugeben. Allein man muß zugleich ſagen, daß er eine überflüſſige und entbehrliche Schönheit ſey, daß er die allerkleinſte poetiſche Schönheit ſey, und daß er auch viel häßliches an ſich habe, ja daß die Häßlichkeit das Schöne in dem Reime überwiege. Das letzte will ich aus drei Gründen darthun.“ Dieſe Gründe ſind nun in der Kürze: „Erſtlich verurſacht der Reim Monotonie“ — dann: „er hindert in den meiſten Fällen die ſchönſten Gedanken“; und „zum Dritten haben die Reime etwas Häßliches, weil ſie den Geſchmack der Teutſchen verderben. Die Ohren gewöhnen ſich am ſtärkſten auf den Reim zu hören und man entſchuldigt einen jeden Fehler des Dichters.“ Wenn in dieſen Worten einiges Wahre liegt, namentlich bei mangelnder Kunſt, ſo haben ſie in ihrer Einſeitigkeit einen tiefen Eindruck auf die Zeitgenoſſen gemacht und vieles nach ſich gezogen. Wir haben es nicht zu bedauern.

Und ſo iſt denn überhaupt hier nochmals auf die durchgreifende Wichtigkeit hinzuweiſen, welche die Ausbildung reimloſer, rythmiſch geſtalteter Verſe für die deutſche Sprache hat. Der Schritt iſt von gleicher Wichtigkeit als der, welchen Opitz that, und ſein Einfluß wird ſich auf die deutſche Sprache erſtrecken, ſo lange in ihr gedichtet wird; wir haben hier vielleicht die bleibendſte Errungenſchaft der Zeit und ſie allein reicht hin Klopſtocks Namen nicht untergehen zu laſſen. So wie man die Fähigkeit der Sprache erkannte, ſich rhythmiſch zu bewegen, nahm ſie ſogleich einen andern Standpunkt ein als die romaniſchen Sprachen, ſie trat um ein bedeutendes den alten Sprachen, insbeſondere dem Griechiſchen, näher. Sie hatte nun zwei Richtungen der poetiſchen Formausbildung, die zum Theil ſich trennen und dann auch wieder verſchiedentlich in einander überführen ließen. Nicht nur war der poetiſchen Ueberſetzung aus den alten Dichtern jetzt ein freies Feld gegeben, gewiſſermaßen ein Wettkampf mit ihnen in ihrer eigenen Form; nicht nur konnten wir viel tiefer eindringen in griechiſche Kunſt, uns viel mehr davon aneignen, ſondern auch in ſelbſtändiger Dichtung vermochten wir von ihrem Geiſt aufzunehmen, und wenn unſere Rhythmik, verglichen mit der griechiſchen, nur ein Analogon blieb, ſo war ſie doch immer eine ſehr achtbare Kunſtform, die in der That den höheren Forderungen in der Kunſt entſprechen konnte.

Der Hexameter ſowohl als die verſchiedenen lyriſchen Formen laſſen allerdings eine Behandlung zu, in der ſie einem gebildeten Ohr zuſagen; es kann darüber jetzt nicht mehr ein Zweifel ſein, ſo wenig jetzt davon die Rede ſein kann, durch ſie den Reim verdrängen zu wollen. An ſich aber iſt es von großer Bedeutung im Deutſchen neben dem Reim noch eine andere poetiſche Kunſtform zu haben, aus dem einfachen Grunde, weil der Reim ſeiner Natur nach beſchränkt iſt, in dem Wortreichthum und den ſprachlichen Formen ſeine Grenze findet, ſo daß er innerhalb derſelben ſich abnutzt, durch die unvermeidliche Wiederkehr bekannter Verbindungen an Wirkung verliert. Die Dichter ſuchen nach neuen Reimen und die fortſchreitende Sprachbildung führt allerdings dergleichen zu, allein nur in geringem Maaß, nicht im Verhältniß der Abnutzung, und ſelbſt ein allzugroßer Eifer hat hier ſeine Gefahren, in dem er entweder zu weit in die Proſa zurückgreift, oder auf Gewaltſamkeiten und

Abſonderlichkeiten verfällt. Da iſt nun von Zeit zu Zeit ein gewiſſes Ausruhen vom Reim ſehr erwünſcht; wir fühlen dies ſchon jetzt, und gewiß werden die reimloſen Maaße, für deren Bildung ſich die Geſetze immer mehr läutern, auch noch weiterhin der deutſchen Dichtung ihre ſehr guten Dienſte thun, ſo wie denn auch dazu beitragen innerhalb des Reimes das Rhythmiſche feiner zu geſtalten.

In verſchiedener Weiſe läßt ſich nun auch Rhythmus und Reim vereinigen und hier war die Schranke zu überſpringen, welche Opitz gezogen hatte, der für den Reim nur zwei Maaße, Jambus und Trochäus, kannte, jenachdem die betonte Silbe voranging oder die unbetonte. Bildet man auch nicht mehr, und mit Recht, wie Gottſched es ſpäter wünſchte, gereimte Hexameter und Diſticha, ein Ungeſchmack, auf den ſchon das Mittelalter in eigener Weiſe verfallen war, ſo giebt es doch andere Maaße der Alten, welche allerdings durch Zutritt des Reims und kunſtmäßige Verbindung deſſelben mit dem Rhythmus ſehr gewinnen können — ein Feld auf welchem Klopſtock von Platen ſehr glücklich ergänzt worden, wie letzterer denn dieſem Gelingen hauptſächlich ſeinen Namen dankt.

Es iſt hier ſchließlich noch aufmerkſam zu machen, daß das Erſcheinen der reimloſen Maaße in dieſer Zeit beſondere Gründe hat; einmal nämlich ſteht es in beſtimmtem Zuſammenhange mit dem Zurücktreten der franzöſiſchen Muſter und dem Auftreten der engliſchen, denn durch jene erhielt der Reim, der in der franzöſiſchen Sprache nicht entbehrt werden kann, da ſie die Silben zählt und nicht mißt, einen feſten Anhalt, bald aber mußte man lernen, daß die deutſche Sprache den Reim ungleich beſſer durch Meſſung erſetzen kann als die engliſche; dann zweitens liegt ein Grund in der wachſenden Kenntniß griechiſcher Poeſie und in dem Streben durch engeren Anſchluß an dieſelbe die Spuren des franzöſiſchen Einfluſſes zu beſeitigen.

XI.

Geographiſche Verbreitung.

Es tritt die Frage nach der geographiſchen Verbreitung der Poeſie während des Abſchnittes hervor, denn wir ſind gewohnt in jeder Periode zu fragen, wie weit die einzelnen deutſchen Stämme, die in ihrer Art noch ſo viel Beſonderheit an ſich tragen, in die allgemeine Entwicklung der deutſchen Dichtkunſt eingreifen und in welchem Maaß ſie dieſe Beſonderheit zur Geltung gebracht haben. Die Antwort lautet, daß, wenn um die Mitte des Jahrhunderts ſich Leipzig als entſchiedener Sammel- und Mittelpunkt darſtellte, dort allerdings die Production noch fortgeht, daß indeß von da nur noch Dichter zweiten Ranges, wiewohl in der großen Gattung des Dramas, geſtellt werden. Hamburg tritt mit Leipzig in Wettſtreit, darauf die Schweiz und endlich die Hauptſtadt Preußens, die Reſidenz des großen Bewegers in Deutſchland. Als Sammelpunkte geringerer Art zeigen ſich Halberſtadt und Braunſchweig und außer Deutſchland Kopenhagen. Die Förderung deutſcher Poeſie durch die däniſchen Fürſten iſt in dieſer Periode, ja ſogar noch in der folgenden, gewiß eine ſehr merkwürdige Erſcheinung und muß um ſo mehr auffallen im Vergleich mit der jetzt herrſchenden allem deutſchen Weſen feindſeligen Geſinnung. In Süddeutſchland tritt zwar die Schweiz, namentlich Zürich, mit ein, und Schwaben ſtellt ſchon ſeinen Wieland, im Uebrigen aber bleibt hier die Production und ſelbſt Theilnahme noch immer ſehr vereinzelt. In Oeſterreich werden ſichtliche Anſtrengungen gemacht, allein die Erfolge ſind eben nicht von Bedeutung und ſtellen nur recht eigentlich das große Uebergewicht Norddeutſchlands ins Licht. Die deutſchen Oſtſeelande bringen zwar an productiven Dichtern in dieſer Zeit kein Contingent, denn außer Pietſch in alterer und Willamov in ſpäterer Zeit iſt kaum jemand zu nennen, doch iſt hier die Theilnahme groß und ſtets im Wachſen; ſie deutet auf thätigen Antheil in der nächſten Periode.

XII.

Die Kritik.

Nun gewinnt auch in dieſem Zeitraum zuerſt die Kritik eine Bedeutung; ſchon iſt gelegentlich manches hieher Gehörige berührt worden, wir haben hier alſo dem Gegenſtand, wenn auch nur in aller Kürze, eine zuſammenfaſſende Betrachtung zu widmen.

Im ſiebzehnten Jahrhundert ward literariſche Kritik vorzugsweiſe innerhalb der gelehrten Geſellſchaften geübt, höchſtens zeigte ſie ſich in einem Epigramm, oder in Vorreden; man war einerſeits zu empfindlich gegen öffentlichen Tadel, anderſeits fehlten Maaßſtäbe oder auch die Form. Erſt gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mehren ſich die Zeitſchriften und erwachte der kritiſche Geiſt, beides auf dem Gebiet der Literatur zunächſt durch Gottſched, zur ſelben Zeit, als Brucker ſeine weitläufige historica critica der Philoſophie ſchrieb.*) Gottſched gab beinahe dreißig Jahre lang gleichzeitig neben einander drei Journale heraus, zum Theil kritiſcher Art; allein ſchon der Titel der einen „die vernünftigen Tadlerinnen" beweiſt, wie neu die Sache war und wie leiſe man auftreten mußte.

Leider gingen dieſe Anfänge der Kritik in dem Maaß, wie Gottſched ſich in Streitigkeiten verwickelte, in bloßes Parteiweſen über, ſeiner Natur nach hatte der Führer Vorliebe für mittelmäßige Anfänger und nur zu bald hatte er ſich mit der Jugend überworfen, auf welcher die Hoffnungen deutſcher Literatur ruhten. Allein der

---

*) Nicht zu vergeſſen die Art der Kritik in Hederichs mythologiſchem Lexicon.

Sinn für Kritik war doch einmal geweckt, ſie mußte nur in die rechten Hände kommen. Dazu bildete ſich für's erſte ein Uebergang: nicht Leipzig, ſondern Berlin, vielleicht nicht außer Zuſammenhang mit der Erſcheinung des jugendlichen Königs, ſollte jetzt den Ton angeben. Es begann im Jahre 1757 „die Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und freien Künſte;" ſie erſchien zwar in Leipzig, als dem Mittelpunkt des deutſchen Buchhandels, aber die Herausgeber lebten zu Berlin, nächſt Chriſtoph Friedrich Nicolai nahm hier den größten Antheil Moſes Mendelsſohn. Letzterer ſchrieb unter andern die Beurtheilungen von Lichtwers Fabeln, von Gleims Liedern, von Klopſtocks Tod Abels; Leſſing gab nur eine einzige Recenſion in dieſe kritiſche Zeitſchrift, nämlich von Lieberkühns Ueberſetzung des Theokrit. Man nahm ſich aller der Dichter an, welche Gottſched zurückgeſetzt hatte, Hallers und Klopſtocks, Gellerts, Lichtwers, Elias Schlegels; alles war gut gemeint, man befand ſich im Fortſchritt, aber es fehlte doch an Geiſt und Leben. Das Journal beſtand nur kurze Zeit, und wurde ſpäter von Weiße fortgeſetzt, ohne an Bedeutung zu gewinnen.

Schon vor dieſer Zeit hatte Leſſing um den Anfang der fünfziger Jahre eine eigene kritiſche Thätigkeit entfaltet in ſeinen Kritiken für die Voſſiſche Zeitung, welche jetzt wieder den Werken einverleibt worden, wie ſie denn ſicherlich, wenn auch hie und da eine Ungewißheit bleiben mag, zur Abrundung dieſes großen ſchriftſtelleriſchen Charakters beitragen. Sie ſind mit jugendlicher Friſche, aber freilich auch hie und da mit jugendlichem Uebermut, jedenfalls ſchon im Gefühl der Kraft geſchrieben; es lag alſo im Intereſſe der Zeitung, dem jungen Mitarbeiter keinen Zwang anzuthun. Dies freie Weſen nun, die Munterkeit, Beweglichkeit, Laune der Darſtellung fand Beifall und ward bald ſo beliebt, daß ein kritiſches Journal nur noch in dieſer Weiſe ſchien Glück machen zu können. Hier ſind wahrſcheinlich die Gründe zu ſuchen, welche den als Buchhändler ſpeculirenden Nicolai beſtimmten die Leipziger Zeitſchrift aufzugeben und mit neuen Mitarbeitern, beſonders aber in enger Verbindung mit dem jungen Leſſing, ein anderes in Berlin erſcheinendes Journai einzurichten. So entſtanden die bald einflußreich und berühmt gewordenen Literaturbriefe, mit vollſtändigem Titel: „Briefe, die neueſte Literatur betreffend“, 24 Theile, vom Jahr 1759 bis 1766. Leſſing war offenbar die Seele dieſes kritiſchen Werkes, und von ſeinem Ton ging manches auch auf andere Mitarbeiter über. Neben ihm iſt zunächſt wieder Moſes Mendelsſohn zu nennen, dann Thomas Abbt, aber auch Nicolai ſelbſt konnte damals noch Unverwerfliches bieten. Von welcher Art das Verhältniß dieſer Briefe zu der früheren Bibliothek war, geht am deutlichſten aus ein paar Aeußerungen Leſſings hervor. Im ſechzehnten Brief, denn dieſer iſt von ſeiner Hand, nimmt er die Herausgeber der früheren Zeitſchrift in Schutz, ſofern ſie ſtets mehr auf das Ganze geſehen und ſich nicht von einzelnen Vorgängern hätten beſtechen laſſen. „Daß ſie dieſes nur ſelten gethan haben, darin beſtehet ihre ganze Strenge. Denn einigemal haben ſie es doch gethan, und mir ſind ſie noch lange nicht ſtrenge genug.“ Er tadelt namentlich auch, daß ſie mit Gottſched zu glimpflich verfahren, daß ſie deſſen Stillſchweigen über Werke verhältnißmäßiger Bedeutung nicht gerügt, wie er's verdient hätte. Dann aber greift er Gottſched ſelbſt auf einer Seite an, auf der jene Kritiker es noch nicht gewagt. Gottſched habe den Harlekin vertrieben, das Extemporiren abgeſchafft, aber nur, um ein franzöſirendes Theater einzuführen, ohne ſich zu fragen, ob dies der deutſchen Denkungsart auch angemeſſen ſei. „Er hätte es unſern alten dramatiſchen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geſchmack der Engländer als der Franzoſen einſchlagen, daß wir in unſeren Trauerſpielen mehr ſehen und denken wollen, als uns das furchtſame franzöſiſche Trauerſpiel zu ſehen und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholiſche beſſer auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte, daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwicklung ꝛc. Er hätte alſo auf dieſer Spur bleiben ſollen, und ſie würde ihn geraden Wegs auf das engliſche Theater geführt haben. — Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieſes zu nutzen geſucht, wie ſein Cato beweiſe. Denn eben dieſes, daß der den Addiſoniſchen Cato für das beſte engliſche Trauerſpiel hält, zeiget deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzoſen geſehen, und damals keinen Shakeſpeare, keinen Beaumont und Fletſcher ꝛc. gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen."

Man ſieht, daß mit dieſen Worten eine neue Zeit, eine neue Aera der Kritik beginnt. Wie wahr, wie treffend übrigens Leſſing urtheilt, ſo thut er doch, auf hiſtoriſchem Standpunkt, Gottſched ſchweres Unrecht, denn was er von ihm verlangt, wäre in der That Anachronismus. Konnten Gedanken, wie Leſſing ſie ausſpricht, im Jahre 1759 gefaßt werden, ſo konnten ſie es nicht ein Menſchenalter früher; welch ein Geiſt hätte Gottſched ſein müſſen, um damals dem durch die Welt flutenden Strom der franzöſiſchen Kunſt ſich ganz zu entziehen, zumal da auch England fortgeriſſen war und ſeinen Shakeſpeare verleugnete; Leſſing ſelbſt würde es damals nicht gekonnt haben.

Man wird jetzt verſtehen, wie dieſe Briefe tief einſchneidend ſein mußten; wenn aber auch nicht alle Urtheile gleichen Schritt halten, ſo werden ſie doch mehr oder minder von ſolcher Auffaſſung ergriffen und berührt. Ich theile nur noch eine Stelle mit, in welcher Moſes Mendelsſohn ſich über den Stand der damaligen deutſchen Komödie äußert, (Th. XXI, S. 129): „Die Komödie iſt weit mehr Nachahmung, mehr Portrait, wie das Trauerſpiel. Die Zuſchauer müſſen mit den handelnden Perſonen vom Anſtändigen ähnliche Begriffe haben, und alle ihre Verbindungen und Verhältniſſe kennen, wenn ſie ihre bürgerlichen Handlungen aus dem gehörigen Augenpunkte betrachten und das Lächerliche derſelben faſſen ſollen. Der Dichter ſelbſt muß die Urbilder vor Augen haben, muß den feinſten Umgang genießen, muß den ausgebildetſten, üppigſten Theil der Nation kennen lernen, um ſeinen Unterredungen Leben und Bewegung, ſeinen komiſchen Situationen Salz zu geben." Dann: „Ich weiß nicht, ob wir Deutſchen noch nicht reif genug zum Komiſchen ſind. So viel merke ich, daß uns die Dichter allezeit fremde Sitten leihen, wenn ſie im Komiſchen glücklich ſein wollen. Man macht uns ſo flatterhaft, ſo frech, ſo ſcheinverliebt als die franzöſiſchen Marquis, oder ſo offenherzig und ſo launiſch, als man die Engländer vorzuſtellen pflegt. Unſere Charaktere ſind der Komödie zu ruhig, zu kaltvernünftig, unſere Lebensart zu einförmig und ſtandesmäßig, unſer Umgang zu ſteif und unſere gewöhnlichen Geſpräche zu leer und witzlos. Wir ſind mehr langweilig als lächerlich.“ Mag daran Wahres ſein, insbeſondere für jene Zeit, aber doch — das hat kein Deutſcher geſchrieben, und etwas von dieſem undeutſchen Charakter iſt aus ſolcher Quelle auch weiter eingefloſſen.

Wenn man Leſſings Kritik, da wo ſie am beſten iſt, durchaus eine productive, eine aufbauende nennen muß, ſo hat ſich ihr doch bald eine verneinende, zerſetzende zur Seite geſtellt; das, was man der Berliniſchen Kritik zum Vorwurf gemacht, nimmt ſchon hier ſeinen Anfang. Es iſt darauf hinzuweiſen, daß in Berlin zwei außerdeutſche Elemente zuſammentrafen, welche als Ferment wirkten und in gutem und ſchlimmem Sinn bald Einfluß gewannen: das franzöſiſche Element und das jüdiſche, letzteres in beſter Art von Leſſings Freund vertreten. Gegenüber der ehrlichen deutſchen Schwerfälligkeit bildete ſich eine gewandtere, leichtere Behandlung nach Inhalt und Form; Scharfſinn, dialektiſche Kunſt, heitere Laune und ätzendes Salz waren ihr eigen, aber ſie konnte abſchreckend, vernichtend, ſchadenfroh werden.

Wenn Leſſing in dieſem Verein vieles hergab, ſo wird er doch auch empfangen haben, und es fließen aus dieſer Quelle manche der beſten Eigenſchaften der Literaturbriefe, Geiſt und Friſche, Vorurtheilsfreiheit und Freimütigkeit, Schärfe und Feinheit. Freilich kam die Kehrſeite zum Vorſchein, ſo bald der Mann, welcher die Seele war, ſich zurückzog.

Leſſing nimmt in den Literaturbriefen eben ſowohl Klopſtock als Wieland gegenüber eine freie und ſelbſtändige Stellung ein; gegen letzteren wagte er die Anzeige der Johanna Gray, worin ironiſch das engliſche Original der Nachahmung beſchuldigt wird, und gegen Klopſtock kommen Aeußerungen vor, die ſtark contraſtiren mit der blinden Verehrung und der überſchwänglichen Lobpreiſung der Anhänger, die Höhe der Sphäre hindert nicht, das Amt der Kritik in aller Strenge zu üben. Von Klopſtock's Lied auf die Auferſtehung des Erlöſers heißt es: „Es iſt, wie des Herrn Klopſtocks Lieder alle ſind, ſo voller Empfindung, daß man gar nichts dabei empfindet." Noch unumwundener wird über Cramers Oden geurtheilt: „Zu allen findet ſich viel poetiſche Sprache und die beneidenswürdigſte Leichtigkeit zu reimen; aber auch allen mangelt der ſchöne verſteckte Plan, der auch die kleinſte Ode des Pindars und Horaz zu einem ſo ſonderbaren Ganzen macht. Sein Feuer iſt, wenn ich ſo reden darf, ein kaltes Feuer, das mit einer Menge Zeichen der Ausrufung und Frage blos in die Augen leuchtet." Man müßte bedauern, daß es dem kritiſchen Journal an würdigen Gegenſtänden der Kritik gefehlt, wenn nicht eben in dem Angeführten genugſam angedeutet wäre, daß nach Leſſings Auffaſſung das Feld der deutſchen Literatur in der Zukunft lag.

Schon neben dieſen Briefen, mehr aus buchhändleriſchem Intereſſe, hatte Nicolai vom Jahr 1765 ab*) noch ein anderes umfaſſendes Werk unternommen: die allgemeine deutſche Bibliothek. Auch dieſes Werk, an welchem Leſſing keinen Theil hat, und dem auch Mendelsſohn und Abbt nur noch wenig Theilnahme ſchenkten, erſtreckt ſeine Kritik auf deutſche Literatur und Poeſie, theils in kurzgefaßten Nachrichten, theils in ausführlichen Beurtheilungen. Parteilichkeit, Eiferſucht, Beſchränktheit tritt hier immer ſtärker hervor, an Stelle der früheren Laune, Unbefangenheit, Freimütigkeit erſcheint aber abſprechendes Urtheil und oft geradezu Ungezogenheit und Uebermut, alles nur falſche, ſchlechte Nachahmung Leſſings. Dieſe Art des Gebahrens rief denn bald auch vielfachen Proteſt und leidenſchaftliche Gegenſtrebungen hervor, man beſchwerte ſich mit Recht über die bruta judicia des Berliner Kritikers. Das Schlimmſte war, daß Nicolai den wohlbegründeten Ruf der Berliner Kritik in das Gegentheil hinüberführte und, auf lange Zeit nachwirkend, eine Mißſtimmung in ganz Deutſchland, beſonders im Süden, gegen Berlin hervorgerufen hat. Während er mit dem Strom ſchwamm, wo ein ſolcher vorhanden war, und ſich vor Namen beugte, war er gegen Jüngere und Anſtrebende ſtets abſtoßend und leichtfertig verwerfend. Unterwürfige Anerkennungen Klopſtocks, theils von ihm ſelbſt, theils von befangenen Anhängern, fanden Aufnahme, dagegen, in perſönlichem Rachedurſt bei wenig Urſache (ſ. o.), wurde keine Gelegenheit verſäumt, Wieland geringſchätzig zu behandeln und noch ſchlimmer erging es weiterhin Goethe, Ramlers Oden wiederum ſind es beſonders, was allſeitig vollgemeſſene Lobpreiſung erhält — Ramler ſelbſt nahm einigen Antheil an Nicolai's literariſchen Unternehmungen — und faſt ein Paradoxon kann man es nennen, wenn gelegentlich einmal ein Gedicht von Bürger im Muſenalmanach Auszeichnung findet. Der wilde Jäger im Muſenalmanach von 1786 erhielt das Lob: „mit der ihm gewöhnlichen meiſterhaften Vergegenwärtigung wirklicher Gegenſtände“ — aber für Bürger hatte ſich damals ſchon längſt die allgemeine Stimme und die Schätzung des Volks entſchieden. Für dieſe und manche andere literariſche Sünden iſt der Lohn nicht ausgeblieben: Nicolai ward in einer ſpätern Periode Träger der Sündenſchuld eines ganzen Zeitalters und merkwürdig und tragiſch iſt, daß der Vertreter der nüchternſten Aufklärung zuletzt, körperlich erkrankt, an Hallucinationen und Viſionen leiden mußte.

---

*) Bis 1792, im Ganzen 107 Bände, jeder von zwei Stücken, und überdies noch 21 Bände Anhang. Dann ging das Unternehmen als neue deutſche Bibliothek nach Kiel über, kehrte aber 1800 unter dieſem Titel nach Berlin zurück, bis 1805.

Wie ganz anderer Art war Wielands Antheil an literariſcher Kritik! Seine im Jahre 1774 gegründete Monats- und ſpäter Vierteljahrszeitſchrift „der deutſche Merkur“, der ſich ſchon im folgenden Jahr in den teutſchen umtaufte, war freilich nur zum Theil der Kritik gewidmet, doch erfreute ſich die Zeitſchrift ſolcher Verbreitung und Anerkennung, und ſie übte das kritiſche Amt mit ſo viel Umſicht und allgemeinem Wohlwollen, daß ihr Einfluß in dem Maaß ſtieg, wie der des vorigen Unternehmens ſank. Wieland, wie das ſchon vorhin dargeſtellt worden, beſaß nicht Leſſings Schärfe, allein gerade die Weichheit und allgemeine Empfänglichkeit ſeiner Natur war in einer Periode friſcher Entwicklung von großem Werth und Nutzen. Wie ſchon früher ſeine Neigung ſich theilte zwiſchen Franzoſen, Engländern und Italienern, ſo hatte er auch Sinn genug für das Neue, das ſich zeigte, er fand Freude an dem Aufblühen deutſcher Literatur und war frei von Neid. Das junge Geſchlecht mit ſeinen Leiſtungen und ſeinem Streben beſaß bald an ihm einen Pfleger und Verehrer, er hob nicht bloß Voß, die Stolberge, Hölty, Bürger, ſondern, obwohl ſelbſt angegriffen, ward er bald ein enthuſiaſtiſcher Freund Goethes und ſeiner Werke. Seine Verbindung mit Merck war für den Uebergang zur neuen Zeit noch beſonders förderlich.

Es wäre von kritiſchen Beſtrebungen der Zeit noch das Eine oder Andere zu nennen, aber theils waren ſie untergeordnet und weniger einflußreich, theils ſtreifen ſie mehr in die andere Periode hinüber.

XIII.

Die drei Einheiten.

Wir kehren hier auf einen Punkt zurück, den wir gelegentlich im Einzelnen ſchon berührt haben, auf die ſogenannten Einheiten, ohne welche es unmöglich ſein ſollte eine regelmäßige, überhaupt eine gute, vollends eine klaſſiſche Tragödie zu bilden. Wie zuvor in anderen Ländern, hatte man ſich auch in Deutſchland dieſer Forderung unterworfen, und zwar von Gryphius ab bis auf Leſſings Zeit, freilich gab es kein einziges Stück, das dieſer Theorie hätte das Wort reden können, es floß vielmehr das Mißlingen der Tragödien des Gryphius, Lohenſteins, Cronegks, Elias Schlegels großentheils aus dieſer Quelle.

Die Lehre von den drei Einheiten in der Tragödie kommt von Frankreich; ſie iſt hier entſtanden durch Mangel an Auffaſſung der tragiſchen Kunſtwerke der Griechen, durch Mißverſtändniß des Ariſtoteles, vornehmlich aber durch Verkennung der ſehr veränderten Umſtände. Mag dies auch im Allgemeinen zugeſtanden ſein, ſo bedarf es gleichwohl hier noch einer beſondern Beleuchtung.

Scaliger, der ſonſt in vielen Dingen maaßgebend war, verlangt zwar einen kurzen Zeitraum, legt aber ſonſt in ſeiner Poetik noch kein beſonderes Gewicht auf dieſen Punkt und ſtellt keine beſondere Forderung auf, weil er ſich weniger an Theorien, als an Muſter hielt, und dieſe ſelbſt überhaupt einen weitern Spielraum haben. Auch des Triſſino Sophonisbe, welche wir bereits als die erſte regelmäßige Tragödie bezeichnet haben, blieb doch ziemlich vereinzelt ſtehen und eröffnete noch keine Bahn. Das Stück hat Chöre und iſt in allem eine ängſtlich getreue Nachahmung des Euripides, ſo weit dieſe nur einem neuern Dichter möglich. Auch in Frankreich war eine Sophonisbe das erſte Stück, in welchem die ſpäter theoretiſch ausgeſprochene Lehre der drei Einheiten praktiſch beobachtet war, nämlich die des Mairet. Hier nun wetteiferten, ſobald der klaſſiſche Geſchmack Wurzel faßte, Theoretiker und Dichter darin, der Tragödie möglichſt enge Grenzen zu ziehen, ja deren Beobachtung als Maaßſtab des Werthes zu nehmen, keine ungewöhnliche Erſcheinung, wo der lebendige Trieb der Kunſt fehlt. Es iſt bewundernswerth, wie willig ja wie ſelbſtgefällig und beinahe prahleriſch ſich der große Corneille dieſen Feſſeln unterwarf. In ſeinen ſehr leſenswerthen trois discours sur l'art dramatique gilt von vorn herein die Sache ſchon für ausgemacht und entſchieden, denn gleich zu Anfang heißt es: Il faut observer l'unité d'action, de lieu et de jour, personne n'en doute; es handelt ſich ihm nur noch um die nähere Feſtſtellung der Grenzen, d. h. um deren ſchärfere Ziehung. Für beſonders ſcharfſinnig und treffend hielt man aber den Ausſpruch des Pater Le-Boſſu, welcher ermittelte, daß ein Epos nicht im Winter, die Tragödie nicht bei Nacht ſpielen dürfe, ſondern daß jenes ſich durch die 6 oder 7 Sommermonate und dies ſich durch die 12 oder etwas mehr Stunden Eines Tages bewegen könne. Macht doch der Herausgeber der großen dem erſten Conſul der Republik zugeeigneten Ausgabe des Corneille, Paliſſot, im Jahre 9 der Republik (1801), die Anmerkung: La Motte, homme de beaucoup d'esprit et de talent, mais homme à paradoxes, a écrit de nos jours contre ces trois unités: mais cette hérésie en littérature n'a pas fait fortune.

Theoretiſch und praktiſch war nun die Lehre von der dreifachen Einheit in der Tragödie zum alleinſeligmachenden Dogma erhoben; durch Beobachtung deſſelben glaubten die franzöſiſchen Tragiker ſich über das einſt ſo blühende Theater der Spanier und Engländer hoch erhoben, und ihre Lobredner wiederholten dieſes ſo oft und ſo laut, daß zuletzt ſelbſt Spanier und Engländer, um nicht aus der Mode zu ſein, ſich bequemten; es gehörte freilich dazu auch der übrige

Einfluß, den der Hof Ludwigs XIV. ausübte. Wie hätte Deutſchland hier widerſtehen ſollen!

Gefordert war die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit. Gegen die Einheit der Handlung läßt ſich wenig einwenden, wiewohl dieſelbe ſehr verſchieden ausgelegt werden kann. Sammlung um einen Mittelpunkt und eine ſolche Gliedererung der Theile, daß dieſe ſich zu einem überſchaubaren Ganzen verbinden, daß in der Einheit die Mannigfaltigkeit und in dieſer jene ſich finden läßt, das verlangt jedes Kunſtwerk, das hat zu allen Zeiten gegolten und für alle Gattungen. Es iſt aber im Grunde etwas anderes gemeint, das man nur nicht ſcharf und richtig ausgedrückt hat. Es iſt gemeint die Einfachheit der Handlung, denn dieſe iſt ein Haupterforderniß des großen Stils. Die Begebenheiten ſollen einander nicht ſtören, ſich nicht überſtürzen, in breiten Wellen ſoll ſich alles entwickeln — ſo wird künſtleriſche Ruhe und Vollendung erreicht, die aber Stärke des Effects gar nicht neben ſich ausſchließt, eine Forderung, die auf demſelben Princip beruht, welches kleines Detail, bunten Wechſel, viele Perſonen fernhält und auf gleiche Weiſe für die höhere Sphäre aller Kunſt gilt. Hiermit ſteht allerdings in gewiſſem Zuſammenhange die Forderung des gleichen Ortes und der beſchränkten Zeit, wenigſtens ſo weit die Griechen dieſelbe anerkannt und beobachtet haben. Ein ſchneller, hin und her ſpringender Wechſel der Scenen von Ort zu Ort, vom Palaſt ins Freie, von Stadt zu Land, von einem Lande und Volke zum andern, das würde mit der Ruhe und Würde eines erhabenen Kunſtwerkes durchaus ſtreiten, würde eine große und tiefe Empfindung nie zur Geltung kommen laſſen; ebenſo das Fortſpringen über Zeiträume, welche Menſchen und Verhältniſſe verändern. Hier liegt der Grund, hier die Grenze der Sache. In ſolchem Sinn wird ſie aber, das iſt wohl ins Auge zu faſſen, nicht nur von der Tragödie, ſondern eben ſo ſehr auch vom Epos anerkannt, das in dem Maaß als es erhaben ſein, in großem Stil ſich bewegen will, zu dieſer Forderung hingedrängt wird. Gerade hierin nun beſteht ganz beſonders das Weſen des griechiſchen Epos, ſehr unterſchieden von dem anderer Völker, es iſt eben dadurch reines Epos. Der mehr lyriſchen Behandlung ſind Sprünge geſtattet, die Empfindung, wo dieſe beſtimmend iſt, hebt hinweg über Zeit und Ort, allein die epiſche Darſtellung folgt den Begebenheiten auf dem Fuß, verliert ſie keinen Augenblick aus dem Auge, fügt That ſcharf an That, bis in die kleinſte Einzelheit, es gehört zu ihrem Weſen, nirgend eine Lücke zu laſſen, immer den Faden feſtzuhalten und zu zeigen, ſo daß der Hörer jeden Augenblick weiß, wo er iſt, nie von Fremdartigem, Plötzlichem, Sprungweiſem überraſcht wird. Jenes in der homeriſchen Darſtellungsweiſe ſich immer wiederholende „Aber nachdem" — αὐτὰρ ἐπεὶ — bezeichnet eben die unmittelbare Folge, die ſtete Zeitfüllung, ſowie auch die gewiſſenhafte Angabe der Tageszeit — alles Eigenheiten des höheren epiſchen Stils, der aber eine bedeutende, in allen Theilen anziehende Begebenheit vorausſetzt. Auf dieſe Weiſe iſt in breiter Behandlung die größte Wirkung möglich, die Dinge und Perſonen, die wir keinen Augenblick verlaſſen, gewinnen eine an Illuſion grenzende Gegenſtändlichkeit. Ein in ſolchem Sinn gedichtetes Epos ging dem griechiſchen Drama voraus, die Tragödie lehnte ſich daran, machte die Erbſchaft deſſelben nicht bloß hinſichtlich der Stoffe, ſondern auch der Kunſt. Auf ſolchem Wege hat ſie, ſo viel denn daran künſtleriſch wahr iſt, auch die Einheit des Orts und der Zeit geerbt. Es iſt dies nicht ſowohl eine dem Drama gehörende Kunſtforderung als vielmehr eine allgemeine, und es iſt wiederum eine vom Epos her überkommene.

Außerdem war die Einrichtung der griechiſchen Bühne eine andere; da der Chor, der ſich in der Orcheſtra bewegt, mitwirkte, ſelbſt eingriff in das Drama, ſo konnte er ſchon darum nicht durch einen Vorhang von der Scene getrennt werden; es gab keine Zwiſchenakte in unſerem Sinne, alſo auch ſchon darum war Scenenwechſel innerhalb des Stücks bei geſchloſſener Bühne nicht möglich, ein neuer Grund mit Scenenwechſel ſparſam zu ſein. Die griechiſchen Tragiker hatten aber dennoch Scenenwechſel, z. B. im Ajas des Sophokles, und ſie hatten auch eine beſtimmte Einrichtung um denſelben hervorzubringen, nämlich die drehbaren dreiſeitigen prismatiſchen Couliſſen, (Periakten) welche uns Pollux beſchreibt. Es war an und für ſich der Scenenwechſel nicht verpönt, ſondern nur eingeſchränkt und das aus den angegebenen tiefer liegenden Gründen. Der Chor blieb und dieſen konnte man nicht mitverſetzen in ferne Länder, an entlegene Orte, nur eine leichte Aenderung der Oertlichkeit war möglich auf der oberen Scene, ohne dieſe mit dem Chor in ſtarken Widerſpruch zu bringen. Endlich waren die Stücke kürzer und man gab mehrere hintereinander, mußte alſo ſchon deshalb Scenenwechſel innerhalb eines und deſſelben Stücks möglichſt ausſchließen.

Gleiches gilt von der *Zeit*. Die Griechen vermieden und mußten vermeiden den offenbaren Sprung und eine ungebührliche, die Illuſion geradezu ſchwächende Ausdehnung, aber ganz fern lag es ihnen, den Verlauf der Zeit, in welcher ein Stück geſpielt wurde, als gleichgemeſſen der Zeit der Handlung ſelbſt aufzufaſſen. Was hätte unkünſtleriſcher und ungriechiſcher ſein können! Dies aber gerade war der Geſichtspunkt der Franzoſen und derer, welche ihnen folgten. Nicht von Seiten des Stils, ſondern von Seiten der Natürlichkeit, der proſaiſchen Wahrheit forderte man die Einheit des Ortes und der Zeit, die wirkliche Identität des Ortes, den wirklichen Zeitverlauf der fingirten Handlung, welcher der Spielzeit mindeſtens mit Wahrſcheinlichkeit gleich kommen ſollte.

In aller Strenge nämlich erwies die Sache ſich ſelbſt als unausführbar, der gleichzeitige Verlauf der natürlichen Zeit mit der Handlung des Stücks machte die letztere unmöglich, man wurde hier ſogleich zu einem Zugeſtändniß genöthigt. Corneille ſpricht in den obigen Worten neben der Einheit des Ortes nicht von der Einheit der Zeit, ſondern nur des *Tages*, unité de jour, Andere nahmen auch noch die *Nacht* hinzu und geſtatteten vierundzwanzig Stunden, fühlten ſich wohl gar bei dieſer von der Noth gebotenen Erweiterung noch beſonders liberal. Für den Künſtler iſt damit wenig gewonnen und wer ſieht nicht ein, daß, wenn ſich zwei wirkliche Zeitſtunden auf 24 Stunden der poetiſchen Darſtellung ausdehnen laſſen, hier auch mit demſelben Recht noch ein Weiteres geſchehen kann.

Gerade die Beſchränkung an dieſer willführlichen Stelle iſt beſonders läſtig und beengend. Wie gering nun aber auch dies Zugeſtändniß hinſichtlich der Zeit ſein mochte, ſo hätte es doch immer ein entſprechendes auf Seiten des Ortes nach ſich ziehen müſſen; daran aber ließ man es fehlen und ſo wurde denn auch jener Vortheil wieder zum größten Theil aufgehoben.

Was war die Folge? Die Erfindung, die Anlage der Stücke mußte es entgelten. Die geträumte Wahrheit zog die lächerlichſten Unwahrſcheinlichkeiten der Compoſition nach ſich, führte auf ſophiſtiſche und abenteuerliche Erfindungen, während Ariſtoteles, in deſſen Sinne man zu verfahren vorgab, ſo beſtimmt als wahr ausgeſprochen hatte, daß in der Kunſt die Wahrſcheinlichkeit höher gelte als Wahrheit und Wirklichkeit! Solche Theorien, ſolches Verfahren mußte denn zum Untergang der dramatiſchen Kunſt führen. Und dieſe Theorien erſtreckten ihre Herrſchaft nun auch zugleich auf die Komödie, auf jede Art des Dramas, welche damals überhaupt behandelt wurde, überall gleich verderblich. Wenn nämlich die Handlung nicht ganz ſimpel war und nur einigen Spielraum haben ſollte, mußte als Scene ein Vorſaal mit mindeſtens drei, auch wohl fünf Thüren genommen werden, die Thüren führen zu verſchiedenen Gemächern, in denen die handelnden Perſonen einquartiert werden, um, wie der Dichter ſie braucht, in dem allgemeinen Sprachzimmer zu erſcheinen — höchſtens konnte es auch ein Gartenplatz vor dem Schloß ſein. Von den Perſonen führte eine jede ihren Vertrauten mit ſich, um dieſem an dem bezeichnetem Ort zu erzählen, was außerhalb der Bühne geſchehen war, denn unmöglich konnte auf dem neutralen Gebiet das Weſentlichſte vorfallen.

Auf ſolche Weiſe ſchleppte man wenige Perſonen durch ein langes Stück und bildete ſich ein, damit die antike Einfachheit erreicht zu haben — während doch die griechiſche Tragödie als weſentliches Gegengewicht den Chor hat, ſo wie ſie denn in ihrer reichen muſikaliſchen, decorativen und orcheſtiſchen Ausſtattung bei weiten mehr unſerer Oper gleicht; hiezu noch die der religiöſen Bedeutung entſprechende Feierlichkeit, und ſpäter die pathetiſche und leidenſchaftsvolle Behandlung. Von dieſem Feuer nun, das in den Werken der griechiſchen Tragiker glüht, von der mit unerbittlicher Strenge zum finſtern Ausgang hindrängenden Conſequenz wie weit entfernt jene vornehme Kühlheit und die Rhethorik, die für Sprache der Empfindung geboten wurde! Um aber der Sache aufzuhelfen und das Intereſſe der modernen Welt zu gewinnen, mußten die Heroen und Heroinen in Liebeshändel verwickelt werden und endlich, was weſentlich war zur Abrundung des Ganzen, in Reifrock und Puder erſcheinen — Erſcheinungen, die wohl am Hof Ludwigs XIV. begreiflich ſind und hier ein wichtiges hiſtoriſches Moment bilden, aber wenig geeignet, das Theater Athens wiederzubringen, noch weniger freilich ein deutſches hervorzurufen. Den Puder und die Reifröcke konnte man weglaſſen, aber nicht die Steifheit; einer Modification war dieſe Tragödie unfähig; darum mußte ſie geſtürzt, verdrängt werden durch ein ganz Neues.

Wir ſchließen mit der Bemerkung: der gewaltige Irrthum, in dem man ſich befand, trifft einerſeits das allgemeine und innerſte Weſen der Kunſt, andererſeits die Bedingungen des neueren Dramas. Es iſt in keiner Kunſt abgeſehen auf unmittelbare proſaiſche Wahrheit, auf Illuſion im Sinn wirklicher Täuſchung, wo bliebe ſonſt die Marmorſtatue, der Kupferſtich, ja ſchon das Bild in kleinerm Maaßſtab, wo nun gar das Wunderbare! Eben die Idealität, die Uebertragung in ein Anderes macht das Weſen der Kunſt, die Phantaſie will Spielraum. Nun ändert auch der einzige Umſtand, daß in der neuern Tragödie zwiſchen den Akten der Vorhang fällt, ſchon viel und alles; hier ſind Abſchnitte, vor allen Abſchnitte der Zeit, die Phantaſie des Schauers, ſowie das Weſen der Kunſt giebt hier nicht nur einen ſchnellern Verlauf und Fortſchritt zu, als ihn die nach der Uhr gemeſſene Zeit des Zwiſchenakts bedingen würde, ſondern fordert ihn ſogar. Es iſt darüber kein Wort zu verlieren und nur durch beſondere Umſtände und durch eine lange Reihe beſtimmter Zwiſchenglieder war der Abweg möglich, den man eingeſchlagen hatte durch falſche Anwendung der griechiſchen Tragödie auf die neuere. Die erſten Verſuche, welche in Italien und Frankreich gemacht wurden, nach Art der alten Tragiker zu dichten, hatten noch den Chor beibehalten. Dieſen fortzulaſſen war man bald genöthigt, verblieb aber bei der davon abhängigen Einrichtung und verſteifte ſich darin je mehr und mehr, zog aber nachher Theorien heran zur Beſchönigung.

XIV.

Theorien.

Das vorgeführte Zeitalter war reich an Theorien für alle Gattungen, wie es denn eben darum die letzteren auseinander zu halten und jede derſelben zu beſitzen ſuchte. Es waren dieſe Theorien nicht aus ſelbſtändiger Kunſtübung entſprungen, nicht Ergebniß eines freien Nachdenkens, ſondern ſie waren vielmehr ſämmtlich von Muſtern abgeleitet, von Werken einer fernen und fremden Zeit. Das Uebergewicht der Poeſie des Alterthums, insbeſondere der Griechen war ſo groß, daß nur dieſe wahre Maaßſtäbe der Kunſt hergeben zu können ſchien, wobei der Abſtand der Zeit und die Veränderung der Verhältniſſe völlig außer Acht fiel. Man wollte klaſſiſch ſein, und dies glaubte man nur ſein zu können auf dem Wege der Nachahmung, die Forderung, ja der Begriff der Originalität war, wo nicht vollſtändig abhanden gekommen, ſo doch ſtark verändert. In Deutſchland traten dieſe Einflüſſe zweimal und in verſchiedener Weiſe hervor. Das achtzehnte Jahrhundert in ſeinen erſten zwei Drittheilen unterſchied ſich darin von dem Zeitalter Opitzens, daß man jetzt mit ungleich mehr Befangenheit den Werken der Alten gegenüberſtand; wendete man ſich auch ſchon mehr den Griechen als den Römern zu, ſo brachte man leider zu ihrer Auffaſſung fertige Theorien mit, und leider franzöſiſche — Umſtände, die allein ſchon viel Steifes und Undeutſches erklären.

Haben wir ſchon einen Theil dieſer Theorien kennen gelernt, ſo iſt es unſeres Amtes, noch einen Blick auf das Ganze derſelben und ihre Entwicklung zu werfen, um ſo mehr, als ſie ganz Europa beherrſcht haben.

In Paris bildete ſich das Theoretiſiren am meiſten aus, großentheils ſchon deßhalb, weil dadurch der Werth der neuen Werke ins Licht geſtellt werden ſollte. Es währte nicht lange, ſo hatte man Anweiſungen, ja Recepte für alle Dichtungsgattungen und wehe dem, der wagen wollte, davon abzuweichen. Dieſe zuweilen guten, oft aber auch ſehr mißlichen Vorſchriften gingen bis tief ins Einzelne, mußten die freie Schöpfung gar ſehr behindern, führten zuletzt das Kunſtwerk zu einer Art von Kunſtſtück hinüber. Was Corneille und Boileau hier begonnen, wurde von einer langen Reihe von Kritikern vollendet, von Pater Mambrun, Pater Brumoy und Pater Le Boſſu herab bis auf Batteux.

Das Epos war nicht minder geregelt als die Tragödie; auch hier glaubte, wer, auf Klaſſiſches geſtützt, eine neue Schranke aufzuſtellen wußte, der Kunſt einen Dienſt geleiſtet zu haben; auch hier herrſchten, wiewol mit anderen Beſtimmungen und Zahlen die drei Einheiten, als unentbehrlich aber galt ein beſtimmter Beiſatz des Wunderbaren, richtiger der poetiſchen Maſchinerie. Ohne Erſcheinen von Gottheiten hielt man kein Epos für möglich, es gehörte dies zum innerſten Weſen der Gattung, außer den wirklichen Göttergeſtalten des Alterthums nahm man aber, nach dem Vorbild des Virgil, auch noch ſymboliſche, allegoriſche Figuren an: den Streit, die Rache, den Neid, die Gerechtigkeit, die Vergeltung, den Eigennutz, den Blutdurſt u. ſ. w. Mit ſolcher Maſchinerie und ganz im Sinn ſolcher fertig vorgefundenen Regeln dichtete noch Voltaire ſeine Henriade. — aber auch Rubens und Lebrun hatten in ähnlicher Weiſe gemalt.

In der Tragödie blieb es nicht bei den drei Einheiten, alles und jedes ſuchte man auf Zahl und Maaß zu bringen. Die fünf Acte erhielten von neuem Geſetzeskraft, aber es war auch vorgeſchrieben, was jeder enthalten mußte, wie die Handlung fortzuſchreiten hatte, wie die Verwicklung, wie die Löſung ſich machen, wie die Scenen ſich aneinder fügen ſollten; ja auch für die Wahl der Stoffe fehlte die Regel nicht. Aber während man ſo alles regelmäßig und regelrecht, und demzufolge tadellos und klaſſiſch zu machen bemüht war, ſetzt es in Verwunderung, die berühmteſten Namen von den Nachfolgern kritiſirt zu finden und oft recht hart. Freilich liegt die wahre Kunſtregel ganz wo anders.

In der lyriſchen Poeſie unterſchied man, ſo viel ſich aus dem Alterthum Namen und Muſter aufbringen ließen, Hymnen, Elegien, Oden, die letztern in verſchiedenen Arten, und jede hatte ihre beſtimmte Vorzeichnung. Es gab anakreontiſche und horaziſche Oden — zu denen ſpäter noch die pindariſche kam — und für keine derſelben fehlte das Recept. Ebenſo die einzelnen Gattungen didactiſcher Poeſie, die Satire, die Fabel, das Epigramm; nur in der Komödie und in der ſcherzhaften Epopoe ſchien man etwas nachſichtiger ſein zu wollen, oder zu müſſen.

Als Batteux im Jahr 1746 in ſeinem Werk: Les beaux arts reduits à un même principe, dies, mit Ariſtoteles, in der Nachahmung gefunden zu haben glaubte, freilich wiederum durch ein Mißverſtändniß, und im Grunde etwas ganz Nichtsſagendes; da konnte man meinen, es werde jetzt auf die unmittelbare Quelle der Natur verwieſen und es handle ſich nun um eine mehr urſprüngliche Kunſt. Mit nichten; denn Batteux weiß die Sache ſo zu wenden, daß er doch nur eine Zuſammenfaſſung deſſen bringt, was die Theoretiker vor ihm an falſchen oder doch wenigſtens läſtigen Regeln zuſammengehäuft hatten. Da finden wir wieder die drei Einheiten und ein langes Recipe für die Epopoe, alles mit äußerſter Pedanterei in einer Art von mathematiſchem Stil abgehandelt. Man kann noch leſen über die Einheit des Tages: „die Einheit des Tages iſt der Umlauf der Sonne, oder vier und zwanzig Stunden; das will ſagen, die vorgeſtellte Handlung ſoll in dieſem Zeitraum anfangen und ſich endigen, aus der Urſache, die wir angeführt haben. Dieſe Regel iſt nicht ſowohl eine Regel nach der Strenge, als vielmehr eine Milderung der Regel Die Regel ſelbſt iſt, daß die Handlung nicht länger daure, als die Vorſtellung; d. h., daß ſie in zwei, aufs höchſte auf drei Stunden angefangen und geendigt werde. Dies iſt ein Grad der Vollkommenheit, den man mit Vergnügen im Oedipus, in den Horaziern (des Corneille), in der Athalia (des Racine) entdeckt.“ Hier ſind alſo ſelbſt die Zwiſchenakte als natürliche Zeit mitgezählt und das hohe Ideal der Kunſt erweiſt ſich als die ſpießbürgerlichſte, nüchternſte Verſtändigkeit, welche zugleich eine Unvernunft iſt. Als fernere Probe nur noch Folgendes: „Die Verbindung der Scenen geſchieht entweder durch die Gegenwart der Perſonen, oder durch ihr Geſpräch, oder durch die Erblickung, oder durch ein Geräuſch“ — jedes davon wird analyſirt und erhält ſeine Regel.

Und dieſer Batteux nun gewann einen großen Einfluß auf Deutſchland, zu Gottſcheds Zeit, und noch zur Zeit, da ſchon Leſſing ſchrieb. Daß auf Gottſched bereits Batteux's Vorgänger Eindruck gemacht, iſt unverkennbar, wiewohl man ihm laſſen muß, daß er über Boileau hinaus zu Horaz ſeine Zuflucht nahm, über die Franzoſen hinaus zu den Alten. Aber er ſelbſt gab doch alsbald einen Auszug aus Batteux's größerem Werk und Johann Adolph Schlegel überſetzte es vollſtändig im Jahr 1752; von dieſer Ueberſetzung erſchien 1759 eine zweite Auflage, während im Jahr 1756 Ramlers, ſpäter auch wiedergedruckte, Bearbeitung erſchienen war, letztere dadurch unterſchieden, daß ſie außer den franzöſiſchen Beiſpielen auch deutſche einfügt und einiges aus anderen Schriften des Verfaſſers hinzuträgt. Man ſieht, wie ſehr das Werk in Deutſchland geleſen und ſtudirt wurde, ſo daß es unmöglich ohne Wirkung ſein konnte. Recht merkwürdig übrigens, daß Batteux, im Widerſpruch mit Boileau, die chriſtliche Epopoe für möglich hält innerhalb ſeiner Grundſätze, ja ſich von ihr Erhabenheit verſpricht — wohl ſchon Einfluß von Milton und ſeiner Schätzung.

Die Herrſchaft war aber von kurzer Dauer, denn ſchon im Jahr 1762 ging von London ein Einfluß entgegengeſetzter Art aus, der nun bald auch nach Deutſchland drang und hier diejenigen Beſtrebungen ermutigte, welche etwa ſchon ihrerſeits auf ein Signal der Freiheit warteten.

Es iſt das Home's Buch: Principles on Criticism, ein wenig ſyſtematiſches, aber in vieler Rückſicht treffliches Werk, dem wir auch für Deutſchland gerecht werden müſſen, ſelbſt wenn manches, das wir für original halten, auf dieſe Quelle, oder wenigſtens auf dieſe Anregung zurückfallen ſollte. Bald nach ſeinem Erſcheinen, 1765, hatte man eine deutſche Ueberſetzung von Meinhard, und mir liegt deren dritte verbeſſerte Auflage von 1791 vor. Männer, deren Intereſſe die Literatur war, laſen bei dem ſo ſcharf eingreifenden Inhalt natürlich ſogleich das Original, wer aber könnte zweifeln, daß Leſſing unter dieſen war; jedenfalls hatte er Home's Principles geleſen, als er 1767 zu Hamburg ſeine berühmte Dramaturgie ſchrieb.

Es iſt in dieſem Buch gar manches, das weit abweicht von der franzöſiſchen Auffaſſung und von der Art, wie man ſich das Klaſſiſche zurecht legte, es athmet darin ein ſtärkerer und freierer Geiſt, wie ſich dies namentlich in den Abſchnitten vom Großen und Erhabenen, von den Leidenſchaften, von den Charakteren zeigt, ferner auch in dem von dem Neuen und Unerwarteten. Nirgend tritt aber der Verfaſſer in härteren Kampf mit den herrſchend gewordenen Theorien als in dem Abſchnitt, welcher die Ueberſchrift trägt: Von den drei Einheiten. Es iſt nicht zu leugnen, daß Home ſchon die Schwäche dieſer Theorie erkannt und überzeugend dargelegt habe, bemerkenswerth aber bleibt, wie behutſam und vorſichtig er dies thut: hatten doch ſelbſt engliſche Dichter ſchon dem franzöſiſchen Einfluß nachgegeben. Er leitet unter andern ſeine Betrachtung ein mit den Worten: „Die ſo oft und ſo viel gepredigten Einheiten der Zeit und des Ortes waren in Griechenland, wie wir ſehen, eine Wirkung der Nothwendigkeit, nicht der Wahl, und ich bin jetzt im Begriff zu zeigen, daß, wenn wir uns dieſen Feſſeln unterwerfen, keine Nothwendigkeit ſie uns aufdringt, ſondern wir ſelbſt für uns wählen müſſen. Dies wird offenbar werden, wenn wir einen Blick auf die Einrichtung unſeres Dramas werfen, welche von der griechiſchen weit unterſchieden iſt." Unter den Gründen wird auch ſchon das Fallen des Vorhanges nach dem Act bei uns erwähnt, während die Griechen nichts der Art kannten.

Wie wäre nun in Abrede zu ſtellen, daß durch Homes Werk auch in Deutſchland die Inſurrection auf dem Gebiet der Kunſt und des Geſchmacks mächtig gefördert worden; alle freiern Geiſter erhielten dadurch ein Zeichen ſich zu erheben, ihr Mut gewann Beiſtand. Man wird vielleicht auch einen Zuſammenhang zwiſchen Home und den ſchweizeriſchen Beſtrebungen nachweiſen können, aber ſicherer iſt, daß Leſſing hier einen Bundesgenoſſen erhielt. Wenn dagegen Elias Schlegel ſchon vor dieſer Zeit nach derſelben Richtung hingewieſen hatte, ſo war Leſſing, der längſt klaſſiſche Tragödien zu dichten aufgegeben hatte und eine neue Form ſuchte, eben bereit dieſe Fäden aufzunehmen, er ſchrieb aber vor ſeiner Dramaturgie noch ſeinen Laokoon.

Gleichzeitig nun meldete ſich auch in Frankreich die Reaction. Wurden die gefeierten Tragiker und ihre Grundſätze nicht unmittelbar angegriffen, ſo ſuchte man wenigſtens neben der Tragödie Raum zu gewinnen für eine neue Kunſtart und dieſe je mehr und mehr auszudehnen. Anknüpfend an Engliſches brach hier Diderot neue Bahnen, und er ſuchte ſie durch theoretiſche Ausführungen zu begründen, die aber gezwungen bleiben, eben weil ſie nachträglich ſind. Durch die Unterſcheidung zweier Arten der Tragödie, der verwickelten und der einfachen, will er ſeiner Neuerung Eingang verſchaffen. Er verwirft die Verſification, die nur für die antiken Sprachen paſſe, und er verdächtigt die Verwicklung, die aufhöre zu intereſſiren, ſo wie man ein Stück einmal geſehen; er will Einfachheit und feinere Ausführung: „Der Plan iſt es, welcher die complicirte Tragödie aufrecht erhält, die Kunſt der Unterredung und des Dialogs iſt es, was macht, daß wir ein einfaches Stück gern hören und leſen.“ Alſo Proſa und Dialog; aber nur der Umſtand, daß er die Kunſt der Unterredung in hohem, ja höchſtem Grade beſaß, dieſer, und nicht ſeine Theorie, machte ſein Beiſpiel weithin beſtimmend — jedoch nur Einer kam ihm gleich an Kunſt, und dieſer wurde nicht von ihm beſtimmt. Wir kommen des Nähern darauf zurück.

Durch dieſen Verlauf der Dinge, durch ſolchen Zuſammenhang der Theorie und der Production, und durch den eintretenden Umſchwung der erſtern wird nun ein neues und volles Licht verbreitet über die Entwicklung der deutſchen Poeſie in dem Zeitraum, um den es ſich handelt, denn es war recht eigentlich eine Zeit der Theorie, in der alles nach der Regel ſein ſollte. Wir begreifen jetzt die Sicherheit, in welcher Schönaich ſeine Epopöen, ſeine Dramen ſchrieb, mit welcher Cronegk, Elias Schlegel, Weiße ſich auf dem tragiſchen Parnaß einrichteten, wie ihnen die volle Zuſtimmung der Zeitgenoſſen ward, wie aber dennoch dieſer Friede am Horizont der Literatur, dieſer ruhige und glückliche Beſitzſtand nur von kurzer Dauer war, denn es trat eine plötzliche Entwerthung ein, ſogar mit Ungerechtigkeit.

Auch in den kleineren Gattungen mußte die Entwicklung den Wegen folgen, welche theoretiſch vorgezeichnet waren; die drei Formen der Ode des Alterthums, die anacreontiſche, die horaziſche, die pindariſche, mußten durchmeſſen werden, erſt in gereimten Formen, dann höher aufſteigend auch in ungereimten, wobei man die Genugthuung hatte, es hier den Franzoſen zuvorzuthun, zugleich aber auch den wahren Gewinn einer mehr ſelbſtändigen Stellung zur Kunſt der Griechen.

Endlich ging man auch in der Kunſttheorie eigene Wege. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß in Deutſchland zuerſt der Gedanke einer philoſophiſchen Theorie für alle Künſte gefaßt worden, freilich anfangs noch mit ſchwachen Kräften und faſt ganz ohne Rückwirkung auf künſtleriſche Schöpfung. Chriſtian Wolf war es, der den Geiſt der Leibnitziſchen Philoſophie auf Flaſchen zu ziehen ſuchte und bemüht war, vor allen ein weitläufiges Fachwerk der Philoſophie zu entwerfen. Er bereicherte, ſehr dankenswerth, in ſolchem Sinn die Philoſophie um das Gebiet der philoſophiſchen Rechtslehre, allein erſt ſeinem Schüler, Baumgarten, Profeſſor in Frankfurt a. O. gelang es, am Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts, wahrſcheinlich angeregt durch Königs Abhandlung vom guten Geſchmack, den Gedanken einer philoſophiſchen Kunſtlehre hinzuſtellen, und ſpäter auch für dieſe ein weitläufiges Fachwerk zu entwerfen, das aber nicht viel anderes war und blieb als kahles Gerippe. Weiterhin bot ſich für dieſe allgemeine Kunſtlehre ein Material dar durch die Beſtrebungen des fleißigen und denkenden Johann George Sulzer in ſeiner allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte, einem lexicaliſch eingerichteten, alle Kunſtzweige umfaſſenden und für damalige Zeit allerdings bedeutenden, ſo wie auch einflußreichen Werk. Sulzer war ein geborner Schweizer, Freund Bodmers und Breitingers, ſpäter Mitglied der Königlichen Akademie der Wiſſenſchaften in Berlin und ſogar Director ihrer philoſophiſchen Klaſſe. Als Freund der Genannten und überdies als freier Schweizer ſtand er auf Seiten der Bewegung, als Freund Lamberts und als Philoſoph und Mathematiker ſuchte er überall nach feſten Theorien. Die alphabetiſche Ordnung, d. h. das Aphoriſtiſche der Einrichtung, erleichterte ihm die Darſtellung, wo das Syſtem zu ſchwer geweſen ſein würde. Das Buch, deſſen erſter Theil 1771 erſchien, und das nochmals gedruckt wurde, entſpricht durchaus dieſer Jahreszahl, denn es redet im Ganzen und im Einzelnen einer friſchern und freiern Kunſt das Wort, wenn mitunter auch die Faſſung einiges Steife behält. Von beſonderem Intereſſe für uns dürfte der Artikel „politiſches Trauerſpiel“ ſein. Sulzer ſpricht hier in eigener Perſon und theilt den mit ſeinen Anſichten übereinſtimmenden Aufſatz eines unbekannten Kenners mit. In beiden drückt ſich das Gefühl aus, wie weit die bisherige Tragödie, und namentlich die franzöſiſche, ſich von allem Politiſchen und Patriotiſchen entfernt gehalten habe, daß, obgleich Fürſten und Helden auftreten, doch alles nur in Liebesintriguen und Privatleidenſchaften ſich abſchließe, offenbar unter dem Druck monarchiſcher Verhältniſſe; es wird zugleich geklagt, daß bei den Zuſchauern ſchwerlich ein anderes Intereſſe zu gewinnen ſei und demnach die Hoffnung aufgegeben, das gewünſchte politiſche Trauerſpiel, ähnlich wie es Shakeſpeare geboten, bei uns auf die Bühne zu bringen, man ſolle es doch wenigſtens für Leſer ſchreiben, und werde hinſichtlich der Form ſich um ſo mehr Freiheit nehmen können, beſonders im Scenenwechſel. Und wodurch iſt dieſe Betrachtung angeregt? Der Verfaſſer geſteht oder verräth es uns, denn er ſchreibt: „Es trifft ſich gerade zu der Zeit, da dieſer Aufſatz der Preſſe ſoll übergeben werden, daß mir ein neues Drama, Götz von Berlichingen in die Hände kommt, deſſen Verfaſſer durch die That ſelbſt zeiget, daß er das politiſche Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält. Vermuthlich wird dieſe neue Erſcheinung, die bei allen ihren Fehlern viel fürtreffliches hat, da ſie von einem unbekannten Verfaſſer kommt, gegen den wohl noch Niemand eingenommen iſt, eine nähere Betrachtung der ganzen Art veranlaſſen" — ein Gefühl, freilich nur ein ſchwaches, von dem Beginn einer neuen Periode deutſcher Poeſie.

XV.

Umblick und Ueberſicht.

Richten wir am Schluß dieſes Abſchnittes einen Blick auf die europäiſche Conſtellation, auf die Einflüſſe und Abhängigkeiten, auf die parallelen Erſcheinungen! Wir nehmen hier die Betrachtungen auf, welche wir ſchon bei dem vorhergehenden Zeitraum berührten.*)

Der Charakter des Zeitraums, welcher beſonders auf den hier betrachteten einwirkt, denn wir müſſen immer den etwas früheren nehmen, beſteht darin, daß der Glanz der franzöſiſchen Literatur unter Ludwig XIV. allmählich verbleicht und einem andern Einfluſſe Raum giebt. England beginnt an Frankreich zurückzuzahlen, was es während mehr als eines halben Jahrhunderts von dort empfangen hatte. Von Dryden bis auf Addiſon und Pope herrſchte franzöſiſcher Einfluß in der brittiſchen Literatur, man wollte ebenſo correct, eben ſo logiſch, eben ſo abgemeſſen, eben ſo civiliſirt und vornehm ſein als jenſeits des Meeres, und wäre es auch auf Koſten der Kraft, der Erfindung, des Genies. Aber das hatte nur eine beſtimmte Dauer. Als Voltaire im Jahr 1726 nach London ging durfte er hoffen, dort franzöſiſchen Geiſt vorzufinden, er ſchmeichelte ſich vielleicht dort zu herrſchen, und doch war er es gerade, der die Dinge um vieles anders fand, als er erwartete, ja, der letztlich beherrſcht wurde. Voltaire vor und nach ſeiner engliſchen Reiſe iſt ein anderer. Er lernte eine ganz neue Welt kennen, die Freiheit, ja noch ſogar einen Reſt republikaniſcher Sitten. Er ſah ein anderes Volk, er ſah eine Schätzung des Geiſtes, welche nicht vom Hof, ſondern vom Volk ausgeht und nachhaltiger und beſtändiger iſt. Er wohnte der fürſtlichen Beſtattung Newtons bei und er ſah ein anderes Theater als das Pariſer. Was er nach zweijährigem Aufenthalt nach Frankreich zurückbrachte, war ſehr verſchiedener Art: die Newtoniſche Naturforſchung, die Lockiſche Philoſophie, die Impfung der Pocken — und die ungefähre Bekanntſchaft mit Shakeſpeare, alles Dinge, welche für Frankreich und das europäiſche Feſtland von großen Folgen geworden ſind, aber wie ſeltſam, daß gerade Voltaire der erſte Vermittler ſein mußte!

---

*) S. Bd. II. S. 386 folg und S. 399.

Von höchſtem Intereſſe für uns iſt hier Voltaire's Verhältniß zu Shakeſpeare, die Art und der Grad der Schätzung, die er bei ihm fand. Voltaire theilte mit ſeiner Zeit die Bewunderung der klaſſiſchen Tragödie, er war ein Zögling des Racine; aber auch wenn er es nicht geweſen wäre, er, der ſo viel wagte, hätte es doch nicht wagen dürfen in dieſem Punkt dem herrſchenden Geſchmack ſchroff entgegen zu treten. Schon erlaubte er ſich, an Corneille manches roh zu finden, denn dadurch eben trat Racine nur um ſo leuchtender hervor; allein dieſem einen Fremden in gleicher Geltung gegenüber zu ſtellen, das wäre unmöglich geweſen, ſelbſt wenn Voltaire ſo gefühlt hätte. Er kam, wie es ſcheint, in dieſe Verlegenheit nicht, er hielt die drei Einheiten als Grundbedingung einer wahren Tragödie feſt, er verlangte vor allem die gewählteſte Diction. Er verabſcheute in Shakeſpeare den wilden Scenenwechſel, die Menge der Perſonen, die niedrigen Volksſcenen, die wilden Leidenſchaften und blutigen Vorgänge, er hielt alles dies für ſtreitend mit ſeiner Civiliſation, aber er beugte ſich doch vor dem Genius, er geſtand den Eindruck, den dieſe Stücke auf ihn gemacht. Brutus hatte ihn hingeriſſen und der Monolog des Hamlet fand tiefen Anklang in ſeiner ſceptiſchen Seele. Mehr als er es eingeſtand und ſich bewußt wurde, war die Wirkung nachhaltig, er ſah, daß mit Racine nicht alles erreicht ſei, daß man über ihn hinausgehen könne und müſſe. Auf der Mitte zwiſchen beiden ſchien ihm das Wahre zu liegen, es ſchien möglich, die Beſtrebungen beider zu vereinigen. Er wollte Shakeſpeare nicht nachahmen, aber erfinden in ſeinem Geiſt, nicht mit jener ungeregelten Phantaſie, in Handlungen ohne Maaß und Grenze, aber doch mit mehr Freiheit und Kühnheit, mit mehr Stärke der Leidenſchaft als man auf der Pariſer Bühne geſehen.

Es gelang ihm dies ſo gut, als der Abſtand der Charaktere es zuließ. Freier und lebhafter, bewegter, farbiger, rhetoriſcher iſt er jedenfalls, als ſeine klaſſiſchen Vorgänger; wenn er auch nicht die Sprache der Leidenſchaft zu ſprechen weiß, ſo kommt er ihr doch nahe, zeigt ein Beſtreben nach dieſer Seite. Auch bewegt ſich ſeine Compoſition freier, beobachtet nicht mehr ſtrenge und aufrichtig das Geſetz der drei Einheiten, ſondern ſucht ſich, nach Leſſings Ausdruck, „damit abzufinden.“ Wo er noch näher dem Shakeſpeare kommen wollte, wie bei der Geiſtererſcheinung des Ninus in ſeiner Semiramis, da litt er freilich Schiffbruch und zeigte ſich in ſeiner ganzen Blöße als Voltaire.

Jedenfalls war die Herrſchaft einmal gebrochen, die Richtung war angezeigt, in welcher ein Fortſchritt möglich ſei. Es war wieder der Natürlichkeit und Wahrheit ein Zugeſtändniß gemacht, das nur fernere nach ſich ziehen konnte. Hatte ſchon die Kritik auf Nachahmung der Natur hingewieſen, ſo bekam die Lehre jetzt einen beſſern, einen concreten Gehalt: die ſo lange ausdrücklich geflohene Wahrheit des unmittelbaren Lebens ſollte nun geſucht und erfaßt werden. Dazu kam eine franzöſiſche Ueberſetzung Shakeſpeariſcher Werke von Letourneur, noch ehe man eine deutſche beſaß; ſie äußerte ihren Einfluß bald auf die Ausdrucksweiſe, man ſuchte ſtärkere Farben, Bilder, Empfindungen.

Der von England ausgehende Einfluß war mittlerweile im Wachſen. Die hier vom Hof vernachläßigte Kunſt, zunächſt das Drama, war genöthigt worden, ſich ans Bürgerthum zu wenden, ſo wie ſie aber das that, zog ſie von daher einen andern Charakter an; ſie kam dem Leben näher, die Tragödie näherte ſich dem Schauſpiel, die Proſa wurde herrſchende Form. Ueberhaupt aber kam der nationale Charakter mehr zum Vorſchein; wie hätte er ſich auch auf die Länge unterdrücken laſſen! Wenn Addiſon und Pope auch noch in franzöſiſchem Sinn nach Wahl und Sauberkeit des Ausdrucks, nach Ebenheit und Würde des Stils ſtrebten, ſo hatten ſie doch allmälig die engliſche Art des Denkens und eine markvollere, dreiſtere Sprache wieder gefunden. Pope hatte zugleich durch ſeine Ueberſetzung des Homer, ſelbſt wenn er deſſen naive Einfachheit nicht erreichte, der Natur näher geführt, Addiſon aber das Nationalgefühl mächtig angeregt, indem er darauf hinwies, daß England in Milton einen Epiker hohen Ranges beſitze, der eben nur dem Homer weiche. Seine Stimme fand Anklang und dieſe Schätzung Miltons bildete zugleich eine Brücke zu einer immer unverholenern Schätzung Shakeſpeares. Aber es fehlte an Kräften, welche in dieſen Bahnen weiter hätten vordringen können. Man dichtete, allein die neue Dichtung beſchränkte ſich auf untergeordnete Gattungen. Pope hatte das komiſche Epos angebaut, nicht unabhängig von Boileau, demnächſt das Lehrgedicht. Im Lehrgedicht thaten andere es ihm nach und hier kam der engliſche Charakter reiner und heller zur Geltung. In Youngs Nachtgedanken trat jene ſtark mit Melancholie verſetzte Betrachtung hervor, die wir dann weiter auch in Grays Kirchhof finden. Sie fand ihren Gegenſatz in Stücken derbſter Sinnlichkeit, wie ſie Prior gab, und die feinere Welt hatte vor allen ihr Genügen an der landſchaftmalenden Poeſie Thomſons, wie denn ſolche dem Nordländer, und ganz beſonders dem Britten, in vorzüglichem Maaße zuſagt.

So wenig dieſe Periode engliſcher Poeſie auch an ſich wahrhaft Großes gebracht, ſo machte ſie ſich doch mit ihrer neuen Tonart geltend und erwarb einen Einfluß nach außenhin, der nach den vorgefundenen nationalen Elementen hier geringer und dort größer war.

Gering, aber nichtsdeſtoweniger unverkennbar, iſt der Einfluß auf Frankreich geweſen, er hat hier eine ausgedehnte Literatur hervorgebracht, die uns nur darum nicht als ſolche erſcheint, weil die zahlreichen Producte weder an Umfang noch Bedeutung hervorragen, weil die Nation ſelbſt darauf kein ſonderliches Gewicht zu legen ſcheint, wie denn auch bei allem Beſtreben der franzöſiſche Charakter nur wenig von dem engliſchen Weſen in ſich aufzunehmen vermochte. Wir finden um dieſe Zeit in Frankreich die Poesie philosophique et descriptive, offenbar nach dem Muſter Popes, Youngs, und Thomſons. Allein dem Franzoſen fehlt die Sentimentalität, es fehlt ihm die innige liebevolle Auffaſſung für das Landſchaftliche und es fehlt ihm vollends alle Anlage zur Melancholie. So trieb denn auf dieſem Felde recht eigentlich der horror vacui in die unglaublichſte Proſa, in die kühlſte Betrachtung und höchſtens in eine froſtige Rhetorik. Wir finden eine lange Reihe von Namen, Fontanes, Neufchateau, Champfort, de Rhulieres, Verdier, Rivarol, Beranger, Lebrun, Dorat, de la Harpe, Marmontel, Colardeau, de Cubieres, Imbert, Paris, Marechal, Bulidon, endlich de Lille.

Dieſe Männer, mit denen der zahlreiche Chor franzöſiſcher Dichter um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch keineswegs erſchöpft iſt, ſtehen mehr oder weniger unter engliſchem Einfluß, ſie ſind beſchreibend und betrachtend, wollen ſentimental und melancholiſch ſein, ohne daß es ihnen wahrhaft gelingt, weil ſie eben etwas ihrer Natur Zuwiderlaufendes erſtreben.*)

Stark war nun beſonders der engliſche Einfluß auf Deutſchland, weil er, wie er dort an der romaniſchen Natur ſcheiterte, ſo hier die ſtammverwandte germaniſche vorfand. Die dargebotene Richtung wurde hier mit Lebhaftigkeit, mit Innigkeit ergriffen, ſie erlebte hier ſogar eine Steigerung. Der frühere franzöſiſche Einfluß erhielt nicht nur ein Gegengewicht, ſondern man ſah ſich aus dem fremdartigen Element verſetzt in ein zuſagendes, innerlich verwandtes. Dennoch hatte die Abhängigkeit von Frankreich ſich bereits namentlich in den höheren Schichten, feſtgeſetzt, man hörte nicht auf die Univerſalität der franzöſiſchen Sprache und des franzöſiſchen Geſchmacks zu predigen, und wir ſind im Zeitalter Friedrich's des

---

*) Erſt ſpäter trug dieſe ſentimentale Landſchaftsmalerei auf franzöſiſchem Boden reichlichere Früchte in Bernardin de St. Pierre, dem Verfaſſer von Paul und Virginie.

Großen, der nicht bloß Voltaire als Dichter ſchätzte, ſondern auch Rivarol und Anderen durch handſchriftliche Briefe Auszeichnung erwies. So erhielt denn das Franzoſenthum eine mächtige Stütze, und es iſt nicht zu verwundern, daß das Zeitalter ſchwankt, nach entgegengeſetzten Richtungen, daß es ſich um zwei verſchiedene Pole dreht. Der eingedrungene ſceptiſche Geiſt ſtreitet mit dem alten und jetzt neubelebten religiöſen Sinn, jener verſtärkt ſich aus der franzöſiſchen Literatur, dieſer aus der engliſchen, auch erwacht ſchon der eigene deutſche Geiſt, welcher frei und original ſein will, wie es einſt der griechiſche war: das Engliſche hatte eben den Uebergang gemacht zum Deutſchen. Alles dies iſt enthalten in den Beſtrebungen von Wieland und Klopſtock, welche zugleich Süd- und Norddeutſchland vertreten. Dabei iſt aber ſehr eigenthümlich und im Gegenſatz mit der nächſten Periode ſehr charakteriſtiſch, daß der Süddeutſche, dem die volkspoetiſchen Einflüſſe näher lagen, doch der Vertreter des Fremden, namentlich des Franzöſiſchen iſt, während Klopſtock, der eigentliche Kunſtpoet, wie es je einen gegeben, auf das Eigene und Deutſche dringt: dieſe vier Elemente umgekehrt verbunden, und alles ſtände ganz anders — aber das kam erſt im nächſten Zeitabſchnitt.

Die Deutſchen traten hier, ſelbſt wo ſie fortfuhren, franzöſiſchen Muſtern zu folgen, immer noch mit einer friſchen und urſprünglichen Kraft ein, man kann ſagen mit einer kindlichen Unſchuld — wie eigen nun, daß ſie ihre Muſter großentheils einer überfeinerten, ja entſittlichten Literatur entnahmen. Etwas Aehnliches kommt im alten Rom vor. Lucrez, ſeinem ganzen Weſen nach ein Dichter von altem Schrot und Korn, welche Philoſophie trägt er in ſeinem philoſophiſchen Lehrgedicht uns vor? Die des Epicur, d. h. die bequeme Lehre eines üppigen, in Sinnengenuß untergehenden Zeitalters, wogegen erſt ſpäter in Virgil und beſonders in Tibull altrömiſches Weſen ſeinen Ausdruck findet. In ähnlichem Fall mit Lucrez iſt Wieland, allein der Vergleich fällt ſehr zu ſeinem Nachtheil aus, denn wenn der Römer überall Ernſt und Hoheit zeigt, und ſelbſt einer weichen und gefährlichen Lehre noch Erhabenheit abzugewinnen weiß, wenn er durchweg den philoſophiſchen Atomismus und die griechiſche Ueppigkeit in feſtes Römerthum umbildet, ſo ſehen wir Wieland mit deutſchem Herzen doch von dem Franzoſenthum anziehen, wir ſehen den ernſten und ſittlichen Mann, der Zeit zu Liebe, auf Lüſternheiten ſinnen, die ihm ſauer genug werden. Man hat Frömmelei und Heuchelei einen Tribut des Laſters an die Tugend genannt; was Wieland thut, iſt vielmehr ein Tribut der Tugend an das Laſter — vielleicht das Schlimmere.

Wieland hat die Staffel einer ſelbſtändigen, vor aller Zeit beſtehenden Kunſt noch nicht erreicht; ebenſowenig Klopſtock auf ſeinem Wege. Beide bilden noch keinen Höhepunkt, ſind nicht im Beſitz einer in ſich einigen höher geſtellten Kunſtübung; ſie bezeichnen nur eben ein Anſteigen deutſcher Poeſie.

Klopſtock durchbrach die Nüchternheit des Zeitalters; er wollte deutſch und chriſtlich ſein; aber er lebte in Kopenhagen, ſang in griechiſchen Maaßen, brachte die nordiſche Mythologie auf und feierte die franzöſiſche Revolution! Hier iſt innerer Zwieſpalt, nicht klarer Beſitz! Sein großes chriſtliches Epos flößt nicht bloß ſeinem Gegenſtande, ſondern auch ſchon ſeinem bloßen Umfang nach Achtung ein — es nimmt Anläufe zur Erhabenheit, es hat Klänge von Zartheit, es iſt nicht ohne preiswürdige Einzelheit, aber als Ganzes iſt es todt, als Werk der Nation nicht vorhanden. Klopſtock hat die von ihm ſelbſt anticipirte Unſterblichkeit ſchon nach Ablauf eines halben Jahrhunderts nicht mehr behaupten können, er iſt nur ein Uebergang, nur ſchätzbar und bedeutend als ſolcher, beſonders in zwei Punkten, wegen ſeiner Sprachbehandlung und wegen ſeiner feſten Behauptung deutſcher Dichterwürde, gegenüber dem Auslande und den Großen dieſer Welt.

Ein Uebergang und nichts mehr iſt die ganze Periode; das zeigt und verkörpert ſich am augenſcheinlichſten auch in Leſſing. Noch ungleich mehr als die productiven Vertreter des Zeitabſchnittes giebt er die Ausgänge für eine neue Zeit, er iſt der Morgenſtern eines aufgehenden Tages. Er führt die Beſtrebungen der Schweizer, mit denen die Periode beginnt, erſt an ein Ziel, giebt ihnen Halt und Klarheit. Jene waren von einem unbeſtimmten Drang geleitet, ſuchten nach neuen Muſtern, ohne die alten zu verwerfen und trugen nicht das Streben nach einer ſelbſtändigen Literatur im Herzen. Sie wollten Homer und Milton; aber die ſind weit auseinander, und ſie wußten nicht, wie es mit Milton ſteht. Bis zu Shakeſpeare erhoben ſie ſich nicht; das that nun aber Leſſing. Mehr als irgend ein anderer ſeiner Zeit ſchätzte er dieſen; jedenfalls ganz anders als Voltaire; er ermaß ſeine Tiefe, er gab ſich ihr rückhaltslos hin — mit verwandtem germaniſchen Herzen.

Brachte er nun aber den Deutſchen ein Drama im Sinne Shakeſpeares? Nein, das wäre zu früh geweſen, dazu war er der Mann nicht; vermochte man es doch ſelbſt nicht in England! Leſſing betrat mit ſeiner Miß Sara Sampſon eine andere Bahn, die fürs erſte ſogar der höhern Tragödie entgegengeſetzt war. Er folgte dem Beiſpiel der Engländer, nicht Diderots, denn deſſen ausſchlaggebende Stücke, ſowie ſeine Theorien ſind ſpäter. Leſſings Sara iſt ein bürgerliches Trauerſpiel und ein Trauerſpiel in Proſa, und iſt 1754 geſchrieben, 1755 gedruckt worden, während Diderots fils naturel und père de famille, denen die theoretiſchen Discurſe angehängt ſind, erſt 1757 und 58 erſchienen.*)

---

*) Es iſt Danzels Verdienſt (ſ. deſſen G. E. Leſſing) auf dieſe wichtigen chronologiſchen Data aufmerkſam gemacht zu haben. Dagegen Villemain (Tableau de la litterature francaise au XVIII.^{me} siecle III. 205): Diderot commença une reforme dramatique par un traité, et fut novateur en theorie avant de l'être en fait. — Letzteres wohl irrthümlich, ohnedies (ſ. o.) thaten es Diderots Theorien nicht und einzelne bürgerliche Trauerſpiele hatte man ſchon früh in England, ich nenne Heywood's A woman kill'd with kindness. Es iſt neuerlich aus Diderots handſchriftlichem Nachlaß in der Kaiſerlichen Bibliothek zu Petersburg ein Entwurf zu einer Vorrede ans Licht getreten, mit welchem Diderot, ſo ſcheint es, die hieher gehörigen Stücke des Auslandes, Lillo's Kaufmann von London, Moore's Spieler und Leſſing's Sara den Franzoſen vorführen wollte, zugleich mit einem vielleicht ihm ſelbſt gehörigen Stück, um darauf geſtützt die Priorität der neuen Gattung ſeinem Vaterlande zuzueignen. Allein das franzöſiſche Stück, wenn immerhin früher, war, ſoviel ſich abnehmen läßt, zwar eine bürgerliche Tragödie in Proſa, aber in Einem Akt und, was die Hauptſache, es machte keinen Eindruck, es ging ſpurlos vorüber, es blieb verloren, ſo daß auch jetzt darüber nichts zu ermitteln war. S. Roſenkranz: Ueber Diderots Theater, in

Allein trotz dieſer anfänglichen Unabhängigkeit war doch Diderots' Beiſpiel für Leſſing ſehr wichtig, denn es trug nicht wenig bei, ihn auf ſeinem Wege zu beſtärken. Er ſelbſt bekennt dies aufs offenſte. Er ſchrieb eine Vorrede zur Ueberſetzung der dramatiſchen Werke und Theorien Diederots (1769)*) und hier ſpricht er von dem großen Antheil, den Diderot an der Bildung ſeines Geſchmackes habe, ohne deſſen Muſter und Lehre er eine ganz andere Richtung würde empfangen haben. Man kann dieſen Einfluß hauptſächlich in der feinen Ausbildung des Dialogs finden und daher den Abſtand der Emilia von der Sara auf dieſer Seite erklären — es mußte freilich der Geiſt dazu mitgebracht werden.

Aber wenn Leſſings Productionskraft auch nicht für die von ihm erkannten hohen Ziele ausreichte, ſo muß doch immer feſtgehalten werden, daß er ſie erkannt und gewieſen hat, und hierin ſteht er höher als Klopſtock und Wieland, als ſeine ſämmtlichen Zeitgenoſſen. Er iſt der Grundſteinleger der neuern deutſchen Literatur und kann ſchon darum nicht ihre Culmination ſein. Noch weniger bedarf es einer Ausführung, wie mißlich es ſei, wenn man, um die ſogenannte klaſſiſche Literaturperiode zu verlängern, dieſe ſchon von hier ab, mit Einſchluß Klopſtocks und Wielands datiren will.

Bezeichnen wir nun aber, was von Gottſched bis Leſſing geleiſtet wurde, nur als eine Vorſtufe, ſo iſt damit nicht ausgeſchloſſen, daß in den kleinern und ſelbſt auch in den großen Gattungen ſich ſchon die Deutſchen den gleichzeitigen Leiſtungen anderer Literaturen ſehr wohl gegenüberſtellen konnten. Und immer iſt das Zeitalter in Betracht zu ziehen. Wenn Goethe ſagt, man müſſe Leſſing be-

---

Goſche's Jahrbuch der Literaturgeſchichte I, 134. Daß dieſer mißlungene Verſuch für England beſtimmend geweſen ſein ſollte, bleibt mithin wohl zweifelhaft, um ſo mehr als hier die eigenen Verhältniſſe (ſ. o.) nur noch dringender eben dahin führten. Auch Leſſings Sara wird man ſchwerlich in dieſe Abhängigkeit ſtellen können, während die von Richardſons Clariſſa und Lillo's Kaufmann unverkennbar iſt.

*) Wahrſcheinlich wurde eben dadurch Diderot auf Leſſing aufmerkſam, ſo daß er im Journal étranger von 1761, December, von deſſen Sara in der Ueberſetzung von Trudaine de Montigny vortheilhaft urtheilte.

dauern, daß er ſelbſt in ſeiner Poeſie ſich nicht von der Polemik habe frei machen können, ſo war es doch eben dieſe, welche ſeinen Werken Eingang verſchaffen mußte; noch ungleich mehr iſt Wieland zu beklagen, daß er, um Leſer zu finden, ſolche Stoffe zu wählen und ſie in ſolcher Weiſe vorzuführen veranlaßt war; aber auch Klopſtock dankt den Anklang, den er fand, einem Intereſſe, das nicht unmittelbar das poetiſche iſt. Ueberhaupt ließ die Zeitſtimmung, welche ſich ſelbſt als Aufklärung bezeichnete, und Leſſing ſowohl als Wieland brachten derſelben ihren Tribut, eine volle Entwicklung der Poeſie nicht zu; aber auch innerhalb des Religiöſen zeigte ſich noch die Einwirkung, denn das geiſtliche Lied verlor ſich in Nüchternheit und die mythologiſchen Wolken, mit denen Klopſtock das Kreuz auf Golgatha umgab, ſo wie ſein rhetoriſches Pathos — was beweiſt es anders, als daß der tiefe Reſpect vor dem Heiligen verloren war, daß die innige Hingabe fehlte! Die hervorragenden Dichter dieſer Zeit waren mithin nicht fähig die reine Poeſie zu bringen, ſo wie die maaßgebenden Kreiſe nicht angethan, ſie zu empfangen.

XVI.

Friedrich und die deutſche Sprache.

Und ſo iſt denn hier endlich noch des Einfluſſes zu gedenken, den der große König auf die deutſche Literatur ſeiner Zeit gehabt. So wenig auch unmittelbare Anregungen von ihm ausgingen, ſo wenig er die Einzelnen ermunterte und von ihren Beſtrebungen Kenntniß nahm, ſo mächtig iſt dennoch ſeine Einwirkung geweſen, weil er überhaupt ein ſo großer Freund der Literatur, ſelbſt ein ſo bedeutender Schriftſteller war. Der Vorzug, den er den Franzoſen gab, ihrer geſammten Literatur und ihren lebenden Vertretern, ſo wie der unerhörte Fall, daß ein deutſcher König ſelbſt hiſtoriſche, philoſophiſche und ſogar poetiſche Werke in franzöſiſcher Sprache ſchrieb, und gerade in der Zeit, wo die deutſche Literatur ſich regte, das mußte die Eiferſucht und den Stolz in hohem Grade herausfordern und am Ende mehr anregend ſein, als es ſchwache Anerkennungen oder Unterſtützungen geweſen ſein würden, die ja ohnedies ſo ſelten die Würdigen treffen. Klopſtocks Dichterſtolz iſt ſicherlich nicht außer Zuſammenhang mit dieſer ſehr eigenthümlichen Erſcheinung und er ging nach und nach auf das Volk über. Noch mehr wirkte der König durch ſeine eigenen Thaten. Die Erfolge ſeiner Waffen, welche die Welt in Erſtaunen ſetzten, rüttelten zunächſt den proteſtantiſchen Norden Deutſchlands auf, wirkten aber auch weit hinein nach Südweſten. Im hellſten Licht leuchtete hier die Schlacht von Roßbach, ſie that am meiſten, das deutſche Bewußtſein zu kräftigen, insbeſondere den Franzoſen gegenüber. Aufſchwung und Begeiſterung erfüllte nach langer Zeit einmal die Herzen der Deutſchen, man hatte einen nationalen Helden, umgeben von einer Zahl gefeierter Paladine, Viele hatten mitgefochten, Wenige blieben unberührt von dieſen Kämpfen. Das brachte Bewegung in die Geiſter, in die Literatur. Die unmittelbaren Früchte blieben nicht aus; die Lieder eines preußiſchen Grenadiers zündeten mehr, als ſie es im Grunde verdienten, eine edlere Frucht war Leſſings Minna von Barnhelm. Aber ungleich mehr will der Mut und das Selbſtgefühl ſagen, das in den Geiſtern erwachte; man lernte von jetzt ab erſt wieder deutſch fühlen. Auch hier ſteht Leſſing im Vordertreffen. Obwohl es noch andere Fäden giebt, eben die gezeigten, ſo beſteht doch auch ein geiſtiger Zuſammenhang zwiſchen der Schlacht von Roßbach und Leſſings Hamburgiſcher Dramaturgie. Im Jahre 1757 wurde die franzöſiſche Hülfsarmee und die veraltete Reichsarmee geſchlagen, und zehn Jahre ſpäter führte Leſſing den ſiegreichen Kampf gegen die klaſſiſche Tragödie der Franzoſen und ihre lahmen Nachahmer, nachdem er dazwiſchen in den Literaturbriefen ſchon den kleinen Krieg eröffnet. Die wahren Früchte davon kommen erſt der nächſten Periode zu ſtatten.

Wir können übrigens hier nicht von Friedrich dem Großen und ſeinem Verhältniß zur deutſchen Literatur ſprechen, ohne ein Wort der Erklärung hinzuzufügen, das nöthig ſein dürfte. Leicht könnte Friedrichs Vorliebe für franzöſiſche Literatur in gleiche Reihe mit der Ausländerei geſtellt werden, welche ſo leicht in Deutſchland die höheren Stände ergreift, bloß weil das Fremde als das Vornehmere erſcheint. Allein es ſteht damit wohl noch anders, und vielleicht ſind zwei Erſcheinungen beſonders ins Auge zu faſſen. Die angeſtammte und ererbte Mundart in den märkiſchen Landestheilen iſt das Niederdeutſche, das noch bis auf den heutigen Tag hier auf dem Lande, namentlich wo Dörfer entfernter von den beſuchten Verkehrsſtraßen liegen, mit vorzüglicher Reinheit und feinem Organ geſprochen wird; nun war mit dem lutheriſchen Bekenntniß und Luthers Bibel nach und nach das Neuhochdeutſch, zum größeren Theil Oberdeutſch, eingedrungen und hatte ſich geltend gemacht, beſonders in den Städten, ohne die Volksſprache auch hier auslöſchen zu können.

So bildete ſich eine Miſchung, ein unſicherer Jargon, deſſen ſchwache Seite namentlich die Unterſcheidung des dritten und vierten Falles iſt; hiefür nämlich fehlte das Gefühl, da das Niederdeutſch die Declination ſchon ſeit langer Zeit aufgegeben, und ſich, wie andere neuere Sprachen, mit Präpoſitionen hilft — ein Zuſtand, der auch jetzt großentheils noch fortdauert überall, wo beide Mundarten auf einander geſtoßen ſind. So blieb denn eine Kluft zwiſchen der Volks- und Schriftſprache, die letztere konnte, geſprochen und geſchrieben, nur unvollkommen gedeihen, weil ihr die lebendige Wurzel fehlte. Dazu kam ein zweites, daß gerade um dieſe Zeit ein anderes fremdes Element eintrat, das bald vorzugsweiſe zum Träger aller Bildung erwuchs. Unter dem großen Kurfürſten hatten die aus ihrem Vaterlande vertriebenen franzöſiſchen Proteſtanten in Berlin die gaſtfreieſte Aufnahme gefunden. Sie beſtanden aus den achtbarſten Familien, welche Induſtrie und Gewerbe in die preußiſchen Lande trugen, wie dies allgemein anerkannt wird. Aber ſie entwickelten ſich hier in der Fremde noch zu höherer Blüte, ſie entfalteten häusliche Tugend, feine Sitte und eine vorzügliche geiſtige Regſamkeit, mit der ſie ſich im Beſitz der Höhe europäiſcher Bildung zu erhalten wußten, ein Verhältniß, das vielleicht nicht hinreichend beachtet wird. Sie hatten beſtändige Verbindung mit Frankreich, und ihnen floß von dort das Beſte zu; in Berlin aber behaupteten ſie bald eine bedeutende Rolle, ſchon der Zahl nach damals ungleich vorgeltender, dann aber durch Wohlhabenheit, Sitte, Bildung aller Art. Als nun vollends die franzöſiſche Sprache die Sprache der Diplomatie und der gebildeten Welt wurde im Gefolge des Zeitalters Ludwigs XIV., da wurden ſie dem Staat und dem Hof um ſo unentbehrlicher. Sie waren damals die natürlichen Erzieher eines preußiſchen Thronfolgers. Kehrte dieſer ſich der Sache der Wiſſenſchaft zu, wollte er theilnehmen an dem, was die Gelehrten Europas beſchäftigte, ſo war die franzöſiſche Sprache das nächſte und für ihn das natürliche Organ, ja ſie war für ihn eine Art Mutterſprache, das Hochdeutſch dagegen eine fremde.

Wer darüber erſtaunt, daß Preußens König franzöſiſch las, ſprach und ſchrieb, der erſtaune zuvor darüber, daß ſchon vor ihm Leibnitz ſeine philoſophiſchen Werke franzöſiſch geſchrieben hatte; das Lateiniſche kam bereits ab, und die Verhältniſſe brachten es mit ſich, daß wer ſeine Leſer in ganz Europa ſuchte, nunmehr franzöſiſch ſchreiben mußte. Man vergeſſe nicht, daß Friedrich bereits eine Akademie der Wiſſenſchaften in Berlin vorfand, welche nach ihrem eigenen Beſchluß ſeit 1745 ihre Jahrbücher,*) ihre Memoiren in franzöſiſcher Sprache herausgab und im Jahr 1784, wahrſcheinlich auf Friedrichs Veranlaſſung, eine Preisaufgabe ſtellte „Ueber die Urſachen der Allgemeinheit der franzöſiſchen Sprache und die wahrſcheinliche Dauer ihrer Herrſchaft“**) — eine Erſcheinung, welche wohl im Zuſammenhang gefaßt zu werden verdient mit des Königs Vorſchlägen zur Verbeſſerung der deutſchen Literatur und ſeinem bekannten Ausſpruch über die nahe Zukunft ihres Aufſchwunges.

Es war die Sache der deutſchen Schriftſteller und Dichter, nicht des deutſchen Königs, die Sprache dahin zu erheben, wohin er ſie haben wollte. Er fand ſie in ſeiner Jugend der franzöſiſchen nicht ebenbürtig, darum wandte er ſich dieſer zu, er konnte im Alter, wo allerdings das Deutſche ſchon einen ganz andern Charakter gewonnen hatte, ſich nicht mehr ändern; ſeine Bildung war einmal die franzöſiſche, er ſtand auf dieſer Baſis und ſchaute nur zu, wie ein Fremder. Gellert bewies er ſeine Achtung, Leſſing wurde er nicht gewahr — weil er ihm zu nahe ſtand; von Goethe nahm er Kenntniß, vermochte aber nicht bei dem, was ihn abſtieß, doch die Keime der Zukunft zu erkennen. Er ſelbſt ſprach das Deutſch um nichts beſſer, als irgend einer ſeiner braven Generale und Landjunker; aber auch Kaiſer Franz noch machte, ein halbes Jahrhundert ſpäter, nur den Eindruck eines gebildeten Mannes, wenn er italieniſch ſprach.

---

*) Schon früher bei der Erneuerung der Akademie hatten ſich Standesperſonen mit einigen Gelehrten, die früher Mitglieder waren, zuſammengethan und in franzöſiſcher Sprache ein neues Reglement aufgeſetzt.

**) Der Preis wurde gewonnen von Johann Chriſtoph Schwab, dem Vater Guſtav Schwabs — den Friedrich in Folge deſſen an die Akademie berief; er lehnte es indeſſen ab auf Zureden ſeines Herzogs.

Es war genug, daß der König überhaupt der Bildung, der Literatur huldigte, ſie wurde von ſelbſt eine deutſche. Er wendete ſich nicht dem Franzöſiſchen zu, weil es franzöſiſch, ſondern weil es das Mittel war zu einem höheren Zweck; ſein Herz ſelbſt war deutſch. Daher und danach denn auch die Wirkung, der Erfolg.

Um das Verhältniß des großen Königs zur deutſchen Literatur vollſtändig zu würdigen, ſcheint unerläßlich, weiter aufwärts noch einen näheren Blick auf Leibnitz zu werfen. Dieſer ſteht in einem ganz ähnlichen Verhältniß zur deutſchen Sprache und nur noch auffallender und in ſich widerſpruchsvoller ſcheint ſein Benehmen, ſo daß dieſes an ſich ſchon einer Erklärung bedarf. Wir beſitzen von Leibnitz zwei deutſch geſchriebene Schriften, welche zu dem Beſten gehören, das aus ſeiner Feder kommt, und beide reden mit Geiſt und Wärme der deutſchen Sprache das Wort, erklären es für Nothwendigkeit und Ehrenſache, daß die Deutſchen deutſch ſchreiben, um ſo mehr, als die deutſche Nation wegen des heiligen römiſchen Reiches den gebührenden Vorſitz vor allen Nationen führe und die Sprache inneren Reichthum und Bildungsfähigkeit genug beſitze. Es ſind dies die öfters gedruckten „unvorgreiflichen Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbeſſerung der teutſchen Sprache" und die „Ermahnung an die Teutſchen, ihren Verſtand und Sprache beſſer zu üben." Allein trotz alles Nachdrucks, der ſich in dieſen Schriften zeigt, befolgte doch der Verfaſſer ſelbſt ſeinen eigenen Rath nicht, ſondern ſchrieb ſeine Werke lateiniſch oder franzöſiſch. Auch das ſchon darf befremden, daß beide Schriften, die erſte wurde verfaßt im Jahr 1697, die zweite 1679, gar nicht bei des Verfaſſers Lebzeiten, ſondern erſt nach ſeinem Tode, jene von Eckart und von Gottſched in den Beiträgen zur kritiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, und dieſe erſt ganz neuerdings (1846) von Grotefend herausgegeben worden, abgedruckt im Weimariſchen Jahrbuch, III, I, S. 88.

Das Räthſel iſt nicht eben ſchwer zu löſen. Leibnitz empfand wirklich deutſch, wollte aufrichtig, was er ausſprach, allein die allgemeinen hiſtoriſchen Verhältniſſe, von denen auch er ſehr wohl ein Gefühl hatte, ſtanden entgegen, er mußte ſich zuletzt ſelbſt fügen und konnte nunmehr die Veröffentlichung von Schriften nicht wünſchen, mit deren Inhalt er ſelbſt praktiſch in Widerſpruch gerathen war. Die Correſpondenz und der Umgang mit hohen Perſonen zog ihn zum Franzöſiſchen hin, in dem Maaß, als ſein Ruf ein europäiſcher wurde, mußte er wünſchen, auch eine allgemein gekannte Sprache zu ſchreiben. Ebenſo blieb damals für die Berliner Akademie, wenn man nicht ſogleich den Leſerkreis verengern wollte, nur die Wahl zwiſchen Lateiniſch und Franzöſiſch; der Lauf der Zeit aber entſchied für das Letztere. Die Leipziger Acta eruditorum waren noch lateiniſch, die Berliner Akademie, dem neueren Geiſt huldigend, ſchrieb die neuere Sprache. Vergegenwärtige man ſich die Verhältniſſe. Die neuere Bildung war aus der Reſtauration der Wiſſenſchaften hervorgegangen, beruhte auf dem Studium des Alterthums und dem Humanismus, die nationalen Unterſchiede traten zurück. Die romaniſchen Sprachen, näher dem Latein verwandt, behielten einen großen Vorſprung, die politiſche Entwicklung ſtellte Frankreich damals an die Spitze, mit der Reformation hatte Deutſchland die weltliche Herrſchaft verloren, um ſpäter eine rein geiſtige zu übernehmen. Die Wiſſenſchaft war zunächſt beſtimmend, das wiſſenſchaftliche Publicum aber iſt ſeiner Natur nach ein allgemeines, ebenſo wie das literariſche ein beſonderes, nationales. Der Staatsmann dagegen theilte hier, wenn auch aus ganz verſchiedenen Urſachen, die Intereſſen des Mannes der Wiſſenſchaft. Leibnitz nun war beides, und ſomit waren es für ihn zwei Kräfte gegen Eine, welche zogen. Das Latein ſchien dem Flug der Gedanken nicht mehr folgen zu können, Leibnitz wollte eine beſondere allgemeine Sprache der Wiſſenſchaft erfinden, die an keine Nationalität anknüpfen ſollte. Er kam aus Gründen damit nicht zu Stande — ſo blieb er denn einſtweilen bei dem Franzöſiſchen, denn es kam zunächſt darauf an, geleſen zu werden, das Ausland zu überzeugen, daß in Deutſchland Philoſophie und Wiſſenſchaft vorhanden ſei. Wie weit mußte dieſe und eine deutſche Literatur gediehen ſein, ehe man verlangen konnte, daß der Ausländer Werke deutſcher Wiſſenſchaft in deutſcher Sprache leſe. Was Leibnitz im Jahr 1679 ſo nachdrucksvoll begehrte, konnte nicht geradeaus, ſondern nur auf einem weiten Umwege erreicht werden, und auch der große König hat in ſeiner Art nicht wenig dazu beigetragen.

XVI.

Friedrich und das Nationalgefühl.

König Friedrichs Stellung zur deutſchen Literatur iſt noch einer näheren Betrachtung werth; wir finden den Stoff dazu in ſeiner Unterhaltung mit Gellert, die uns von dem wahrheitsliebenden Dichter in aller Treue aufbewahrt worden iſt, und wiederum in der im Jahr 1780 geſchriebenen Abhandlung des Königs: „Ueber die deutſche Literatur, über die Fehler, die man ihr vorwerfen kann und über die Mittel, durch welche ſie zu verbeſſern ſind.“

Gellert wurde vom König bei deſſen Anweſenheit in Leipzig, 1760, gerufen. Er hat das Geſpräch aufgezeichnet, offenbar mit Treue, und es iſt gleich bezeichnend und ehrenvoll für beide. Gellert ſpricht mit der größten Unbefangenheit, mit edler Dreiſtigkeit und ſelbſt mit vieler Geiſtesgegenwart gegenüber den ſchnellen abſpringenden Wendungen und der Entſchiedenheit in der Rede des Königs. Der Major Quintus Icilius hatte am 18. December 1760 Nachmittags um 4 Uhr Gellert abgeholt und ſtellte ihn dem König vor mit den Worten: „Ihro Majeſtät ſehen hier Einen vor ſich, den die Franzoſen ſelbſt überſetzt haben und den deutſchen Lafontaine nennen.“ Der König ſagte darauf: „Das iſt viel.“ und zu Gellert: „Hat er den Lafontaine geleſen.“ Gellert erwidert: „Ja, Ihro Majeſtät, aber nicht nachgeahmt; ich bin ein Original, aber darum weiß ich noch nicht, ob ich ein gutes bin.“ Der König: „Das iſt alſo Einer; aber warum haben wir nicht mehr gute Autoren?“ Gellert: „Ihro Majeſtät ſind einmal gegen die Deutſchen eingenommen.“ Der König: „Nein, das kann ich nicht ſagen.“

Gellert: „Wenigſtens gegen die deutſchen Schriftſteller.“ Der König: „Das iſt wahr. Warum haben wir keine guten Geſchichtſchreiber?“ Gellert ſucht den Vorwurf abzuwenden; als er aber hinwirft, es habe den Deutſchen noch an Auguſten gefehlt, ſie hätten keinen Ludwig XIV. gehabt, antwortet Friedrich: „Sachſen hat zween Auguſte gehabt,“ und als Gellert deren Forderung nur für einen kleinen Anfang erklärt: „Will Er denn einen Auguſt in ganz Deutſchland haben?“ Sehr kühn erwidert Gellert: „Ich wünſchte nur, daß jeder Herr in ſeinem Lande die guten Genies ermuntere.“ Der König aber fragt ihn darauf: „Iſt Er gar nicht aus Sachſen weggekommen?“

Im Folgenden fragt ihn der König auf das Gewiſſen: „Was meint er, welcher iſt ſchöner in der Epopoe, Homer oder Virgil?“ Gellert giebt Homer den Vorzug, weil er Original ſei, der König entgegnet: „aber Virgil iſt polirter.“ Als der König erfährt, daß Gellert auch Briefe herausgegeben, wünſcht er von ihm einen Einfluß auf den leidigen ſchleppenden und unverſtändlichen stilum curiae. Gellert antwortet: „Wenn es Ihro Majeſtät nicht ändern kann, ſo kann ich's noch weniger. Ich kann nur rathen, wo Sie befehlen.“ Jetzt verlangt Friedrich, Gellert ſolle ihm eine ſeiner Fabeln herſagen, dieſer entſchuldigt ſich, daß er nichts auswendig wiſſe. Friedrich: „Beſinn er ſich, Herr Profeſſor; ich will einige Male in der Stube auf- und abgehen. Nun, hat Er Eine? Gellert recitirt den Maler; der König iſt zufrieden, lobt namentlich die Moral und den coulanten Stil. Man hätte ihm Gottſcheds Ueberſetzung der Iphigenie vorgelegt, die er aber kaum mit Hülfe der franzöſiſchen verſtanden. Darauf die bekannten Worte: „Sie haben mir noch einen Poeten, den Pietſch, gebracht, den habe ich weggeworfen.“ Worauf Gellert: „Ihro Majeſtät, den werfe ich auch weg.“ Der König entließ ihn ſehr freundlich und lud ihn ein, wiederzukommen, Gellert wollte ſich aber nicht aufdringen und erhielt weiter keine Aufforderung.

XVII.

Die Entwickelung des Nationalgefühles.

Und hier nun iſt noch eine Betrachtung über die Entwickelung des Nationalgefühles anzureihen, denn für dieſe eben iſt die Zeit entſcheidend und von hier aus erſt erhält das Vergangene und das Zukünftige ſein Licht.

Ein ſolcher Patriotismus, wie wir ihn im Alterthum finden, war im Mittelalter nicht vorhanden, namentlich weil das Chriſtenthum die nationalen Unterſchiede überwog, andrerſeits die Theilung in Geiſtliche und Laien, in Freie und Unfreie, Adel und Bürgerthum wieder innerhalb der Völker große Scheiden zog; ganz abgeſehen von der Herrſchaft der lateiniſchen Sprache, dem Gedanken eines weltlichen Kaiſerthums und eines geiſtlichen Oberhauptes. Die Reſtauration der Wiſſenſchaften führte die Begriffe des Alterthums näher und gleichzeitig begannen die Staaten ſich ſchärfer zu ſcheiden, wohl auch die Stände ſich auszugleichen. Allein die religiöſe Theilung verdarb in Deutſchland wieder alles und vollends die darauf folgende Zeit eines dreißigjährigen Krieges. Der Katholik ſtand dem Proteſtanten fremder gegenüber, als der Welſche dem Deutſchen, das Band des gemeinſamen deutſchen Vaterlandes ging darüber verloren; das verfallende Kaiſerthum vermochte nicht, es aufrecht zu erhalten. Man hat ſogar noch im ſiebenjährigen Kriege Elemente eines Religionskrieges, und nicht mit Unrecht, wahrnehmen wollen.

Gleicherweiſe fehlte im Mittelalter die Spracheinheit, denn die oberdeutſchen und niederdeutſchen Mundarten liegen ſo weit auseinander, daß hier kaum ein Verſtändniß der verſchiedenen Stämme möglich war, geſchweige denn eine gemeinſame Literatur, welche doch das hauptſächliche Bindemittel eines großen vielgegliederten Volkes iſt. Die herrliche Entwickelung der Dichtkunſt im Zeitalter der Hohenſtaufen war keine allgemein deutſche und was ſich etwa in der norddeutſchen Ebene an Poeſie entwickelt hätte, wäre oben in den Bergen noch viel weniger verſtanden worden. Durch eine merkwürdige Wendung der Dinge hat nun gerade die Reformation der Kirche, welche einerſeits ſo tief ſpaltete, hier wieder verbunden, durch Luthers Bibelüberſetzung. Dieſe war es, welche das Oberdeutſch über ganz Niederdeutſchland ausbreitete, immer tiefer befeſtigte und den Grund legte zu einer allgemein deutſchen Literatur. Es war unſere vorzügliche Aufgabe, darzuſtellen, wie durch Opitz, und was ſich an ihn knüpfte, die Sprache deutſcher Nationaldichtung geſchaffen und ausgebildet wurde, als Vollendung des von Luther Begonnenen. Die darauf folgenden Perioden, Gottſched nicht zu vergeſſen, haben in gleichem Sinne fortgearbeitet, und ſchon mußte in Süddeutſchland anerkannt werden, daß man, um deutſch zu ſchreiben und zu dichten, ſich der neuen Geſetzgebung der Sprache zu unterwerfen habe. Wieland that hier das Letzte; durch ihn wurde die allgemein deutſche Schriftſprache fertig.

In demſelben Maaß ſchwand nun auch der Localpatriotismus. Wir ſind im 17. Jahrhundert noch der Eiferſucht der Schleſier und Sachſen, dem Kampf der ſchleſiſchen und meißniſchen Mundart, darauf der Wettbeſtrebung der Ober- und Niederſachſen begegnet, aber das ſchwindet immer mehr, namentlich als die Schweizer ſich in freundlichſter Weiſe den letzteren anſchließen. Auch in dem Inhalt poetiſcher Darſtellung ſehen wir dieſelbe Bewegung, und es möge hier wieder erinnert werden an das ſchon bemerkte Aufſteigen von der Feier mehr localer Helden zu den allgemein deutſchen, vor allen Heinrich und Hermann.

Dieſe erfreuliche Progreſſion ſehen wir leider durch fremdländiſche Einflüſſe unterbrochen, allein auch darin zeigt ſich ein Fortſchritt, der hier abermals in Erinnerung zu bringen und zu verzeichnen iſt: Wenn Opitz neben dem Einfluß der alten Literatur ſich vorzüglich von holländiſchen Muſtern leiten ließ, ſo traten bald darauf die Italiener als beſtimmend ein, darauf, noch mehr überwiegend, die Franzoſen, endlich die Engländer. Das war ein Fortſchritt, denn man entfernte ſich vom Romaniſchen, näherte ſich dem Germaniſchen. Unter den Engländern wieder waren nach einander die Vorbilder: Addiſon, Pope, Thomſon, darauf Milton, zuletzt Shakeſpeare; ſo wurden wir an der Hand dieſer Leiter zu uns ſelbſt, zu wahrhaft Deutſchem geführt, endlich durch Oſſian und Percys Sammlung von Volksliedern ſollte auch der Sinn für eigene Volksklänge geweckt und ſo allmälig die abgeriſſenen Fäden, die verſchüttete Herrlichkeit alter Poeſie wieder aufgefunden werden.

Aber das Politiſche mußte zuletzt doch den Ausſchlag geben. Der Begriff eines deutſchen Vaterlandes iſt nun weſentlich gefördert worden durch den großen König, und zwar hat der preußiſche Patriotismus dem deutſchen die Bahn gebrochen. Insbeſondere war es die Schlacht von Roßbach, welche weit umher in Deutſchland dem deutſch-nationalen Gefühl einen Aufſchwung gab. Und Klopſtock, der früher in ſeiner deutſchen Dichtung von einem fremden Fürſten gefördert worden, blickte ſchon zu dem Haupt des damaligen Deutſchlands, zum Kaiſer Joſeph, empor, um die von Friedrich verſtoßene deutſche Literatur an ſeinem Thron Schutz finden zu laſſen. In ähnlicher Weiſe richtete Herder im Jahr 1778 an den deutſchen Kaiſer die Strophen:

Vollende deines Stammes ſchönſte Sache,
Auf deines Rudolphs Thron:

Daß Deutſchlands Söhne ſich wie Bruder lieben
Und deutſche Sitt' und Wiſſenſchaft,
Von Thronen, ach, ſo lange ſchon vertrieben,
Mit unſrer Vater Kraft

Zurückekehren; daß die holden Zeiten,
Die Friederich von ferne ſieht,
Und nicht beforderte, ſich um dich breiten
Und ſein dein ewig Lied!

Sie irrten beide, die Erhörung ihrer Bitte blieb aus und mußte ausbleiben; es war genug, daß man ein Verlangen trug nach nationaler Einheit, die Literatur ſelbſt ſollte nicht wenig beitragen, auf ihrem eigenen Wege zu derſelben hinzuführen. Der freie Raum aber und die Grundbedingungen zur Entwickelung der deutſchen Poeſie waren mit dem Ende der Periode gegeben, und die Berufenen ließen nicht auf ſich warten. Wenn hier ſchon der ſcheinbare Beſitz viel vermocht, wie viel mehr der wirkliche!

Siebzehntes Buch.

Neue Leitſterne. Claudius. Bürger. Voß. Die Muſen-Almanache. Der Hainbund. Hölty. Die Stolberge. Kleinere Dichter. Gattungen und Formen. Das volksthümliche Lied.

I.

Neue Leitſterne.

Wir widmen ein beſonderes Buch einer Gruppe von Dichtern, welche keine eigene Periode bilden, ſondern theils neben der betrachteten, theils neben der folgenden ſich entfalten, indeſſen als eine Epiſode daſtehen und eine Vorſtufe bilden, alſo am beſten eine eigene Betrachtung finden.

Der Schauplatz iſt das nordweſtliche Deutſchland, wir haben es zu thun, wie man vordem ſagte, mit niederſächſiſchen Dichtern. Dieſelben lehnen ſich theils an Klopſtock an, theils aber ſchlagen ſie auch ſchon neuere Bahnen ein und tragen in der That nicht wenig bei, für diejenigen die Stätte zu bereiten, welche den meiſten Anſpruch haben, für klaſſiſch zu gelten. Wenn uns für die vorige Periode als beſonders bezeichnend galt, daß ſie ſich um zwei Mittelpunkte ordnet, um Klopſtock und Wieland, von denen der letztere aber einen gewiſſen Rückfall zum Alten darſtellt, zu den Einflüſſen der franzöſiſchen Literatur, ſo bekommen wir jetzt ein Ueberwiegen der Richtung des erſtern, d. h. die Richtung auf eine eigene, wirklich deutſche Poeſie. Klopſtocks Streben war auf die Jugend übergegangen, es mußte an Anſehen wachſen, wie dieſe zu Männern heranreifte. Klopſtock hatte nun aber auch an Leſſing einen Stützpunkt gefunden, ſo daß dieſe vereinte Autorität nunmehr unwiderſtehlich wurde. Leſſing hatte auch die Franzoſen bekämpft, wenn gleich in anderem Sinn und in anderen Sphären, er hatte auch die Engländer empfohlen, zwar nicht Milton und Young, aber, was mehr ſagen wollte, Shakeſpeare; und eben ſo ſehr war ſein ganzes Beſtreben darauf gerichtet, eine Literatur von nationalem Gepräge hervorzurufen. Dieſe Anſichten faßten beſonders in Norddeutſchland Wurzel, weil hier das Nationalgefühl mehr gehoben war; hier ſchlummerte nun auch ein bedeutender Beſitz von ächtem kernhaftem Naturſinn, beſonders in denjenigen Regionen, welche von der alles abſchleifenden Modebildung am wenigſten berührt worden. Und nun kam ein Neues hinzu.

So entgegengeſetzt auch Klopſtock und Wieland in ihrem geſammten Beſtreben, ja in ihrer ganzen Natur waren, ſo ſtanden ſie ſich doch in einem wichtigen Punkt vollkommen gleich, ſie waren beide gelehrte Dichter und auch Leſſing kannte im Grunde keine andere Poeſie als Kunſtpoeſie; er ſtand hier nicht über ſeiner Zeit. Wo die Dichter der Zeit den Ton des Volksgeſanges anſchlagen wollten, gelang es ihnen ſchlecht; Gleims Lieder des Grenadiers wollen uns ſehr wenig volksmäßig erſcheinen und ſeine Romanzen ſind burleske Nachbildung gemeinſter Bänkelſängerei. Auch was im Verfolg derſelben Löwen und Zachariä brachten, iſt einer Aufnahme des Volkstones in die Poeſie geradezu entgegengeſetzt, denn es iſt vielmehr eine Verſpottung der Volkspoeſie; dieſe leiht dem gelehrten Dichter nur ironiſche Farben. Daß nun auch durch Macphersons Oſſian, ſo ſehr man es anfangs glaubte, den Lauten der Natur und dem Geſange des Volkes kein Vorſchub geſchah, leuchtet ein, ſeit wir das Weſen dieſer Bearbeitung kennen; einen Anhalt ganz anderer Art boten dagegen die altengliſchen und ſchottiſchen Balladen. Sie ſind es in der That, welche jetzt der deutſchen Poeſie einen neuen Weg zeigen und hier alles hervorrufen, was von Poeſie im Volk und von einfacher Empfindung in den einzelnen Dichtern noch ſchlummern mochte. Man überzeugte ſich erſt jetzt, daß Rohheit weder das erſchöpfende noch überhaupt das Kennzeichen populärer Dichtung ſei, man drang jetzt erſt durch auf den poetiſchen Inhalt, hörte die Melodie der poetiſchen Form heraus und lernte bald, daß hier eine ſo reiche Quelle ſei, daß dagegen das von gelehrten Dichtern anſpruchsvoll Geleiſtete ſogar ärmlich erſcheinen konnte. Zugleich mußte nun das Leben ſelbſt dem Dichter in ganz anderem Licht erſcheinen: während man alle Wirklichkeit geflohen, jedes Anſtreifen an dieſelbe als unpoetiſch gemieden, eröffnete ſich hier ein Born, aus dem die größten Dichter aller Zeiten geſchöpft, Shakeſpeare nicht minder als Homer. Die alten Balladen, Shakeſpeare und Homer wirkten jetzt in eigenthümlicher Weiſe zuſammen und wurden entſcheidend für eine neue Zeit.

Homer, der bisher neben den griechiſchen Tragikern die beengenden Theorien hatte hergeben müſſen, war nicht mehr derſelbe; man hatte nur Götter und Heroen vermutet, und man fand ſo viel Menſchliches, ſo viel handgreifliche Gegenwart, ſo viel unmittelbares Leben, daß alle die Täuſchungen, in denen man ſich befunden, plötzlich in die Flucht geſchlagen wurden. Die tändelnde Amorinenpoeſie, die für griechiſch gegolten, die buntbebänderten Thyrſis, Daphnis und Chloen, die nur von Blumenduft lebten, lauter zärtliches Herz waren und weder Fleiſch noch Bein, am wenigſten aber einen Magen hatten, dieſe mußten ſich ſchmählich verkriechen vor Helden, die ſich vom Rinderrücken ſättigten und denen Schweinefleiſch für köſtlich galt. Nicht minder jene ſentimentalen Eidli's und die ganze ſentimentale Liebes- und Weltanſchauung, in der lauter Duft, Aether und alles unkörperlich war — vollends nun die Klopſtockiſchen Engelchöre, die Seraphine, die Verklärten, ſie alle ſchwanden und verblaßten vor dem feſten Auftritt dieſer plaſtiſchen Geſtalten. Man ſtaunte nicht nur ihre Thaten an, man fand, daß ſie wahr und echt und ganz nach Art der ſchlagenden Menſchenbruſt empfanden; alle die großklingenden Worte von Tugend und Heroismus, mit denen ein ganzes Zeitalter ſich geſpeiſt hatte, erſchienen nun hohl und kalt: Leben wollte man und Gefühl, und es war in der That die Schneedecke geſchmolzen, welche das Leben von der Kunſt getrennt hatte.

Ein ſo großer Umſchwung, der innerhalb eines Decenniums erfolgte und der, weil er an der Zeit war, an allen Orten ſeine Verkünder fand, ohne daß ſie von einander zu wiſſen brauchten, alle nach demſelben Ziel antrieb, mußte nun freilich eine große, man möchte ſagen ſchäumende Aufregung zur Folge haben und auch manches Trübe und Unechte mit ſich führen. Wir befinden uns jetzt in der Zeit, welche man die der Originalgenies nennt und welche ſpäter in die nach einem Stück Klingers ſogenannte Sturm- und Drangperiode überging; allein die unausbleiblichen Auswüchſe betreffen mehr Proſa als Poeſie, ſo daß wir auf unſerem Gebiete davon ziemlich verſchont bleiben.

Unter den Theoretikern war es beſonders Herder, welcher die Fahne der neuern Zeit erhob, indem er Volkspoeſie und die Griechen predigte, letztere aber jetzt in ganz anderem Sinne, als ſie bisher durch das Medium franzöſiſcher Auffaſſung erſchienen waren; unter den Dichtern wenden wir uns an drei Männer niederſächſiſchen Stammes und halten es nicht für zufällig, daß hier vor allen jener derbere Naturſinn noch kräftig und urſprünglich zu finden war, ſo daß er fertig hervortreten konnte, ſobald ſeine Zeit gekommen. Dieſe Männer ſind Claudius, Bürger und Voß.

II.

Matthias Claudius.

Die Anſpruchsloſigkeit des Mannes hat noch nach ſeinem Tode nachgewirkt und zur Folge gehabt, daß über ſein Leben äußerſt dürftige Nachricht erhalten worden; erſt in neueſter Zeit iſt es ſorgfältigſter Nachforſchung gelungen, dieſe Lücke einigermaßen auszufüllen, man ſehe: Matthias Claudius, der Wandsbecker Bote, von Wilhelm Herbſt, Gotha 1857.

Der Dichter ſtammt aus einer Predigerfamilie im Holſteiniſchen, die ſich weit hinauf verfolgen läßt. Sein Vater war Geiſtlicher zu Reinfeld, unweit Lübeck, der Knabe kam auf die lateiniſche Schule zu Ploen und der neunzehnjährige Jüngling bezog in Begleitung ſeines älteren Bruders Joſias die Univerſität Jena, um daſelbſt Theologie zu ſtudiren. Er verlor hier ſeinen Bruder und ſcheint dann bis zum Jahr 1763 verblieben zu ſein. Schon hier trat er als Schriftſteller und Dichter auf, mit Gedichten, die ſeinen theologiſchen Studien ziemlich fern lagen: „Tändeleyen und Erzählungen", Jena 1763. Sie ſind den gleichnamigen Gerſtenbergs verwandt und mit ihnen brachte der Jüngling, deſſen wahre Natur ſich noch nicht entwickelt hatte, der Zeit ihren Tribut, um dann ſelbſtändig ganz andere Wege einzuſchlagen. Er lebte darauf einige Zeit im Vaterhauſe zu Reinfeld, in freundſchaftlicher Beziehung zu Schönborn, dem Freund Klopſtocks und Goethes. Aber ſchon im März 1764 ging er nach Kopenhagen und trat hier in die Kreiſe, welche Klopſtock und Gerſtenberg um ſich verſammelt hatten. Jetzt kam das religiöſe Element des Dichters wieder vollſtändig zum

Vorſchein und wenn er auch in Klopſtockiſchen Formen ſich zu bewegen verſuchte, ſo behielt doch bald ſeine eigene Natur die Oberland. Er verweilt wieder drei Jahre zu Reinfeld, dann rief ihn im Jahr 1768, alſo zur Zeit als Leſſing dort war, das literariſche Leben nach Hamburg. Die theologiſchen Streitigkeiten waren zwar damals noch nicht ausgebrochen, allein ſie bereiteten ſich vor. Claudius konnte ſich zu keiner der beiden Parteien ſtellen, weder zu den Paſtoren Goeze und Alberti, noch zu dem Kreiſe von Reimarus und Leſſing, denn die ſtarre und lebloſe Orthodoxie ſtieß ihn ab und wieder war er zu poſitiv und einfach gläubig, um ſich mit den geiſtreichen Männern auf das Gebiet einer gefahrvollen Kritik begeben zu können, daß er aber dennoch mit Leſſing verkehren konnte, iſt gleich ehrenvoll für beide. Seinen Unterhalt erwarb Claudius damals durch die Redaction der Adreßcomptoirnachrichten und, von 1771, des von Bode gegründeten Wandsbecker Boten, einer Zeitung, in welcher er die gelehrten Artikel übernahm. Dieſe Thätigkeit veranlaßte ſeine Ueberſiedelung nach Wandsbeck, einem däniſchen Flecken in Hamburgs nächſter Nähe. Er verheirathete ſich am 15. März 1772 mit ſeiner treuen Rebecca, der Tochter eines Zimmermanns daſelbſt, ebenſo ausgezeichnet durch körperliche Vorzüge wie durch natürlichen Verſtand. Sie hat viel beigetragen, dem Dichter ein dürftiges Leben doch froh zu machen, beſonders als 1775 auch Voß mit ſeiner Erneſtine ſich zu Wandsbeck niederließ. Aber in eben dieſem Jahr noch trübten ſich für Claudius die Verhältniſſe und nöthigten ihn, ſeinen idylliſchen Wohnſitz zu verlaſſen. Die Zeitſchrift, welche ihn nährte, ging ein, troß dem, daß ſie ſpäter ſo berühmt geworden iſt; Claudius, jetzt ganz bloß geſtellt, wandte ſich nach Berlin, machte hier Nicolais Bekanntſchaft und ſuchte durch ihn Hülfe; er ward ſogar Freimaurer. Endlich gelang es Herder, den bei der Theilung der Erdengüter zu kurz gekommenen Poeten zu verſorgen, er empfahl ihn nach Darmſtadt, wo ſich damals ein literariſcher Sammelpunkt ſchien bilden zu wollen. Man machte Claudius zum „Oberlandcommiſſär", er hatte Bureaudienſt und ſollte zugleich die Darmſtädtiſche privilegirte Landzeitung redigiren, alſo ſein Gehalt von 800 Thalern keineswegs als Sinecure genießen. Herzlich ſauer wurde ihm der Bureaudienſt, der ihn namentlich fernhielt von dem ihm zum Bedürfniß gewordenen Leben in der Natur; behaglicher ſchon richtete er ſich die Redaction ein, ſo viel wie möglich im Sinne des Wandsbecker Boten, und diesmal vertauſchte er den Namen Asmus mit dem „Invaliden Görgel". Einigermaßen konnte die Nähe von Merck ihm den Kreis der Wandsbecker und Hamburger Freunde erſetzen; aber doch fand er ſich hier in einer zu fremden Welt, um auf die Länge ſich behaglich zu fühlen, und das brauchte nun einmal Claudius, wenn er in ſeiner Weiſe arbeiten ſollte. Dazu kam eine gefährliche Krankheit zu Anfang des Jahres 1777. Er kehrte mit Weib und Kind nach Wandsbeck zurück, ſogar in ſeine alte Wohnung — aber freilich ohne jeden Anhalt für ſeine Exiſtenz. Er lebte von ſchriftſtelleriſchen Arbeiten, und das iſt in Deutſchland zu allen Zeiten ſchwer geweſen, wenn man ſich nicht dem Geſchmack der Menge bequemen will. Der Philoſoph von Pempelfort, begüterter als Philoſophen zu ſein pflegen, half hier auf und Claudius brachte es ſo weit, daß er 1781, freilich mit fremdem Gelde, ein freundliches Haus mit einem Garten erwerben konnte — welch ein Beſitz gerade für dieſen Mann! Seine Kinder hatten jetzt Raum ſich zu tummeln, ſein Geiſt in vollem Behagen zu arbeiten. Er beſchäftigte ſich jetzt ferner mit der Herausgabe ſeiner ſchon früher im Wandsbecker Boten gedruckten und anderer Schriften, erwarb ſich ſeinen Unterhalt durch mancherlei Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen, ſo namentlich der religiöſen Werke Fenelons. Erſt im Jahr 1788 wurden die beſcheidenen Anſprüche des Mannes erfüllt und er den Nahrungsſorgen entriſſen; er erhielt die Stelle eines Reviſors bei der Schleswig-Holſteiniſchen Bank zu Altona, eine Stellung, welche ihm erlaubte, ſeinen geliebten Aufenthalt zu Wandsbeck beizubehalten und ihm auch Zeit zu ſeinen poetiſchen Arbeiten ließ. Die durch ſein ganzes Leben hindurchgehende religiöſe Stimmung nahm in den letzten Lebensjahren im Verkehr mit Lavater und den Stolbergen einen noch ſtrengeren und ſogar intoleranten Charakter an, der denn gemacht hat, daß verwandte Richtungen ſpäterer Zeit ihn zu einem Parteimanne ſtempeln wollten, was er doch ſeiner poetiſchen Natur zufolge nicht geweſen ſein kann. Die Greuel der franzöſiſchen Revolution hatten auf ihn einen tiefen verfinſternden Eindruck gemacht, der denn Haß alles deſſen erzeugte, was man damals Philoſophie nannte.

Den ſpäten Abend ſeines Lebens trübten insbeſondere noch die Schrecken der Fremdherrſchaft, welche, als Dänemarck auf Napoleons Seite ſtand, ihn von ſeinem Beſitzthum in Wandsbeck nach dem Lübeckiſchen vertrieben. Nachdem er in ſeinem glücklichen Familienleben die goldene Hochzeit, und zwar in Klopſtocks Geſellſchaft, gefeiert und zwei ſeiner Töchter an treffliche Männer verheirathet, die ältere an Friedrich Perthes, die jüngere an den Sohn Friedrich Heinrich Jacobis, eine dritte verlor er im Jahr 1796 — ſtarb er zu Hamburg, 72 Jahr alt, am 21. Januar 1815, erlebte alſo noch die Auferweckung und Befreiung Deutſchlands.

Eine anziehende Portraitſchilderung des Dichters, mit niederländiſchem Pinſel gemalt, giebt uns der Schweizer Dichter Uſteri, der im Jahr 1783 auf ſeiner Reiſe durch Norddeutſchland, auch nach Altona kam, in einem an einen Züricher Freund gerichteten Brief aus friſcheſter Anſchauung. Zur Abrundung der Geſtalt möge ſie hier nicht fehlen. „Claudius iſt Dein Lieblingsdichter; ich glaube alſo, daß es Dir angenehm ſein wird, wenn ich Dir eine Beſchreibung von unſerem Beſuch gebe. Wandsbeck wird von allen Fremden, die nach Hamburg kommen, beſucht, theils um die ſchönen Anlagen dieſes Ortes oder das Schloß, oder den berühmten Claudius, oder meiſtens alles zuſammen zu ſehen. In dieſer Abſicht reiſten auch wir dahin. Sobald wir im Wirthshaus abgeſtiegen waren, ſandten wir unſern Bedienten zu ihm, uns anzumelden. Wir hatten das Vergnügen, angenommen zu werden, und dieſes geſchieht nicht allen Leuten, wenn H. Claudius ſeine Launen hat, oder ſich ſtellt, als ob er ſie habe. Er empfing uns an der Thür mit einem deutſchen Handſchlag und traulichem Gott grüß euch! und hob ſeine weiße Zipfelkappe ein wenig vom Kopf. Er führte uns in ſeine

Stube, hieß uns ſitzen und ſetzte ſich ſelbſt und frug, womit er uns aufwarten könne. Wir verbaten uns alles. Nicht doch, ſagte er und ging in das Nebenzimmer, kam bald mit einem ſeiner Kinder zurück (ich ſah noch ſelten ein ſchöneres), brachte eine Flaſche mit Wein, die aber nur halb voll war, und Gläſer, und ſchenkte ein. Aber zum Trinken muß man auch etwas eſſen, fuhr er fort: ich weiß zwar nicht, ob ich noch etwas habe. Er öffnete ſein Schreibpult: eins, zwei, drei — ich glaube, es iſt noch genug, ja! Er nahm drei Bretzeln hervor, legte jede auf eins der Gläſer und präſentirte ſie uns mit der Hand. Wir tranken auf ſein Wohlſein, er auf das unſrige, und dann fing er an mit uns zu reden und uns allerlei zu fragen, wo wir geweſen u. dgl. m. Wir brachten beinahe drei Viertelſtunden bei ihm zu. Er iſt ungefähr von meiner Größe, hager und ſeine Lineamente ſind ſtark. Er hat eine Phyſiognomie, die Verſtand und Witz verräth, ein feuervolles Auge und braunes Haar, das er ganz offen, wie unſere Bauern, trägt. Er hatte eine weiße Zipfelmütze auf dem Kopfe und ſetzt ſie immer ſchief auf, einen pucefarbenen Nachtrock mit gelben Punkten, ſchwarzplüſchene Hoſen und Weſte und preußiſche Stiefeln. Seine Frau ſoll ſehr liebenswürdig ſein, ſowohl in Abſicht ihres Charakters als ihrer Figur. Ich glaube, ſie iſt eine Schreinerstochter aus Wandsbeck. Wenn ich nicht irre, ſo hat er vier Kinder, drei Mädchen und einen Knaben, der ihm erſt kürzlich geboren ward, und worüber er ſich ſehr freute. Claudius iſt arm; ſeine Schriften müſſen ihn ernähren, und das iſt gewiß eines der elendeſten Handwerke."

Wir haben in Claudius keinen gelehrten Dichter, keinen Schriftſteller der höheren Geſellſchaft, ſondern einen Mann des Volkes, ſo zeigt ſich ſein ganzes Auftreten nach Inhalt und Form, und das war, wenn wir einzelne rohe Erſcheinungen abrechnen, in der deutſchen Literatur etwas Neues. Aus dem Volksboden brachte nun Claudius, neben anderen trefflichen Eigenſchaften, eine derbe Laune, einen geſunden Verſtand und eine liebenswürdige Unbefangenheit, wie auch eine einfache Religioſität mit, welche in der Literatur ſeit längerer Zeit ganz verloren gegangen war. Er bildete mit derſelben nicht nur einen ſcharfen Gegenſatz gegen Wieland und gegen alles, was ſich an Modern-Franzöſiſches anlehnte, ſondern im Grunde auch nicht viel anders gegen Klopſtock, denn deſſen künſtlich und ſentimental aufgeſtutztes Chriſtenthum lag in der That ſehr fern von der biedern lutheriſchen Altgläubigkeit, welche noch ganz den Sinn Paul Gerhardts und ſeiner Zeit bewahrt hatte. Während jenes neumodiſche Chriſtenthum in fernen Weltregionen und auf anderen Sternen umherſchwärmte, ſich aller Körperlichkeit entkleiden wollte, ging dieſe einfache Frömmigkeit vielmehr ins Praktiſche, zeigte ſich überall rüſtig und kurzentſchloſſen und hatte eine natürliche Wahlverwandtſchaft zu Laune und Humor. Dieſe Eigenſchaften nun finden wir im edelſten und ſtärkſten Verein bei Claudius; aber er war überdies ein geborner Dichter, wenn auch keiner, dem große geſtaltenreiche Werke gelingen ſollten.

Es wird einleuchten, daß ein junger Dichter zu Wandsbeck in den erſten ſiebziger Jahren nicht anders dichten konnte als unter Klopſtockiſchem Einfluß. In der That ging Claudius in ſeiner Richtung, ſeinen Gegenſtänden, ganz von Klopſtock aus, mit dem er ja ohnedies perſönliche Berührung hatte; allein ſein ganz verſchiedenes Weſen und eine ganz andere Tonart trat bald hervor. Recht anſchaulich ſcheint beides zu werden durch das Neujahrslied des Wandsbecker Boten; es hebt an:

Es war erſt frühe Dämmerung
Mit leiſem Tagverkünden,
Und nur noch eben hell genug
Sich durch den Wald zu finden;

Der Morgenſtern ſtand linker Hand —
Ich aber ging und dachte
Im Eichthal an mein Vaterland,
Dem er ein Neujahr brachte —

Dann:

Und wankte, wie ein Menſch im Traum,
Wenn ihn Geſichte drängen,

Umarmte einen Eichenbaum
Und blieb ſo an ihm hängen.

Auf einmal hört' ich's wie Geſang,
Und glänzend ſtieg's hernieder,
Und ſprach mit hellem hohem Klang,
Das Waldthal ſprach es wieder:

„Der alten Barden Vaterland
Und auch der alten Treue!
Dich freies unbezwungnes Land!
Weiht Braga hier auf's Neue

„Zur Ahnentugend wieder ein
Und Friede deinen Hütten,
Und deinem Volke Fröhlichſein
Und alte deutſche Sitten!

„Die Männer ſollen, jung und alt,
Gut vaterländiſch, tüchtig
Und bieder ſein und kühn und kalt,
Die Weiber keuſch und züchtig!

„Und deine Fürſten groß und gut — —
u. ſ. w.

Hier haben wir Klopſtock und ſogar noch deſſen Braga, allein alles Pretiöſe, aller Schnörkel iſt abgeſtreift — alles iſt ins Einfachere, Handfeſtere, Tüchtigere gewendet, und wahrlich zum Gewinn ſolcher Empfindungen. Dabei eine treffliche Kernigkeit des Ausdrucks und eine öfters beneidenswerthe Versbildung, die in tiefem Zuſammenhange mit dem Inhalt ſteht und durchaus einen warmen Bruſtton an ſich trägt, ſehr im Gegenſatz gegen den meiſtens lehrhaften Ton der nächſtvergangenen Zeit. Auch ſchon poetiſche Empfindung für Landſchaftliches tritt hervor, kürzer und einfacher, als die ausgemalten Bilder in Thomſons Manier, aber zugleich um eben ſo viel wirkſamer. Blicken wir von hier auf die Anfangsſtrophe des ſchönen Liedes, das in aller Munde iſt, wie ließe des Dichters hohe Begabung nur einen Augenblick ſich verkennen:

Der Mond iſt aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar,
Der Wald ſteht ſchwarz und ſchweiget,
Und aus den Wieſen ſteiget
Ein weißer Nebel wunderbar —

Dies iſt ein Ton, man kann ſagen, wie er nie zuvor in deutſcher Poeſie erklungen, ein Ton, wie ihn namentlich weder Klopſtock noch einer ſeiner Zeitgenoſſen je nur entfernt erreichte, denn er iſt eben ſo herzlich, als erhaben, einfach, ſtill und groß. Auch die folgende Strophe iſt poetiſcher Schönheit voll:

Wie iſt die Welt ſo ſtille
Und in der Dämmrung Hülle
So traulich und ſo hold!
Als eine ſtille Kammer,
Da ihr des Tages Jammer
Verſchlafen und vergeſſen ſollt.

In der dritten dann, leider, verliert ſich der Dichter in eine etwas kühle Betrachtung über den Mond, kehrt aber wieder herzlich und warm zurück.

Seiner ganzen Natur nach mußte Claudius einen vorzüglichen Beruf für das ſangbare Lied haben, und hier in all ſeiner Einfachheit nimmt er einen der erſten Plätze ein; ſeine Worte ſind unmittelbar Geſang, Männergeſang. Ihm ſteht aber eben ſo gut der hohe Ernſt als der joviale Scherz, das Vaterlandslied wie der Rundgeſang beim Wein, und überall weht dieſelbe Biederkeit und treuherzige Wärme. Ich nenne nur das ſchöne, zum Theil aus dem ſchon angeführten Neujahrsgedicht entnommene:

Stimmt an mit hellem hohem Klang,
Stimmt an das Lied der Lieder,

Des Vaterlandes Hochgeſang,
Das Waldthal hall' ihn wieder!

Und das allbekannte:

Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher!

Mit der effectvollen, und trefflich durch geiſtreiche Zeilen vorbereiteten Strophe:

Am Rhein, am Rhein, da wachſen unſre Reben:
Geſegnet ſei der Rhein.
Da wachſen ſie am Ufer hin und geben
Uns dieſen Labewein.

Und auch die menſchlich weiche Schlußwendung nimmt ſich nach ſolcher muntern Kraftſprache ſehr wohl aus. Es iſt ein Lied, das wahrhaft der Nation gehört.

Die Laune des Dichters zeigt ſich nicht minder in der heitern Erzählung, in der Romanze. Aber auch hier iſt das Burleske von ganz anderer Art als in der vorigen Periode, denn es iſt der Rohheit entkleidet und tritt durchaus harmlos und gemütlich auf. Urians Reiſe und der Rieſe Goliath brauchen wohl nur genannt zu werden. Auch in der Fabel verſuchte ſich Claudius; als gelungen verdient „Die Henne“ mit ihrer ſehr einfachen Moral Erwähnung.

Selbſt die erotiſche Poeſie erfuhr in Claudius Hand eine weſentliche Veränderung. Die Stücke der Art, welche wir von ihm beſitzen, namentlich Phidile, ſind, verglichen mit Wieland und ſeines Gleichen, treuherzig und unſchuldvoll, verglichen mit Klopſtock aber körperlicher und lebendiger, ſchalkhafter, zugleich natürlicher und ſchmackhafter. Zuweilen erhebt ſich ſeine Poeſie bis gegen die Ode hin und wetteifert in Gegenſtand und Ton mit Klopſtock, bleibt dabei aber doch ganz und gar Claudius. Ein überaus ſchönes Stück möge hier nicht unberührt bleiben, zumal da es weniger bekannt ſein dürfte.

Der Frühling. Am erſten Maimorgen.

Heute will ich fröhlich, fröhlich ſein,
Keine Weiſ' und keine Sitte hören;
Will mich wälzen und für Freude ſchrein,
Und der König ſoll mir das nicht wehren.

Denn er kommt mit ſeiner Freuden Schaar
Heute aus der Morgenröthe Hallen,
Einen Blumenkranz um Bruſt und Haar,
Und auf ſeiner Schulter Nachtigallen!

Und ſein Antlitz iſt ihm roth und weiß
Und er träuft von Thau und Duft und Segen —
Ha! mein Thyrſus ſei ein Knoſpenreis
Und ſo tauml' ich meinem Freund entgegen.

In der That kann der Vergleich mit Klopſtocks Ode des nämlichen Inhalts für dieſen ſehr gefährlich und beinahe tödtlich werden.

Das Gegenſtück, ein Winterbild, giebt das „Lied vom Reifen", vom 7. December 1780:

Seht meine lieben Bäume an,
Wie ſie ſo herrlich ſteh'n,
Auf allen Zweigen angethan
Mit Reifen wunderſchön.

Von unten an bis oben 'naus,
Auf allen Zweigelein,
Hängt's weiß und zierlich, zart und kraus
Und kann nicht ſchöner ſein.

Und alle Bäume rund umher
Und alle weit und breit
Steh'n da geſchmückt mit gleicher Ehr,
In gleicher Herrlichkeit. —

Und weiter hin:

Viel ſchön, viel ſchön iſt unſer Wald,
Dort Nebel überall,
Hier eine weiße Baumgeſtalt
Im vollen Sonnenſtrahl.

Lichthell, ſtill, edel, froh und frei
Und über alles fein! —
O aller Menſchen Seele ſei
So lichthell und ſo rein!

Naturſchilderungen, oft mit wenigen gelungenen Zügen begegnen überall und ihre Wirkung iſt um ſo größer, als ſtets ein Antheil des kindlichen Herzens mitſpielt: welch ein Abſtand von der ſentimentalen und pretiöſen Landſchaftsmalerei, welche unter engliſchem Einfluß ſchon in dieſer Periode geltend wird und in der folgenden ſich noch breiter entfaltet.

Zufolge ſeiner eigenthümlichen Sinnesart weiß der Dichter den allgemeinſten Betrachtungen noch Reiz zu verleihen und vom Naiven geht er nicht ſelten zum Ernſten und ſelbſt Großen über. Ich verweiſe auf ſein Gedicht „Der Menſch“. Seiner Natur nach iſt er für alles Menſchliche und Friedliche, der Krieg erſcheint ihm als großes Uebel und doch finden wir eines dieſer Lieder, mit dem Chorgeſang:

Ja, du lieber Fürſt, nicht kriegen
Menſchenblut
Iſt doch viel zu gut!

ſchließend mit den Strophen:

Doch wenn ohne Fug und Ehren
Jemand trotzt und droht
Heerd und Altar zu zerſtören;
— Noth hat kein Gebot —
Dann zu kriegen und zu ſiegen

Und zu ſchlagen bis ſie liegen!
Saget an! Saget an!

Alle.

Das iſt Recht und iſt Vergnügen,
Menſchenblut
Iſt dann nicht zu gut!

Auch haben wir treffliche Epigramme von Claudius, die ſich bald durch artige Einfälle, wie die „Coquette“, oder durch harmloſe Laune, wie „Die Unſchuld“ auszeichnen; das bedeutendſte von allen bleibt aber das auf Voltaire und Shakeſpeare und um ſo mehr, als es ſich in einem der erſten Stücke des Wandsbecker Boten findet. Es lautet:

Voltair' und Shakeſpear? — der Eine
Iſt, was der *andre ſcheint.*
Meiſter Arouet ſagt: ich weine!
Und Shakeſpear *weint.*

Hiemit iſt in der That der Abſtand ſo tief und ſchlagend ausgeſprochen, daß man ſagen darf, das kleine Epigramm erlege, gleichwie der Knabe David den Philiſterrieſen Goliath.

Vor allem gedenken wir ſchließlich noch des Liedes, das die Ueberſchrift führt: „Täglich zu ſingen“, denn hier zeigt ſich wieder der Menſch in ſeiner ganzen abgerundeten Eigenheit und zugleich der Mann und Dichter des Volkes. Man leſe die Strophen:

Ich danke Gott mit Saitenſpiel,
Daß ich kein König worden:
Ich wär geſchmeichelt worden viel
Und wär vielleicht verdorben.

Auch bet' ich ihn von Herzen an,
Daß ich auf dieſer Erde
Nicht bin ein großer reicher Mann,
Und auch wohl keiner werde.

Denn Ehr' und Reichthum treibt und bläht,
Hat mancherlei Gefahren,
Und vielen hat's das Herz verdreht,
Die weiland wacker waren.

Und all das Geld und all das Gut
Gewährt zwar viele Sachen:
Geſundheit, Schlaf und guten Muth
Kann's aber doch nicht machen.

Und die ſind doch, bei Ja und Nein!
Ein rechter Lohn und Segen:
Drum will ich mich nicht groß kaſtein
Des vielen Geldes wegen.

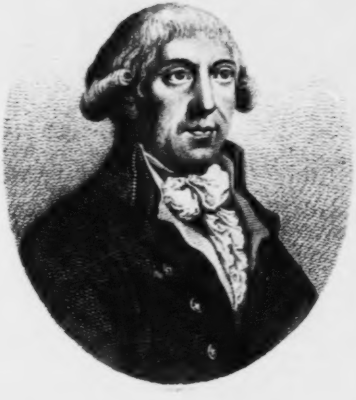
Gott gebe mir nur jeden Tag
So viel ich darf zum Leben.
Er giebt's dem Sperling auf dem Dach:
Wie ſollt' er's mir nicht geben?

Dieſe Fröhlichkeit der Armut iſt ein koſtbares Gut und eine edle Stimmung, nur unverdorbenen Herzen eigen. Auf dieſer Seite befindet ſich Claudius in weitem Abſtande von denen, die ihn heute zum ihrigen machen möchten, und wahrlich iſt das, was er in ſo reichem Maaße hat, vielleicht der größte Mangel unſerer verbildeten Zeit in allen Kreiſen.

In der deutſchen Poeſie bildet Claudius, ſo wenig er auch darauf ausging und ein Bewußtſein davon haben mochte, einen Wendepunkt. Die Bahn, welche Opitz eingeſchlagen hat, war die einer gelehrten Poeſie, wie es an der Hand klaſſiſcher Vorbilder nicht anders ſein konnte: Claudius führte mit ſeiner ganzen Natur zum friſchen Volksleben zurück und half durch ſein innerſtes Weſen die abgeriſſenen Fäden alter Volkspoeſie wieder anknüpfen, ohne das dort Errungene und ſchon zu Fleiſch und Blut Gewordene wieder aufzugeben. Er war es beſonders, welcher von der Rhetorik ablenkte und zu naiver Anſchauung der Natur und des Lebens hintrieb. Außerdem war er nun auch ein Feind der nüchternen

Aufklärung, die zugleich mit dem Aberglauben den Glauben, und alles Dämoniſche, Geiſterhafte, Tiefinnerliche zerſtört hatte. In der nächſt vergangenen Zeit waren auch die am höchſten ragenden Geiſter einer faſt unvermeidlichen Nüchternheit und Flachheit anheimgefallen: jetzt öffneten ſich Wege für eine neue und wahrhaft deutſche Poeſie.

Claudius ſammelte ſchon frühzeitig, von 1775 ab, ſeine im Wandsbecker Boten enthaltenen Werke, Proſa und Poeſie, unter dem Titel: Asmus omnia sua secum portans; neuere Ausgaben, Gotha bei Perthes, haben alles Spätere hinzugethan und machen zu einem ſehr mäßigen Preiſe, noch mit den Kupferſtichen nach Chodewieckis Zeichnung, die ſämmtlichen Werke des Wandsbecker Boten zu einem Volksbuch der beſten Art, das zugleich ein dauernd werthvolles Beſitzthum der vaterländiſchen Literatur iſt.



III.

Gottfried Auguſt Bürger.

(Leben.)

Noch bedeutender für die Entwickelung der deutſchen Poeſie iſt der Dichter geworden, deſſen Bild wir nunmehr zu zeichnen haben. Er war eine Zeit lang der Liebling der Nation und ergriff in einem Grade alle Herzen, wie man es in Deutſchland noch nicht geſehen. Die Töne, mit denen er dies vermochte, erkaufte er freilich durch ein zerriſſenes und ſchmerzvolles Leben.

Bürger war am 1. Januar 1748,*) alſo etwa anderthalb Jahr vor Goethe, geboren, und zwar zu Molmerswende im Halberſtädtiſchen. Sein Vater war der Prediger des Orts, in einer außerordentlich bedrängten Stellung; ſeine Mutter, eine zwar begabte, aber ungebildete und in hohem Grade leidenſchaftliche Frau — bedeutende Männer ſollen ja aber das Meiſte von ihrer Mutter haben. Das Vernehmen der Eltern, woran ihre Lage mit Schuld ſein mochte, wird als ein überaus geſtörtes dargeſtellt, zum öftern entfloh die Frau ihrem Manne und begab ſich zu ihren Eltern nach Aſchersleben; aber auch ihr Vater daſelbſt ſtand im Ruf der Streitſucht. Dieſe traurigen Verhältniſſe wirkten ſogleich auf das Kind, das auch bald ſeinem Vater entzogen und zum Großvater gebracht wurde. Der Knabe erregte nun auch nichts weniger als große Hoffnungen, blieb hinter ſeinen Altersgenoſſen auffallend zurück, zeigte wenig Theilnahme, lernte ſpät und langſam, ſo daß er im zehnten Jahr kaum leſen und ſchreiben konnte. Allein wer ihn genauer beobachtete, hätte ſchon damals ein eigenes innerliches Leben, ja wohl ſchon die poetiſche Stimmung ſeines Gemütes wahrnehmen können. Er hatte Neigung zur Einſamkeit, ſuchte ſchaurige Oerter auf und verkehrte hier um die Zeit der Dämmerung; die, wenn auch nicht eben romantiſche, doch ſagenhafte Umgebung des Dörfchens mochte zu Hülfe kommen. Bald auch traten Verſuche im Versmachen hervor, wobei das Geſangbuch ſein einziges Muſter war, alles zum Beweiſe, daß er jene Liebe für das Schauerliche nicht etwa literariſchen Eindrücken verdankte, wie ſie denn auch bis dahin der deutſchen Poeſie noch gänzlich fehlten. Seine Abneigung gegen das Latein hat bereits einen ſo mythiſchen Charakter angenommen, daß verſichert wird, er habe innerhalb zweier Jahre trotz vieler Schläge nicht mensa decliniren können. Im Jahr 1759 wurde er nach Aſchersleben zu ſeinem mütterlichen Großvater, dem Hofesherrn zu St. Eliſabeth daſelbſt, Jacob Philipp Bauer, geſchickt, in der Hoffnung, daß die Aenderung des Ortes vielleicht guten Einfluß auf den körperlich und geiſtig Zurückgebliebenen äußern würde. Er zeigte jetzt mehr Munterkeit, ſelbſt Schalkheit, lernte nun auch wirklich etwas Latein, entſagte darum aber den deutſchen Verſen nicht. Dieſe Verſe gaben nun bald auf der lateiniſchen Schule zu Aſchersleben den Ausſchlag für ſein ferneres Schickſal. Er machte nämlich ein Epigramm auf den ungeheuern Haarbeutel eines Primaners, das von deſſen Inhaber ſehr übel aufgenommen und darauf auch von dem Rector (Aurbach), als Verſtoß gegen die Subordination, mit Schlägen honorirt wurde. Allein der Großvater nahm ſich bei dieſer Gelegenheit ſehr des Knaben an, ſo daß er nicht nur den Lehrer verklagte, ſondern ſeinen Enkel auch ſogleich aus der Anſtalt zog und ihn (Auguſt 1760) nach Halle auf das dortige Gymnaſium brachte. Auch hier wußte man von dem jungen Bürger einige mutwillige Streiche zu erzählen, die aber niemals ſeinem Herzen zur Unehre gereichten. Von den Lehrſtunden ſagten ihm diejenigen beſonders zu, welche irgend eine Beziehung zur Poeſie hatten, und den eigentlich metriſchen Uebungen, die hier angeſtellt wurden, wendete er ſeinen ganzen Fleiß zu, um ſo mehr, als er an ſeinem Mitſchüler Göcking einen tüchtigen Nebenbuhler fand. Im Jahr 1764 bezog er die Univerſität Halle. Sein Vater war unterdeß geſtorben und er nun ganz vom Großvater abhängig; indeß beſtimmte auch dieſer ihn zum Studium der Theologie, gegen Bürgers eigene Neigung. In Halle wurde nun der Studirende mit Klotz bekannt, der talentvolle Jünglinge um ſich zu verſammeln pflegte. Er ſcheint Bürgers Anlage erkannt zu haben, förderte ihn auf alle Weiſe, leitete ihn zu Productionen an und zog ihn in ſeinen näheren Umgang, der aber auf die Sitten des lebhaften Jünglings keinen guten Einfluß übte und wahrſcheinlich den erſten Grund zu der Zerrüttung legte, welche der Dichter ſo ſchwer hat entgelten müſſen. Der Großvater erhielt Kunde von Bürgers unordentlichem Leben, vielleicht auch von ſeiner Urſache, denn er berief ihn im Zorn von Halle zurück und ſandte ihn, Oſtern 1768, nach Göttingen. Indeß muß Bürger Mittel gefunden haben, den alten Herrn zu beſänftigen und zu gewinnen, denn er durfte nunmehr Jurisprudenz ſtudiren, — vielleicht wirkte ſeine Vorſtellung, daß eben ein Studium gegen ſeine Neigung hauptſächlich die Schuld der ſchlechten Sitten trage. Aber auch in Göttingen widmete er ſich dem neuen Studium nur mit mäßigem Fleiß; er bekennt ſelbſt, in den Lectionen wenig Aufmerkſamkeit und außerdem wenig Geduld gehabt zu haben, um ſich aus Büchern mit Ernſt zu unterrichten; nur ſeiner leichten Auffaſſung dankte er es, daß er nicht ganz kenntnißlos blieb. Nun fehlte es auch hier nicht an einer Stimme der Verführung: er fiel in die Netze einer Buhlerin, gerieth in Schulden, entfernte ſich von dem guten Umgange. Der Großvater, dem es nicht verborgen bleiben konnte, zog darauf ſeine Hand von ihm, als einem Verlorenen, ab und überließ ihn der Verzweiflung. Aber auch im Fall und Elend behielt er noch Kraft für den Gegenſtand ſeiner innerſten Neigung; er ſtudirte mit wahrem Eifer die Alten, und ſchon nahmen ſeine dichteriſchen Verſuche einen Charakter an, der, trotz ſeines leidenden Rufes, alle Mitſtrebenden auf ihn aufmerkſam machen mußte. Der launige Ton gelang ihm, in ſeinen Verſen war Wurf- und Schwungkraft, und als er ſich dem Kreiſe von Miller, Hölty und Voß, beſonders aber den Stolbergen, annäherte, behauptete er unter den Altersgenoſſen einen Rang. Er ſchloß übrigens ſich ihnen auch nur bedingt an, denn ihrer unbegrenzten Verehrung Klopſtocks wollte er zugleich Wieland gegenüber ſtellen. Die Sinnlichkeit, welche ſich in Bürgers Weſen bereits entſchieden hatte und wohl auch tief in ſeiner Natur begründet lag, konnte an ſo unkörperlichen und blutloſen Geſtalten, wie ſie in Klopſtocks epiſchen und lyriſchen Werken figuriren, kein wahres Behagen finden; auf dieſer Seite ſagte ihm Wieland mehr zu, der vielleicht, neben Klotz, auch für die Sitten des Jünglings vergiftend gewirkt haben mag, denn was vermögen all die ſokratiſchen und platoniſchen Lehren gegenüber den buhleriſchen Schilderungen. Allein das war nur Ferment und Zunder; der Funke wurde in Bürger zur Flamme. Was dem Menſchen verderblich war, kam jedoch dem Dichter zu gut; nichts aber that, gegenüber der franzöſiſchen Lüſternheit und der engliſchen Sentimentalität und jener geſchlechtsloſen Engelsliebe, der deutſchen Literatur mehr Noth, als eben eine derbe Sinnlichkeit — ſie fand dieſe zunächſt in Bürger.

---

*) Nach Bürgers eigener Angabe 1748, allein nach dem Zeugniß des Kirchenbuches von ſeines Vaters Hand am 31. Dec. 1747 — nämlich in der Sylveſternacht. S. G. A. Bürger, von Dr. H. Pröhle 1856.

Nicht wenig verdankt der Dichter dem Kreiſe Mitſtrebender. Boje, ſo wird verſichert, ſoll beſonders viel beigetragen haben, Bürger zu ſauberer Formvollendung anzuleiten; allein er würde dies durch ſein kritiſches Bemühen gewiß nicht erreicht haben, wenn ſein Freund nicht ſelbſt ſchon Sinn dafür und Streben dahin beſeſſen hätte; er übertrifft hierin alle früheren und gleichzeitigen Dichter und zeigt eine Strenge gegen ſich ſelbſt, ſo wie eine Unermüdlichkeit der Arbeit, noch über Hagedorn und Wieland hinaus. Es iſt dieſe Strenge an Bürger übrigens um ſo höher zu ſchätzen, als ſie ſich mit dem Streben nach Popularität verbindet, das gewöhnlich Formloſigkeit und ſelbſt Incorrectheit entſchuldigen muß; bei einem ungeordneten und regelloſen Leben erwartet man ſie um ſo weniger.

Eine ganz beſondere Anregung, die für ſeine Poeſie entſcheidend wurde, erhielt Bürger um das Jahr 1772; um dieſe Zeit nämlich wurde in Deutſchland die von Percy ſchon im Jahr 1765 veranſtaltete Sammlung altengliſcher und ſchottiſcher Balladen bekannt, beſonders als Herder in ſeinen Briefen über Volkspoeſie, zuerſt in ſeiner Schrift „Von deutſcher Kunſt und Art“ (1773) gedruckt, noch mit vorzüglicher Wärme darauf hingewieſen, — Funken, welche in Niemanden mehr zündeten, als in dem jungen Bürger, ſo daß von nun ab eine wahrhaft ſchäumende Thätigkeit begann. Um ſo mehr waren Bürgers Freunde jetzt darauf bedacht, ihn in eine Laufbahn zu bringen, welche ſein Leben ſicherte und ihm Zeit ließ zur Ausbildung ſeines Talentes, zunächſt, wo möglich, zur Hinſtellung eines Werkes von ſolcher Bedeutung, daß darauf hin ihm von Mächtigen geholfen werden könne. Boje wußte für ihn zu erlangen, daß die Herren von Uslar die Stelle ihres Juſtizbeamten zu Altengleichen im Fürſtenthum Kalenberg ihm übertrugen, eine Stelle, die freilich weder einträglich, noch angenehm war. Bürger trat ſie an und ſogleich kam, ganz unerwartet, von anderer Seite her eine Hülfe. Als nämlich ſein alter Großvater des Enkels ernſtliche Bemühung um ein Amt ſah und auch ſonſt wohl Gutes von ihm hörte, wandte ſich ſein Sinn noch einmal zur Milde um, er bezahlte die Schulden in Göttingen und erbot ſich, die für das Amt erforderliche Caution zu ſtellen. Aber gerade hier ging ein neuer Unſtern auf; das Geld ward einem angeblichen Freunde vertraut, deſſen Umſtände ſelbſt zerüttet waren, Bürger verlor den größten Theil und konnte von dieſem Schlage ſich nie wieder erholen; er war gelähmt in dem Augenblick, wo er Ruhe und Freiheit gewinnen ſollte.

Mit der Erlangung des Amtes ſtand Bürgers Verheirathung im Zuſammenhange; hier aber zeigen ſich uns die unglückſeligſten, die tragiſchſten Verhältniſſe. Bürger verheirathete ſich im Jahr 1774 mit der älteſten Tochter eines benachbarten hannoverſchen Beamten und zog mit ſeiner Gattin nach Wölmershauſen, einem in ſeinem Gerichtsſprengel gelegenen Dorfe. Allein ſchon während der Brautſchaft entwickelte ſich gewaltſam eine Leidenſchaft für die jüngere Schweſter ſeiner Braut, ein kaum fünfzehnjähriges Mädchen von dem ſeltenſten Reiz. Die Zuneigung zu einem ſo kindlichen Weſen ſchien ſehr unſchuldig, wuchs aber ſchnell zur beiderſeits hochlohenden Flamme. Bürger glaubte ihrer noch Herr werden zu können; er täuſchte ſich darin, die moraliſche Kraft ſtand im umgekehrten Verhältniß mit ſeiner Leidenſchaft. Jahre des Unglücks erwuchſen daraus; ſeine angetraute Gemalin ertrug alles mit der Geduld eines Engels und bemühte ſich nach Kräften, das Anſtößige des Verhältniſſes der Welt zu verbergen. Es liegt nicht in unſerer Aufgabe, dem Roman weiter nachzugehen, der wahrlich Situationen darbietet, wogegen die Leiden des jungen Werthers ein Leichtes und Geringes ſind. Eine kurze Stelle aus einem Brief Bürgers mag hier ſtatt alles weitern ſtehen. Er ſchreibt: „Schon als ich mit ihr vor den Altar trat, trug ich den Zunder zu der glühenſten Leidenſchaft für ihre Schweſter, die damals kaum 14 bis 15 Jahre alt war, in meinem Herzen. Ich fühlte das, allein ich hielt es für einen Fieberanfall, der ſich bald geben würde. Es wäre meine Pflicht geweſen, noch vor dem Altar zurückzutreten. Mein Fieber legte ſich nicht, ſondern wurde immer heftiger, immer unauslöſchlicher. In eben dem Maaße als ich liebte, wurde ich wieder geliebt. O, ich würde ein Buch ſchreiben müſſen, wenn ich viele der grauſamſten Kämpfe zwiſchen Liebe und Pflicht erzählen wollte. Wäre die mir Angetraute ein Weib gemeinen Schlages, wäre ſie minder großmütig geweſen, ſo wäre ich längſt zu Grunde gegangen. Was die weltlichen Geſetze nicht geſtattet haben würden, das glaubten drei Perſonen ſich zu ihrer eigenen Rettung vom Verderben ſelbſt geſtatten zu dürfen. Die Angetraute entſchloß ſich, mein Weib öffentlich und vor der Welt nur zu heißen, die andere es zu ſein.“ —

Was liegt nicht in dieſen Worten! Das unſelige Verhältniß dauerte volle zehn Jahre; da ſtarb Bürgers Frau, vielleicht vor Gram — er heirathete nunmehr die Angebetete ſeines Herzens — die gefeierte Molly ſeiner Gedichte. Aber er ſollte ihres Beſitzes nicht froh werden — ſie ſtarb bald — nach dem Kindbett an einem hektiſchen Uebel, das in der Familie erblich war, und ſich vielleicht auf Bürger ſelbſt übertrug. Er überlebte ſie mit drei Kindern, an denen Erinnerungen ſchwerer Art hafteten.

Zu dieſen tiefen Zerwürfniſſen kam ökonomiſches Unheil. Er hatte, 1780, um ſeine Lage zu verbeſſern, eine ländliche Pachtung bei Appenrode unternommen, da aber weder er noch ſeine Frau Kenntniß von der Landwirthſchaft hatten, ſo mußte er, als Unglücksfälle dazu traten, dieſelbe wieder mit ſo bedeutendem Verluſte aufgeben, daß er das ſeiner Frau durch Erbſchaft zugefallene Vermögen ſogleich wieder einbüßte. Aber auch ſein Amt ſollte ihm verbittert werden. Eben jener falſche Freund, der ihn ſchon einmal durch Veruntreuung beraubte, klagte ihn jetzt bei der Regierung der ſchlechten Verwaltung ſeines Amtes an und ſuchte noch ſchlimmern Verdacht auf ihn zu lenken. Bürger vertheidigte ſich und griff den Gegner in einer eigenen Klageſchrift an, legte aber gleichwohl das Amt freiwillig nieder.*)

Der Dichter, ernſtlich bemüht, durch ſeine Arbeit den Unterhalt für ſich und alle, die ihm oblagen, zu finden, wendete ſich an Friedrich den Großen um Ertheilung einer ſeinen Kräften angemeſſenen Stelle; er erhielt einen gnädigen Beſcheid durch den Miniſter, welcher nur bedeutete, daß nicht ſogleich eine Vacanz vorhanden ſei — und in Bürgers Charakter lag es nicht, ſich mit fernerem Geſuch in Erinnerung zu bringen. Es hat ſich der Brief erhalten, welchen der Dichter an den König ſchrieb; er hielt ihn für ein rhetoriſches Meiſterſtück; jedenfalls wird man ihn ſehr gemeſſen und des Dichters vollkommen würdig finden.**)

---

*) Das Nähere in Althoffs Lebensbeſchreibung Bürgers — dieſer wurde ſpäter ſogar noch der Wohlthäter des Unwürdigen.

**) Das von Bürger ſelbſt verloren geglaubte Document iſt von H. Pröhle aufgefunden worden. Wir meinen, es unſern Leſern mittheilen zu müſſen.

„Allergnädigſter Monarch!

Ew. Majeſtät erhebt das über alle Könige, daß kein Ceremoniell den Menſchen vor Menſchen hinter dem Monarchen verbirgt.

Bürger begab ſich nunnmehr nach Göttingen, um daſelbſt die Herausgabe ſeines ſchon 1778 begonnenen Muſenalmanachs zu beſorgen und Privatvorleſungen über Gegenſtände der Aeſthetik zu

---

Friedrich, der vortrefflichſte der Menſchen, tilgt meine Schüchternheit vor dem erhabenen Preußiſchen Monarchen.

Ich bin Ew. Majeſtät geborner Unterthan aus dem Halberſtädtiſchen, wo ich auch noch einige ererbte Grundſtücke beſitze. Mein Schickſal hat mich ſchon vor zehn Jahren, als einen noch ſehr jungen Studenten, hieher in das Hannöverſche verſchlagen, wo ich ſeitdem ein Juſtizamt auf dem Lande verwalte. Allein noch konnte die Zeit meinen Wunſch nicht unterdrücken, in irgend eins der glücklichen Länder unter Ew. Majeſtät Scepter zurückzukehren und dem beſten der Könige zu dienen. Ja er iſt ſo lebhaft, ſo unruhig, daß er mich jetzt geradesweges vor Höchſtdero Thron reißt, um das Anerbieten fleißiger und getreuer Dienſte, ſo viel deren ich fähig bin, in demüthiger Erwartung allhier niederzulegen.

Ich fühle mich zu jedem Amte, das mit Jurisprudenz, bon sens und allgemeiner Adreſſe verwaltet werden kann, tüchtig. Daß unſer Vaterland mich als Dichter kennt und, wie es ſcheint, liebt und ſchätzt, kommt wohl hier nicht mit in Anſchlag. Vielleicht aber mehr dieſes, daß ich mich einiger älterer und neuerer Sprachen, der Philoſophie des Guten und Schönen und der edleren Geſchichte befliſſen habe. Wie glücklich, wenn mir Muße und Gelegenheit würde, in dieſer letzten Sphäre etwas Gutes zu wirken!

Was ich hier von mir ſelbſt ſagen mußte, kann keinen Verdacht eines unbeſonnenen Selbſtlobes erwecken. Denn ſelbſt dem edleren Genius ſinken die Flügel vor dem Blicke des großen ſcharfſinnigen Beurtheilers, dem ich mich darzuſtellen wage.

Man fällt vor Friedrichs Thron nicht, wie ein aſiatiſcher Sklav, auf das Antlitz zur Erde. Es opfert aber das Herz deſto freiwilliger und ungeheuchelter den höchſten und beſten Zoll, deſſen es fähig iſt. Daher erſterbe ich voll höchſter Bewunderung für den großen, und liebevollſter Verehrung für den guten König.

Euer Majeſtät

allerunterthänigſter
Gottfried Auguſt Bürger.

Altengleichen ohnweit Göttingen
den 29. Juli 1782."

Der Brief hat ſich erhalten im Juſtizminiſterium zu Berlin. Der Juſtizminiſter von Carmer wollte Bürgern wohl und empfahl ihn an den geiſtlichen Miniſter von Zedlitz. Dieſer ſchrieb an v. Carmer zurück, der Brief iſt gleichfalls erhalten:

Wenngleich Bürger ſich als Dichter Ruhm erworben, ſei er doch zum Jugendlehrer nicht zu gebrauchen, wie dies das Genieweſen der Schöngeiſter beweiſe; an Leuten, welche die alten Sprachen verſtänden, ſei kein Mangel und ſeine Pflicht halten. Er führte den Plan wirklich aus, ſtrengte ſeine Kräfte mächtig an und ließ es ſelbſt an ſaurer Arbeit nicht fehlen. Unter anderen mühſamen Studien gab er ſich auch der Kant'ſchen Philoſophie hin und war einer der erſten deutſchen Univerſitätslehrer, welche ihr Aufmerkſamkeit widmeten. Die Facultät und ſpäter auch die Regierung blieb nicht unempfindlich dieſen ernſten Beſtrebungen gegenüber, denn die erſtere ertheilte Bürger bei Gelegenheit der Jubelfeier der Stiftung im Jahr 1787 die philoſophiſche Doctorwürde, und zwei Jahre darauf ernannte ihn die Regierung zum außerordentlichen Profeſſor — ohne Gehalt.

Hinſichtlich des Muſenalmanachs gerieth Bürger in Colliſion mit Voß, der ihn beſchwor davon abzuſtehen, da er darauf hin geheirathet und außerdem an Göcking ein Abſtandsgeld zahlte, man ſehe den Briefwechſel. Auch mit den Vorleſungen machte er nicht ſo viel Glück als er wohl verdient hatte, hauptſächlich weil er es verſchmähte, durch Witzeleien im Geſchmack der Studenten dieſe anzulocken, wie damals in Göttingen beſonders üblich war.

Bürgers letzte Lebensjahre trübten ſich noch durch ein beſonderes Abenteuer, das romantiſch begann und traurig ausging. Während er ſelbſt alle Veranlaſſung hatte, ſeinen unmündigen Kindern eine Mutter zu ſuchen und ſich auch wohl nach einer ſolchen umſah, kam ihm plötzlich ein poetiſcher Antrag, und zwar aus dem Schwabenlande. Bürgers Gedichte hatten auf ein Mädchen in Stuttgart ſolchen Eindruck gemacht, daß ſie, mit Rückſicht auf ſeine Lebensſchickſale und anknüpfend an die Schlußwendung der Weiber von Weinsberg, ſich zu dem gewagten Schritt entſchloß, in einem Gedicht ihm Herz und Hand anzutragen. Bürger nahm die Sache anfangs leicht und ſcherzte, da indeß die poetiſchen Zeilen Bildung und Gefühl zu verrathen ſchienen und verſchiedene Nachrichten ein vor-

---

ſei, alle Gelegenheit wegzuräumen, daß die Jugend keinen Hang „zu der alle Seelenkraft und alle zu Geſchäften erforderliche Thätigkeit untergrabenden Poeterei bekomme.“ So urtheilte damals ein geiſtlicher Miniſter Preußens und ſo wurden die Gnadenacte des großen Königs ausgeführt!

theilhaftes Bild entwarfen, wurde die Sache in ernſtere Erwägung genommen, die Ungewöhnlichkeit des Weges ſchien ſelbſt auf etwas nicht Gemeines hinzudeuten. Bürger gab alſo eine poetiſche Antwort und die Unterhandlung ſpann ſich weiter, ſo weit, daß der Dichter 1790 ſein Schwabenmädchen heimholte. Allein das Glück währte nur kurze Friſt und ſogar nach wenig Wochen kam die ſchmählichſte Enttäuſchung. Die ſonderbar geknüpfte Verbindung wurde eine Quelle neuen und unſäglichen Leides und mußte ſchon zwei Jahre darauf gerichtlich getrennt werden — diesmal ohne Bürgers Schuld. Der Lebensweg des Dichters wird nun zwar ſtiller, aber auch einſamer und dunkler. Theils verlaſſen, theils aber auch freiwillig zurückgezogen, verſchloß er ſich der Welt je mehr und mehr. Vermögen und Geſundheit waren erſchöpft, Leib und Seele erſchüttert, der Quell der Poeſie, der ſein Leben bisher erfriſcht, nun auch verſiegt. Bürger ſchloß, von allen Erheiterungen und Bequemlichkeiten entfernt, ſich in ſein enges Gemach ein, um durch Handwerkerarbeit ein Leben zu friſten, das ihm ſelbſt zur Laſt war. Der friſcheſte, deutſcheſte Dichter, den Deutſchland ſeit Jahrhunderten gehabt, lebte von dem kärglichen Solde, den Buchkrämer für Ueberſetzerarbeit zahlten; er lernte zu dieſem Behuf ſogar noch das Schwediſche. Nur ein ſchwacher Stral von Hoffnung erhellte das Dunkel ſeines dürftigen Stübchens. Die hannöverſche Regierung ließ ihm ein kleines, jedoch unerbetenes Geſchenk zu Theil werden — die Hoffnung und der Gedanke, daß es Menſchen gebe, die ſeiner gedächten, verlängerte ſein Leben um einige Tage. Er ſtarb am 8. Junius 1794 in ſeinem ſechsundvierzigſten Lebensjahr, die Aerzte ſagten: an der Lungenſucht, wir: am gebrochenen Herzen.

Auch Bürgers Grab hat noch ſein Schickſal gehabt. Es blieb längere Zeit ohne Auszeichnung, und als ihm dieſe zu Theil geworden, ging es gar verloren.*) Auf einem Spaziergange aber, den Bürger zu beſuchen pflegte, hatte man eine Germania mit des Dichters Namen errichtet; auch dieſe ward erſt verſtümmelt, dann überſtrichen und an einen andern Ort verſetzt, wo ihre Bedeutung gänzlich verloren ging. Aber Bürgers Name und ſeine Werke beſtehen in friſchem Glanz!

---

*) H. Pröhle berichtet: Als im Jahr 1845 einige Göttinger Studenten, aufmerkſam gemacht durch einen Roman, deſſen Held der Dichter iſt, auf den patriotiſchen Gedanken kamen, ſein Grab aufzuſuchen, war es nur ſchwer zu fin-

Die Perſönlichkeit Bürgers wird als angenehm, ſeine Geſtalt und ſein Antlitz als wohlgebildet geſchildert; ein gelungenes, ſauber ausgeführtes Bildniß findet ſich vor der Ausgabe ſeiner Gedichte vom Jahr 1789.

Die Welt iſt immer geneigt, bei hervorragenden Menſchen vor allem erſt einen ſichern Abſchluß über ihren moraliſchen Charakter zu verlangen, ſollte ſie darin auch einem höhern Richter vorgreifen. Bürger iſt dieſem Verlangen ganz beſonders ausgeſetzt, und ſo halten wir für Pflicht, auf einige Punkte aufmerkſam zu machen, deren Berückſichtigung die Gerechtigkeit zu fordern ſcheint. Zuerſt muß man die freieren Grundſätze der geſammten Zeit, die herrſchende Unſittlichkeit in den höhern Ständen in Anſchlag bringen, wovon

---

den. Der Todtengräber des Weender Kirchhofes erinnerte ſich nur ſchwer, vor Jahren habe ihm ein alter Schneidermeiſter geſagt, da er von der Wanderung heimgekehrt und noch arbeitslos umhergeirrt, ſei er einem Leichenzuge begegnet, dem er zum Zeitvertreib nachgegangen. Der Verſtorbene habe Bürger geheißen und ſei vor Elend umgekommen. Die Beſtattung ſei ärmlich geweſen, der Sarg von wenigen geleitet, unter ihnen habe er den Buchhändler Dietrich gekannt, und dieſer habe ſpäter eine Akazie auf das Grab gepflanzt. Die Studirenden ließen ſich den Platz ſchenken, um darauf dem Dichter ein Denkmal zu ſetzen. Man begann thörichter Weiſe damit, die Akazie abzuhauen und — das Denkmal unterblieb. So Pröhle; allein unter dem 13. November 1862 bringt die Spenerſche Zeitung folgende Nachricht: „Die Grabſtätte Bürgers auf dem Friedhofe vor dem Weender Thore in Göttingen iſt von dem dortigen Todtengräber, als er im Auftrag einer Familie das Grab eines von deren Angehörigen ſuchen ſollte, aufgefunden worden. Bei der Entzifferung alter Leichenſteine kam er auch an ein Denkmal, das neben dem bisher als Bürgers Grab bezeichneten Hügel ſtand, dicht von Geſtrüpp eingehüllt und dick von Moos umkruſtet. Nach Entfernung des Mooſes kam die Aufſchrift: „Die Stadt Göttingen dem Dichter Auguſt Bürger“, nebſt dem Geburts- und Sterbejahr des Dichters, zum Vorſchein. Das Denkmal beſteht aus einer cannelirten doriſchen Säule, welche eine Urne trägt“ Die Vergeſſenheit wird um ſo auffallender.

z. B. Wielands Poeſie nur das Spiegelbild iſt; gewiß würde es in hohem Grade ungerecht ſein, die allgemeinen Gebrechen der Zeit aus den Augen zu laſſen und dieſe zuſammengehäuft nur die wenigen entgelten zu laſſen, welche durch ihr Verdienſt ſich hervorgehoben. Demnächſt iſt es auch ein Leichtes, aus kalter Haut heraus heißer gemiſchte Naturen ſittlich zu beurtheilen; der Spießbürgerliche würde auf dieſe Weiſe der größte Tugendheld ſein. Es iſt hier nicht die Abſicht, einen ſo warmblütigen Dichter als fleckenlos in häuslichen und bürgerlichen Verhältniſſen darzuſtellen, nur darf nicht vergeſſen werden, daß ſeine Fehler auch mit großen Tugenden und einer durchaus edeln Geſinnung gepaart gingen. So wenig man Bürger einen ſchlaffen Wollüſtling nennen kann, denn durch kraftvolle Aufraffungen hat er das Gegentheil bewieſen, eben ſo wenig kann man Niederes und Ehrenrühriges ihm nachſagen. Sein Herz war voll Vertrauen, voll Milde, voll Güte und Verzeihung, der Aufopferung fähig, ſehr ergriffen von allem, was groß iſt, und eines edlen Stolzes voll. Auch die Zerrüttung ſeiner äußern Lage, die ſo erdrückend auf ihm gelaſtet hat, muß aus einem höhern Geſichtspunkt milder beurtheilt werden. Wer ſo große Hülfsquellen in ſich hat, die er nöthigenfalls auch münzen kann, darf ſich allerdings wohl eine freiere Bewegung erlauben; wogegen denn Rückſichten der Ehre und der Kunſt gerade bei den Begabteſten eine viel größere Einſchränkung im Gebrauch ſolcher Mittel gebieten, als der literariſche Speculant ſie kennt. — Gewiß hat Bürgers Leid ſeine Schuld vielfach aufgewogen.

IV.

Gottfried Auguſt Bürger.

(Werke.)

Bürger machte ſchon auf der Schule zu Aſchersleben Verſe, welche aber für ihn jene allem Anſchein nach vortheilhafte Kataſtrophe herbeiführten; er hat ſeitdem zu keiner Zeit der edeln Dichtkunſt entſagt. In Halle auf dem Pädagogium erhielt er förmliche Anleitung und ſeine ganze Kraft wandte ſich dieſen Uebungen zu. Später, während ſeiner akademiſchen Studien daſelbſt, muß er ſchon eine gewiſſe Stufe der Kunſt erſtiegen gehabt haben, denn dadurch eben gewann er die Aufmerkſamkeit und Freundſchaft Klotzens. Was dieſer ihm in anderer Art Schädliches zufügte, ward wieder dadurch zum Heilſamen gewendet, daß ſein Großvater daraus Veranlaſſung nahm, ihn von Halle fort- und nach Göttingen hinzubringen, denn dieſe junge Univerſität voll friſchen Lebens, der die vornehmeren Geiſter ſich damals zuwendeten, ſollte auch für ihn entſcheidend werden. Er trat hier in eine freiere und hellere Atmoſphäre ein und wurde bald einem Kreiſe ſtrebſamer junger Männer bekannt, welche rund umher ſich nach den Höhenpunkten aller Poeſie umſahen und unverſehens ihre Muſter zu den ſeinigen machten. Bürger wurde nach einander mit drei großen Vorbildern bekannt, die eine tiefe Einwirkung auf ihn gehabt haben, das iſt: Shakeſpeare, die Minneſänger und die engliſchen Balladen.

Shakeſpeare wurde, wenigſtens einige ſeiner Stücke, ſchon in Deutſchland geſpielt, aber in ſchwachen Ueberſetzungen, in Proſa, meiſtens noch beſonders abgekürzt und zugerichtet; ob Bürger ihn überhaupt ſchon kannte, bevor er nach Göttingen kam, darf zweifelhaft ſein, gewiß lernte er ihn hier erſt im Original kennen; in Göttingen hatte man nähere Beziehungen zu England, als anderswo in Deutſchland. Was man von Shakeſpeare zunächſt lernte, war Friſche und Lebendigkeit, allein das Verlangen danach war es auch eben, was zu ihm hinzog, und in der That lag ein ſolches Verlangen in der Zeit, welche nun endlich aus der kalten und abſtracten Verſtandespoeſie ſich herausſehnte und durch Klopſtock und Leſſing von den Franzoſen abgelenkt worden war. Die Alten und der große brittiſche Dichter und neben beiden die Natur, das war jetzt die Loſung: Homer und Shakeſpeare aber hatte man mit der Natur identificiren gelernt, wie denn Pope es ſchon von jenem ſagt. Man verfuhr ſo im Sinne Klopſtocks und Leſſings und mußte auf dieſem Wege unvermerkt über beide hinauskommen. Bürger, ſo heißblütig organiſirt, wurde nun beſonders von der Glut, von der feurigen Lebendigkeit ergriffen und hier bildete ſich früh ein Ton ſeiner Poeſie aus, den er nicht wieder verlor und, je nach den Umſtänden, nur mehr oder weniger ſtark und rein anſchlug. Vielleicht wäre er auf dieſer Bahn noch heftiger und unaufhaltſamer fortgeriſſen worden, wenn ſich nicht von anderer Seite ihm ein Gegengewicht geboten hätte.

Seit dem Jahr 1748 hatten Bodmer und Breitinger die Deutſchen mit der Kunſt der Minneſänger bekannt gemacht; man kannte von der Poeſie des deutſchen Mittelalters damals nur die Lyrik, denn von den großartigen Ueberbleibſeln epiſcher Poeſie kam die erſte Kunde im Jahr 1784 durch Chriſtoph Müller. Obwohl es nun für die Minneſänger keineswegs an Intereſſe fehlte, auch ſchon Verſuche gemacht wurden, ſie in die neuere Sprache zu übertragen, ſo vergingen doch mehrere Jahrzehnte, ehe ſich eine Einwirkung auf die neuere Dichtkunſt wahrnehmen ließ. Es ſcheint dies erſt mit dem Jahr 1770 eingetreten zu ſein, ein Grund mehr, hier einen Abſchnitt in der Geſchichte deutſcher Poeſie zu machen.

In dem Göttinger Kreiſe beſchäftigte man ſich vornehmlich mit dieſen liebenswürdigen Dichtern des dreizehnten Jahrhunderts, die, wenn ſie vielleicht an Eleganz den Provenzalen nachſtehen, doch an Innigkeit ſie um eben ſo viel übertreffen. Miller, wie uns Voß in der Vorrede zu ſeiner Ausgabe des Hölty andeutet, ſcheint auf dieſem Felde der Anführer geweſen zu ſein, unter den dichtenden Mitgliedern eigneten ſich mehrere recht glücklich etwas von jenem Ton an, beſonders Bürger und Hölty.

Wir können Bürgers Entwickelung, ſo ſcheint es, ziemlich genau verfolgen. Derjenige Ton, welchen er ſchon von Halle nach Göttingen mitbrachte, iſt wahrſcheinlich am meiſten in dem Gedicht, Bacchus, vom October 1770, erhalten, friſch, munter, noch etwas ſtudentenhaft. Gedichte aus jener vorgöttingiſchen Periode hat Bürger ſorgfältigſt unterdrückt. Vom Jahr 1769, alſo dem zweiten Jahr ſeines Göttinger Aufenthaltes, finden wir ein friſches Lied „Luſt am Liebchen“, worin ſich ſchon ganz das Bürgerſche Naturell ausſpricht. Als er dann, unter Bojes Beiſtand, ſich ſtrenger Kunſtübung ergab, entſtand die Nachtfeier der Venus, eine Bearbeitung des bekannten Pervigilium Veneris. Bürger hörte nie auf, an dieſem Stück zu feilen, es iſt mehr im Sinne des Handwerks als der Kunſt ſein Meiſterſtück. Die Arbeit wird daran nur zu ſichtbar, die Richtung auf das Gewählte des Ausdrucks tritt hervor, er iſt oft koſtbar und anſpruchsvoll, indeß lernte Bürger hier Sprache, Maaß und Reim handhaben. Es iſt gleichfalls noch vom Jahr 1769. Mit dem Jahr 1770 beginnen nun die angedeuteten Einflüſſe.

Alle Gedichte Bürgers zeigen nunmehr dieſen doppelten Einfluß: Streben nach Farbenfriſche und wärmſtem Leben im Sinne Shakeſpeares, oder dann wieder den linden Hauch, den einfachen, innigen und treuherzigen Ton des Minneſangs, ein Element, das leider je mehr und mehr von jenem ſtärkern überwachſen und erſtickt wird. Wie ſehr dieſer Ton der alten ſchwäbiſchen Sänger Bürger in ſeiner jugendlichen Poeſie beherrſchte, iſt leider aus den jetzt verbreiteten Ausgaben nur noch wenig zu erkennen, er ſelbſt hat ihn durch ſpätere Ueberarbeitung zum Theil daraus entfernt, ſei es, daß er manches Spielende neben den Werken ſeiner reiferen Kraft nicht leiden mochte, oder daß der Mann ſelbſt ungerecht wurde gegen die eigenthümliche Empfindungsweiſe des Jünglings. Von dieſen Arbeiten ſeiner Jugend hat er mehrere, und darunter gute Stücke, in die Ausgabe ſeiner Gedichte nicht aufgenommen, oder ſie ſo verändert, daß ihr urſprünglicher Ton, und wahrſcheinlich auch ihr Werth, darunter nicht wenig gelitten. Dieſe urſprüngliche Geſtalt iſt uns in Zeitſchriften und Sammlungen, in denen ſie zuerſt erſchienen und bekannt wurden, erhalten worden, und es ſcheint darauf anzukommen, daß wir wirklich den jungen Dichter kennen lernen, wie er damals war, denn danach läßt ſich erſt ſein ſpäterer Standpunkt verſtehen und ermeſſen.

Wenn Bürger in dieſen Gedichten ſeiner erſten Periode durch nachbeſſernde Hand ſpäter auch hie und da einen ſchlechten Reim gegen einen volleren und reineren austauſchte, manches gewählter und erfüllter machte, ſo hat er den ungeſuchten und weichen, zarten und ſcheuen Ton darüber geopfert, und den halten wir allerdings für das Beſſere, jedenfalls für das Eigenthümliche. Dürften wir hier die ganzen Gedichte in ihrer urſprünglichen Geſtalt neben die ſpätere ſtellen, wie ſie in den Ausgaben vorliegt, ſo würde ſich das ungleich mehr zeigen, als es durch einzelne ausgehobene Varianten geſchehen kann; es bleibt aber nur übrig, auf die ſchon öfters erwähnte Sammlung „Deutſchlands Originaldichter“, herausgegeben von Reuß, Hamburg 1774, zu verweiſen, wo man die frühern Gedichte Bürgers bequemer beiſammen findet, als in den Muſenalmanachen. Da klingt uns denn der Minneliederton um vieles ſtärker an, ſowohl in Ueberſchriften als im Text. Ein „Minnelied“ iſt hier, was ein „Winterlied“ wurde, das Lied „Die Minne“ erhielt ſpäter die Ueberſchrift „Lieb und Lob der Schönen“, und wenn der Dichter in einem Gedicht an Teuthold ſich ſelbſt Minnehold nannte, ſo blieb dies Gedicht ganz weg.*) In der That ſcheint er dieſen Ton ſpäter nicht gewollt zu haben. Wenn es in dem „Minnelied“ hieß:

„Ich weiß ein minniglich Geſicht,
Worauf ihr alle bluht —

die Blumen des Frühlings nämlich, ſo ſetzte Bürger dafür:

Ich weiß ein holdes Angeſicht,
Wo Schönheit euch erzieht.

---

*) Man muß vermuten, Teuthold ſei Friedrich Stolberg, wenigſtens wird man ſtark an ihn und ſeine damalige Klopſtockiſche Art erinnert, daß Boje das Stück nicht in Stolbergs Gedichtſammlung aufgenommen, ſteht ſchwerlich entgegen. Das Gedicht beginnt:

Noch log, im Bruderſtamme Teuts,
Kein Höfling mit geſalbtem Haar
Dem Feinde Freundſchaft vor.

Zum Schluß die Strophen:

Dein Herz iſt deutſch, und deutſch mein Herz!
Es liebt dich! Wiß es ganz! Verflucht,
Was Franzenſitte lehrt!

Und jedem Folger Fluch! Hier iſt
Mein Wort! Hier meine Hand! Schlag ein!
Und ewig ſei der Bund!

Bürgers Antwort, welche wir gleichfalls in ſeinen Gedichten vermiſſen, lautete:

Es war kein Schwur, es war ein Blick,
Und drauf ein Druck der Hand.
Der, Freund, im erſten Augenblick
Mein Herz an deines band.

Der Deutſche kennt den Deutſchen bald
Am offenen Geſicht,
Am Feuer, das vom Auge wallt,
Am Ton, worin er ſpricht.

So kannt' ich dich! Es ſprach dein Ton
In wenig Worten viel:
Dem leeren Franzen ſprach es Hohn
Und in mein Herz Gefühl.

Aber leider griff er zugleich auch den milden Ton des Ganzen an; ſo in der urſprünglichen Lesart:

> Was kümmert mich die Nachtigall
> Im aufgeblühten Hain,
> Mein Mädchen trillert hundertmal
> So ſüß und ſilberrein —

Wo wir jetzt leſen mit zweifelhafter Verbeſſerung:

> Was kümmert Amſel mich im Thal,
> Was Nachtigall im Hain?
> Denn Molly trillert hundert Mal
> So hell und ſilberrein.

Endlich die Schlußſtrophe:

> Wie wenn des Weſtes linder Hauch
> Durch junge Mayen weht,
> So ſäuſeln ihre Locken auch,
> Wenn ſie vorübergeht.
> O May, was frag' ich viel nach dir!
> Der Frühling lebt und webt in ihr.

Dafür jetzt:

> Wann mich ihr Purpurmund begabt,
> Ach welch' ein Wohlgenuß.

> Da war der Bund gemacht! Da ſchlug
> Mein Herz dem deinen zu!
> Kühn ſag' ich es; denn ohne Trug
> Und frei bin ich, wie du.
>
> Nun wandl' ich ruhig meinen Gang
> Mit dir durch's Leben hin,
> Und horch' auf deines Liedes Klang,
> Wenn Wolken um mich zieh'n!

Bürger, ſo wie auch den ſpäteren Herausgebern, ſcheint bei der Sammlung ſeiner Gedichte das Stück entgangen zu ſein; was nicht ohne Beiſpiel.

Die Erdbeer' und die Kirſche labt
Nicht ſüßer als ihr Kuß.
O Mai, u. ſ. w.*)

Gewiß iſt dies materieller und nachdrücklicher, aber jenes iſt zarter und keuſcher, deutſcher und jugendlicher und hat einen viel leichteren Gang. Daß Bürger, im allzu großen Streben nach Kraft und Friſche, oft auch nur der äußeren Correctheit zu Gefallen, den ätheriſchen Flug und zarten Hauch ſeiner früheſten Gedichte großentheils mit eigener Hand gefährdet und zerſtört hat, könnte leicht nachgewieſen werden und iſt gewiß in hohem Grade zu beklagen. Nur in Einem Gedicht „Minneſold", vom Frühling 1773, hat Bürger die Gattung erhalten wollen, allein gerade dies trägt am wenigſten von altem Ton und von der zarteren Färbung eines jugendlichen Dichters an ſich.

Wie zierlich Bürger ſchon damals ſich in der idylliſchen Region bewegte, zeigt das ſchöne Gedicht (nach Parnell) „Mein Dörfchen", vom Mai 1771, und ſchon gelang ihm auch für tiefere und ſchmerzliche Empfindungen ein Ausdruck, wie keinem Dichter dieſer oder einer früheren Zeit. Man ſehe das Gedicht an Agathe, welches anhebt:

Mit dem naßgeweinten Schleier
Löſch' ich meine Thränen aus,
Und mein Auge ſchauet freier
Ueber Zeit und Grab hinaus:

Darin die Strophe:

Zeuch mich dir, geliebte Fromme,
An der Liebe Banden nach,
Daß auch ich zu Engeln komme,
Zeuch, du Engel, dir mich nach!

---

*) Nach einer andern, aber noch weniger glücklichen Aenderung, hatte Bürger in der Ausgabe von 1789:

Voll für den Mund und würzereich
Und allerfriſchend iſt,
Der purpurrothen Erdbeer gleich
Der Kuß, den ſie mir küßt.

Und wie edel und innig die Schlußſtrophe des Huldigungsliedes (März 1770):

Dann werd' ich zur Seite treten,
Weinend über deine Wahl;
Aber dennoch brünſtig beten,
Mitten unter meiner Qual:

Daß dein Herz nicht übel wähle,
Was dein Auge wohl erkor.
Gott behüte, liebe Seele,
Gott behüte dich davor.

In der That ſind dies Zeilen, die man, wie der Dichter gewöhnlich geſchildert und gezeigt wird, eher jedem anderen als ihm zutrauen müßte; ſie gehören aber zum Schönſten und Wärmſten, was in deutſcher Sprache geſagt worden, denn es iſt darin eine ſtille Tiefe des Gefühls

Oder was urtheilt man von einem Gedicht, wie das Minnelied vom Jahr 1772, das ich, da es kurz iſt, nach der urſprünglichen Lesart hieher ſetze.

O wie ſchön iſt, die ich minne,
O wie ſchön an Seel' und Leib!
Oefters ahndet meinem Sinne,
Mira ſei kein ſterblich Weib.
Schier verklärt, wie Himmelsbräute,
Iſt ſie aller Flecken baar:
Heiliger und ſchöner war
Nur die Hochgebenedeite,
Die den Heiland uns gebar.

Dies einfache Gedicht, das Bürger bei der ſpätern Ueberarbeitung, unter dem Namen Gabriele, nicht überall verbeſſert haben dürfte, ſchlägt einen für damalige Zeit gewiß ganz neuen Ton an, indem ſich ſchon die ganze ſpätere Romantik erkennen läßt, übrigens in einer Klarheit und Reinheit, wie dieſe ihn kaum erreicht hat.

In ſtarkem Contraſt ſteht damit ein Gedicht wie „Die beiden Liebenden“, in welchem in der That Farben prangen, wie ſie ſeit

Tibull und Ovid nicht zu finden ſein möchten. Nach des Dichters eigener Angabe (Vorrede zur Ausgabe von 1778) hat er dabei ein Gedicht von Rochon de Chabannes benutzt, allein dieſem gehört beſonders die Schlußwendung und fallen einige Grenzüberſchreitungen zur Laſt, während Bürgers Eigenthum bleibt, was daran entzückend iſt, die lebendige Grazie und eine herzerfriſchende Wärme.

Der Pfirſich, deſſen zarter Flaum
Ihr reiner Perlenzahn verwundet —

Und vor allem die Strophe:

Wohl hundert Launen kraus und hold
Umflattern täglich meine Traute,
Bald ſingt und lacht, bald weint und ſchmollt,
Bald klimpert ſie auf ihrer Laute,
Tanzt hin und wieder blitzgeſchwind,
Bringt bald ein Büchelchen, bald Karten,
Bald ſtreut ſie alles in den Wind,
Und eilt hinunter in den Garten —

So war denn Bürger ſchon ein namhafter Dichter, als er um zwei oder drei und ſiebzig mit den engliſchen Balladen bekannt wurde. Percys Sammlung war nun Bürgers Handbuch, ſie verdrängte jede andere Lectüre, ſtellte jedes andere Muſter in den Hintergrund. Seine eigene Natur aber verlor er darüber nicht und als eine beſondere Gunſt des Schickſals darf es angeſehen werden, daß er bereits eine Selbſtändigkeit erlangt hatte, als dieſe reiche Quelle von Poeſie ihm entgegentrat. Hier fand er Kraft und Natur, ungeſchminkte Empfindung, männlichen Sinn, innere poetiſche Gliederung, vor allem aber, woran es der deutſchen Literatur ſeit ihrem Wiederbeginn noch gänzlich gefehlt hatte, poetiſchen Stoff. Selten Empfindungen, häufiger erbauliche Betrachtungen, dazwiſchen lehrhafte Fabeln, höchſtens moraliſche Erzählungen, das war die ganze lyriſche Poeſie der Deutſchen geweſen; von Ereigniß, von Situation, kurz von Darſtellung, hatte man nicht den ſchwächſten Begriff. Daß Geſchichten ſich ſangbar vortragen laſſen, daß ſie ernſt und groß und doch kurz und einfach dem Herzen des Hörers nahe zu bringen ſind, davon fehlte durchaus die Vorſtellung, und die Verſuche, in burlesker Art die Bänkelſängerei Gebildeten aufzutiſchen, konnten nur um ſo mehr von dem Gedanken entfernen, daß auch hier ein ungekanntes Gebiet der tiefſten und höchſten Poeſie liege. Mit dem großen Gefühl, das denjenigen beſeelt, welcher in unbekannte Meere hinausſchifft, betrat Bürger die neue Bahn, und man darf ſagen, er habe ſich keineswegs unfrei und in ſklaviſcher Abhängigkeit von ſeinem Vorbilde verhalten. Das zeigt beſonders das erſte in ſolchem Sinn geſchaffene Werk, das übrigens auch in mancher Rückſicht ſein bedeutendſtes geblieben iſt.

Die Deutſchen würden ſehr wahrſcheinlich eine nicht minder reiche Volks- und Balladenpoeſie aufweiſen können, als England und Schottland, wenn ſie zeitig genug auf die Geſänge des Volks geachtet und nicht über die gelehrte Poeſie ſich von ihnen abgewendet hätten, ja wenn ſie nur noch um die gleiche Zeit wie Percy in allen deutſchen Gauen ein Ohr für ſolche Klänge gehabt. Allein eben dieſes Ohr mußte erſt bei ihnen geweckt werden. Es geſchah zuerſt von Herder und dann von Bürger, allein von beiden in verſchiedener Art: denn jener ſammelte und dieſer dichtete. Bürger war ſo glücklich, nur ein paar Laute zu hören und während ein Sammler dem übrigen Zuſammenhange nun eifrig nachgeforſcht haben würde, ging er als Dichter einen anderen Weg, er that ſelbſt in ſeiner regen Phantaſie das Fehlende hinzu. Er hat öfters zu Freunden erzählt, daß er einmal im Mondſchein ein Bauernmädchen die Verſe habe ſingen hören:

Der Mond, der ſcheint ſo helle,
Die Todten reiten ſo ſchnelle:
Feinsliebchen graut dir nicht?*)

---

*) Das ganze Lied, das viel Varianten hat, findet man aufgezeichnet in des Knaben Wunderhorn II. S. 19. Es lautet, freilich in abweichender, wahrſcheinlich älterer Form:

Es fiel'n die Stern am Himmel,
Es ſcheint der Mond ſo hell,
Die Todten reiten ſchnell.

Worte, welche Bürger aus ſeinem Ohr und Geiſt nicht wieder verwiſchen konnte und vor denen er nur Ruhe fand, indem er ſeine berühmte Ballade dichtete. Er hatte aber von ſeiner Aufgabe von vorn herein einen ſo hohen Begriff, daß, ſo groß auch ſein Trieb

Mach auf, mein Schatz, dein Fenſter,
Laß mich zu dir hinein,
Kann nicht lang bei dir ſein.

Der Hahn, der thut ſchon krähen,
Er ſingt uns an den Tag,
Nicht lang mehr bleiben mag.

Weit bin ich hergeritten,
Zwei hundert Meilen weit
Muß ich noch reiten heut.

Herzallerliebſte meine,
Komm ſetz dich auf mein Pferd,
Der Weg iſt Reitens werth.

Dort drinn im Ungerlande
Hab ich ein kleines Haus,
Da geht mein Weg hinaus.

Auf einer grünen Heide,
Da iſt mein Haus gebaut
Für mich und meine Braut.

Laß mich nicht mehr lang warten
Komm Schatz zu mir herauf,
Weil fortgeht unſer Lauf.

Die Sternlein thun uns leuchten,
Es ſcheint der Mond ſo hell,
Die Todten reiten ſchnell.

Wo willſt mich denn hinführen?
Ach Gott, was haſt gedacht
Wohl in der finſtern Nacht?

Mit dir kann ich nicht reiten,
Dein Bettlein iſt nicht breit,
Der Weg iſt auch zu weit.

Allein leg' du dich nieder,
Herzallerliebſter ſchlaf,
Bis an den jüngſten Tag

war, er nur mit Scheu und Zögern daran ging und nur höchſt langſam arbeitete, ein Zuſtand, der ſich eben ſowohl begreifen, als freilich, wenn man ſonſt will, auch mißdeuten läßt. Als Bürger ſeinem Freund Boje einige Strophen mittheilte, war dieſer davon elektriſirt und drang auf die Vollendung; Bürger unternahm ſie zu einer Zeit, als eben der Götz von Berlichingen erſchienen war, und in ſeinem Sinne lag nichts minderes, als auf engem Raum an Gehalt und Lebendigkeit mit dieſem zu rivaliſiren; das Vorbild Shakeſpeares trat ihm nur um ſo leuchtender hervor.

Durch dieſe Umſtände wurde der Dichter nur noch mehr aus der Bahn des Volksliedes herausgeriſſen, falls er ſich denn überhaupt ſchon in derſelben befand. Er gedachte gleich von Anfang ein farbiges, ausgeführtes Bild zu geben; ein ſolches aber lag nicht im Sinn einer alten Ballade, welche immer nur leichte Andeutungen giebt. Und ſo gerieth denn auch Bürger bei ſeiner Ergänzung jener alten Volkspoeſie ſogleich auf eine andere, wir wollen noch nicht ſagen, falſche Bahn. Wir kennen jetzt in mehr als einer Geſtalt den vollſtändigen volksmäßigen Geſang, dem die von Bürger vernommenen Zeilen angehörten.*) Der einfache Sinn deſſelben iſt kein anderer, als daß die Liebe über den Tod hinaus reicht und daß der Geliebte ſein gegebenes Wort, das Verſprechen der Abholung, auch noch im Tode hält; es iſt alſo eine ſchauerliche Verklärung der Liebe. Ganz anders in Bürgers Lenore, denn hier gewinnt das Fluchen, die Gottesläſterung, die Oberhand und die geſpenſtiſche Abholung erſcheint als Strafe dafür, wobei es eben ſo ſchneidend und verletzend iſt, daß das Mädchen in ihrer Herzensangſt zu Fluch

Eine andere beachtenswerthe Variante iſt aus dem Kuhländiſchen aufgezeichnet, auch kommt die Ballade im Däniſchen und Schwediſchen vor; man ſehe die Sammlungen von W. Grimm, von Geijer u. ſ. w. Da Bürger Percy's Sammlung in Händen hatte, ſo konnten ihm ſchwerlich die ſchottiſchen Balladen: „Des lieben Wilhelms Geiſt", Sweet Williams ghost. (Percy reliques III, p.126) unbekannt ſein; dies Stück nächſt dem deutſchen Fragment gab wohl die Anregung. Bürger behielt ſogar den Namen Wilhelm bei: „Ach, Wilhelm du".

*) Man ſehe darüber die lehrreiche Abhandlung von Wilhelm Wackernagel.

und Läſterung getrieben wird, die alſo um ſo milder zu beurtheilen war, als wiederum, daß der Geliebte ſelbſt die Rolle des Teufels oder wenigſtens die Vollziehung des ſchauerlichen Strafgerichtes übernehmen muß. Es kann dies aber unmöglich der Poeſie und dem poetiſchen Eindruck förderlich ſein, ſo wie es ſicherlich von vornherein die ganze Situation unklar macht; das Gedicht wird in ſeinem innerſten Gehalt grauſam und unchriſtlich, andrerſeits unbeſtimmt und widerſpruchsvoll. Schon hiedurch, dann aber beſonders noch durch das Streben nach lyriſcher, epiſcher und dramatiſcher Ausführung verliert es an Art und Ton ſich weitab von dem Charakter einer Volksballade, wovon doch Bürger urſprünglich ausgegangen war. Und doch, hat man nun alles dies ſich eingeſtanden und nimmt dann das Gedicht, wie es eben iſt, immer noch bleibt außerordentlich viel daran zu rühmen und weit umher iſt es offenbar die hervorragendſte Erſcheinung deutſcher Poeſie. Es iſt hier der große Schritt gethan in eine handgreifliche Wirklichkeit, zugleich aber ins tiefe Gemütsleben und in eine ſchauerliche Geiſterwelt: von welchem Werk wie dieſem ließe ſich wohl ein Gleiches rühmen? Es iſt eine Fülle von Zügen energiſcher Meiſterſchaft und wieder von der zarteſten und unmittelbarſten Empfindung, und alles durchdrungen von pulſirendem Blut und warmem Leben.

Das Gedicht hatte ſchon bei ſeinem erſten Erſcheinen eine große und zwar damals ungekannte Vollendung der Form, gleichwohl ließ Bürger nicht ab, beſtändig noch daran zu feilen und zu verfeinern. Allein wenn er auch Einzelnes auf dieſem Wege geglättet und gehoben, ſo dürfte er doch eben ſo viel wieder verdunkelt haben, und nicht leugnen kann ich, daß ich an mehreren Stellen der älteſten Lesart den Vorzug geben würde.

So hieß es in der 17. Strophe:

Herzliebchen, komm! der Mond ſcheint hell,
Wir und die Todten reiten ſchnell —

Wo wir jetzt leſen:

Sieh hin, ſieh her! der Mond ſcheint hell —

offenbar leerer und manierirt.

Ferner hieß es in der neunzehnten:

Und als ſie ſaßen, hop, hop, hop —

Wo dafür jetzt:

Und hurre, hurre, hop, hop, hop —

Nicht nur iſt die Uebertreibung des Onomatopoetiſchen, wozu Bürger ſich weiterhin neigte, hier anſtößig, ſondern es giebt die alte Lesart auch einen viel milderen Zuſammenhang der Darſtellung.

Daß der Dichter wohl wußte, wie weit er ſich in der Lenore von der Einfachheit volksthümlicher Lieder entfernt habe, dies zeigte er ſelbſt am beſten in der bald darauf gedichteten Ballade:

Ich träumte, wie zu Mitternacht
Mein Falſcher mir erſchien —

Wo er denn gleichſam den Geiſt der Volkspoeſie zu verſöhnen ſtrebte; allein bei ſeinen Zeitgenoſſen machte Bürger gerade mit der Lenore, ſo wie ſie war, den meiſten Eindruck; nicht nur ſeine Göttinger Freunde und alle heranwachſenden Muſenjünger waren davon ergriffen, ſondern das Publicum in den weiteſten Kreiſen und in allen ſeinen Theilen; Bürger hatte bald die Genugthuung, ſeine Ballade in einer Schenkſtube ſingen zu hören. Für die melodiſcheren tiefer und einförmiger klingenden Töne der alten Volksballade wäre die damalige Leſewelt nicht reif geweſen, aber die Macht und das Schauerliche der Darſtellung, das Ungeſtüm des Verſes und der Sprache rüttelte auch die Trägeren auf. Dieſer Beifall war denn für Bürger entſcheidend und zog ihn, der nun auf einen Schlag ein Sänger des Volks geworden, wie man noch keinen gehabt, immer mehr in der Bahn fort, die ſich ihm geöffnet hatte. Es lag nunmehr nahe, ein Seitenſtück zur Lenore zu geben. Bürger faßte ſehr bald nach dem Erfolg mit jenem den Gedanken zu ſeinem wilden Jäger, aber die Ausführung verzog ſich noch um ganze Jahre und ich glaube, daß der Grund in der Sache ſelbſt zu ſuchen iſt.

Wenn Wilhelm Schlegel meint, der wilde Jäger ſei wohl nur darum nicht zu gleicher Celebrität mit der Lenore gelangt, weil er der jüngere Bruder ſei, ſo kann ich dies Urtheil nicht unterſchreiben, denn abgeſehen davon, daß ſelten ein Pendant das Hauptſtück erreicht, iſt hier ſowohl Gedanke als Ausführung um vieles geringer. Das Mädchen mit ihrer Mutter, in ihrer Liebe und ihrer Angſt bildet dort einen ungleich vortheilhafteren Gegenſatz und Ausgang für die Nacht- und Geiſterſcene, und ſelbſt das Unklare der Situation zeigt ſich wirkſam für die Phantaſie; hier dagegen iſt das nur allzuklare Verhältniß von Schuld und Strafe und der Zuſpruch des guten und des böſen Begleiters ſtört die Illuſion und Innerlichkeit, der ausgeführte Dialog mit dieſen Geſtalten aber war ſchwerlich das Richtige; vor allem haben wir hier nicht den kühnen Griff in die Tiefe der Gemütswelt, noch auch ein ſicheres Betreten der romantiſchen Region, ſo viel hier auch gegeben und gefordert war. Was ſich dagegen nicht verkennen läßt, iſt auch hier ein ſtarker und wirkungsvoller Farbenauftrag, doch fehlt es an Schmelz und Harmonie und es wird die Kunſtarbeit mehr empfunden als in der Lenore. Vielleicht trägt eine gewiſſe Trockenheit des Metrums auch etwas bei. Des Dichters darſtellende Kraft culminirt nach meinem Gefühl in der Strophe:

> Das Grauſen weht, das Wetter ſauſt,
> Und aus der Erd', huhu!
> Fährt eine ſchwarze Rieſenfauſt;
> Sie ſpannt ſich auf, ſie krallt ſich zu;
> Hui! will ſie ihn beim Wirbel packen;
> Hui! ſteht ſein Angeſicht im Nacken.

Es verlohnt ſich, bei dem Stück noch etwas zu verweilen und das vom Stoff Gebotene mit dem zu vergleichen, was Bürger daraus gemacht. Im deutſchen Volksglauben, und namentlich unter den Jägern, lebt die Sage von einer über den Wipfeln der Bäume durch die Luft hinſtrömenden Geiſterjagd: dies große romantiſche Motiv iſt gegeben. Allein gerade dies romantiſche Motiv, durch welches das Gedicht ein Gegenſtück der Lenore hätte werden können, faßt der Dichter nicht auf, ſondern bildet vielmehr den Stoff nach der moraliſchen Seite aus, allein viel weniger harmlos, als dies in der Sage vom Hackelberg geſchieht (Grimms Sagen I, 248), ſondern es iſt das ſündliche Treiben des Wildgrafen, das endlich ſeine Strafe findet. Die ſtärkſten Farben ſind aufgewendet, um dieſe Sündlichkeit zu malen, die keiner Bitte, keiner Mahnung widerſteht, die am heiligen Sonntag weder das Feld des Landmannes, noch die Kuh der Wittwe ſchont, es ſind alle Mittel ins Werk geſetzt, um das Getümmel und Halloh der wirklichen Jagd zu malen, ſo daß dann keine Farben übrig bleiben für den Effect der Geiſterjagd. Es iſt hier alles herbeigezogen, um eine ſtarke Wirkung zu gewinnen, aber dieſe iſt nicht zugleich eine harmoniſche. Es miſcht ſich Parteileidenſchaft ein, ein gewiſſer Adelshaß, welcher der Poeſie nur Schaden bringen kann, das Moraliſche, das ſich ſo leicht von ſelbſt verſteht, und in der leiſeſten Andeutung am beſten wirkt, ſtellt ſich hier breit und ausführlich in den Vordergrund; war aber der gute und böſe Begleiter und der Dialog mit ihnen ſchon zu viel, ſo tritt noch ein neuer Mahner in dem Klausner hinzu — an ſich ein ſchönes Motiv, das wahrſcheinlich den Keim zu Schillers Alpenjäger enthält. Es iſt wohl aufzufaſſen, daß Bürger hier in derſelben Art, wie in der Lenore aus der Bahn der Sage und der Poeſie wich, aber man muß zugeben, daß hier Verſündigung und Strafe dafür beſſer am Ort, wenn auch nicht das eigentlich Poetiſche war. Vielleicht waren gerade durch dieſe rohere Auffaſſung beide Stücke populär, allein hier iſt eine Schranke des Dichters wie der Zeit zu erkennen. Die Wahl des Stoffes war in beiden Fällen ein Verdienſt, die Behandlung war noch nicht die wahre.

Reinhold ſetzte das Stück in das Jahr 1785; wahrſcheinlich erfolgte hier erſt der Abſchluß, denn allem Anſchein nach iſt auch dies Gedicht langſam gearbeitet worden. Es kam dem Dichter auch hier beſonders an auf Kraft und Handgreiflichkeit der Darſtellung; hierin machte er Fortſchritte, entfernte ſich dagegen von naiver Innigkeit und legte den Grund zu einer Manier, die weiter hin ſich je mehr und mehr befeſtigte und leider auch, bei ihrer Ueberarbeitung, auf die älteren Stücke eine Rückwirkung erhielt.

In dieſer heftigen und grauſamen Manier ſind beſonders noch zwei Stücke, des Pfarrers Tochter von Taubenhain, und Lenardo und Blandine, jenes, zum Theil nach einer wahren Geſchichte,*) dieſes nach dem Motiv einer Novelle von Boccaccio. Beide Stücke ſind ganz darauf berechnet, die Nerven, und ſelbſt die unempfindlichſten, zu rühren, das erſtere hat einige eines großen Dichters würdige Momente, nur daß die Milde der Poeſie einer craſſen Wirkung gänzlich hat erliegen müſſen und daß ſich ſchon mancher Zug von Rohheit anſtatt der Kraft einmiſcht. Man ſieht hier ſchon deutlich, wie der Dichter durch die Art des ihm zu Theil gewordenen Beifalls auf eine ſchiefe Ebene gekommen war, die ihn von der gewonnenen Höhe wieder herabzuziehen drohte. Lenardo und Blandine hat vielen Tadel erfahren und es iſt ſchwer, das Gedicht zu vertheidigen, doch darf man ſagen, Bürger habe ſich hier mehr als bisher von dem Ton und der Art des Volksliedes angeeignet und es wirke der Einfluß von Percy's Sammlung noch tiefer.

An Stücke, wie die Hiſtoria von Zeus und Europa, ſollte man ſich am wenigſten ſtoßen, denn dieſer Ton giebt ſich offen für das was er iſt; und er war überdies keineswegs neu. Die Balladen, welche Gleim, Zachariä und Löwen, ja ſelbſt Hölty, geſungen hatten, waren eben keine anderen, Bürger hatte im Grunde den Ton nur entſchiedener und friſcher getroffen. Gegen das Burleske und Parodiſche aber läßt ſich eben ſo wenig einwenden, als gegen das Derbe, wenn es nur eben mit Form und Geiſt gepaart erſcheint. Man konnte ſich damals Volkspoeſie nicht anders als gröblich denken, und ſuchte das Bänkelſängeriſche. Hiezu paſſen nun freilich die lateiniſchen Brocken nicht, aber ſo genau wollte man es nicht nehmen und ein guter Humor konnte viel verbinden. Dagegen iſt der Vergleich der Behandlung des Stoffes von Rauffseyſen*) nicht vortheilhaft für Bürger, allein dadurch, daß dieſer Ton auf ſeine höchſte Höhe getrieben wird, erreichte er einen gewiſſen Abſchluß und man war um ſo beſſer geſichert gegen das Hereinziehen deſſelben in die höheren Regionen der Ballade. Inſofern, meine ich, hätte man die Abſcheidung der verſchiedenen Elemente als einen weſentlichen Fortſchritt begrüßen ſollen. Es hat gewiß ſeine Früchte getragen, leider nur für Bürger ſelbſt nicht in dem Grade, wie ihm zu wünſchen war.

---

*) Es giebt ein Volkslied, das bei Wolf, Hausſchatz der Volkspoeſie, S. 186, die Ueberſchrift „des Pfarrers Tochter zu Taubenhain" erhalten hat, und in der That recht gut auf die von Bürger behandelte Geſchichte paßt, bei dieſem die Kenntniß deſſelben aber vorausſetzt.

Eine Erſchöpfung der poetiſchen Productionskraft ſtellte ſich bei Bürger nur zu früh ein, und gerade da, wo er ſein Rennen als Originaldichter hätte machen müſſen, ſehen wir ihn mehr und mehr ſich den Stoffen ſeiner Vorbilder anſchließen und ihr Bearbeiter werden. Es ſind beſonders fünf von Bürgers Balladen, welche engliſchen Muſtern ſehr nahe folgen und wenn er ſelbſt auch behauptet, daß er ſie nur aus der Erinnerung wiedergeboren, ſo muß dieſe Erinnerung doch ſehr treu geweſen ſein, denn ſie ſtimmen oft mit dem Original bis auf's Wort, ſo daß der neueſte Ueberſetzer,**) ſehr ſinnreich und dankenswerth, ſich veranlaßt ſah, den Bürgerſchen Ausdruck beizubehalten, wo dieſer ſich genau anpaßt.

Zuerſt, nämlich 1767, verſuchte Bürger ſich an dem friar of ordres gray, allein ſchon die Ueberſchrift, die er wählte, Bruder Graurock, läßt eine Vergröberung und die ſchlimme Einmiſchung des burlesken Tons vermuten. Auch das Maaß iſt ein anderes; zwar hat Bürger nur eine Zeile und einen Reim hinzugethan, allein dadurch iſt der Charakter gänzlich verändert und an die Stelle des Volksmäßigen und Sangbaren etwas durchaus Künſtliches getreten; der größere Umfang aber deutet auf das Beſtreben weiterer Ausführung, wodurch er ſich vom Volksmäßigen auch nur entfernen konnte. Die erſte Strophe hat der Dichter der größeren Verſtändlichkeit wegen umgekehrt, allein freilich etwas ſehr Schönes dabei geopfert, man vergleiche nur das Original, nach Dönniges trefflicher Ueberſetzung:

---

*) Ich behalte mir die nähere Darſtellung des wenig gekannten Dichters vor.

**) Altſchottiſche und altengliſche Volksballaden nach den Originalen bearbeitet von W. Dönniges. München 1852. Seitdem giebt es freilich ſchon eine neuere Ueberſetzung von Adolph Marées, Berlin 1857.

Ein grauer Bruder trat heraus,
Zu frommem Dienſt bereit,
Da traf er auf ein Fräulein ſchön
Im härenen Pilgerkleid.

Und Bürger:

Ein Pilgermädel, jung und ſchön,
Wallt auf ein Kloſter zu,
Sie zog das Glöcklein an dem Thor,
Und Bruder Graurock trat hervor,
Halb barfuß ohne Schuh.

In der zweiten Strophe dagegen iſt Bürgers Ausführung glücklich, denn wenn es im Engliſchen heißt:

Grüß Gott, ehrwürdiger Bruder, dich,
Sag mir, ich bitt' dich ſchön —

ſo leſen wir bei Bürger:

Sie ſprach: Gelobt ſei Jeſus Chriſt! —
In Ewigkeit! ſprach er.
Gar wunderſeltſam ihm geſchah u. ſ. w.

Aber im folgenden iſt das Original durchaus gelungener, inniger und zarter:

Woran erkenn' ich dein Treulieb
Vor allen andern nun?
An ſeinem Muſchelhut und Stab
Und ſeinen Sandelſchuh'n —

Noch mehr an Mien' und Angeſicht,
Die, ach, ſo ſchön und klar,
Den goldnen Locken und dem Licht
Im blauen Augenpaar.

Man ſieht, daß hier Muſchelhut und Stab eben geſetzt ſind im Gegenſatz der Locken und Augen; Bürger aber wollte und mußte ſie zu einem ſelbſtändigen Merkmal machen und kam dadurch in eine rohe unpoetiſche Uebertreibung:

Kind Gottes, wie ſoll kenntlich mir
Dein Herzgeliebter ſein?
Ach, an dem gröbſten härnen Rock,
An Geißel, Hut und Weidenſtock,
Die ſeinen Leib kaſtein.

Wie viel größere Wirkung in dieſer Region das Einfache macht, ſieht man namentlich an den Strophen:

O Fräulein, er iſt todt und hin,
Iſt todt und hin, Fräulein;
Zu Häupten grüner Raſen ihm,
Zu Füßen ihm ein Stein.

Und bei Bürger:

Kind Gottes, o wie längſt dahin,
Längſt todt und tief verſcharrt!
Das Gräschen ſäuſelt drüber her;
Ein Stein von Marmel drückt ihn ſchwer;
Längſt todt und tief verſcharrt!

Gewiß wird man hieraus erſehen, daß Bürger noch wenig Ohr hat für die eigenthümliche Melodie und den tiefen Klang jener alten Lieder; eine Arbeit, wie ſeine Lenore, hatte ihn von dieſem Verſtändniß nur noch weiter entfernen können. Der Dichter war hier vielleicht zu früh an eins der feinſten Stücke gerathen, übrigens ein Stück, das nicht alte Ballade iſt, ſondern nur Fragmente, und wahrſcheinlich verſchiedenartige, enthält, die von Percy verbunden worden. Die ſchönen Strophen: „Daran erkenn' ich mein Treulieb“ und „Noch mehr an Mien' und Angeſicht“ ſingt bekanntlich Ophelia im Hamlet.

Noch in demſelben Jahr verſuchte Bürger die Bearbeitung einer Ballade von gröberem Caliber. Die wanton wife of Bath gab ihm ſeine Frau Schnips ein und man muß wahrlich ſagen, daß Bürger ſein Original übertraf — an Gröblichkeit. Gleiches gilt von der Entführung, die er ein Jahr ſpäter nach dem Child of Elle arbeitete. Das Stück iſt mit ungleich mehr Freiheit gemacht und die Strophe der Lenore, welche der Dichter wählte, hielt ihn ſchon von unmittelbarer Folge ab. Friſch und keck iſt der Anfang:

Knapp, ſattle mir mein Dänenroß —

Auch die Ahnung, welche ihn der Botſchaft entgegentreibt, paßt gut zu dem Ungeſtüm, das hier bei Bürger das Ganze beſeelt; freilich iſt das einfachere Original durchhin unſchuldiger und epiſcher. Der Name Plump von Pommerland war ein tüchtiger Trumpf in der einmal eingeſchlagenen Richtung und auch des Fräuleins Vater iſt ein Wüthrich in derbſter Holzſchnittmanier; er will nicht eher ruhen in ſeinem Haß gegen den Geliebten der Tochter, bis er:

Das Herz ihm ausgeriſſen,
Und das ihr nachgeſchmiſſen.

In der eigentlichen Entführungsſcene hat Bürger ſich ſo nahe angeſchloſſen, als ſein verändertes Maaß ihm erlaubte, wo er abwich und ausführte, war er nicht glücklich. Dort iſt alles zarter, inniger und einfacher:

Schön Emmelin ſeufzte, ſchön Emmelin weint',
Ihr Herz rang bitterlich,
Da griff er ihre Lilienhand,
Zog ſie hinab zu ſich.

Und dreimal drückt' er ſie ans Herz,
Küßt' zärtlich ſie dabei,

Es ſtürzten ihm die Thränen herab
Wie Silberbäche frei.

Dagegen Bürgers Strophe:

Das Fräulein zagte — ſtand — und ſtand —
Es grauſt' ihr durch die Glieder. —
Da griff er nach der Schwanenhand
Und zog ſie flink hernieder.
Ach, was ein Herzen, Mund und Bruſt,
Mit Rang und Drang, voll Angſt und Luſt,
Belauſchten jetzt die Sterne
Aus hoher Himmelsferne.

Wie ſehr bei Bürger Einfalt und Adel verloren ging, zeigt ſich beſonders im Folgenden. Die Ueberſetzung lautet:

Dann ſaß er auf das Steitroß hoch,
Sie auf den Zelter auf:
Er ſchlang ſein Hifthorn um den Hals,
Fort ging's im ſchnellſten Lauf.

Dagegen in der Bearbeitung:

Er nahm ſein Lieb mit einem Sprung,
Und ſchwang's auf den Polacken.
Hui! ſaß er ſelber auf und ſchlung
Sein Heerhorn um den Nacken.
Der Ritter hinten, Trudchen vorn,
Den Dänen trieb des Ritters Sporn,
Die Peitſche den Polacken
Und Hochburg blieb im Nacken.

Ich halte das Stück für Bürger noch für ungleich ſchlimmer und verhängnißvoller als die Frau Schnips, weil hier ſich recht die *leidige Manier* ausbildete und feſtſetzte, welche Bürger ſpäter nicht mehr loswerden konnte. An die Stelle wahrer Darſtellung tritt ein Pauken in Wortklängen, gleich geſchmack- und wirkungslos.

Die Schöne ſieht ſeufzend dem Gefecht der Ritter zu, und das bringt den Dichter auf die unglückſelige Zeile:

> Von Kling und Klang, von Ach und Krach
> Ward rings umher das Echo wach.

Es gehört übrigens auch das engliſche Vorbild dieſes Gedichtes nicht zu den älteſten Balladen, außerdem iſt es von Percys Hand ergänzt worden; Schlegel vermutete wohl nicht mit Unrecht, daß gleich die erſte Strophe eine ſolche und zwar ganz unnöthige Ergänzung ſein möchte. Um ſo höher iſt Bürger ſein Eingang anzurechnen; in der That iſt er ſo kühn und wahrhaft balladenmäßig, daß man daher wohl manches Unfeine und ſelbſt Ungeſchlachte der ferneren Ausführung ihm zu gute halten darf. Wohl noch nie hatte in Deutſchland das Lied eines gebildeten Dichters mit ſo friſchem Sprung mitten in die Handlung hineingeführt.

Um einige Jahre ſpäter, wahrſcheinlich 1784, iſt Bürgers Gedicht „Der Kaiſer und der Abt," das ſich treuer als alle vorigen einem engliſchen Original anſchließt, nämlich der Ballade: „König Johann und der Abt von Canterbury" (King John and the abbot of Canterbury. Percy II, p. 300). Dieſen treuern Anſchluß im Wort und namentlich im Ton dankt der Dichter hauptſächlich dem Umſtand, daß er hier daſſelbe Versmaaß wählte. Aber er änderte die Perſon, denn ſtatt des Königs Johann nahm er einen Kaiſer, und ließ alle an jenen geknüpften ſpeciellen Züge fallen; er erlaubte ſich auch Aenderungen in der Compoſition, die nicht durchaus Verbeſſerungen ſein möchten; dahin rechne ich z. B., daß der Schäfer ſchon in der erſten Strophe genannt wird. Uebrigens ließ Bürger auch hier ziemlich viel von ſeiner Manier einfließen und malte die nichtsthuende Schwelgerei des Abtes gar zu flamändiſch aus. Vom Schmeerbauch, und was dazu gehört, iſt im Original keine Spur, daß dieſen drei Männer nicht umſpannen, und er dennoch zum „bleichen hohlwangigen Werther" einſchwindet, iſt nicht bloß an ſich übertrieben, ſondern macht es unmöglich, daß vor dem Kaiſer der Schäfer als Abt erſcheinen kann. Nun hat aber im

Original auch der Fürſt bei weitem mehr Perſönlichkeit und Individualität, namentlich Uebermut und Humor. Dabei ſagt die alte Ballade „Vater Abt", wo Bürger gegen Coſtum und Würde „Pfäfflein" giebt; er war mit ſeiner Manier nun einmal einem gewiſſen Publicum verfallen, das mit ſeinem Beifall ihm immer gefährlicher wurde.

Die letzte der aus dem Engliſchen entlehnten Balladen iſt Graf Walter, von ungewiſſem Datum. Auch hier, wo der deutſche Dichter ſich ziemlich nah an das Engliſche hielt, iſt dennoch Unzartes und Verletzendes, ganz gegen den eigenen Vortheil, und die Lebendigkeit wird erkauft mit eben ſo viel Rohheit. Freier dagegen iſt das zu Voßens Hochzeit verfaßte Gedicht: „Des Schäfers Liebeswerbung", nach the passionate shepherd to his love, Percy I, p. 216.

So groß nun Bürgers Verdienſt iſt, die Poeſie der Deutſchen in der Bahn der Ballade befeſtigt zu haben, ſo konnte er ſelbſt doch darin keine reiche Blüte entfalten: es fehlte immer noch an Stoff, an Erfindung in dieſer Sphäre, die Gangadern waren noch nicht eröffnet, die Wünſchelruthe hatte nur eben angeſchlagen und gezeigt, daß hier eine Quelle zu finden ſei. Bürger hat auch einige ſchwache oder ziemlich verunglückte Balladen gegeben, ſo der Raubgraf, ein ſchwächerer Doppelgänger des wilden Jägers. Er wurde zuletzt auf das Ereigniß und die Anekdote hingedrängt und ſo populär ſein „Braver Mann" und die „Weiber von Weinsberg" auch ſind, ſo ſteht ihr poetiſcher Werth doch nicht im Verhältniß. Nur der Humor hat dieſem Stück und nur die Schilderung der Naturerſcheinung jenem einen gewiſſen Geſchmack geben können. Aber die Bahn darſtellender Lyrik, die man bis dahin nicht gekannt, war einmal gebrochen und ein großer Wendepunkt iſt jedenfalls mit dem Namen Bürgers bezeichnet.

Der Werth unſeres Dichters iſt nun aber in der Ballade nicht abgeſchloſſen; wie er Treffliches dichtete, bevor er mit dieſer Gattung bekannt wurde, ſo hat er auch neben und nach ſeiner Beſchäftigung mit derſelben noch viel Werthvolles anderer Art theils gegeben, theils vorbereitet. Zuvörderſt haben wir Bürger noch einmal als erotiſchen Dichter zu betrachten; ſein eigenes Lebensſchickſal läßt hier viel erwarten und was wir von dieſer Art bisher durchmuſterten, liegt vor der Zeit, wo die glühendſte Leidenſchaft ſich ſeiner bemächtigte.

Diejenigen Stücke, welche wir hier im Auge haben, erwuchſen, wie des Dichters Lebensgeſchichte dies erklärt, zwiſchen 1774 und 85, es ſind alle, welche den Namen Molly tragen. Aber wer nicht die beſonderen Aufſchlüſſe dazu mitbringt, dürfte aus ihnen kaum ahnen, was an tragiſcher Wahrheit dahinter liegt, kein Wort, keine nähere Andeutung über die Art des ſchneidenden Conflictes. Man konnte von einem andern Standpunkt aus vielleicht dem Dichter den Vorwurf machen, er habe aus der Sache nicht das geſchöpft, was daraus für Poeſie zu gewinnen war, allein es war eben kein fremder Stoff, ſondern eigenes Schickſal, und damals verſtand man es überhaupt nicht, ſein Inneres der Welt herauszukehren; Bürger am wenigſten war hier ein Heine. In der That muß man die tiefen Seufzer des gequälten Herzens ſuchen, wenn man ſie finden will. Man wird ſie wohl am meiſten finden in der „Elegie, als Molly ſich losreißen wollte.“ Allein hier hat Bürger zugleich eine Apologie ſeiner ſelbſt geben wollen, zum Beweiſe, daß das Urtheil der Welt ſchwer auf ihm laſtete, und zur genügenden Erklärung, daß dies kein Lieblingsthema ſeiner Muſe ſein konnte. Wir haben alſo in Leid und Luſt nur Abgeriſſenes und Verſtohlenes zu erwarten. Indeſſen hat er doch zweimal, als die Kraft des Gefühls die Scheu überwog, größere Stücke gegeben, allein die Gewaltſamkeit des Ausbruches war dann, bei aller Energie, doch der künſtleriſchen Vollendung durchaus im Wege und mit dem poetiſchen Erguß zugleich brach vieles andere durch, das er auf ſeinem Herzen hatte. Dies gilt von der ſchon erwähnten Elegie und es gilt ebenſo von dem hohen Liede, beides Stücke, die für die Würdigung des Dichters von großer Bedeutung ſind und ſich wenigſtens im Einzelnen auch zu hohem poetiſchen Werth erheben. In dem erſten Stück klingt die Sprache des gequälten Herzens bei Bürger oft mit überraſchender Aehnlichkeit an die ſchönſten Stellen von Günther an:

— Wie in Kerkernacht, belaſtet,
Wie von Ketten, centnerſchwer,
Stöhnet nun mein Geiſt und taſtet
Ohne Rath und That umher.
Nirgends iſt ein Spalt nur offen
Für der Hoffnung Labeſchein,
Und auch Wünſchen oder Hoffen
Scheint Verbrechen gar zu ſein.

Ich erſtarre, ich verſtumme,
In Verzweiflung tief verſenkt,
Wenn mein Herz die Leidenſumme
Dieſer Liebe überdenkt.
Nichts! ach nichts weiß ich zu ſagen
Im Bewußtſein dieſer Schuld,
Nichts zu murren, nichts zu klagen,
Dennoch mangelt mir Geduld. —

Herr, mein Gott, wie ſoll es werden?
Herr, mein Gott, erleuchte mich!
Iſt wohl irgendwo auf Erden
Rettung noch und Heil für mich. —

Allerdings iſt das mehr die Sprache des unmittelbaren Schmerzes, als des poetiſch verklärten, aber immer doch die Sprache des Schmerzes mit dem Gepräge der Wahrheit und eines unverlorenen Adels. Das hohe Lied iſt das eigentliche Gegenſtück, denn es iſt gedichtet, als Bürger ſich am Ziel aller Leiden glaubte, in dem Moment, da ihm Molly ihre Hand reichte und die Liebe nun vor dem Altar die Weihe empfing, die ihr gefehlt hatte. Nur die Erinnerung der Leiden klingt durch den Jubel durch, vor allem aber die Sorge, den Stern vor der Welt ungetrübt erſcheinen zu laſſen und alle Schuld nur auf ſich zu nehmen. Er gab dem Gedicht bekanntlich den Titel: „Das hohe Lied von der Einzigen im Geiſt und Herzen empfangen am Altar der Vermälung", und er wollte hier ein Prachtſtück der Kunſt machen; der Jubel ſollte in den höchſten Sangesweiſen ertönen:

Hört von meiner Anvermälten,
Höret an mein ſchönſtes Lied!
Ha, ein Lied des Neubeſeelten
Von der ſüßen Anvermälten,
Die ihm endlich Gott beſchied — u. ſ. w.

Und in der vierten Strophe:

Glorreich, wie des Aethers Bogen,
Weich gefiedert, wie der Schwan,
Auf des Wohllauts Silberwogen,
Majeſtätiſch fortgezogen,
Wall', o Lied, des Ruhmes Bahn!
Dann bis zu den letzten Tagen,
Die der letzte Hauch erlebt,
Der von deutſcher Lippe ſchwebt,
Sollſt du deren Namen tragen,
Welche mich zum Gott erhebt.

In der That gehört das Gedicht zum melodienreichſten, das Bürger geſungen, mit Recht berühmt geworden ſind namentlich die Zeilen:

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wieſenplan,
Weht vom glatten Waſſerſpiegel
Des Piloten Wange an.

Das Melodiſche und die Empfindung des Stückes herrſcht beſonders noch in der Strophe:

Ach, in ihren Feenarmen
Nun zu ruhen, ohne Schuld,
An dem Buſen zu erwarmen,
An dem Buſen voll Erbarmen,

Voller Liebe, Treu' und Huld,
Das iſt ſüßer, als der Kette,
Süßer als der Geierpein
An Promotheus rauhem Stein,
Auf der Ruhe Flaumenbette
Durch ein Wort entrückt zu ſein.*)

Aber in das Gefühl des neuen und verjüngten Auflebens miſcht ſich doch die ergreifende Klage:

Meiner Palme Keime ſtarben,
Eines beſſern Lenzes werth!

Er ahnte, als er dies ſchrieb, nicht, was ihm bevorſtand, den Tod ſeiner Heißgeliebten: mit ihm war Bürger vollends gebrochen; er verſtummte in ſeinem Leid. Kaum noch in ganz einzelnen Momenten hob er ſich zu einem Gefühl der alten Kraft empor.

Bürgers Lyrik hat einen weiten Umfang, weiter als die irgend eines deutſchen Dichters vor ihm; man that ihm bitter Unrecht, wenn man über die allerdings in ſpäterer Zeit erklingende Manier, die allerdings in Holzſchuhen einhergeht, den zarten Auftritt ſeiner Muſe in früheren Jahren und alle die anderen ihm eigenen Töne nicht hören will. Von dem Ton der Minnelieder, der ihm ſo wohl gelang, iſt auch in ſpäteren Ausgaben immer noch etwas übrig geblieben, friſch und würzig iſt das Gedicht Liebeszauber, zumal in den älteren Lesarten, und wahren Veilchenduft haucht ſein Blümchen Wunderhold; dann wieder jener männliche Stolz und jener hohe Ton deutſcher Mannheit, der nicht reiner und voller erklingen kann. Unter mehreren Stücken dieſer Art verdient das Gedicht „Männerkeuſchheit“ noch beſondere Erwähnung, ſein moraliſcher Werth und was es Gutes geſtiftet, wurde beſonders laut und lebhaft von Wieland anerkannt, und wenn Bürger ungeſtüme

---

*) Bürger hat hier, wie überhaupt in dem Stück, in letzter Hand noch einige glückliche Aenderungen gegen die Ausgabe von 1789 gemacht.

Sinnlichkeit zur Laſt fällt, ſo muß dieſes Stück als das Gegengewicht dienen. Ein milder und menſchlicher Ton herrſcht in dem ſchönen Gedicht von der Kuh der Frau Magdalis, das in der That ausgeführte Idylle aufwiegen kann, und wenn wir das Stück „Die Elemente“ auch nicht, wie geſchehen iſt, in ein chriſtliches Geſangbuch aufnehmen möchten, ſo finden wir doch auch, daß es mitunter an den ſchönſten Ton Paul Gerhardts anklingt und an ſich hohen Schwunges voll iſt. Aber den Preis geben wir unter vielen anderen doch dem trefflichen Gedicht an Boje „Vorgefühl der Geſundheit“, vom Jahr 1789. Wer kann ohne Rührung die Strophen von ſo reiner Schönheit und ſo einfacher Erhabenheit leſen:

Täuſchet ihr mit eurem Wechſeltanze,
Du, o Wunſch, und du, o Hoffnung, mich?
Oder naht im Purpurnelkenkranze
Frohen Trittes die Geſundheit ſich?
Will ſie von dem Dämon mich erlöſen,
Welcher meine Kraft gefangen nahm?
Soll ich wiederum zu dem geneſen,
Der ich der Natur vom Buſen kam.

Vor allem die dritte, vierte und fünfte Strophe; der Dichter redet ſich ſelbſt an mit Worten, welche hier ſtehen müſſen, da er darin mit dem edelſten Selbſtgefühl ſeinen Verkleinerern gegenüber ſich aufrichtet:

Ha, dein Freund', einſt mehr als halb verloren,
Keck verhöhnt von ſchnödem Uebermut,
War zum lahmen Schwächling nicht geboren;
Ihn durchfloß kein träges, feiges Blut.
Das bezeugen ihm des Pindus Würden,
Die er in der Ohnmacht noch erwarb,
Und die Kraft, die unter allen Bürden
Nicht in zwanzig Jahren ganz erſtarb.

Heil ihm! Leichter fühlt er ſchon die Glieder;
Und der Genius, der in ihm ſtrebt,

Schüttelt freier, ſtärker das Gefieder,
Das dem ſchweren Nebel ihn enthebt.
Erde, dich mit allen deinen Bergen,
Allem laſtenden Metall darin,
Allen Rieſen drauf und allen Zwergen
Haucht er bald, wie Flaum, vor ſich dahin.

Edle Rache beut er dann der Schande,
Die er über ſein Verſchulden trug,
Seit der Hypochonder dumpfe Bande
Um die reingeſtimmten Nerven ſchlug,
Wann es heller um der Wahrheit Seher,
Wärmer um der Schönheit Pfleger tagt,
Und er glorreich eines Hauptes höher
Als zehntauſend Alltagsmenſchen ragt!

Man vergleiche übrigens das Gedicht mit Klopſtocks Geneſung, um ſich des ungeheuren Abſtandes bewußt zu werden; welche Fülle hier, welche Innigkeit, wie viel wahre Kraft und wie viel Seele! Wahrlich, Trübſal und Elend hatten des Dichters Geiſt wohl in ſeinem Fluge hindern, aber ihn weder beugen, noch entadeln können!

Auch Bürgers Balladen ſind in der Tonart noch ſehr verſchieden, ſämmtlich zeichnen ſie ſich aus durch Friſche, durch die Keckheit des Auftretens, namentlich der Eingänge, aber ihr Flug iſt in ſehr verſchiedener Höhe und das Geiſterhafte wechſelt mit derbſter Plaſtik, der Dichter iſt eben ſo wohl weich und einſchmeichelnd, als wild, blutig und grauſam, eben ſo wohl ernſt und tragiſch als heiter und luſtig, ja ſchnurrig, ihm gelingt der biedere Ton ſo gut wie der ſchwungvolle, der launige — und alle dieſe Tonarten ſind beſtimmt aus einander gehalten, manchmal ſogar übertrieben. Der Vergleich mit früheren Dichtern, namentlich mit Wieland, ſpricht hier ſehr zu Bürgers Gunſten und verkündet eine neue Zeit.

In des Dichters letzten Lebensjahren, auf die kein heiterer Stral fiel und wo auch ſeine poetiſche Kraft ſchon, ihm ſelbſt unverkennbar, mehr und mehr verſiegte, auch da noch hat er nicht aufgehört, der deutſchen Literatur Treffliches zu leiſten. Dieſe letzten Leiſtungen waren mehr formeller Art, allein es wurden eben neue Bahnen dadurch eröffnet. Der Dichter wendete ſich den Formen des ſüdlichen Europas zu, beſonders nahm er das vergeſſene Sonett wieder auf und hier iſt er als der erſte zu nennen, der Sonette in deutſcher Sprache gebildet hat, welche wirklich den Charakter dieſer Form an ſich tragen und ſich neben die Werke der Italiener ſtellen können. Das alexandriniſche Sonett, das unter den Dichtern der opitziſchen Schule eine ſo ungeheure Verbreitung fand, war einmal ſchon wegen des eingeſchnittenen Verſes etwas ganz anderes, dann fehlte ihm auch ebenſo ſehr jene Anmut und Feinheit, welche von dieſer eleganten Form durchaus unzertrennlich iſt; ſo viel Gutes man auch ſonſt von den Sonetten Flemings und des Andreas Gryphius ſagen kann, ſo haben ſie doch nichts von dem Geiſt des Petrarca an ſich. Der ganze Sprachzuſtand, die ganze Reimkunſt ließ damals ein wahres Sonett nicht zu. Bürger, der größte Verskünſtler, den Deutſchland ſeit der Geſtaltung der neuhochdeutſchen Sprache beſeſſen, war nun in der That zuerſt der Mann, der ſolches mit Erfolg verſuchen durfte. Voß und ſelbſt Goethe ſtreubten ſich zwar anfangs gegen dieſe Neuerung, welche ſie für unnützen und unleidlichen Zwang hielten, allein Bürger ſetzte ſie gleichwohl bei den Zeitgenoſſen durch und rief begabte Jünger in dieſe Bahn. Unter letzteren iſt beſonders Auguſt Wilhelm Schlegel zu nennen und wenn durch ihn die ſüdlichen Formen ein beſonderes und unterſcheidendes Eigenthum der romantiſchen Schule wurden, ſo läßt ſich ermeſſen, wie folgenreich hier Bürgers Beiſpiel war. Wieland hatte noch die ſtrenge Nachbildung der Ottaverime für unmöglich gehalten, auch dieſe Schranke fiel jetzt, und es liegt alſo hier wieder eine Waſſerſcheide der Zeiten, die um ſo wichtiger iſt, als die Formloſigkeit Wielandiſcher Stanzen tief und verderblich in den innern Gehalt ſeiner Poeſie eindrang.

Wie viel Bürger nicht nur in der metriſchen Handhabung der achtzeiligen Stanze, ſondern auch in der Entfaltung eines wahrhaft epiſchen Stils vermochte, die in der That mehr iſt, als bloße Nachahmung des Arioſt und Forteguerra, dies zeigt ſich am glänzendſten in ſeinem Fragment „Bellin“, das leider mit 25 Stanzen unvollendet geblieben iſt. Welche Gelenkigkeit und Schnellkraft und wieder welche Anmut der Wendungen und Anſpielungen! mitunter glaubt man einer Byron'ſchen Caprice zu begegnen. Das Stück iſt vom Jahr 1791: Bürger, ſo ſcheint es, wollte ſich damit den Schmerz über eine für ihn tiefverletzende Beurtheilung verſcheuchen.

Es iſt behauptet worden, Bürger ſei durch Schillers ſchreckende Beurtheilung ſeiner poetiſchen Art in dieſe formelle Richtung gedrängt worden; alsdann müßte er ſie bis dahin nicht gehabt haben, allein ſie zeigt ſich ja ſchon ſo deutlich in ſeinem Ausgange, in dem erſten Gedicht, mit dem er aufzutreten wagte, der Nachtfeier der Venus. Boje, welcher Bürgers Streben nach Correctheit und Politur unterſtützte, ſandte eine Abſchrift des Gedichtes an Ramler und dieſer legte ſelbſt ſeine Feile daran, um es im deutſchen Merkur von 1773 abdrucken zu laſſen. Seine Autorität hinderte Bürger eine Zeit lang, noch ferner daran zu formen, dann aber wetteiferte er mit jenem großen Fleckenreiniger und ſetzte ſich recht eigentlich vor, aus dem Gedicht einen Canon, gleich dem des Prolyklet, zu machen, der in allem was Metrik, Proſodie und Harmonik heißt, für deutſche Kunſt maaßgebend werden ſollte. Eine beſondere Aufmerkſamkeit wandte Bürger hier, wie auch weiter hin in ſeinen ſorgfältiger gearbeiteten Stücken, auf den Wechſel der Vokale, und in der That beruht darauf ein großer Theil des Wohlklanges ſeiner Verſe. Bürger ſtellt ſich hier als verbindendes Glied in die Mitte zwiſchen Ramler und Schlegel, an Sorgfalt und Kunſtfleiß ſteht er beiden gleich, an ſeinem Gehör dürfte er von Schlegel kaum übertroffen werden und ſicherlich übertrifft er beide an Lebendigkeit und friſchem Wurf ſeiner melodiſchen Verſe, an Raſchheit und ſchwungvoller Kraft. Die ſpätern haben oft vergeſſen, wie viel ſie ihm hier verdanken.

So müſſen wir denn im Ganzen Bürger eine große Bedeutung in der Entwickelung deutſcher Poeſie einräumen und können nur bedauern, daß die Ungunſt der Umſtände, d. h. die Fühlloſigkeit der Zeitgenoſſen, ſeiner Poeſie keine freudigere Entfaltung und keine längere Dauer ſeiner ſchönen Blüte gegönnt hat. Das größte ſeiner Verdienſte aber bleibt der kühne Vorgang in der Ballade und mit ihr die Eröffnung des geſammten romantiſchen Gebietes; mag es auch immer an der Zeit geweſen ſein und von außenher ſich geboten haben, ſo war er doch der erſte, der das Zeitgemäße ergriff und der es durchſetzte. Wir wiſſen jetzt freilich, daß er den ſtillen und tiefen Zug des volksmäßigen Geſanges noch nicht auffaßte, das war auch in der erſten Hand zu viel, ja daß er ſogar die edlere Sphäre oft nur zu bald verlor; allein gerade in derjenigen Modification, welche er dem Volksgeſange theils durch zu angelegentliche Ausführung, theils auch durch Hinüberziehen ins Platte und Poſſenhafte gab, machte er ihn um ſo ſchneller ſeinen Zeitgenoſſen ſchmackhaft. So dürfen denn, auf hiſtoriſchem Standpunct, ſelbſt die unleugbaren Mängel Bürgers in ungleich milderem Licht erſcheinen. Eine Beurtheilung dagegen, wie ſie Bürger im Jahr 1791 von Schiller erfahren hat, muß als ebenſo einſeitig wie ungerecht erſcheinen. Es ſind hier die zu Tage liegenden Fehler mit Eifer ergriffen und alle tiefer verborgenen Reichthümer überſehen, was großentheils der Mißgunſt der Umgebung gehört, wird mit Bitterkeit dem Kern der Perſon angerechnet und geradezu von Bürger das Unbillige verlangt. Seiner Natur und ſeiner hiſtoriſchen Aufgabe nach mußte er nach Individualität und Prägnanz des Wirklichen ſtreben und Schiller forderte von ihm Ideal und Allgemeinheit. Es iſt ein Conflict der Natur und der Zeiten, welcher hier hervortritt und mit ſchulmeiſterlicher Ueberlegenheit des abgeſchloſſenſten Rechthabens ſich gegen einen von der Natur Hochbegabten, von der Nation Hochgeehrten geltend macht. Was an dieſer Beurtheilung ungerecht war, hat Schiller ſpäter ſelbſt ſchwer, vielleicht zu ſchwer entgelten müſſen.*)

---

*) Was zu Schillers Entſchuldigung geſagt werden kann, iſt, außer ſeiner innerſten Natur ſelbſt, hauptſächlich dies, daß er die Progreſſion von der Lenore zur Frau Schnips ins Auge faßt, welche denn freilich für die deutſche Poeſie bedrohlich erſcheinen mußte; überdies hatte Bürger, nicht ganz vorſichtig, die Popu-

Weit entfernt, des Dichters Verfall aufzuhalten, hat dieſe Kritik nur ſeine letzten Tage verbittert; und dennoch ſuchte er, der niemals den kritiſchen Rathſchlägen ſeiner Freunde ſich verſchloß, auch hier noch das Seinige zu thun, denn die Aenderungen, welche er in letzter Hand an ſeinen Werken noch machte, der Herausgeber Reinhard hat ſie auf das Gewiſſenhafteſte benutzt, zeigen uns ſein eifriges Beſtreben, überall dem Ausdruck mehr Adel zu verleihen — ſelbſt auf Koſten der früheren Lebendigkeit.

Noch eines Punktes werde hier gedacht, der dem Charakter Bürgers Ehre macht. In ſeinem Nachlaß fand ſich das Fragment einer Selbſtkritik, in welchem er namentlich gegen das Unrecht, das ihm Schiller gethan, auf eine mildere und eingehendere Weiſe ſich

---

larität als oberſte Forderung hingeſtellt, ſelbſt über das Schöne. Schillers Worte, die in aller Hände ſind, brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Nur ſo viel: die Härte und Perſönlichkeit des Schillerſchen Urtheils, welches durch kein nachträgliches Zugeſtändniß wieder gut zu machen war, liegt in den Worten: — „daß ſeinen Producten nur deshalb die letzte Hand fehlen möchte, weil ſie — ihm ſelbſt fehlt.“ In der That, wir finden hier etwas von jener Grauſamkeit, welche Goethe an Schiller bemerkt hat, überdies Verletzung der von Leſſing gezogenen Grenze literariſcher Kritik.

Schon früher war Bürger in ein ihm nachtheiliges Verhältniß zu Goethe gekommen, das er bei einem Beſuch durch die Worte ſeiner Einführung verſchuldete, dieſe lauteten nämlich: „Sind Sie Goethe? Ich bin Bürger.“ Goethe ſetzte ihm, hiedurch herausgefordert, mehr Kälte entgegen, als ſeinem Weſen ohnedies eigen war und zeigte ſogar den Miniſter. Bürger machte ſeinem Unmut Luft durch das zu Hauſe aufgeſchriebene Epigramm:

Mich drängt' es in ein Haus zu geh'n,
Drin wohnt' ein Künſtler und Miniſter.
Den edeln Künſtler wollt' ich ſeh'n,
Und nicht das Alltagsſtück Miniſter.
Doch ſteif und kalt blieb der Miniſter
Vor meinem trauten Künſtler ſteh'n,
Und vor dem hölzernen Miniſter
Kriegt' ich den Künſtler nicht zu ſeh'n.
Hol' ihn der Kukuk und ſein Küſter!

Goethe ließ ihn dieſe Verſe nicht entgelten. In Dichtung und Wahrheit nennt er ihn: „den trefflichen und in manchem Betracht einzigen Bürger.“

vertheidigen wollte. Er bedauert hier, in der erſten Erregung, einen gereizten Ton angeſtimmt zu haben, und wir leſen die Worte: „Das Ziel, welches ich mir vorſetzte, iſt nicht der Sieg über meinen Gegner; denn ich geſtehe gerne, daß ich es mit einem Stärkeren zu thun habe, als ich bin.“ Ehrt den Dichter dies Anerkenntniß, ſo könnte man andrerſeits ſehr bedauern, daß der Aufſatz Fragment und bloßer Anlauf blieb, denn wenn Schiller für die Rechte der Kunſt und im Sinne der Idealität ſprach, die ihn belebte, ſo war dennoch ſein Wort zu verletzend gegen Bürger, den Menſchen, auch Bürgers, des Dichters, wahre Tugenden blieben großentheils unerkannt und hier war eine Vertheidigung allerdings möglich; allein einer ſolchen umſtändlicheren Rechtfertigung, wie Bürger ſie zu geben beabſichtigte und nicht gab, wird es kaum bedürfen, im Gegentheil, der Dichter und auch der Menſch findet hier in dem Urtheil Anderer und des Volkes, für das er dichtete, mehr Schutz als er ihn durch ſeine eigene Feder hätte erlangen können.

Eine umſichtsvollere Würdigung iſt dem Dichter erſt nach ſeinem Tode durch A. W. Schlegel im Jahr 1800 zu Theil geworden. Sie hat mehr Auge für Bürgers unbeſtrittenes Verdienſt und zeigt zugleich eine fortgeſchrittene Auffaſſung von dem Weſen der Volkspoeſie.

Von dem ernſten Kunſtfleiß, welchen Bürger an poetiſche Ueberſetzungen wandte, ſprechen wir in gebührender Ausführlichkeit an einem anderen Ort, doch muß hier in ſo weit davon die Rede ſein, als ſie eine Rolle ſpielen in der Kunſtanſchauung und Sprachentwickelung der Zeit. Er überſetzte aus Homer und Virgil, aus Shakeſpeare und Oſſian, die beiden letzteren freilich nur proſaiſch.

Bürger war der erſte, welcher in Deutſchland den Gedanken faßte, den Homer in Verſen, d. h. als einen Dichter, zu übertragen. Auffallen kann in hohem Grade, daß er dazu nicht daſſelbe Metrum wählte, da doch der Hexameter durch Klopſtock ſchon vollſtändig eingebürgert war und man ſogar Milton und Oſſian darin verdeutſcht hatte; allein es ſtand dies in unmittelbarem Zuſammenhang mit einer neuen Auffaſſung des geſammten griechiſchen Alterthums.

Hatte man ſonſt die Griechen in dem Spiegel der Franzoſen geſehen, ſo wie die vornehme Welt ſie denn in franzöſiſchen Ueberſetzungen las und man ſich in der Anſchauung hauptſächlich durch die franzöſiſche Tragödie beſtimmen ließ, ſo wollte Bürger, genährt von dem Geiſt Shakeſpeares und des engliſchen Volksliedes, in Homer vor allem die Wahrheit und Naturfriſche zeigen, ſo wie er denn auch allen Nimbus entfernte und unzweideutig ausſprach, man könne auch heutigestags noch dichten wie Homer gedichtet habe. Wenn nun dieſer Standpunkt in der Geſchichte deutſcher Poeſie als ein Wendepunkt bezeichnet werden darf, ſo wird man verſtehen, daß unter den ganz veränderten Verhältniſſen es Bürger vor allen Dingen auf ein Maaß ankam, in welchem die deutſche Sprache ſich möglichſt frei und natürlich bewegen könne und da fiel er auf den Miltonſchen Blankvers mit ſtets männlichem Ausgang, ein Maaß, dem wir jetzt wenig Geſchmeidigkeit und noch weniger Nachdruck zutrauen würden. Bürger begab ſich gleichwohl rüſtig ans Werk, ſah aber indeß noch vor der Vollendung, die eben darum unterblieb, das Mißliche ſeines Beginnens ein. Er hatte die Bahn gebrochen und ſein Freund, Graf Friedrich Leopold Stolberg, verſuchte ſich nun an die Ilias im Maaß des Originals. Auch Bürger erkannte den Vortheil jetzt an, er verſuchte ſelbſt einige Geſänge in Hexametern zu übertragen — bis Voß kam, der beide in Schatten ſtellte.

IV.

Johann Heinrich Voß.

Der Mann, welcher nunmehr vorzuführen iſt, giebt eines der erfreulichſten Beiſpiele, wie Fleiß und ausdauerndes Streben bei aller Ungunſt der Umſtände und ſelbſt bei nur mäßigen Gaben doch zur Erreichung eines ehrenvollen Platzes in der Geſchichte der Literatur, ja ſogar zu einem nicht leicht vertilgbaren Dichternamen gelangen kann. Johann Heinrich Voß wurde geboren am 20. Februar 1751 zu Sommersdorf bei Wahren im Mecklenburgiſchen. Sein Vater war Pächter daſelbſt, zog aber bald nach dem Städtchen Penzlin, und hier erhielt der Sohn bis zum 14. Jahr den erſten Unterricht. Seine Schwächlichkeit ſcheint ihn von den lärmenden Spielen ſeiner Altersgenoſſen entfernt gehalten und frühzeitig den Hang zur Selbſtbeſchäftigung erzeugt zu haben. Dieſe wandte ſich nächſt der Bibel hauptſächlich auf das Leſen der Volksbücher, worüber aber die Schule nicht vernachläſſigt wurde. Die Lehrer bemerkten an ihrem Zögling ein ſtarkes Gedächtniß, wie dies wohl in allen Fällen die erſte Ankündigung vorhandener geiſtiger Regſamkeit, ſo wie die Grundlage jeder Leiſtung ſein mag. Schon hier ging der junge Voß über die Grenzen des Gelehrten und Geforderten hinaus, ſo ſehr, daß er ohne Führer die Anfänge der griechiſchen und hebräiſchen Sprache erlernte. Als er auf die Schule nach Neubrandenburg kam, konnte er ſogleich in die erſte Klaſſe aufgenommen werden, ja er ſtiftete bald einen Verein von zwölf Primanern, deſſen Abſicht es war, das Griechiſche weiter zu treiben als hier auf der Schule geſchah. Wer ſich Nachläſſigkeit zu Schulden kommen ließ, hatte ein Strafgeld zu entrichten und dies ſollte zur Anſchaffung deutſcher Dichterwerke verwendet werden. Voß, der ſchon in Penzlin einige Reime geſchmiedet, lernte nun Klopſtocks ungereimte und Geßners proſaiſche Poeſie kennen. Die Aufführung von Ramlers Tod Jeſu wurde Veranlaſſung, daß die Geſellſchaft ſich deſſen Oden, ſpäter auch die von Uz und Hagedorns Werke anſchaffte, ſich alſo vollſtändig in der Ebene der Zeit befand. Voß näherte ſich nun der Bildungsſtufe und den Jahren, wo er eine Univerſität hätte beſuchen ſollen, allein dazu fehlten die Mittel, da ſein Vater unterdeß je mehr und mehr in Armut verſunken war. Um ſich ein Reiſegeld zu erwerben, nahm er für ein Geringes (um weniger als der Koch empfing) eine Hauslehrerſtelle bei einem Gutsbeſitzer in der Nähe von Penzlin an, welche ihm jedoch Zeit zu eigenen Studien übrig ließ. Auf Spaziergängen im benachbarten Buchenwalde las er Horaz und Ramler, deklamirte Klopſtocks Hermannsſchlacht und verſuchte ſchon einiges metriſch aus Heſiods Theogonie zu überſetzen. Auch zu muſikaliſcher Uebung fand ſich Gelegenheit; mehr als alles andere aber begünſtigte der Umgang mit dem auch als Dichter bekannt gewordenen Landprediger Brückner hier ſeine geſammten gelehrten und poetiſchen Beſtrebungen, denn dieſer führte ihm mancherlei Bücher zu, unter anderen den Göttinger Muſenalmanach von 1770, der für Voßens Lebensſchickſal entſcheidend wurde. Er glaubte, daß ſeine Gedichte neben dem dort Gebotenen einen Platz würden in Anſpruch nehmen dürfen und wendete ſich deshalb an Käſtner, den er für den Herausgeber hielt. Dieſer übergab Schreiben und Gedichte an Boje, der ſich ſogleich des jungen Dichters auf das Wärmſte annahm. Voß hatte früher Hoffnung gehabt, als unterer Lehrer am Halliſchen Waiſenhauſe anzukommen und in ſolcher Stellung ſeine Univerſitätsſtudien zu machen; während nun dieſe Ausſicht ſich trübte, eröffnete ſich eine ungleich beſſere. Durch Boje nämlich wurde ihm möglich, nach Göttingen zu kommen, ein Umſtand, der für ihn in demſelben Maaß wichtig wurde, als er es für Bürger geweſen war, denn dieſe

Univerſität behauptete damals den erſten Rang in Deutſchland und ſchon hatte unter den Studirenden ſich hier der regſte Antheil an der Entwickelung der deutſchen Literatur gezeigt. Voß fand hier den unter dem Namen des Hainbundes bekannten Verein vor, an deſſen Spitze als ältere Freunde Bürger und Boje ſtanden, der aber durch den Zutritt der beiden Grafen Stolberg einen beſonders anregenden Charakter erhielt: er war alſo auf kürzeſtem Wege in einen Mittelpunkt literariſchen Treibens und Producirens gelangt. Als Lebensberuf hatte er das theologiſche Studium erwählt, und ließ ſich den Beſuch derjenigen Vorleſungen angelegen ſein, welche der Ordnung nach daſſelbe vorſchreibt; er hörte Logik, Geſchichte, Dogmatik, Exegeſe. Allein er kam auf dieſem Wege nicht weit, als er ſich zum Studium des griechiſchen und römiſchen Alterthums hinübergezogen fühlte, theils wohl weil die hohe Schule für dieſe Fächer in Heyne einen ſehr ausgezeichneten Lehrer beſaß, dann aber auch, weil es mit den poetiſchen Beſtrebungen in näherer Verbindung ſtand. Voß trat ſogar in das von Heyne geleitete philologiſche Seminar ein, welchem auch Hölty angehörte, allein er verblieb nicht lange darin, da mancherlei kleine Verſtimmungen und Mißhelligkeiten hervortraten, wozu Heyne's nicht eben freundliche Urtheile über den Bund der Jünglinge, die ſchon in der Literatur etwas bedeuten wollten, wohl hauptſächlich beitrugen. Von hier ab gewinnt Voß je mehr und mehr Selbſtändigkeit ſowohl als Gelehrter, wie auch als Dichter; wir haben hier aber vorzugsweiſe den letzteren zu betrachten und werden nur noch einiges über ſeine Ueberſetzerarbeiten hinzufügen.

Im Jahr 1775, alſo 24 Jahr alt, verließ der junge Gelehrte Göttingen, er begab ſich in Geſellſchaft von Miller zunächſt nach Hamburg und ſuchte, um eine Lebensſtellung zu gewinnen, hier um eine ſehr beſcheidene Schulſtelle nach, allein der Hauptpaſtor Goeze, der keinen Poeten wollte, trat ihm hier entgegen; es wurde darauf der Blick nach Darmſtadt gerichtet, wo die Poeſie kein Hinderniß war, allein auch das zerſchlug ſich. So zog denn Voß nach Wandsbeck; er hoffte hier von Ueberſetzungsarbeiten, der damals gewöhnlichen Rettung deutſcher Schriftſteller, ſo wie auch von der nunmehr übernommenen Herausgabe des bisherigen Göttingiſchen Muſenalmanachs leben zu können, denn wirklich war damals, ſehr im Contraſt mit unſeren Zeiten, die Theilnahme des Publicums ſo groß, daß hier die Arbeit ihren Lohn fand.*) In dieſer Lage konnte Voß es ſogar wagen, ſich mit Bojes jüngſter Schweſter zu verheirathen, 1777. Er lebte im Verkehr mit Claudius und andern werthen Freunden in Hamburg ſehr glücklich; in jungen Jahren hatte er eigenen Herd und Familienleben, Muße und Freunde, ohne beſonders drückende Sorgen. Im folgenden Jahr entſchloß er ſich jedoch wieder zu einer amtlichen Stellung, indem er zu Otterndorf im Lande Hadeln ein Rectorat übernahm.

Neben mancherlei gelehrten Arbeiten ging der Muſenalmanach fort, der ihn beſtändig zu eigenem poetiſchen Schaffen veranlaßte; das Wichtigſte aber, was hier zu Hadeln von Voß für deutſche Literatur geſchah, war ſeine Ueberſetzung der Odyſſee, welche im Jahr 1781 erſchien. Indeß wurde er von den in dieſen Gegenden einheimiſchen Marſchfiebern wiederholt und immer heftiger ergriffen, ſo daß er ſich endlich genöthigt ſah, den Ort zu verlaſſen. Er wandte ſich nach Eutin, wo wir ihn wiederum einer Schule als Rector vorſtehen ſehen. Hier dichtete Voß vor allen ſeine berühmt gewordene Luiſe, deren erſter Geſang im Muſenalmanach von 1783 gedruckt wurde, die ſpäteren im deutſchen Merkur von 1784, ein Werk, in welchem alle Stralen ſeiner Studien und ſeine geſammten Anſchauungen zuſammenwirkten, denn hier ſpiegelte ſich zugleich das eigene idylliſche Leben des Dichters mit ſeiner ganzen Umgebung, ſo wie andrerſeits darin das Studium der Griechen, insbeſondere der Homeriſchen Poeſie, ſeinen Einfluß zeigen konnte. Kleinere Idyllen waren ſchon früher, 1781, mit lyriſchen Gedichten und in den Muſenalmanachen erſchienen und die Zahl der metriſchen Ueberſetzungen griechiſcher und römiſcher Dichter wuchs immer höher an. Durch alle dieſe angeſtrengten Arbeiten, neben den Pflichten ſeines Berufs, litt Voßens ſchwache Geſundheit ſo ſehr, daß ſich ihm Wunſch und Bedürfniß ergab, in anderer Gegend bloß den Wiſſenſchaften leben zu können. Gleim bemühte ſich vergeblich für ihn bei dem jungen König von Preußen, was die damaligen Verhältniſſe wohl verſtändlich machen; dagegen eröffnete ſich ein Anderes. Voß fand die Gewähr ſeines Wunſches und zog 1802 mit einem Gnadengehalt nach Jena, wohin der neue in Weimar gebildete Mittelpunkt, ſo wie das Aufblühen der Univerſität unter Goethes Förderung ihn beſtimmte; ſein Sohn Heinrich erhielt eine Anſtellung am Gymnaſium zu Weimar und kam hier in nähere Verbindung mit Goethe und Schiller. Allein Voß gehörte dieſem Kreiſe nur wenige Jahre an, denn ſchon 1806 erhielt er den ehrenvollen Ruf nach Heidelberg, woſelbſt er ohne beſtimmtes Amt, nur eben durch ſeine Anweſenheit der erneuten Univerſität einen höheren Glanz verleihen ſollte. Er hat hier mit ſeiner Familie bis an ſeinen Tod, am 29. März 1826, gelebt. Von poetiſchen Werken iſt in dieſen ſpäteren Lebensjahren wenig erwachſen; die leider immer mehr zur Fabrik herabſinkende Ueberſetzerarbeit ging ruhig ihren Gang fort und erſtreckte ſich, in Verbindung mit den Söhnen, nun auch auf Shakeſpeare. Von gelehrten Arbeiten kam noch manches Werthvolle ans Licht, doch wurde Voß immer tiefer in Streitigkeiten verwickelt, namentlich mit ſeinem Collegen und Nachbarn Creutzer hinſichtlich deſſen myſtiſcher Auslegung griechiſcher Mythen. Was indeſſen mehr als alles andere Voßens letzte Lebensjahre trübte, ſind ſeine confeſſionellen Streitigkeiten mit ſeinem einſt ſo werthen Freunde, dem Grafen Friedrich Leopold Stolberg. Voß ſah ſich durch deſſen Uebertritt zum katholiſchen Bekenntniß, ſo wie überhaupt durch die katholiſirende Richtung der neuern deutſchen Literatur, in ſeinem proteſtantiſchen Herzen tief angegriffen und gab bei dieſer Gelegenheit wohl alle ſonſtige Galle heraus, die Kränklichkeit und übermäßige Arbeit angehäuft haben mochten; einen höhern ausgleichenden Geſichtspunkt wird man aber bei dem erſten Hervortreten des Conflictes und bei einem Charakter wie Voß nicht erwarten.

---

*) Die Auflage des Almanachs betrug zu jener Zeit 5000 Exemplare, zum Theil dem geringen Preiſe und den Muſikbeilagen zuzuſchreiben, und ergab für Voß ein Einkommen von mehr als 400 Thlrn.

Voß und Stolberg waren von Hauſe aus Naturen der verſchiedenſten Art, Herkunft, Lebensgang, Schickſale machten den Abſtand nur noch größer. In der That brachten nur außerordentliche Verhältniſſe ſie einander in der Jugend nahe, eine Verbindung und Freundſchaft auf die Dauer war nicht möglich. Zog jenen ſeine Romantik und ein raſtloſer Drang zuletzt unvermeidlich in den Arm des alten Glaubensbekenntniſſes und zum Autoritätsglauben, ſo wurde der bürgerlich realiſtiſche Voß in ſeinem hausbackenen Rationalismus immer nüchterner, ſteifer und ſtolzer und eben die frühere Freundſchaft machte den Zuſammenſtoß unvermeidlich: wäre er ausgeblieben, es würde hier ein Abſchluß fehlen.

Wir beſitzen durch Voßens Gattin Erneſtine genaue Nachrichten über das Leben des Mannes, ſo wie auch einen reichlichen Briefwechſel; es iſt dennoch daraus nicht viel für unſere Darſtellung zu entnehmen.

Voß führte ein ſtilles, häusliches, arbeitsvolles Leben, in idylliſcher Umgebung und Enge, anfangs in ſehr beſchränkten, wenn auch nicht gerade ſorgenvollen Verhältniſſen. Den Wechſel des Orts ausgenommen, hat er wenig Schickſale gehabt; je mehr und mehr verſchloß er ſich dem Verkehr und der Welt. Sein Leben hätte, bei der Achtung, die er genoß, im Verein mit einer trefflichen Gattin und bei dem Gedeihen zweier begabten Söhne, ein durchaus glückliches ſein können, wenn nicht Eigenſinn und Streitſucht die Idylle dieſes Lebens bedeutend geſtört hätten. Schon früh kam er in Mißhelligkeit mit ſeinem berühmten Lehrer Heyne, ſpäter, wie eben berührt, in bitteren Streit mit dem Symboliker Creutzer, vor allem aber mit den Romantikern und den katholiſirenden, oder wirklich zur alten Kirche übergetretenen Proteſtanten. In allen dieſen Streitigkeiten zeigt er Ernſt und Ehrlichkeit; aber nicht eben ſo viel Geſchmack und Feinheit des Urtheils; von freundſchaftlicher Schonung und chriſtlicher Milde aber iſt er zum öftern weit entfernt. In jungen Jahren lebte er im Umgang mit den Mitgliedern des Hainbundes, die faſt ſämmtlich einen Namen in der Literatur erhalten haben, ſpäter kamen ihm die bedeutendſten Männer entgegen, Klopſtock, die Braunſchweiger, mit Inbegriff von Leiſewitz und Leſſing, dann als er in Jena war, die ſämmtlichen Größen von Weimar; aber eine innige Freundſchaft, ein fördernder Austauſch ſcheint ſich doch mit keinem gebildet zu haben — wovon ihm ſelbſt gewiß zum größern Theil die Schuld zufällt.

Die Perſönlichkeit Voßens wird geſchildert als groß, ſchlank und langhalſig, überaus hager und trocken, der Kopf von ſtarken Zügen mit ſpärlichem Haar, in ſeinen Bewegungen war er langſam und feierlich, ſein Dialekt behielt bis ins Alter die Breite der niederſächſiſchen Mundart. Ein ſehr ſprechendes Bildniß findet ſich aus ſeinen letzten Lebensjahren vor ſeiner Ueberſetzung des Hymnos an Demeter: es vergegenwärtigt uns den ganzen Mann.

Voß liebte es, von ſeinem früheren ländlichen Aufenthalt her, ſich im Garten zu beſchäftigen, namentlich auch im Küchengarten, wie das ſo wohl zu ſeinem ganzen Weſen paßt. Es wird erzählt, daß er eine ungemeine Freude gehabt, als ihm die auch von Goethe ſo hoch gehaltenen Teltower Rübchen ſelbſt anzubauen gelang, und namentlich darüber, daß ſie in dem fruchtbaren Heidelberger Boden bis zu koloſſaler Größe gediehen waren — nur hätte er den größten Dichter Deutſchlands nicht darauf zu Gaſt bitten dürfen.

Zwei tüchtige Söhne, Heinrich und Abraham, überlebten den Vater, der erſtere näher mit Goethe befreundet; beide ſetzten, was in geiſtiger Sphäre ſo ſelten geſchieht, das Geſchäft des Vaters fort, wenn auch nicht die Dichtung, ſo doch die Ueberſetzung, mehr das Handwerk als die Kunſt. Doch ſteht Heinrich Voßens Aeſchylus geachtet da und wird von manchen für das beſte Stück gehalten, das aus der Voßiſchen Werkſtatt hervorgegangen. Der Sohn überlebte den Vater nicht lange.

Wenden wir uns jetzt an die Werke. Wir haben in Voß einen gelehrten Dichter, der aber doch aus Grundſatz und Neigung meiſtens einen populären Ton anſtimmt, ſo wie ſich denn überhaupt troß aller ſeiner Schwächlichkeit in ihm die Derbheit des niederſächſiſchen Naturells abſpiegelt, eine Eigenſchaft, die in langem Verkehr mit kräftigen Dorfbewohnern ſich erhalten und ſtärken mußte. Sehr viel mochte auch das Vorbild von Claudius und der Umgang mit demſelben beitragen, Voß zu einem tüchtigen Vertreter niederdeutſcher Handfeſtigkeit zu machen. Selbſt von Seiten der Gelehrſamkeit erhielt dieſe Art eine Unterſtützung, denn während Voß den Homer und Virgil, den Heſiod und Theokrit mit dem Auge eines hadelſchen oder eutiniſchen Bauern las, glaubte er eine verwandte Natürlichkeit dort wieder zu erkennen und gab ſich alſo mit um ſo beſſerem Gewiſſen der unmittelbaren Darſtellung deſſen hin, was ihn umgab.

Rechnen wir einzelne Oden und Elegien ab, in denen Voß ſich als Nachahmer von Klopſtock zeigt, jedoch auch hier mehr der Form als dem Gehalt nach, ſo finden wir ihn auch im Lyriſchen durchaus in ſolcher Sinnesart zur Natur hingezogen. Er ſcheint hier zwar von Claudius auszugehen, doch da ihm deſſen weſentliche Eigenſchaften, Humor und Harmloſigkeit, fehlen, ſo wird er ſelbſt da, wo er volksmäßig zu ſein ſich beſtrebt, auf ganz andere Wege abgelenkt. Er geht dabei von einem Mißverſtändniß über das Weſen der Volkspoeſie aus und befeſtigt ſich immer mehr in demſelben. Nicht das, was das Volk in ſeiner unmittelbarſten Nähe hat, was es täglich handtirt, iſt der wahre Gegenſtand des Volksgeſanges, nicht Hans und Grete, nicht Kornſchneiden und Flachsbinden will es im Liede wiederfinden, es will geſungen haben von Königen und Prinzeſſinnen, von verzauberten Prinzen und Schlöſſern, denn man kann nicht verlangen, daß ſeine Proſa nun auch plötzlich ſeine Poeſie werde. Nicht anderes aber hatte Voß im Sinn — ein Mißverſtändniß, das nur eben dadurch möglich und erklärlich iſt, daß man ſich kurz zuvor in dem entgegengeſetzten, noch größeren befunden hatte, indem man Leben und Wirklichkeit von der Poeſie völlig ausſchloß. Statt zur Verklärung des Wirklichen zu ſchreiten, ging man für's erſte zur unmittelbaren Wirklichkeit ſelbſt.

Voßens Gedichte erlebten ſchnell auf einander mehrere Auflagen; die Natur in dieſen Gedichten war damals etwas Neues, und durch gefällige Melodien von Schulz und Reichardt verbreiteten ſich die Lieder. Der Bürgerſtand fühlte das Bürgerliche heraus, und die Wahrheit dieſer Schilderungen erwarb ihnen wohl auch Eingang in weiteren und höheren Kreiſen, man hatte damals überhaupt ein lebhaftes Intereſſe für alles Neue in der deutſchen Literatur, und Voßens Name gewann auf anderen Gebieten einen guten Klang. Aber bald mußte das Urtheil ſich ändern. Nur in einzelnen Stücken iſt das Derbe mit einer naiven Friſche gepaart, z. B. dem beliebten Liede Die Spinnerin: „Ich ſaß und ſpann vor meiner Thür“; in anderen z. B. „Sagt mir an, was ſchmunzelt ihr“, erſcheint das Bäuriſche darſtellungsvoll in einer gewiſſen kreiſchenden Munterkeit, und obenan zu ſtellen iſt hier das Gedicht „Der alte Flausrock“, freilich nicht durchaus Original, denn es entſpricht der altengliſchen Ballade: take thy old cloak about thee; die Mehrzahl dagegen iſt mehr platt und proſaiſch als volksmäßig und natürlich. Das Erotiſche und Geſchlechtliche wird mit gefliſſentlicher Unzartheit behandelt und das liebe Eſſen und Trinken ſpielt eine große Rolle. Wir finden viele Tafellieder und überall wird getiſcht, die Getränke aber hat Voß ausführlich der Reihe nach beſungen, Wein, Punſch, Biſchof, Cider, Bier. Ein beſonderes Lied machte er 1796 auf den Stahlpunſch und gab in einer Anmerkung das Recept — dies Lied, ſo wie andere nebſt den entſprechenden Noten, hat Voß, durch Satire gewarnt, weiterhin fortgelaſſen: dennoch iſt auch in ſpäteren Ausgaben und in der letzten Hand immer noch zu viel des täglichen Brotes geblieben. Aber auch, wo er Bauern darſtellt und ländliche Geſchäfte beſchreibt, iſt es nicht das Leben ſelbſt, das uns entgegentritt, ſondern der Dichter ſpricht als Zuſchauer und Betrachter. Dies hat ſchon Goethe angedeutet in ſeiner Beurtheilung der Voßiſchen Gedichte in der Jenaer

Literaturzeitung von 1785.*) Er ſagt, es ſei nicht das Gefühl der Gemeinde, ſondern eines Dritten. Wie roh und trocken Voß ſolche Dinge faßt, zeigt vor allem ſein Lied „Die Kartoffelernte“:

Kindlein, ſammelt mit Geſang
Der Kartoffeln Ueberſchwang!
Ob wir voll bis oben ſchütten
Alle Mulden, Körb' und Bütten,
Noch iſt immer kein Vergang!

Wo man nur die Bulten hebt,
Schaut wie voll es lebt und webt!
Und die ſchöngekerbten Knollen,
Weiß und roth und dick geſchwollen!
Immer mehr, je mehr man gräbt!

Und wie unedel und abſtoßend die letzte Strophe:

Nur ein Knöllchen eingeſteckt,
Und mit Erde zugedeckt:
Unten treibt dann Gott ſein Weſen!
Kaum ſind Hände gnug zum Leſen,
Wie es unten wühlt und heckt!

Man muß mit einem ſolchen Gedicht nur Uhlands Metzelſuppenlied vergleichen, um ſich zu überzeugen, daß von einer feineren Natur ſolche Dinge auch mit Geiſt, Laune und Grazie behandelt werden können. In der That, hätte Voß nichts weiter gedichtet als dieſe lyriſchen Stücke: ſein Name würde längſt verblaßt ſein, ſchon von ſeinen Zeitgenoſſen müßte Schmidt von Werneuchen ihn verdunkelt haben.

---

*) Abgedruckt im 33. Band der Werke. Goethe verfuhr höchſt ſchonend, warf den Tadel ſo leicht hin, ſprach ihn ſo verzuckert und verhüllt aus, daß er von Vielen mißverſtanden ward, Voß dagegen zuletzt auch das Lob für Ironie nahm. So fühlte ſich ſein Verhältniß mit Goethe, zu ſeinem großen Schaden. Die Recenſion iſt ſehr leſenswerth.

Voßens dichteriſche Hauptleiſtung liegt auf dem Gebiet des Idylls. Wir beſitzen in dieſer Gattung von ihm eine Reihe ſchöner Stücke und unter ihnen beſonders Eines, das des Dichters Namen ſichert und ihn fortträgt über alle Schwankungen des Geſchmacks, denn es iſt ein Bild von ſo friſchen und beſtändigen Farben, eben ſo reich als harmoniſch. Hier haben wir die unmittelbarſte Gegenwart, die handgreiflichſte Wirklichkeit, die doch nirgend zudringlich und beleidigend wird, die Miſchung iſt ſo glücklich, der Umfang ſo richtig, daß ſelbſt eine auf Idealität gerichtete Stimmung daran ihre Freude finden kann: „Der ſiebzigſte Geburtstag.“ Die Beſchränktheit kleinbürgerlichen Lebens erſcheint hier nur von Seiten der Behaglichkeit und Liebenswürdigkeit, ſonntäglich heiter und winterlich gemütlich und in ſchöner Art macht darin der Gegenſatz von Alter und Jugend ſich wirkſam; wir folgen gern dem Dichter zu einfachen Menſchen in eine ſtille Bucht des Lebens, welche von den hohen Wellen des Weltgetriebes nicht erreicht wird. Der Stand der handelnden Perſonen, ihre Zahl, ihr Verhältniß, Jahreszeit und Tag iſt hier ſo treffend gewählt, und alles ſo durchgängig belebt mit unmittelbar aus der Natur genommenen Zügen, denen man nur hie und da mehr Leichtigkeit des Vortrages wünſcht. Dem gelungenen Wurf dieſes Idylls ſteht am nächſten ein Stück von ſehr verſchiedener Miſchung, aber nicht minder glücklicher Conception, das namentlich auch durch einen ſehr wirkſamen Contraſt gehoben wird. Ich meine „Das Gaſtmahl“. Auf dem Hintergrunde ländlicher Einfalt wird mit dreiſtem Pinſel der Prunk eines üppigen Mahls im reichen Hamburg geſchildert. Der Kenner des Alterthums wird darin zwar mancherlei Reminiscenzen und Nachahmungen von Homer bis zu Horaz entdecken: allein das Bild iſt auch reich an eigenen Farben vom ſtärkſten Auftrag, der hier durch den Gegenſtand ſelbſt gerechtfertigt erſcheint. Voß hat ſpäter noch einmal Hand an dieſes Gedicht gelegt, aber, indem er das Colorit noch höher treiben wollte, es weſentlich verſchlechtert, denn es iſt dadurch ſchwerfällig und abſichtsvoll geworden. In der mühſam ausgeſponnenen Schilderung des Tafelaufſatzes geht der Dichter weit über die Grenzen der Wahrheit und Poeſie hinaus, und wiederum wäre bei der Beſchreibung des Mahles und ſeiner Reichthümer doch wohl etwas mehr Kennerſchaft zu wünſchen, damit auch hier überall das Richtige und Paſſende ſei, ſtatt bloßer Anhäufung und freien Phantaſierens.*) Was dagegen nicht genug geprieſen werden kann, iſt der Schluß des Gedichtes, von ſo feinem und erleſenem Reiz, auch von ſo ſchönem und mildem Vortrag, wie ſich's vielleicht nicht wieder bei dem Dichter findet; um ſo mehr muß man die grellen Natürlichkeiten beklagen, die ſich der Scene beimiſchen, in der That von ſolcher Art, daß ſie doch faſt nur in niederdeutſcher Mundart, nicht aber hochdeutſch und im Hexameter vorgebracht werden können.

Von den übrigen Stücken bieten beſonders „Die Heumad", „Die Kirſchenpflückerin", „Die Bleicherin" noch manches Schöne, ſie haben anmutende Farben, friſche Sommerluft und freie, unverzärtelte Menſchennatur; ihr Werth wird erſt ermeſſen, wenn man dieſe Idylle mit der Gesneriſchen zuſammenhält, ein Vergleich, der ſofort eine Scheide des Zeitalters an dieſer Stelle anſchaulich macht.

Wie Voß überhaupt an ſeinen Werken nicht abließ zu feilen, leider meiſtens dem Fortſchritt der Form, ſeiner rhythmiſchen Verskunſt, auch wohl ſeinen proſodiſchen Grundſätzen manches Opfer bringend, ſo finden wir es leider auch in den Idyllen. Wer hier die ſpätere Geſtalt mit der urſprünglichen Lesart vergleicht, wird bei der Verfeinerung des Verſes doch gar oft einen Verluſt der urſprünglichen Natürlichkeit und Einfalt, wohl auch Lebendigkeit beklagen. Statt alles Anderen führe ich hier nur Ein Beiſpiel an, den Anfang der Idylle „Die Leibeigenen". Sie wurde zuerſt gedruckt im Voſſiſchen Muſenalmanach von 1776, unter dem Titel: „Die Pferdeknechte". Hier begann ſie:

---

*) Es ſei erlaubt, nur Eines zu berühren. So anziehend die Schilderung der duftenden Paſtete auf der Meerfahrt, mit Anklängen an Homer, erſcheint, ſo ſtreitet ſie doch mit der Wahrheit, denn es geſchieht bekanntlich der Transport des mit Trüffeln bereiteten rothen Rebhuhns, perdreau, nur luftdicht verſchloſſen, in verlötheten Blechbüchſen, und jedenfalls ſo, daß von Duft nicht die Rede ſein kann.

Michel.

Pfingſten wird klar. Ohne Hof iſt der Mond und hängt wie ein Kahn da.
Ehmals pflegt ich mich wohl am heiligen Abend zu freuen;
Aber nun ſchallt mir das Feſtgebeier, wie Todtengeläute.

Und jetzt in unſeren Ausgaben ſeit 1801:

Glutroth ſinket die Sonn' und der Mond am dunkelen Himmel
Schwebt wie ein ſilberner Kahn, und verkündiget heitere Pfingſten.
Gern wohl hört' ich vordem, wenn zum morgenden Feſte der Küſter
Beierte; doch nun ſchallt's mir wie Todtengeläut von dem Kirchthurm.

Wahrlich nicht mehr die Sprache des Pferdeknechts, ſondern des an ſeinem Pult arbeitenden Verskünſtlers. Daß er den mit ſeinen ſpätern proſodiſchen Grundſätzen ſtreitenden Gebrauch des Wortes „ohne“ als zwei Kürzen nicht zuließ und hier an einer unverbrüchlichen Regel feſthielt, können wir zwar nur loben, allein das wäre ſicherlich zu erreichen geweſen auch ohne das Opfer der einfachen und charaktervollen Eingangsworte.

Beſonders iſt hier noch zweier Stücke zu gedenken, welche Voß in niederſächſiſcher Mundart gedichtet hat, darin dem Beiſpiel Theokrits folgend, deſſen Idylle bekanntlich in ſiciliſch-doriſchem Dialekt verfaßt ſind. Dieſe mundartliche Form gehört in der That zu dem Weſen der Gattung, denn ſie mildert die Niedrigkeit der Sphäre, erhöht das Charakteriſtiſche und führt der Gemütlichkeit des Stilllebens neuen Ausdruck zu. Voß war der erſte, der mit bewußter Kunſt und in klaſſiſchem Sinne etwas der Art in Deutſchland verſuchte, allein er trug noch nicht alle Vortheile davon, hatte vielmehr von dem gewählten Dialekt für's erſte nur Nachtheiliges zu empfinden, denn unverſehens wurde er durch denſelben in die Proſa der unteren Region des Lebens hinab gezogen. In Griechenland war dieſe Art darſtellungsvoller Poeſie im Volksdialekt eine pikante Deſertſpeiſe, nachdem man eine große Literaturepoche hinter ſich hatte; in Deutſchland ſtand man vielmehr noch vor einer ſolchen und da gab es zunächſt noch ganz andere Aufgaben. Voß iſt hier in der folgenden Periode völlig übertroffen worden, auch boten andere, namentlich oberdeutſche Dialekte ungleich größere Vortheile dar und hatten mehr poetiſches Leben in nächſter Nähe. Die beiden von Voß in niederſächſiſcher Mundart gedichteten Stücke, „De Winterawend“ und „De Geldhapers“, ſind doch zu ſehr mit dem Pinſel eines Oſtade gemalt, ſteigen wohl zu tief in die Volksregion hinab und verweilen, ohne Gegenſatz, zu lange darin. Auch daß Voß die hexametriſche Form nicht ſelten mit gereimten Geſängen unterbricht, kann vor einem feineren Geſchmack nicht beſtehen, denn dadurch erwächſt ein Conflict der Formen, welcher die Fremdartigkeit des Griechiſchen zeigen und die Illuſion ſtören muß.

Zuletzt iſt noch von Voßens größtem und berühmteſtem Werk, der Luiſe, zu ſprechen. Wenn Wieland zwei kleinere Idylle bei dem Erſcheinen in ihrer Vereinigung, 1796, mit beſonderer Wärme begrüßte, und ihnen einen unvergänglichen Platz in der deutſchen Literatur weiſſagte, ſo iſt bekannt, wie große Stücke Goethe auf die Luiſe gehalten, wie gern er ſie vorlas und, was mehr ſagen will, wie großen Einfluß ſie geübt auf eins ſeiner vollkommenſten Werke. Auch Schiller ſchätzte das Werk und fühlte ſich beſonders von dem darin wehenden homeriſchen Geiſt angeſprochen. Dennoch kann mich dies nicht beſtimmen, dem Werk unter den Voßiſchen Idyllen den erſten Rang anzuweiſen, ich halte es vielmehr, bei aller Trefflichkeit im Einzelnen, weit unter dem ſiebzigſten Geburtstag, ja ich halte die ganze Gattung des zum Roman erweiterten Idylls für verfehlt, für eben ſo verfehlt nämlich, als wollte uns ein Maler ein Genrebild in der Größe eines hiſtoriſchen und gar mit lebensgroßen Figuren malen, ein Vergleich, der zugleich die Gründe einſchließt. Es liegt in der Natur des Idylls, daß es nicht groß ſein darf, wie das auch die Griechen, die Erfinder der Gattung, ſehr richtig gefühlt, und wie dies der Name ſelbſt ausſpricht, denn das Wort Idyllion (εἰδύλλιον) iſt ein Deminutivum und heißt, wörtlich überſetzt: Bildchen, wir würden ſagen: Genrebildchen. Nur das Erhabene und Ideale hat in der Kunſt ein Recht, in großem Maaßſtab aufzutreten, die unmittelbare Natürlichkeit iſt nur zuläſſig unter drei Bedingungen, nämlich wenn ſie mit Heiterkeit, mit leichter Grazie und in kleinem Format vorgetragen wird, denn nur in dieſer Stimmung und nur in ſolcher Anſpruchsloſigkeit liegt der Erſatz für die mangelnde Idealität. Voß hat nun in ſeiner Luiſe gegen zwei dieſer Grundbedingungen verſtoßen, nämlich gegen die beiden letzten, denn der Ton iſt viel zu ſchwer genommen und ſein Gedicht, in drei langen Geſängen, füllt einen ziemlichen Band. Es iſt, wie wir aus den Mittheilungen ſeiner Frau wiſſen, anfangs ſogar ſeine Abſicht geweſen, das Gedicht noch ungleich weiter auf eine ganze Reihe von Geſängen auszudehnen und damit noch das fernere Leben und Treiben der handelnden Perſonen zu umfaſſen, in dem Pfarrer von Grünau das ausgeführte Ideal eines Landpredigers zu geben und Luiſe zugleich als Kind und im erſten Aufkeimen ihrer Liebe zu zeigen, auch der ſiebzigſte Geburtstag ſollte in dies große Ganze hineinverflochten werden — vor alledem hat ein guter Genius den Dichter noch zeitig genug bewahrt. Aber auch ſchon das Vorhandene iſt zu viel, zu viel nämlich nach demjenigen Maaßſtab, der durch die Behandlung in dem Gedicht ſelbſt gegeben iſt. Je ausführlicher beſchrieben wird, wie es in Haus und Hof, in Kammer und Küche zugeht, je didaktiſcher man uns vorerzählt, wie die Bohnen von Mokka gemahlen, die Frucht der heimiſchen Erde gekocht wird, um ſo enger muß der Rahmen des Ganzen ſein; mit dem Helden im großblumigen Schlafrock können wir nicht durch den Umfang eines Epos verkehren. Zu den gelungenſten Partien gehört der Anfang und der Schluß mit der verfrühten Trauung, allerdings gewagt, denn welche Hausfrau würde hier ſo leicht aus der Ordnung weichen! Das zweite Stück, der Beſuch, erſcheint nur als eine ſchwächere Wiederholung des ſiebzigſten Geburtstages. Sehr aus dem Ton des Ganzen heraus geht im letzten Geſang, nachdem das Stück bereits ſeinen Abſchluß hat, die Beſchreibung der Muſik, namentlich in den ſpäteren Ausgaben, wo der Dichter des Ueberladenen und Uebertriebenen immer mehr gethan hat bis an die Grenze des Geſchmackloſen und wohl auch darüber hinaus. Ueberhaupt iſt Voß mit dieſem Stück ähnlich verfahren, wie mit ſeiner Homerüberſetzung; in dem Streben, den Vers zu verbeſſern, hat er vieles von dem gelungenen Ton der erſten Arbeit je mehr und mehr verwiſcht, die Naivetät und Lieblichkeit, den leichten und natürlichen Fluß der Rede einem polternden Verstakt geopfert, ja ſogar viel auf Stelzen Einhergehendes an die Stelle geſetzt; ſo daß es wohl verlohnte, die erſte Ausgabe zu erneuern und in dieſer nochmals das Gedicht unſeren Zeitgenoſſen vorzuführen; hier iſt alles um vieles leichter, anſpruchsloſer, kürzer. Um vor dem Leſer hier ſogleich den Beweis zu führen, nur ein paar Stellen aus dem dritten Geſang. Ich vergleiche den erſten Abdruck im deutſchen Merkur von 1784 mit der Ausgabe letzter Hand.

Am erſten Ort leſen wir:

Einzeln entlockte darauf des Organiſten berühmter
Vielgewanderter Sohn der Kremonageige melodiſch-
Rieſelndes Silbergetön, von Karls treuherzigem Lehrer
Mit dem Klavier begleitet, und horchend ſchwieg die Verſammlung.
Alle Weiſen des Klangs wetteiferten, andre mit andern;
Vielgewandt, tiefſtrömend entfloß der klagende Wohllaut!
Donnerte bald, wie, geſtimmt vom Orkan, am Geſtade die Brandung
Hoch aufbrauſt, wenn Krachen zertrümmerter Schiff' und der Männer
Jammerndes Angſtgeſchrei in den lauten Tumult fern hinſtirbt;
Wallete dann wie ein Bach, der über geglättete Kieſel u. ſ. w.

Wenn nun hier in der Schilderung und Tonmalerei gewiß ſchon des Guten zu viel geſchehen iſt, namentlich für die ſonſtige idylliſche Stimmung, ſo hat dieſe Stelle ſpäter noch eine ungleich prunkendere Ausſtattung erhalten — wie folgt:

Einzeln erhub ſich drauf des Organiſten berühmter
Vielgewanderter Sohn; denn Mannheim, Wien und Venedig
Hatt' er beſucht, und manches gehört und behalten, was gut war,
Und nun dient' er mit Lob in der Schulziſchen Kammerkapelle.
Dieſer entlockte gemach der Kremonageige melodiſch-
Rieſelndes Silbergetön, das oft im gezogenen Seufzer
Weicheren Laut hinſchmolz; ihm ſchlug des Klaviers Generalbaß

Karls treuherziger Lehrer geſchickt; rings horchten ſie ſchweigend,
Selbſt die Genoſſen der Kunſt, wie klar ihm die Tön' und gerundet
Rolleten unter dem Bogen, wie voll einſchmeichelnder Wehmut.
Wieder von Sait' und Hauche vereiniget, ſcholl der Geſammtchor,
Stürmiſches Halls, Ein Jubel der Feierlichkeit und Entzückung:
Als ob, wonnebeſeelt, durch keimende Schöpfungen zahllos
Morgenſtern' anhüben das Dreimalheilig im Chorpſalm,
Und in des ſtrömenden Lichts Umkreis, bis zum nachtenden Chaos
Rauſcht' ätheriſcher Lüfte geſammt mitklingende Wallung:
Dreimal heilig! empor, dreimal hochheilig dem Urlicht!
Dir, Allmächtiger, dir, unerforſchlicher Vater des Weltalls!
Schmachtender denn im Lispel der Zärtlichkeit floß Melodie her:
Gleich ſanftwehendem Engelgeſang, als Liebe zuerſt ward,
Als nur ahndete Liebe der Mann und die bräutliche Männin
Sich und die Roſen im Quell anlächelte. Häufig und vielfach
Wechſelnde Weiſen des Klangs wetteiferten, andre mit andern;
Vielgewandt, tiefſtrömend ergoß ſich der lebende Wohllaut:
Donnerte bald graunhaft, wie geſtadanklimmende Brandung
Brauſt im Orkan, wann krachen die Kiel' und ſtrandender Männer
Nothſchuß hallt und Geſchrei in den Wogentumult fern hinſtirbt:
Bald, wie gezwängt Bergflut im Geklüft weint, weinte der Tonfall
Unruhvoll, langſam Mißkläng' auflöſend in Einklang;
Wallete dann, wie ein Bach u. ſ. w.

Dies, jedenfalls ein Stück ſchwerer Arbeit, würde auch in einem Epos von Klopſtockiſchem Zuſchnitt nicht die glücklichſte Rolle ſpielen und muß hier als fremdartiger Auswuchs erſcheinen. Von minderem Grade ließe ſich noch manches beibringen, was das jetzt vorliegende Gedicht gegen das urſprüngliche nur ſpröde und ſchwerfällig macht.

Faſſen wir des Dichters geſammte- poetiſche Thätigkeit zuſammen, ſo tritt uns ein beſtimmtes leicht verſtändliches Charakterbild entgegen. Ziemlich derb und tüchtig, treuherzig und bieder, deutſch und proteſtantiſch, nach Klarheit und Freiheit ſtrebend, allem Myſtiſchen und Schwarmeriſchen mit Hand und Fuß entgegen, in allen Dingen aber hausbacken, in ſeiner Kunſt oft ſehr handwerksmäßig, in ſeiner ganzen Art bürgerlich und faſt bäuriſch — das iſt Voß. Alles ſcheint bei ihm Charakter des Volksſtammes, der Zeit und ſeines Standes zu ſein, von einer beſonderen individuellen Miſchung iſt wenig anzutreffen, denn auch die Schroffheit und Herbheit, die wir an ihm bemerken, iſt nur Product des Kampfes, den er in früheren Jahren mit ungünſtigen Verhältniſſen zu beſtehen hatte. Aber auch ſo nimmt Voß eine ſehr beſtimmte Stelle ein und unterſcheidet ſich deutlich von allem, was ihn umgiebt. Gegenüber der lehrhaften Verſtandespoeſie der vorgehenden Zeit erſcheint er als darſtellender Dichter einer reichen ſinnlichen Welt, eine Eigenſchaft, welche ihn eben ſowohl mit Wieland als mit Klopſtock in Gegenſatz bringt. An die Stelle des Lüſternen, das jenem zur Laſt fällt, tritt hier das Derbe, öfters ſogar Plumpe; mit Klopſtock hat er den Haß gegen alles Franzöſiſche und die Vorliebe für die Griechen gemein, allein ſeine Auffaſſung der letzteren iſt eine ganz andere, vermittelt durch die ihm eigenen Naturanſchauungen und durch ſein niederſächſiſches Naturell, d. h. auf der anderen Seite vorbeigehend an griechiſcher Feinheit und natürlicher Grazie. Er unterſcheidet ſich aber auch weſentlich von Claudius, denn er hat nicht deſſen urſprünglichen Humor, und ſeine Religioſität iſt eine andere, kälter geſtimmte, mehr rationaliſtiſche. Mit Bürger theilt Voß ſowohl das Streben nach unmittelbarer Naturfriſche als auch die Sorgfalt der techniſchen Ausbildung der Form; allein wie verſchieden bleibt er von ihm, denn ihm fehlt jene Glut und fehlt gänzlich der romantiſche Ton, der bei Bürger überall hindurch bricht. Was Voß im Techniſchen geleiſtet, iſt mehr Errungenſchaft des Fleißes und des Studiums, bei Bürger mehr unmittelbares Gefühl und Ohr für Melodie, weshalb denn dieſer, namentlich in gereimten Verſen, eine ungleich höhere Stufe einnimmt. Was dagegen die Nachbildung der Maaße der Alten, namentlich des Hexameters, betrifft, ſo bleiben Voß große und unbeſtreitbare Verdienſte.

Wenn in der erſten Klopſtockiſchen Zeit Deutſchland auch ſchon mit einer Flut von Hexametern überſchwemmt wurde, wenn man ſchon Milton und Oſſian darin übertrug, ſo ſtand es mit einer

Ueberſetzung der Alten, welche ſich Vers für Vers angeſchloſſen hätte, doch noch äußerſt ſchwach. Bodmers Homerüberſetzung kann nur eine freie, nur eine ungefähre genannt werden und auch Stolberg folgte dem Original in einem gewiſſen Abſtande. Die erſte treue, ſich eng anſchließende, treu ſowohl im Einzelnen als auch im Ton, gab Voß, ſeine Ueberſetzung der Odyſſee ließ in dieſen weſentlichen Eigenſchaften alles was je zuvor von Deutſchen geleiſtet worden, weit hinter ſich und zeigte eine ganz ungeahnte Fähigkeit der deutſchen Sprache. Er ſchloß ſeinen Landsleuten erſt den wahren Ton des Homer, die Einfalt, die Natur, die Naivetät auf, man erkannte jetzt erſt den Abſtand von Virgil, man ſah jetzt mit Augen, was Herder einigermaßen geahnt hatte. Der Reiz des epiſchen Stils, der auch Klopſtock, und nicht minder Wieland, noch verſchloſſen geblieben war, wurde jetzt zum erſten Mal gefühlt; Voß verſuchte ſchon dieſen Stil auch auf heimiſche Gegenſtände zu übertragen. Von dieſer Seite gewinnt ſeine Luiſe noch ein neues Intereſſe, wenn man ſich auch ſagen muß, daß er darin nicht ſehr glücklich geweſen ſei und nur einem Größern die Wege gebahnt habe, keinem andern als Goethe: Voß iſt hier der Johannes des poetiſchen Meſſias und das iſt nicht ſein geringſtes Verdienſt.

Was die nähere Behandlung des den Alten nachgebildeten Verſes anlangt, ſo iſt Voß mit Einſicht und Sicherheit auf der von Klopſtock betretenen Bahn fortgegangen. Der Grundſatz, daß alle Begriffsſilben als Längen gebraucht werden müßten, wobei gleichzeitig Spondeen gewonnen werden und die Härte verſchwindet, gehört zwar ſchon Klopſtock in ſeiner ſpäteren Praxis an, Voß dagegen hat ihn erſt recht eigentlich durchgeſetzt; die Strenge, welche er hier zunächſt gegen ſich ſelbſt übte, iſt in folgenden Generationen Eigenthum der geſammten Literatur geworden. Beſtimmter eignet Voß die feinere rhythmiſche Ausbildung des Hexameters, in welcher er beharrlich fortgeſchritten iſt. Das vieljährige Studium des homeriſchen Verſes mußte ihm hier nach und nach die wahren und tiefen Geſetze des Hexameters aufſchließen, welche die Römer in der klaſſiſchen Zeit großentheils vernachläſſigt und welche auch Klopſtock noch nicht gekannt hatte. Auf dieſer Seite iſt Voß von Schlegel und Platen keineswegs übertroffen worden; denn dieſe wendeten ihren ganzen Ehrgeiz auf den armſeligen Ruhm, trochäenfreie Hexameter zu bilden und vernachläſſigten darüber die ungleich höher ſtehenden rhythmiſchen Feinheiten. In ſpäteren Jahren hat Voß freilich immer mehr nach einem gewiſſen heroiſchen und harten Verstakt geſtrebt und iſt darüber ins Prunkende und Polternde gerathen. Nicht eben viel läßt ſich von Voßens Behandlung des elegiſchen Maaßes rühmen, denn dafür fehlte es ihm an Leichtigkeit und natürlicher Anmut und in der Handhabung der lyriſchen Maaße der Alten dürfte er ſelbſt Klopſtock nicht erreicht haben.

Im Ganzen nun iſt Voß, dem keineswegs außerordentliche Gaben zu Gebote ſtanden, doch weit umher von großem und durchgreifendem Einfluß in der deutſchen Literatur geweſen und verdient einen feſten Platz unter ihren eigentlichen Begründern. Er verdient dieſen zunächſt in zwei Punkten, einmal, ſofern er die Poeſie im Leben und in unſerer Natur feſte Wurzeln ſchlagen ließ, und dann ſofern er für Sprache, Meſſung und Versbehandlung einen großen Wendepunkt bildet.

Er hat von Schlegel, namentlich Mathiſſon gegenüber, viel Spott leiden müſſen über die große Rolle, welche in ſeinen Gedichten das Eſſen ſpielt, indem er in dem Wettgeſang dreier Poeten z. B. ſagen muß:

Wer Eßgäſten das Haus verrammelt,
Nie ſei Leckeres dem beſchert.

Auf hiſtoriſchem Standpunkt liegt nun gerade hierin ſein Weſen und ſein Verdienſt: Voßens von Bratenduft und Kaffeequalm durchzogene Poeſie war das nothwendige Gegengewicht gegen die Klopſtockiſche, wo man nur mit Engeln und zukünftigen Geliebten verkehrte und Gefahr lief, ſich in den Himmeln zwiſchen Sonnen und Morgenſternen zu verlieren. Voß ging aus dem Abſtracten ins Concrete; er war leider nur nicht Dichter genug.

Unter dem Geſichtspunkt des Sprachlichen iſt namentlich noch des großen Wortreichthums zu erwähnen, deſſen er ſich im Vergleich mit früheren Dichtern rühmen kann. Schon die große Zahl neuer Gegenſtände veranlaßte ihn, aus der Volksſprache viele Benennungen aufzunehmen, aber auch aus alten Schriftſtellern, namentlich aus Luther hat Voß manches Kraftwort und manche Kraftwendung hervorgeſucht und die in Wielandiſcher Schreibart der Zerlaſſenheit ausgeſetzte Sprache auch ſeinerſeits wieder zu größerer Mannhaftigkeit zurückgeführt. Freilich lief manches Unedle und ſelbſt Ungeſchlachte mit unter, aber man vergegenwärtige ſich nur den ganzen Umſchwung der Dinge. Voltaire bekanntlich ſtieß in ſeiner Henriade auf die größte Schwierigkeit, wenn er den Ausſpruch ſeines Helden anbringen wollte, daß künftig Jedermann in Frankreich am Sonntag ſein Huhn im Topf haben ſolle, weil ſich in Verſen weder Huhn, noch Topf, noch Sonntag ſagen ließ, und dies iſt kein einzeln ſtehender Fall, ſondern ein Maaßſtab für die geſammte Poeſie des Jahrhunderts. Hier nun brach Voß mit einem gewaltigen Schlage das Eis, er ſprach mit demſelben Gleichmut von Kornblumen und Hederich, wie man ſonſt von Roſen und Lilien geſprochen, von Kälbern und Schweinen, wie ſonſt nur von Lämmlein, ja mit derſelben Begeiſterung von Kartoffeln, wie ſonſt von den Aepfeln der Hesperiden; kein Geräth der Küche, der geſammten Wirthſchaft war ihm zu gering, um nicht bei ſeinem wahren unverzierten Namen genannt zu werden, mit homeriſcher Ausführlichkeit beſchrieb er in lebhaftem Ton und mit ernſteſter Miene das Kochen der Milch und das Röſten des Kaffees. Wer ſieht nicht, daß wir uns hier plötzlich in einer ganz anderen Welt befinden, zwar noch nicht in einer poetiſchen, aber in einer, aus der eine neue Poeſie hervorgehen kann und ſoll.

Und das, was nun Voß umſtürzte, hatte eben für klaſſiſch gegolten, war in beſtändiger Steigerung gewachſen von Virgil auf Taſſo, auf Racine; wie war es nur möglich, dem Klaſſiſchen ſo entgegen zu treten?

Boß rief Homer gegen Virgil zu Hülfe. Er lernte die Griechen von einer ganz anderen Seite kennen, von Seiten der Freiheit, der Naturwüchſigkeit, der handgreiflichen Plaſtik, der derbſten Sinnlichkeit. Half ihm dabei ſein niederſächſiſches Weſen und ſeine bäuerliche Umgebung, ſo zog ſie ihn freilich einen Schritt zu weit und über das Ziel hinaus, denn nicht mit Unrecht würde man ſagen, Boß habe den Homer nicht ſowohl in das Deutſche, als vielmehr in das Niederdeutſche überſetzt und allerdings einen Theil ſeiner Griechheit abgeſtreift. Aber ſelbſt dieſe ſcharfe Betonung und Uebertreibung wirkte damals um ſo mehr und es mag ſein Gutes gehabt haben, daß gerade ein ſolcher Ueberſetzer den Deutſchen den Homer brachte und über ſeine Mitbewerber ſiegte; denn bisher hatte man griechiſche Poeſie zu haben geglaubt in dem großentheils falſchen Anakreon, in der franzöſiſchen Auffaſſung der Tragiker, ſtens noch in dem nach Geßnerſcher Art zurecht gelegten Theokrit. Das Bild, das Boß von den Griechen gab, wenn auch noch nicht das richtige, riß mit Macht aus dem alten Geleiſe und forderte weiterhin auf, das rechte zu ſuchen; ein feiner organiſirter Geiſt konnte es jetzt kaum noch verfehlen. Durch ſeine Genremalerei wirkte nun aber auch Boß bis weit in die proſaiſche Literatur hinein, der Roman bekam mehr Fleiſch und Umriß, ſelbſt die gelungenſten Stücke von Jean Paul, jene liebenswürdigen Stillleben und Kleinſtädtereien dürften Boß zum Gevatter haben; wer hätte vor ihm nur gewagt, ſo dreiſt ins Alltägliche zu greifen! Als Reiz wirkte endlich auch ſeine durchaus proſaiſche Denkungsweiſe, ſeine antiromantiſche Natur; von dieſem Gegenſatz war leichter in die Romantik zu gelangen, als von Wielands franzöſiſchem und ſpöttelndem Halbwege.

V.

Die Muſenalmanache.

Für die kleineren Dichter, welche ſich den Genannten anſchließen, gab es zwei beſondere Vereinigungspunkte, den Muſen-Almanach und den Hainbund; beide verweiſen uns nach Göttingen.

Der Muſenalmanach wurde nach einem franzöſiſchen Vorgange*) von Boje im Jahr 1770 geſtiftet; dieſer redigirte ihn im erſten Jahr mit Gotter gemeinſam, dann bis 1775 allein. Erſt bei dem Ausſcheiden Gotters, der mehr der älteren Richtung anhing und ſich zu Wieland hinüberneigte, bekam der Almanach diejenige Farbe, welche er lange Zeit hindurch bewahrt hat, er wurde nämlich ein Organ der neuen, mehr deutſchen Richtung, wie eine ſolche von Klopſtock ausging. Von 1777 bis 1787 übernahm ihn Voß, Boje's Schwager, im Verein mit Göcking, dann von 1788 bis 1800 wieder Voß allein. Vorübergehend, 1778, gab auch Bürger einen heraus, trat dann aber auf Voßens Vorſtellung zurück, man ſehe über das Nähere Bürgers Briefwechſel in der Ausgabe von Bohtz. Der von Schiller und Goethe beſorgte Muſenalmanach gehört ſchon einer anderen Zeit an.

Der Göttingiſche Almanach erſchien in ſehr kleinem Format und in beſcheidener Ausſtattung, enthielt aber die Namen der gefeiertſten Dichter der jüngern Generation, ſelbſt Goethe nicht ausgenommen; er gab überdies Muſikbeilagen und in mehreren Jahrgängen auch Dichterbildniſſe. Der geringe Preis und die ohnedies rege Theilnahme an deutſcher Literatur gaben ihm in den letzten ſiebziger und erſten achtziger Jahren eine ungemeine Verbreitung; ſpäter, als die Aufmerkſamkeit ſich mehr auf den neuen literariſchen Mittelpunkt in Weimar und Jena hinlenkte, ſank er ſo ſehr herab, daß Voß es nicht mehr der Mühe werth hielt, ihn fortzuſetzen, vielmehr um nicht ſelbſt außer Curs zu kommen, ſich nach Jena überſiedelte. Dem Schillerſchen Muſenalmanach gegenüber, namentlich als die Xenien aller Augen darauf gerichtet hatten, konnte der ältere ſich nicht mehr halten; er hatte ſeine Sendung erfüllt durch ein dreißigjähriges Beſtehen. Klopſtock und Bürger, als höher ſtehende Gönner, hatten Einzelnes beigeſteuert, den eigentlichen Phalanx bildeten die Göttinger und Niederſachſen, aber auch entfernter Stehende ſchloßen ſich hie und da einzeln an, Goethe iſt ſchon erwähnt worden, außerdem Pfeffel, Haug, Uſteri, Salis, Mathiſſon, Overbeck u. a. Lyriſches war die Mehrzahl, man gab aber auch Stücke aus größeren Werken, ſo den erſten Geſang der Luiſe und ſelbſt Ueberſetzung, z. B. den Schild des Achilleus im 18. Buch der Ilias, von Voß.

---

*) Dem Almanac des Muses, Paris 1765, der aber zum Theil Chreſtomathie von ſchon Gedrucktem war.

Ein Theil der Dichter trat, namentlich in den früheren Jahrgängen, nicht mit ſeinem Namen auf, ſondern unterzeichnete mit Buchſtaben, welche keineswegs auf den Verfaſſer hinleiten können, und zum öftern Einer mit verſchiedenen. Hülfen uns die ſpäteren Sammlungen nicht aus, ſo würden wir einen großen Theil der Stücke von Goethe, Miller, Hölty, Claudius, Bürger nicht erkennen, denn Goethe wechſelt häufig die Buchſtaben, D., G. T. u. ſ. w. Claudius tritt zum öftern mit ſeinen beſten Stücken unter A., häufiger unter B. auf, Bürger unter U., Hölty mit T. und L., am meiſten aber wechſelt Miller, der ſich hinter L., M., N., K., Fräul. v. A. und anderes verſteckte. Es iſt dies zum Theil Schalkheit und Mittel, die Neugier der Leſer zu erregen, dann auch Kriegsliſt, um die Zahl der Dichter ſcheinbar zu verſtärken und dem Einzelnen nicht allzu viel Raum zu geben, vorzüglich aber lag dies in der Auffaſſung und Stimmung der Zeit begründet, wo eine

Lyrik, zumal erotiſche, welche ſich näher an Wirkliches hielt, nicht mit dem Namen des Dichters hervortreten durfte; man würde zarte Verhältniſſe ſogleich aufgedeckt haben und überhaupt war man damals nicht daran gewöhnt, Männer, die zugleich in bürgerlichen Verhältniſſen ſtanden, ſich als Dichter frei mit ihren Herzensangelegenheiten der Oeffentlichkeit hingeben zu ſehen. Die erſten Jahrgänge der nun ſchon ſeltener gewordenen Muſenalmanache, obwohl ſie in den ſtärkſten Auflagen ſich verbreiteten, ſind ein wahrer Liederfrühling der neuerwachenden deutſchen Poeſie.

Als beſonders günſtige Conſtellation für den Muſenalmanach iſt noch auf das Zuſammenwirken von Gotter und Miller ein Blick zu werfen. Mehrere der hauptſächlichen Theilnehmer waren beherrſcht von Klopſtocks Autorität und wollten zunächſt in deſſen Bahnen fortgehen, ſie ließen neben dieſem nur noch Ramler gelten, eine Führung, die ihre Gefahren einſchloß, namentlich ſofern man von dem Reim und der Tradition des deutſchen Liedes dabei abkam. Gotter hielt nicht nur entſchieden am Reim feſt, ſondern ſuchte ſeine Handhabung und die Bewegung der Sprache in demſelben auch zu einer Kunſtſtufe zu erheben, welche den Anſprüchen an klaſſiſche Vollendung genügte. Wenn Phantaſie und Ausdruck der Empfindung vorzugsweiſe den Dichter machen, ſo hat Gotter eben keinen bedeutenden Rang, allein er iſt an ſeiner Stelle ſehr hoch zu ſchätzen als Dichter des Geſchmacks und der ſtrengſten Form, ſeine Behandlung der Sprache und des Reimes iſt in hohem Grade muſterhaft und für die Lyrik der nächſten Zeit war er hauptſächlich Lehrmeiſter und Vorbild, eine heilſame und nothwendige Ergänzung Klopſtocks. Wenn die Göttinger in melodiſchem Fall des Verſes ſich auszeichnen, und nach Sauberkeit und Glätte ſtreben, ſo iſt ihm das in vorzüglichem Maaß zu danken; eben ſo viel aber auch Miller. Dieſer, ein Schwabe von Geburt, führte nicht bloß zur Kenntniß des alten Minnegeſangs an, wie er denn auch eine Anzahl ganz anziehender Minnelieder mit Anklang an die Sänger der hohenſtaufiſchen Zeit dichtete, ſondern es lag in ſeinem Ohr noch der Klang deutſchen Volksgeſanges, der im Süden unſeres großen Vaterlandes weniger ausgeſtorben war als im ſchulgebildeteren Norden. Er und Hahn, ſein Landsmann, waren hier im freundſchaftlichen Verkehr mit den norddeutſchen Dichtern, ein höchſt wohlthätiges Element, um die Poeſie in die deutſche Gemütswelt zurückzuführen und eine Dichtkunſt von allgemein deutſchem Charakter zu begründen, denn Goethe war im Almanach doch mehr ein Gaſt. Man laſſe nicht außer Acht, wieviel die deutſche Literatur dieſem glücklichen Zuſammentreffen und Zuſammenwirken verdankt. Der Almanach nimmt eben dadurch weſentlichen Antheil an der Aufgabe und dem Charakter der Zeit, eine geſammtdeutſche Literatur zu begründen und die Schranken wegzuräumen, welche die Reformation, der dreißigjährige Krieg und die Kriege Friedrichs leider gezogen hatten.

VI.

Der Hainbund.

In nahem Verhältniß zum Muſenalmanach ſteht der Göttinger Dichterbund, bekannt unter dem Namen des Hainbundes. Er iſt von Voß, der ſchon in Neubrandenburg die Primaner zu ähnlichem vereinigt hatte, geſtiftet worden, bald nachdem er die Univerſität Göttingen bezog, im Jahr 1772, am 12. September; die Aehnlichkeit der Abſicht und der Verhältniſſe machte ihn den Vereinen, welche in Leipzig und Wittenberg beſtanden hatten, nahe verwandt, die größere Zahl der Mitglieder und der Name berühmter Gönner gab ihm mehr Leben und höheren Glanz.*) Klopſtock, der hier eine Art von Anbetung genoß, zeigte ſich in demſelben, auch wohl Bürger, auf der Durchreiſe Claudius, und ſpäter gehörte ihm Leiſewitz an; ſelbſt Boje war ein älterer Beförderer in dieſem Kreiſe friſcher Jünglinge und ſpielte darin eine kritiſche und lenkende Rolle. Voß war zunächſt mit ſeinen Altersgenoſſen, d. h. mit Studirenden in Verbindung getreten, unter ihnen ſind beſonders zu nennen: Hölty, Miller, Hahn, die beiden Grafen Stolberg, der jüngere Cramer, Wehrs u. a. Man kam Sonnabends um 4 Uhr in der Stadt bei einem Mitgliede oder bei guter Jahreszeit auch im Freien zuſammen, theilte ſich eigene poetiſche Productionen mit, welche beſprochen wurden, oder las auch die neuen Erſcheinungen der Literatur. Klopſtocks Oden und Ramlers lyriſche Gedichte und ein in ſchwarz Leder gebundenes Buch lagen auf dem Tiſch; ein Aelterer auf dem Lehnſtuhl, meiſtens Boje, führte den Vorſitz. Man hatte es urſprünglich noch keineswegs ausſchließlich, oder auch nur vorzugsweiſe, auf eigene Production abgeſehen, vielmehr ſtand das Vorleſen der genannten Bücher, das Zergliedern ihrer Schönheiten, und ſelbſt die Kritik über die Declamation des Vorleſers im Vordergrund, allein der jugendliche Schöpfungstrieb und der Zeitgeiſt machten, daß bald die Dinge ſich umkehrten. Der herrſchende Geiſt drang überall, im Sinn Klopſtocks, auf Freundſchaft und Tugend, Freiheit und Deutſchthum. So ernſt dieſe Beſtrebungen gemeint waren, ſo konnte doch bei einem Verein ſo jugendlicher Elemente und auf dem Boden des Studentenlebens mancherlei Uebertreibung nicht ausbleiben; aber nur allzu wachſame Augen fanden ſich, um irgend etwas zu erlauſchen, das ſich ins Poſſierliche ziehen ließ. Man ſuchte die Mitglieder als ungeſchlachte Anhänger des Bardenthums und als Feierer wilder Orgien darzuſtellen, ſehr mit Unrecht, denn ſie ſelbſt hatten bei Zeiten das Bardenthum gemäßigt und abgethan, wie wir denn namentlich von Hölty wiſſen, daß er einige wohlgelungene Parodien auf die Bardenpoſie, deren Blütezeit in die ſechziger Jahre fällt, verfaßte und mit Beifall vorlas. Am meiſten richtete ſich der jugendliche Uebermut gegen das Franzoſenthum und ſeine Verbreiter in deutſcher Literatur, namentlich, wenn zugleich

---

*) Die Originalnachricht über die Stiftung liegt vor in einem Brief Voßens an Brückner (Voßens Briefe I, 91), der hier wohl nicht fehlen darf. „Ach, den 12. September, mein liebſter Freund, da hätten Sie hier ſein ſollen. Die beiden Millers, Hahn, Hölty, Wehrs und ich gingen noch des Abends nach einem entlegenen Dorf. Der Abend war außerordentlich heiter und der Mond voll. Wir überließen uns ganz den Empfindungen der ſchönen Natur. Wir aßen in einer Bauernhütte eine Milch und begaben uns darauf ins freie Feld. Hier fanden wir einen kleinen Eichengrund, und ſogleich fiel uns Allen ein, den Bund der Freundſchaft unter dieſen heiligen Bäumen zu ſchwören, wir umkränzten die Hüte mit Eichenlaub, legten ſie unter den Baum, faßten uns Alle bei den Händen, tanzten ſo um den eingeſchloſſenen Stamm herum — riefen den Mond und die Sterne zu Zeugen unſeres Bundes an und verſprachen uns eine ewige Freundſchaft. Dann verbündeten wir uns, die größte Aufrichtigkeit in unſeren Urtheilen gegen einander zu beobachten und zu dieſem Ende die ſchon gewöhnliche Verſammlung noch genauer und feierlicher zu halten. Ich ward durch Loos zum Aelteſten erwählt. Jeder ſoll Gedichte auf dieſen Abend machen und ihn jährlich begehen.“

Dieſe Briefe Voßens geben im Ferneren genaue Nachricht über das Beſtehen des Bundes in den erſten Jahren.

Unſittlichkeit im Spiel war. In beider Rückſicht hatte beſonders Wieland zu leiden; ſein Gedicht Idris und Zenide wurde in einer feierlichen Sitzung zerriſſen und verbrannt, alle rauchenden Mitglieder machten Fidibus daraus und ſelbſt der nichtrauchende Präſes Boje wurde dazu gezwungen. Auch wohl zu dem von Klopſtock gepredigten Tyrannenhaß begeiſterten ſich die lebhafteren, natürlich ohne irgend einen Gegenſtand zu haben. Der Bund konnte ſich an Dauer nicht entfernt dem Muſenalmanach gleich ſtellen, das lag ſchon in ſeiner Begründung auf dem wechſelnden Boden des Univerſitätslebens.

VII.

Ludwig Heinrich Chriſtoph Hölty.

Von den dichteriſchen Talenten des Bundes iſt zunächſt der frühzeitig geſtorbene, liebenswürdige Hölty zu nennen. Wiewohl wir ihm eine ſolche Potenz und Zukunft nicht beimeſſen können, wie Voß es in der Vorrede ſeiner Ausgabe gethan, ſo iſt er doch wirklich der Dichter einer beginnenden Zeit: Amor und die Grazien ſind verſchwunden, die Zephyre wehen nicht mehr, an die Stelle der Myrtengebüſche tritt Flieder und der blühende Apfelbaum, und es herrſcht ein deutſcher Bruſtton. Es ſind Lieder der Sehnſucht, der Wehmut, der Schwärmerei. Wenn nach Klopſtocks Vorgange die Poeſie der Zeit einen melancholiſchen Anſtrich verlangte, ſo befand ſich Hölty in ſofern im Vortheil, als er wirklich in einer unheilbaren Bruſtkrankheit den Keim des Todes mit ſich trug. Ein weiches zartes Gemüt und mancherlei idylliſche Anſchauungen, dazu eine ſtrenge Kunſtübung machten auf ſolcher Grundlage aus ihm einen der Zeit überaus zuſagenden Dichter. Es herrſcht eine elegiſche Stimmung vor, aber ſie bewegt ſich überall auf idylliſchem Gebiet, daher denn mehr Körper, mehr Natur als bei Klopſtock, auch wohl mehr Stimmung, mehr inneres Gleichgewicht und Ebenmaaß. Unter dieſen Umſtänden wird man auch die Enge und Dünnheit des Inhalts milder beurtheilen dürfen; ein darſtellender und organiſcher Dichter darf hier aber nie mit einem reflectirenden in Vergleich geſtellt werden. Voß iſt in ſeinen Farben markiger, aber Hölty harmoniſcher und führt einen bei weitem leichtern Pinſel, ein liebenswürdiges Weſen prägt ſich überall aus. Auch ſeine ernſten Gedichte tragen große Milde und Treuherzigkeit. „Ueb' immer Treu' und Redlichkeit“ iſt mit Weglaſſung einer Strophe Kirchenlied in rationaliſtiſchen Geſangbüchern geworden. Höltys heiteren Stücken aber fehlt es doch wohl an Friſche, ſchon darum, weil das Elegiſche ſich immer wieder hervordrängt. Seine Romanzen bewegen ſich mehr in dem vorbürgerſchen Stil; das eigentlich Romantiſche war auch ihm verſchloſſen. Sowohl ſeine gereimten als der Antike nachgebildeten Verſe zeigen Cultur und haben Ton; Voß hat ihnen freilich öfters in ſeiner Weiſe nachgeholfen. Wer die urſprünglichen Lesarten in den Muſenalmanachen aufſuchen will, dürfte ſie naiver und zarter finden.

Hölty, mit ganzem Namen Ludwig Heinrich Chriſtoph, iſt am 21. Dezember 1748 zu Marienſee, als Sohn des dortigen Predigers, geboren. Er erlangte frühzeitig eine gelehrte Bildung, kam 1769 nach Göttingen, ſtudirte hier Theologie und Literatur, trieb fleißig alte und neue Sprachen, erwarb ſich zum Theil ſeinen Unterhalt ſelbſt mühſelig durch Lehrſtunden und Ueberſetzungen, lebte dann ſeiner Geſundheit wegen auf dem Lande, machte mit Miller eine Reiſe nach Leipzig und ſtarb 1776, 28 Jahre alt, als er eben damit umging, Voß nach Wandsbeck zu folgen und ſich dort ein literariſches Leben einzurichten.

Bald nach ſeinem Tode erſchienen ſeine Gedichte, wie es ſcheint unberufener Weiſe, von Geisler in Halle geſammelt; Höltys Freund, Martin Miller, ſchrieb darauf eine Charakeriſtik des Dichters, in einem Beiblatt der von Schubert herausgegebenen deutſchen Chronik, wiederabgedruckt als Anhang in Millers Gedichten (Ulm 1783). Wir entnehmen daraus das Folgende: „Aus dem Ton, den er in ſeinen meiſten Liedern angab, kennt man Hölty'n als eine ſanftſchwärmeriſche, fromme, gelaſſene, halbmelancholiſche, aber doch ruhigtraurige, im Anſchauen der Natur und ihrer Schönheiten verſunkene Seele. In ſeinen Liedern ſtürmt faſt nie eine laute oder ſtarke Leidenſchaft, Rührung und Bewegung ſtrömen ſanft darinnen hin. Die Wirkung, die er ſeinem Leſer mittheilt, iſt die

Wirkung, die die Abenddämmerung hervorbringt: Schwermütige Ruhe, die an Thränen gränzt.“

Höltys Aeußeres wird geſchildert, wie folgt: „Wer ihn zum erſtenmale, oder wer bloß auf's Aeußerliche ſah, bekam eben keine vortheilhafte Meinung von ihm. Er ging niedergebückt, hatte einen trägen Gang, ſah einem treuherzig, aber einfältig ſcheinend ins Geſicht; ſeine Geſichtsfarbe war beſtändig gelbblaß und verkündete den Tod, der ihm ſeit vielen Jahren ſchon am Leben nagte; und von dieſer Kränklichkeit kam's auch, daß er träg und phlegmatiſch zu ſein ſchien. Unter unbekannten Menſchen ſprach er wenig oder nichts; denn er war furchtſam und ein wenig mißtrauiſch: auch wieder eine Folge ſeiner Kränklichkeit.“ Im Uebrigen wird er dargeſtellt als von brennender Wißbegierde und großen und vielſeitigen Kenntniſſen: „Er verſtand, und zwar ſehr gründlich, Ebräiſch, Griechiſch, Lateiniſch, Engliſch, Spaniſch, Italieniſch, Franzöſiſch. Im Engliſchen unterrichtete er häufig.“ Er überſetzte den „Kenner“, Hurd's Dialoge und den erſten Theil von Shaftsbury's Charakteriſtik, welche Voß fortſetzte.

Eine beſſere Ausgabe der „Gedichte von Ludwig Heinrich Hölty“ erſchien erſt im Jahr 1783 zu Hamburg, beſorgt durch ſeine Freunde Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg und Johann Heinrich Voß, von letzterem iſt das beigegebene Leben Hölty's, geſchrieben mit warmer Freundeshand und aus lebhafter Anſchauung, in den Urtheilen freilich ein wenig zu ſehr nach den Maaßen des Mannes. Die Darſtellung giebt, nahe übereinſtimmend mit dem Obigen, ein treffliches Bild des Dichters und der Zeit und gehört zum Beſten, das je aus Voßens Feder gefloſſen. Anziehender, rührender als alles andere aber iſt ein erhaltener Brief, den Hölty nicht lange vor ſeinem Tode von der Leipziger Reiſe ſchrieb. Man trank unterwegs mit einem luſtigen Reiſegefährten zu Merſeburg gewaltig viel Merſeburger. Da heißt es nun: „Wir tranken des Gottesſaftes ſo viel, daß unſere Geſichter ſo feuerroth wurden, als Uzens, da er zur Gottheit aufflog. Zwiſchen Merſeburg und Leipzig tranken wir Kaffee in einer Schenke, vor deren

Thür ein Phaëton mit zwei lieblichen Mädchen hielt. Die eine war vorzüglich ſchön und gefiel mir höchlich. Ich ſtellte mich dicht an die Thür, als ſie abſtieg und wieder einſtieg und verſchlang ihre Reize Sie kam einmal ſo nahe an mir vorbei, daß mich ihr ſchöner Arm ein wenig berührte. Betrübt ſah ich ſie wegfahren. Ich freute mich, daß mein Herz noch fühlen konnte. Welch' ein Himmel iſt die Liebe! Der iſt ein Engel, der in dieſem Himmel wohnen kann, der ein Verdammter, der nie einen Platz darin bekommt. Trotz meiner ſtruppichten Locken hätte ſie mich vielleicht angelächelt, wenn ſie gewußt hätte, daß der berühmte Traumbilderdichter vor ihr ſtünde."

Aus dieſer Zeit und aus dieſer Empfindung iſt das melodiſch hingefloſſene Lied:

Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet,
Die ſeinen Jugendtraum begrüßt,
Wenn Arm um Arm und Geiſt um Geiſt ſich windet,
Und Seel' in Seele ſich ergießt.

Mit dem Schluß:

Ein ſüßer Schlaf ſinkt auf ihr keuſches Bette,
Wie auf die Lauben Edens ſank,
Kein Endlicher mißt ihrer Freuden Kette,
Wer nicht den Kelch der Liebe trank!

Und trank ihn der Dichter? Ihm war wenigſtens gegönnt, dichtend zu empfinden.

Hölty hat in ſeinem Leben wahr gemacht, was Thomas Gray, zum Theil ſein Vorbild, am Schluß der ſchönen Elegie auf den Dorfkirchhof von ſich dichtete — dieſe Melancholie und das ſich Vorſpiegeln eines frühen Todes war damals Modeſache; bei Hölty war es zugleich Natur und wurde Wahrheit.

Noch ein anderes Lied von Hölty glaube ich anführen zu müſſen, da es uns den Dichter von einer ganz neuen Seite zeigt: „An ein Mädchen, das am Frohnleichnamsfeſt ein Marienbild trug", zuerſt gedruckt im Göttinger Muſenalmanach, Poetiſche Blumenleſen für das Jahr 1774. Er ſchlägt ſchon ſehr entſchieden den Ton der ſpätern Romantik an und zeigt nahe Verwandtſchaft mit Novalis.

Ueberblick' ich meine Knabenzeiten,
Denk' ich, Mädchen, auch an dich,
Und die hellen Sehnſuchtsthränen gleiten,
Und die Seele wölket ſich!

Sittſam war dein Aug, voll Mädchenmilde,
Der die Andacht Reize lieh,
Wich vom ſchönen Muttergottesbilde,
Wich vom Chriſtuskinde nie.

Manche Zähre floß von deinen Wangen,
Wie der Thau von Roſen rinnt,
Blieb itzt am Marienbilde hangen,
Rann itzt auf das Chriſtuskind.

Eine junge morgenrothbeſtreute
Silberblum' im Paradies
Warſt du; hehr, wie die Gebenedeite,
Die dein Arm dem Volke wies.

Bange Sehnſucht, banges, ſüßes Klopfen
Schauerte durch meinen Geiſt.
Koſtet' ich des Stromes einen Tropfen
Der am Stuhle Gottes fleußt?

Trunken kniet' ich, wann der Reigen kniete,
Betend, himmelan geführt,
Küßte manche Knoſp' und manche Blüte,
Die dein wallend Kleid berührt.

Lebe, lebe deine Pilgertage,
Gutes Mädchen, flitterlos,
Und dann komm' ein Himmelsbot' und trage
Deine Seel' in Gottes Schooß!

Und der Heiland lächl' auf ſeinem Throne,
Wenn du dich dem Throne nahſt,
Und Maria bringe dir die Krone,
Die Du oft in Träumen ſahſt!

Gebe dir ein Lichtgewand! Vom Throne,
Wo dich Gottes Kranz belohnt,
Weh's herüber: frommes Mädchen, wohne,
Wo die fromme Laura wohnt!

Das Lied iſt um ſo bemerkenswerther, als Voß es auf das Jahr 1773 ſetzt; es iſt unzweifelhaft in Zuſammenhang zu bringen mit Bürgers 1772 gedichtetem Liede: „O wie ſchön iſt, die ich meine“ (ſ. o.). Man ſieht, daß ſchon damals, trotz aller Aufklärerei, unmittelbar mit dem Aufſchwung der deutſchen Poeſie auch das romantiſche Element durchklang und daß die ſpätere katholiſirende Richtung nur Uebertreibung deſſen iſt, was frühzeitig hervortrat. Stolbergs Ritterthum alſo erhielt ſchon hier ſeine Ergänzung.

VIII.

Die Brüder Graf Chriſtian und Friedrich Leopold zu Stolberg.

Auch ſie gehörten dem Bunde an und ſind ganz beſonders die Vertreter des Schäumenden und Unruhigen in demſelben, das eine neue Zeit vorbedeutet. Sie haben dem Bund und der Zeit viel geleiſtet. Schon will es etwas ſagen, daß deutſche Reichsgrafen eine Univerſität beſuchten, hier mit Eifer griechiſch trieben; aber ſie nahmen nun auch an dem Aufſchwung deutſcher Literatur den lebhafteſten Antheil und ſtanden mit ſtrebenden Genoſſen in Verkehr und Freundſchaft. Durch ihren Stand gaben ſie dem Verein Anſehen, und mit jener ihnen eigenen Unruhe halfen ſie die erwartungsvolle Stimmung der Zeit ſteigern.

Chriſtian, der ältere Bruder, ſteht an poetiſcher Begabung und ſelbſtändiger Production hinter ſeinem Bruder Friedrich Leopold zurück, doch haben Beide in Streben und Auffaſſung viel Gemeinſames. Von Klopſtock ausgehend und dem Bunde angehörig, mußten ſie in ihren erſten poetiſchen Werken und Stimmungen mancherlei Berührung haben bald mit Voß, bald mit Hölty, oder auch Bürger, doch entwickelte ſich ein eigenes Element. Für dieſes war einmal ihr Stand von Entſcheidung, indem dieſer ſie an alte Zeiten knüpfte, dann die in frühen Jahren unternommene Reiſe in die Schweiz, welche in Beziehung auf Natur und Freiheit viele Nachklänge hinterläßt und ſich befruchtend hinüber erſtreckt bis auf Schillers Tell. Daß dem Bewohner der norddeutſchen Ebene die großartige Alpennatur beſonders impoſant erſchien, iſt an ſich begreiflich, wieviel mehr Jünglingen und in einer Zeit, welche allen Zwang abſtreifen und mit offener Bruſt der Natur ſich ans Herz werfen wollte. So bekam der Naturſinn frühzeitig eine andere und höhere Richtung, als wir ihn in dem mehr hausbackenen Voß finden, andrerſeits erhielten die Ideale von Deutſchheit und Freiheit mehr Körper.

Friedrich Leopolds Dichtungen ſind reich an ſchönen Naturklängen, ſei es auf dem Gebiet des Idylliſchen, oder wo er in größern Anſchauungen verweilt, den großartigen Scenen der Gebirgswelt und des Meeres. Das Meer namentlich iſt häufig Gegenſtand ſeiner begeiſterten Feier, und wahrlich nicht in jener didactiſchen Art, wie bei den Schweizern, ſondern in wahrhaft lyriſcher Stimmung, in der That ein Ton, der hier zum erſten Mal in deutſcher Poeſie erklingt, und offenbar ein Fortſchritt über Klopſtock hinaus. Die Stücke ſind verſchieden an Art und Werth, bald pathetiſcher, bald einfacher und traulicher. Das „Badelied, zu ſingen im Sunde“ hat einen lyriſchen Wurf, der noch heute gewinnen muß, der aber damals einen ungleich größeren Werth hatte, einen ungleich ſtärkeren Eindruck machen mußte. Der Anfang des nur aus vier Strophen beſtehenden Liedes lautet:

Es lockten mich nimmer
Die milderen Schimmer
Der Sonne ſo ſehr!
Die Abendluft hauchet:
Auf, Jünglinge, tauchet
Die Glieder ins Meer!

Und der Schluß:

O rühmliche Wonne
Mit Mond und mit Sonne
Zu baden im Meer!
Die wallenden Gluten
Der purpurnen Fluten
So rund um uns her!

Verſe voll anſpruchsloſeſter Einfachheit, in denen die Jugend und eine unverkennbar poetiſche Stimmung ihren vollen Ausdruck findet; man kann nicht natürlicher reden, nicht zwangloſer den Vers bilden, ein Verdienſt, das um ſo größer wird, wenn wir auf Klopſtock oder Voß zurückblicken. Aehnliche Vorzüge finden wir noch in andern Stücken, welche ſich dem idylliſchen Gebiet nähern; in leichten Zügen werden Bilder deutſcher Landſchaft entworfen — allein man erwarte nicht, daß ſie künſtleriſche Vollendung gewinnen. Wenn hier Töne der Freundlichkeit und Traurigkeit begegnen, ſo können wir auch noch weiter bis in die Oden eine gewiſſe Natürlichkeit rühmen, doch bringen hier den Dichter ſeine Vorbilder, Klopſtock und Oſſian, ſchon häufiger in die Irre. Der Drang zum Großen und Außerordentlichen führt ſtatt des wahrhaft Erhabenen zum Hochtrabenden, ja zum hohlſten Pathos, ins Leere, Wunderliche und Geſchmackloſe. Der Mangel an wahrer Durchbildung tritt hervor als Mangel an Einheit des Tones und Stils, ſo daß bei Einzelnem, was poetiſch ſein könnte, doch der buntſcheckige, gewaltſame und unorganiſche Eindruck des Ganzen überwiegend bleibt. Dies gilt beſonders von ſeinen Hymnen an die Sonne und an die Erde, in denen frühere Kritiker eine gelungene Nachahmung der homeriſchen Hymnen erkannten; Eſchenburg ſagt von ihnen: „Glücklicher kann man die Manier des Alterthums in dieſer Gattung ſchwerlich erreichen, und an Intereſſe für unſere Zeiten noch übertreffen," allein wer den geringſten Begriff von homeriſcher Art und homeriſchem Stil hat, muß vielmehr erſchrecken über den Abſtand und über die Verirrung ins Ungeheuerliche und Abgeſchmackte. Die Sonne führt „den Tag am Gängelbande", der Tag „kleidet ſich in das Safrangewand der Sonne" — welch' eine Verkleidung! er entreißt ihr auch ihren Köcher und ſchnellt vom Bogen ihre goldenen Pfeile — welche eine kindliche Unart! Und doch ein freundlicher und linder Fluß der Verſe und eine poetiſche Anlage, der es nur an ernſter Ausbildung gefehlt hat:

Sonne, dir jauchzet bei deinem Erwachen das Erdkind entgegen,
Dir das Wogengeräuſch des erdumgürtenden Meeres!

Fliehend rollet der Wagen der Nacht, in nichtige Wolken
Eingehüllt, und ſchwindet hinab in die ſchauernde Tiefe. —

Oder an die Erde:

Erde, du Mutter zahlloſer Kinder, Mutter und Amme!
Sei mir gegrüßt! ſei mir geſegnet im Feiergeſange!
Sieh, o Mutter, hier lieg' ich an deinen ſchwellenden Brüſten,
Lieg', o Grüngelockte, von deinem wallenden Haupthaar
Sanft umſäuſelt, und ſanft gekühlt von thauenden Lüften!
Ach, du ſäuſelſt Wonne mir zu, und thaueſt mir Wehmut
In das Herz, daß Wehmut und Wonn', aus ſchmelzender Seele,
Sich in Thränen und Dank und heiligen Liedern ergießen!

Vieles von dem, was wir im weitern Verlauf tadeln müſſen, kommt auf Rechnung der Wahl des Gegenſtandes von ſolcher Allgemeinheit, wie man in Zeiten, wo die Production eine geſunde Wurzel im Boden hat, nie darauf verfallen kann. Eben dieſe Wahl der Gegenſtände, nicht ohne Zuſammenhang mit Klopſtock, dürfte in hohem Grade bezeichnend ſein.

In weitem Abſtande von dieſen Hymnen in vermeintlich antikem und homeriſchem Geiſt befinden ſich jene Poeſien der Grafen Stolberg, welche nach Inhalt und Form romantiſch heißen müſſen; ſie verdienen aber um ſo mehr unſere volle Aufmerkſamkeit, als wir hier die Anfänge einer Richtung finden, welche bald mächtig und groß erwachſen und breite Schatten in die Gefilde deutſcher Literatur werfen wird. Obwohl die deutſche Poeſie ſchon hie und da Stoffe aus der mittelalterlichen Zeit wieder entlehnt, ſo geſchah es doch nicht mit Ernſt und Vorliebe, ſondern immer mit einem gewiſſen Rückſtand von Zweifel und Scherz, die Aufklärung konnte ſich einmal jene Jahrhunderte nicht anders als finſter und barbariſch vorſtellen. Dieſe Auffaſſung finden wir nun bei den Stolbergen, insbeſondere bei Leopold durchbrochen, und wenn ihnen hier viel zu verdanken iſt, ſo half ihnen unzweifelhaft der alte Adel ihres Geſchlechts. Sie ſahen mit ganz anderen Augen die Trümmer der alten Burgen im Harz, am Rhein, in der Schweiz und auf allen deutſchen Bergen an, ihrem Ohr klangen die alten Sagen, die ſich daran knüpften, ganz anders. Eine oberflächliche Humanität und Weltbürgerlichkeit konnte ſie nicht von dem heimiſchem Boden, nicht von einer Zeit trennen, deren Mängel auch dem blödeſten Auge erkennbar, deren Vorzüge und Tiefen aber nur dem höhern Verſtändniß, der tiefern Empfindung zugänglich ſind. Wir haben von Stolberg ſchon eine Reihe deutſcher Romanzen erhalten, deren Hauptverdienſt eben darin beſteht, daß ſie in Stoff und Auffaſſung deutſch ſind, daß ihnen die alte Zeit nicht bloß als dunkel, ſondern auch weſentlich als poetiſch erſcheint, daß ſie in der Sage nicht bloß Aberglauben, ſondern ſchon ſinnigen Gehalt und Poeſie erkennen, daß ihnen die Ahnen nicht rohe Barbaren, ſondern ein Geſchlecht voll Frömmigkeit, Treue, Keuſchheit, voll Freiheitsſinn und voll Thatkraft ſind. Hiedurch bekommt der ſchon von Klopſtock angeſchlagene Ton „Vaterland" einen neuen Klang, er wird erſt wahrhaft lebendig und inhaltsvoll, wir befinden uns hier auf einem Uebergange, der bald eine offene Bahn zeigen wird. Hier offenbar iſt man dem Verdienſt der Stolberge nicht gerecht geworden; es läßt ſich nicht verkennen, daß ſie es großentheils ſind, welche die Thore der Romantik aufſchließen, mögen ſie auch ſelbſt nicht tief hineingekommen ſein. Mit dieſer Vorliebe für das Mittelalter und deſſen feierliche Formen ſteht nun unleugbar auch des Grafen Leopold Uebertritt zur katholiſchen Confeſſion im Zuſammenhang; man hätte ſie verſtehen ſollen, ſtatt ſie einſeitig anzufeinden.

Sehr bezeichnend in ſolcher Richtung iſt das Gedicht „Das Rüſthaus in Bern", das, verglichen mit den Dichtern weniger Jahrzehnte früher, durchaus eine neue Zeit verkündet. Klopſtocks noch etwas ſehr begriffliche Deutſchheit beginnt Fleiſch und Blut zu gewinnen:

Das Herz im Leibe thut mir weh,
Wenn ich der Väter Rüſtung ſeh';
Ich ſeh' zugleich mit naſſem Blick
In unſrer Väter Zeit zurück.

Ich greife gleich nach Schwert und Speer;
Doch Speer und Schwert ſind mir zu ſchwer;
Ich lege traurig ungeſpannt
Den Bogen aus der ſchwachen Hand.

Des Panzers und des Helmes Wucht,
Der Schild mit tiefgewölbter Bucht,
Des ſcharfen Beiles langer Schaft
Zeugt von der Väter Rieſenkraft.

Geſchwenkt von eines Helden Arm
Hat dieſer Panner manchen Schwarm
Der ſtolzen Feind' in mancher Schlacht,
Wie ſcheues Wildpret weggejagt! u. ſ. w.

Damit iſt zu verbinden das bekannte „Lied eines deutſchen Knaben", welches anhebt:

Mein Arm wird ſtark und groß mein Muth,
Gieb, Vater, mir ein Schwert!
Verachte nicht mein junges Blut;
Ich bin der Väter werth!

Ich finde fürder keine Ruh
Im weichen Knabenſtand!
Ich ſtürb', o Vater, ſtolz wie du
Den Tod für's Vaterland! u. ſ. w.

Das Lied findet ſeine Ergänzung in dem nächſtfolgenden — „Lied eines alten ſchwäbiſchen Ritters an ſeinen Sohn, aus dem zwölften Jahrhundert", deſſen Anfangsſtrophen lauten:

Sohn, da haſt du meinen Speer;
Meinem Arm wird er zu ſchwer!
Nimm den Schild und dies Geſchoß;
Tummle du forthin mein Roß!

Siehe, dies nun weiße Haar
Deckt der Helm ſchon fünfzig Jahr;

Jedes Jahr hat eine Schlacht
Schwert und Streitaxt ſtumpf gemacht! u. ſ. w.

Das Lied des deutſchen Knaben vom Jahr 1774 darf übrigens als ein jüngerer Bruder des von Klopſtock 1770 gedichteten des deutſchen Mädchens (Vaterlandslied) angeſehen werden, welches anhebt:

Ich bin ein deutſches Mädchen,
Mein Aug' iſt blau und ſanft mein Blick,
Ich hab' ein Herz,
Das edel iſt und ſtolz und gut —

Der Vergleich kann aber nur zu Stolbergs Gunſten ausfallen. Man ziehe endlich noch das ſchöne Gedicht „Der Harz" hieher, von dem die erſten Strophen hier nicht fehlen dürfen:

Herzlich ſei mir gegrüßt, werthes Cheruskerland,
Land des nervigen Arms und der gefürchteten
Kühnheit, freieres Geiſtes
Denn das blache Gefild umher.

Dir gab Mutter Natur aus der vergeudenden
Urne männlichen Schmuck, Einfalt und Würde dir!
Wolkenhöhnende Gipfel,
Donnerhallende Ströme dir! —

Und weiterhin:

Dir giebt reinere Luft und die teutoniſche
Keuſchheit Jugend von Stahl; mooſigen Eichen gleich,
Achten ſilberne Greiſe
Nicht der eilenden Jahre Flug.

Und die letzte:

Heil, Cheruskia, dir, furchtbar und ewig ſteht
Gleich dem Brocken dein Ruhm! donnernd verkünden dich
Freiheitsſchlachten! und donnernd
Dich unſterblicher Lieder Klang!

Das Gedicht, vom Jahr 1772, zeigt deutlich, daß es Klopſtocks Ton aufnimmt, allein Klopſtock ſelbſt hat ihn nie reiner und voller angeſchlagen; es iſt auch ein gewiſſer Ruhm, von ſeinem Schüler übertroffen zu werden. Und wie unwahr, wenn Voß, hauptſächlich auf die Ode „Begeiſterung" geſtützt, ſeinem ehemaligen Freunde vorwarf, er habe immer nur Anläufe zur Begeiſterung genommen, ohne ſie jemals ſelbſt zu erreichen. Wir wollen hier keinen Vergleich anſtellen.

Dieſen ſelben chriſtlich germaniſchen Sinn finden wir nun auch noch in vielen andern Gedichten klar und ſtark ausgeſprochen. Weſentlich hieher gehört das Gedicht „Frauen-Lob", denn Achtung der Frauen, nicht bloß Galanterie gegen dieſelben, iſt von Tacitus her Grundzug unſerer Väter geweſen. Ich hebe einige Strophen hervor:

Traun, der Mann iſt Neides werth,
Dem ſein Gott ein Weib beſcheert,
Schön und klug und tugendreich,
Sonder Falſch den Täublein gleich. —

Engel fördern ihre Ruh,
Drücken Beider Augen zu!
Ihrer keuſchen Ehe Band
Knüpfte Gottes Vaterhand.

Gott ſchenkt ihren Söhnen Mut,
Für die Tugend reges Blut!
Stärket ihren jungen Arm,
Macht ihr Herz für Freiheit warm!

Mit verſchämten Reizen blüh'n
Ihres Bettes Töchter! glüh'n
Mit der Mutter Unſchuld, rein
Wie ein Quell im Sonnenſchein!

In eben dieſem echt germaniſchen Sinn, der einem ganzen Zeitalter verloren gegangen war, ſind nun auch die Romanzen und Balladen verfaßt. Eine der älteren, vom Jahr 1774, beginnt:

In der Väter Hallen ruhte
Ritter Rudolfs Heldenarm,
Rudolfs, den die Schlacht erfreute,
Rudolfs, welchen Frankreich ſcheute
Und der Sarazenen Schwarm.

Er, der letzte ſeines Stammes
Weinte ſeiner Söhne Fall:
Zwiſchen moosbewachſenen Mauern
Tönte ſeiner Klage Trauern
In der Zellen Wiederhall.

Agnes mit den goldnen Locken
War des Greiſen Troſt und Stab,
Sanft wie Tauben, weiß wie Schwäne,
Küßte ſie des Vaters Thräne
Von den grauen Wimpern ab.

Ach, ſie weinte ſelbſt im Stillen,
Wenn der Mond ins Fenſter ſchien.
Albrecht mit der offnen Stirne
Brannte für die edle Dirne,
Und die Dirne liebte ihn!

Aber Horſt, der hundert Krieger
Unterhielt in eignem Sold,
Rühmte ſeines Stammes Ahnen,
Prangte mit erfochtnen Fahnen,
Und der Vater war ihm hold —

Hier ſind wir mitten auf dem Gebiet der Romantik, wenn auch nicht auf ihrer Höhe, aber man wird ſich nicht länger den Anſchein geben können, daß ſie um ein Menſchenalter ſpäter erfunden ſei.

Von beſonderem Intereſſe iſt noch die Ballade „Die Büßende", vom Jahr 1777. Der Gegenſtand iſt ſchauerlich und rührend, ergreifend, vielleicht aber eben wegen dieſes bedeutenden Inhalts die Form nicht völlig im Einklange. Bodmer in ſeinen „altengliſchen und altſchwäbiſchen Balladen", Zürich 1781, hat deshalb, und nicht mit Unrecht, eine neue Bearbeitung des Stückes verſucht, die allerdings in manchen Punkten als Fortſchritt gelten darf; jedenfalls iſt der Vergleich ſehr anziehend. Eine fernere Bearbeitung findet man in Simrocks Rheinſagen, am Schluß.*)

Wir finden alſo in Friedrich Leopold von Stolberg einen durchaus deutſchen Dichter, der in allen Formen und Tönen und in allen Richtungen das Vaterland feiert und vaterländiſchen Sinn belebt wiſſen will; er iſt auf dieſer Seite der treueſte und beſte Schüler Klopſtocks, der ſeinen Meiſter überholt und eben das Vaterländiſche ins Lokale und Concrete und dabei doch wieder ganz entſchieden ins Romantiſche hinüberzieht, wovon bei jenem auch noch nicht die ſchwächſte Spur. Bei ſolchem Kern und Inhalt ſehe man freundlich ab von einigen Seltſamkeiten, wohin der Eifer ſich verirrte. Dahin gehört wohl vor allem „Der Schlachtgeſang aus dem zwanzigſten Jahrhundert", ein merkwürdiges Gedicht, das wir nicht anders als mit ſehr getheilten Empfindungen leſen können. Es fußt ſehr wenig in der Gegenwart, ſondern ſchweift weit in Vergangenheit und Zukunft, ſpricht viel von dem gefloſſenen Tyrannenblut in Beziehung „auf den Völkerdränger Karl", ſingt dann aber von Freiheitskämpfen und feiert den Opfertod zweier Stolberge in einem künftigen Jahrhundert, dem zwanzigſten, während Gleiches und Größeres nach weniger als einem halben Jahrhundert eintreffen ſollte! Das Gedicht iſt um ſo merkwürdiger, als Graf Leopold Stolberg es im Jahr 1775 dichtete, alſo lange vor der franzöſiſchen Revolution, jedoch in eben dem Jahr, in welchem zu Boſton das erſte Bürgerblut floß und der Unabhängigkeitskrieg begann. Der Umſtand, daß wir von demſelben Jahr das mit Empfindung geſungene Lied „eines deutſchen Soldaten in der Ferne“ finden, erinnert an die britiſchen Werbungen, beziehungsweiſe Käufe, um den Amerikanern entgegenzutreten. Die Aufregung in manchen Theilen Deutſchlands war groß; in ähnlichem Sinne dichtete Schubert.

---

*) Auch der Verfaſſer dieſer Blätter hat vor Jahren ſich an dem Stoff verſucht und nach ſeiner Art über Bodmer hinauszugehen geſtrebt — das Gedicht iſt zur Zeit ungedruckt geblieben.

Hienach nun wohl iſt das Lied aufzufaſſen und zu erklären. Man ſah Symptome des tiefſten ſchmerzlichſten Verfalls, Thaten der Tyrannei im Innern, welche Gefahren von außen befürchten ließen. Was man als Gegenwart nicht ausſprechen durfte, vertheilte ſich auf Vergangenheit und Zukunft, und ſo wurden die merkwürdigen Verſe mehr gefühlt als verſtanden, welche ohne dieſen Bezug lächerlich ſein würden:

Wir ſahen dich einſt,
Rauſchender Strom,
Mitten im fliegenden Laufe gehemmt!
Bebend und bleich,
Wehend das Haar,
Stürzte der Tyrannen Flucht
Sich in deine wilden Wellen,
Stürzten ſich die Freien nach:
Sanfter wallten deine Wellen!
Der Tyrannen Roſſe Blut!
Der Tyrannen Knechte Blut!
Der Tyrannen Blut!
Der Tyrannen Blut
Färbte deine blauen Wellen,
Deine felſenwälzenden Wellen!

Daß übrigens ſo die Poeſie ins Politiſche griff, hier, wie bei den Leibeigenſchafts-Idyllen Voßens, das wurde offenbar dem Vorgange Klopſtocks verdankt, und konnte nur in ſeiner Schule vorkommen. Aber es hielten ſich dieſe Dichter durchaus frei von Uebermut und Petulanz; ſie rührten nicht die Lärmtrommel, ſondern es waren Ausrufe des Schmerzes — und ſie ſind zur Zeit ins Gewicht gefallen.

Eben wie Klopſtock, wagte auch Stolberg ſich ins Dramatiſche. Er blieb hier den Griechen näher, war aber nicht glücklicher im Punkt des dramatiſchen Intereſſes, ſo daß denn dieſe Stücke ſchon bei ihrem Erſcheinen wenig Eindruck gemacht haben und bald der Vergeſſenheit anheim gefallen ſind.

Eben wie die Gedichte, gaben die Brüder auch ihre Schauſpiele gemeinſam heraus. Im Jahr 1787 erſchien der erſte Theil der „Schauſpiele mit Chören von den Grafen Chriſtian und Friedrich Leopold zu Stolberg“. Der Band enthält vier Stücke: Theſeus, Belſazer, Otanes, der Säugling; das erſte und letzte von Friedrich Leopold. Der Werth der Compoſition iſt nicht eben bedeutend, doch herrſcht darin heroiſcher Sinn und tragiſcher Kothurn, die Chöre aber nehmen zuweilen lyriſchen Schwung an. Der Form nach iſt der Dialog in fünffüßigen Jamben mit ſtets männlichem Ausgang, die Chöre in alcäiſchen oder ſapphiſchen Strophen, ähnlich wie Chriſtian den Sophokles überſetzte; auch kommen Diſtichen als Chormaaß vor. Es ſpricht ſich darin ganz richtig aus, daß die eigentlichen Chormaaße der Lyriker für unſer Ohr des Klangs und Verſtändniſſes entbehren. Der Säugling iſt eine kleine dramatiſche Phantaſie, deren Inhalt die Erzeugung, Geburt, Erziehung Homers ausmacht. Das Stück gehört zum Beſten und Bedeutendſten, das der jüngere Stolberg geſchaffen: ſeine Begeiſterung für Homer ergießt ſich hier in wahrhaft ſchöne Verſe, welche denn auch über das Gewagte der Situation am Eingange ſchwungvoll hinwegheben. Der Mutter Homers wird ihr Kind, Apollon iſt der Vater, geraubt, um von den Muſen auf dem Olymp erzogen zu werden. Auf ihre Klagen erhält ſie es zurück. Von Chriſtian iſt noch beſonders erſchienen: Timoleon, ein Trauerſpiel mit Chören. Kopenhagen 1785. Die Freiheitsidee der Zeit ſucht darin einen Ausdruck.

Glücklicher und bedeutender erſcheint uns Stolberg in ſeinen „Jamben“. Unter dieſem Titel erſchienen im Jahr 1774 ſatiriſche Stücke, in denen der Dichter, wie er ſagt, dem Archilochos nacheifert; doch geräth er wohl unverſehens mehr auf die horaziſche Bahn. Hätte Stolberg nichts anderes gedichtet, als dieſe Jamben, ſo würden ſie allein ſchon ſeinem Namen einen Klang geben können; ſie ſind vielleicht das Abgerundetſte unter ſeinen Werken. Er zeigt ſich recht eigenthümlich, das Ungeſtüm ſeines Weſens kann ſich hier zur Geltung bringen und eine künſtleriſche Form gewinnen; es offenbart ſich Kraft des Gemütes, darſtellende Kraft und Geiſt. Die Stücke ſind freilich ungleich, zuweilen auch etwas improviſirt, allein mehr als Eines davon verdiente beſſer gekannt zu ſein. Namentlich in demjenigen, welches die Ueberſchrift führt „Rath", tritt uns ein Nachdruck des Gedankens, der Phantaſie und der Sprache entgegen, wie man ihn unſerem Dichter vielleicht nicht zutraut. Die Form dieſer Jamben iſt der Milton'ſche Vers, d. h. fünffüßig, mit beſtändigem männlichen Ausgang; der Dichter glaubt dadurch den ſechsfüßigen des Archilochos erſetzen zu können, der freilich ein viel größeres Pathos hat.

Leopold Stolberg nimmt, in der Entwickelungsreihe betrachtet, hinſichtlich der Form noch eine beſondere Stellung ein, welche hervorhebenswerth ſcheint. Verglichen mit Bürger, Voß und ſelbſt Hölty, finden wir freilich an ihm eine gewiſſe vornehme Sorgloſigkeit, die öfters bis ans Dilettantiſche ſtreift; allein er hat ungleich mehr freie Bewegung und natürliche Entfaltung in Sprache und Vers als ſeine Zeitgenoſſen, ohne doch reflectirend und zerlaſſen zu ſein wie Wieland. Es prägt ſich in ſeinen Verſen durchaus eine erwärmte und erhöhte Stimmung aus Daß dieſe nunmehr zum Weſen der Poeſie unerläßlich ſchien, war ein großer Gewinn.

Denſelben leichten Fluß finden wir auch in ſeiner Ueberſetzung der Ilias, welche eigentlich zuerſt den Quell griechiſcher Poeſie in deutſches Blut hinüber geführt hat, wenn freilich auch die Feinheiten des homeriſchen Stils darin noch keinen Ausdruck finden. Bald darauf folgte Aeſchylus, und man muß ſagen, daß der Ueberſetzer ein Gefühl von der Großartigkeit des Originals gehabt habe.

Der ältere Bruder, Chriſtian, hat ſich faſt in allen den verſchiedenen lyriſchen Gattungen und ſelbſt auch in den Trauerſpielen mit Chören verſucht wie ſein Bruder, zeigt immer einiges Geſchick, bleibt aber doch auf allen Punkten hinter ihm. Er hat in der brüderlichen Sammlung bei weitem die geringere Zahl der Stücke und die meiſten davon ſind Ueberſetzungen aus dem Griechiſchen, nach Anakreon und Theokrit, oder auch Gelegenheitsgedichte. Deſto mehr aber ſind ein paar Romanzen hervorzuheben, welche auch deutſch und mittelalterlich ſind, und der Stolbergiſchen Ritterahnen gedenken. In dem Gedicht „Eliſe von Mannsfeld“, eine Ballade aus dem zehnten Jahrhundert, iſt ein Stolberg der kühne Freier, welcher ſein Mädchen entführt:

Sein Mädchen drückt er ſprachlos jetzt
Feſt an ſein klopfend Herz,
Für ungefühlter reiner Luſt
Vergaß ſie allen Schmerz.

Dann hob er freudig ſie auf's Roß,
Und vor ihr ſetzt er ſich,
Sie ſchlang den weißen Arm um ihn,
Fort ging's nun ritterlich —

Es geht durch Anger, Wieſe, Feld, weit über Berg und Thal und Forſt, da ſtellt ſich ihnen der reißende Bergſtrom der Bude (Bode?) entgegen:

Der Rappe ſtutzt und hebt den Fuß
Und prüft den Fluß gemach,
Drauf ſtrebt er wiehernd durch, als wär's
Nur ein Forellenbach.

Sie kommen zum Schloß, ſie ſaßen ſchon beim frohen Mahl — da rückt der Mannsfeld, der Vater des Fräuleins, an —:

Und Braut und Schweſter jammerten,
Zerrauften ſich das Haar,
Indeß der Graf zu Pferde ſchon
In vollem Harniſch war.

Er ruft dem Vater zu:

Umſonſt iſt deine Müh', ſie iſt
Als Weib mir angetraut!

Und ſetzt überdies noch hinzu:

Und bin ich nicht aus edelm Stamm,
Deß Ruhm erſchallet weit,
Der Fürſten unſerm Volke gab
Schon in der Heiden Zeit.

Dazu die Anmerkung: „Das Geſchlecht der Stolberge gehörte unter die 12 Edlen Häuſer der Vierfürſten des ſächſiſchen Reiches, aus welchem zu Kriegszeiten Herzöge und Könige erwählt wurden, ehe Karl der Große Sachſen eroberte“ — eine Bemerkung, welche uns zugleich das Räthſel löſt, wer in des Bruders Schlachtgeſang „der Völkerdränger Karl“ ſei — der Patriotismus datirt freilich weit zurück! Dieſe Ballade alſo behandelt eine Stolbergſche Familienſage, der Verfaſſer hat ihr aber wenig abzugewinnen gewußt und den Balladenton ſchlecht getroffen. Eine zweite Ballade des Grafen Chriſtian gewinnt unſere Aufmerkſamkeit durch die Schwierigkeit der Form, insbeſondere durch den viermal wiederkehrenden Reim, der aber nur ſelten ſo behandelt iſt, daß er eine lyriſche Wirkung zu machen vermöchte: „Der wahre Traum“, welcher beginnt:

Wunderſam durch Dunkelheiten
Geht, allheilige Natur,
Deines Zaubertrittes Spur;
Ahndend folgen die Geweihten;
Aber, ſieh, es irren, gleiten
Klüglinge, die ſelbſt ſich leiten
Die des Dunkels Irwiſchſchein
Zieht in Sumpf und Pfuhl herein.

Es iſt ganz in der Ordnung, daß die geringere poetiſche Begabung ſich ein wenig hinter Künſtlichkeit der Form verſteckt und ſtatt der Kunſt wenigſtens Künſtliches giebt.

Wir ſchließen hier mit der Bemerkung, daß die Stolberge namentlich von Bedeutung ſind, wenn es ſich darum handelt zu beurtheilen, wie viel des Nachhaltigen in der Richtung Klopſtocks gelegen und welche Beziehung dieſelbe habe zur ſpätern Romantik. Es hat nur zu leicht den Anſchein, als ſtehe Klopſtock dieſer Richtung gänzlich fern, während Wieland, ſein Antipode, ſchon manches Romantiſche enthält. Allein die Sache ändert ſich in unſerem Zuſammenhange: in der That hatte Klopſtock ſchon die Grundbedingungen der neuen Anſchauung in ſich, nämlich einerſeits das Religiöſe, andrerſeits das Vaterländiſche. Im Gegenſatz des Heidniſchen und Franzöſiſchen iſt er ſchon chriſtlich-germaniſch; nur noch einer Zuthat von Poeſie und von Körperlichkeit bedurfte es, um von hier aus in's Romantiſche zu kommen; und beides brachten die edeln Brüder; ſie hatten in ihrem Blut das Verſtändniß deſſen, was auch Bürger noch fehlt, des Ritterthums. So hat denn die Wieland entgegengeſetzte Schule mehr für das Romantiſche gethan, als dieſer, denn wie ſehr ihm bei Handhabung einzelner romantiſcher Elemente doch die innerliche Anſchauung dieſer Welt fehlt, wird Niemand zu leugnen vermögen, der überhaupt danach fragt.

Die Gedichte der Brüder erſchienen gemeinſam, zuerſt 1779, herausgegeben von Boje. Selbſtändig trat Chriſtian mit Ueberſetzungen auf. Seine „Gedichte aus dem Griechiſchen überſetzt", 1782, (ſie enthalten homeriſche Hymnen, Idyllen von Theokrit, Bion und Moſchos, mancherlei Lyriſches, dann Hymnen von Kallimachos, und ſelbſt des Muſäus Hero und Leander), haben in jener frühen Zeit viel beigetragen, den Deutſchen das Griechenthum in ſeiner Lebendigkeit näher zu bringen. So unzulänglich auch dieſe Art des Ueberſetzens erſcheinen muß, welche mit leichter Art über alle Schwierigkeit hinweg geht und in lockerſter Versart nur eben ſo viel ausdrückt, als ſich auf den erſten Griff faſſen läßt, ſo war ſie gerade damals beſonders geeignet, dieſe Werke alter Kunſt als etwas Zugängliches darzuſtellen. Es hat in Stolbergs Uebertragung aber alles einen ungehemmten Fluß, ja ſogar eine Rundung, wenn auch oft eine ganz andere, als die in den Originalen herrſchende. Zwei Jahre ſpäter erſchien ſeine Ueberſetzung des Sophokles, die erſte metriſche, aber noch nicht in den Maaßen des Originals.

Beide Brüder wurden von der Zeit gänzlich überflügelt; ihre 1810 und 1815 erſchienenen vaterländiſchen Gedichte haben keinen bleibenden Eindruck zurückgelaſſen und ihre geſammelten Werke in zwanzig Bänden ſind der Nation fremd geblieben.

Ueber die Lebensverhältniſſe der Beiden iſt noch das Folgende zu bemerken. Der Vater war däniſcher Kammerherr, Geheimrath und Oberhofmeiſter, ſo daß alſo die literariſche Richtung der Familie in Verbindung mit dem am däniſchen Hofe damals herrſchenden Geiſte ſteht. Der ältere Sohn, Chriſtian Graf zu Stolberg, wurde zu Hamburg am 15. October 1748 geboren, Friedrich Leopold im holſteiniſchen Flecken Bramſtedt am 7. November 1750. Die Brüder ſtudirten bei dieſer geringen Altersverſchiedenheit gleichzeitig in den erſten ſiebziger Jahren, anfangs zu Halle und dann ſpäter zu Göttingen, wo wir ſie im Hainbund gefunden haben. Im Jahr 1775 machten die Brüder eine Reiſe den Rhein aufwärts, in Frankfurt lernten ſie Goethe kennen, der ſie in die Schweiz begleitete. Merck, der die Naturen wohl erkannte, fürchtete von den idealen Schwärmern für ſeinen auf die Wirklichkeit gerichteten Freund; obwohl nun dieſer ſich gewiß der ungeſtümen Ueberſchwänglichkeit der Genoſſen mit Jugendſinn mehr hingab, als er in Wahrheit und Dichtung darſtellt, ſo wurde es ihm doch in dieſer Geſellſchaft bald unheimlich. Später beſuchten ſie ihn in Weimar. Chriſtian wurde 1777 Amtmann zu Tremsbüttel, lebte dann als däniſcher Kammerherr auf ſeinem Gut Winderbye bei Eckernförde und ſtarb am 18. Januar 1821. Auch Friedrich Leopold wurde däniſcher Kammerherr und 1777 fürſtbiſchöflich Lübeckiſcher Miniſter in Kopenhagen, machte im Auftrage ſeines Hofes eine Reiſe nach Petersburg, war eine Zeit lang däniſcher Geſandter in Berlin, von 1791 Präſident zu Eutin, wo er wieder in nahem Verkehr mit Voß ſtand, reiſte mit ſeiner Gemalin nach Italien, legte dann 1800 ſeine Aemter nieder, ging nach Münſter und trat hier mit ſeiner ganzen Familie, mit Ausnahme einer Tochter, zum katholiſchen Bekenntniß über. Seit 1812 lebte er zu Tatenfeld bei Bielefeld, die letzten Lebensjahre brachte er auf ſeinem Gute Sondermühlen im Osnabrückiſchen zu. Er ſtarb am 6. December 1819. Voßens heftige Schrift „über die Stolbergiſchen Umtriebe“ muß noch ſeine letzten Tage verbittern.

Sein Uebertritt, zumal mit allen ſeinen perſönlichen und ſonſtigen Beweggründen, gehört einer anderweitigen Betrachtung; doch liegen auch ſchon innerhalb ſeiner literariſchen Erſcheinung Umſtände, welche denſelben begreiflich machen können: eine gewiſſe Gewaltſamkeit zeigt ſich hier früh, wir finden ein Mißverhältniß von Willen und Kraft, einen Gegenſatz des Menſchen und des Dichters, da der letztere das Romantiſche, das er tief in ſeinem Innern empfand, nicht poetiſch erſchöpfen konnte, ſuchte wenigſtens der erſtere es feſtzuhalten. Oder will man es den ſtarken elektriſchen Strom nennen, für den der Leiter zu ſchwach war? Wir finden hier die erſte Aeußerung deſſen, was ſich in der ſogenannten romantiſchen Schule zur Geltung gebracht hat — und müſſen bis dahin die nähere Beleuchtung dieſer Richtungen verſchieben. Die alte echt-proteſtantiſche Sinnesweiſe konnte aber keinen feſteren Vertheidiger finden als Voß, und daß das Aergerniß in der Perſon ſeines alten Freundes geſchah, machte den Ehrenmann doppelt erzürnt. Auch der Umſtand, daß er mit ſeinem Angriff erſt zwanzig Jahre nach erfolgtem Uebertritt ans Licht kam, konnte bei einem Manne von ſeinem Charakter und Weſen nichts mildern; wenn der Deutſche überhaupt Zeit braucht zu ſeinem Haß, ſo gilt das doppelt von dem Niederdeutſchen.

IX.

Kleinere Dichter.

Unter den Mitgliedern des Göttinger Dichterbundes hat beſonders noch Johann Martin Miller ſich einen Namen gemacht, wiewohl mehr auf dem Gebiet der Proſa als der Poeſie, nämlich mit ſeinem bekannten ſentimentalen Roman Siegwart. Als lyriſcher Dichter iſt er Hölty ziemlich nahe verwandt, zwar etwas weniger melancholiſch, aber auch weniger darſtellungsvoll. Von ſeinem ſchwäbiſchen Naturell iſt in ſeinen Verſen noch nicht viel zum Vorſchein gekommen, er trägt durchaus den Charakter jener auf norddeutſchem Boden erwachſenen Schule an ſich. Am bekannteſten ſind ſeine Lieder geworden: „Was frag' ich viel nach Geld und Gut“ und „Das ganze Dorf verſammelt ſich“, oder „Klage um Hanchens Tod“, worin denn auch ſogleich die Verwandtſchaft mit Hölty hervortritt. Von ziemlicher Munterkeit iſt ſein deutſches Trinklied. Das Abſchiedslied zeigt ſich als beim Ausſcheiden eines Mitgliedes aus dem Hainbund gedichtet, und trägt bei, deſſen Charakter zu zeichnen. Er gab zahlreiche Lieder in die Göttinger Muſenalmanache, namentlich in die frühern Jahrgänge, aber nur wenige tragen die Unterſchrift ſeines Namens. Wie es damals üblich war, ſchrieb er unter verſchiedenen Chiffren. Sehr werthvolle Liebesgedichte, die auf wahren Verhältniſſen beruhen, finden wir unter dem Zeichen L. M. Wo er die Geliebte ſelbſt ſprechen läßt, wählte er die Bezeichnung Fräul. v. A. Ein Lieblingsthema ſind noch die Klagen einer Nonne, jedoch eben nicht von romantiſcher Auffaſſung. Auch dichtete er im Charakter des alten Minneliedes. In den ungereimten Oden ſteht er noch Klopſtock näher. Miller iſt geboren zu Ulm im Jahr 1750, war in ſeiner Vaterſtadt Prediger und Gymnaſial-Profeſſor, dann Conſiſtorialrath und ſtarb am 21. Juni im Jahr 1814. Seine geſammelten Gedichte erſchienen 1783.

Ihm ſchließen wir zunächſt einen anderen Süddeutſchen an, den 1751 zu Zweibrücken gebornen und als Candidat der Rechte im Jahr 1776 daſelbſt geſtorbenen Friedrich Hahn. Schon ſein früher Tod hinderte eine höhere Entwickelung, für welche er in ſeinen erhaltenen lyriſchen Gedichten auch nicht eben ſtark begabt erſcheint.

Mehr in den Geiſt der jungen Schule gingen mehrere Norddeutſche ein, die, wenn ſie auch nicht ſelbſt dem Bunde angehörten, doch durch perſönliche Vermittelung von Freunden mit demſelben und ſeinem Organ, dem Muſenalmanach, in Berührung erhalten wurden. Dahin gehört z. B. der ſchon in Voßens Lebensbeſchreibung genannte **Ernſt Theodor Johann Brückner**, geboren 1746 zu Netſch bei Neubrandenburg, der um den Anfang unſeres Jahrhunderts zu Großenvielen unweit Neuſtrelitz Prediger war. Die Muſenalmanache bringen Gedichte von ihm, zum Theil geſammelt in Mathiſſons Anthologie Bd. 9. Von ſeinen Gedichten mag dasjenige, welches den Titel führt „Sehnſucht, an Voß und Hölty“, wohl noch das bemerkenswertheſte ſein, zugleich zeigt es aber auch die Abhängigkeit von dieſen am deutlichſten.

Mehr poetiſche Stimmung und Begabung finden wir bei dem etwas jüngeren **Chriſtian Adolph Overbeck**, geboren zu Lübeck 1755 dem Vater des als Maler berühmter gewordenen Friedrich Overbeck. Von ihm giebt es einige ſchöne und ſangbare Lieder, von denen das eine durch eine eigenthümliche Melodie getragene „Das waren mir ſelige Tage“ die allgemeinſte Verbreitung und die volle Geltung eines Volksliedes erhalten hat. Nicht minder beliebt iſt vor Zeiten das Lied geweſen „Blühe, liebes Veilchen“ — jetzt freilich altmodiſch geworden. Zu nennen iſt noch das gemütvolle Stück: Troſt in mancherlei Thränen: „Warum ſind der Thränen unterm

Mond ſo viel?“ — In all dieſen Stücken — man findet ſie in meinem Dichterwald — ſpricht ſich ein milder und zarter Sinn aus, ein gewiſſer Mollton, der die Duraccorde von Claudius trefflich ergänzt. Wir gedenken noch ſeines Fiſcherliedes, das die lange Zeit außer Gebrauch gekommenen gleitenden Reime recht paſſend und geſchmackvoll wieder einführt:

> Wer gleichet uns freudigen Fiſchern im Kahn?
> Wir wiſſen die ſchmeidigen Fiſche zu fahn —

Und

> Bald hauchen uns ſäumende Lüftchen ins Ohr;
> Bald heben uns ſchäumende Wogen empor u. ſ. w.

Oberbeck ſtarb in ſeiner Vaterſtadt am 9. März im Jahr 1821.

Klamer Eberhard Schmidt (geboren zu Halberſtadt 1746) ſuchte, ſoweit es ſeine Kräfte geſtatteten, den friſchen Ton Bürgers und deſſen lebhafte Färbung nachzubilden, doch war er glücklicher in der Nachfolge auf Seiten der formellen Ausbildung, welche jener ſeinen ſpätern Erzeugniſſen gab.

Ludwig Auguſt Unzer (geboren 1748 zu Wernigerode, geſtorben 1775 zu Ilſenburg) giebt in einigen artigen Liedern von ſanftem Sinn und guter Abrundung den mittleren Ton der Zeit, der oft ſchon ziemlich zu Mathiſſon hinüberſpielt. Auch in reimloſen Maaßen verſuchte er ſich nicht ohne Glück.

Beſonderer Aufmerkſamkeit empfehlen ſich noch die zahlreichen Romanzendichter des Zeitraums, hervorgerufen durch Bürgers glückliche, in allen Kreiſen ſo lebhaft anerkannte Leiſtung. Der parodiſchen Romanze ward ſchon oben gedacht, ſie gehört weſentlich dem frühern Zeitraum an, greift aber über in den gegenwärtigen. Wie weit ihre Vertreter von wahrer Romantik entfernt blieben, erweiſt ſich beſonders, wo ſie einmal einen romantiſchen Stoff behandeln, z. B. Schiebelers Rübezahl. Ganz andere Wege zeigte hier Bürger. Viele der kleineren Dichter der vorigen Periode, mit ihnen aber ſelbſt Weiße, Michaelis, Bode, André, Eſchenburg verſuchten ſich in der neuen Gattung, ohne aber in den neuen Geiſt einzugehen, und die jüngere Generation fiel in die unmittelbarſte Abhängigkeit von dem neuen großen Muſter. Man ſehe vor allem „Roſilde“ von Berger (im zweiten Band der Romanzen der Deutſchen vom Jahr 1778), ein Gedicht, das beinahe ganze Strophen aus der Lenore enthält.

Unter denen, welche den verbündeten Jünglingen näher ſtanden, waren Männer, die zugleich zu den Anhängern der alten Richtung gezählt werden müſſen, ihnen alſo nur zur Hälfte angehörten. Ich nenne hier vor allen Gotter, der zur erſten Herausgabe des Muſenalmanachs ſich mit Boje verband, dann aber zurücktrat. Friedrich Wilhelm Gotter iſt zu Gotha im Jahr 1746 geboren, er ſtarb daſelbſt als herzoglicher Geheimer Sekretär im Jahr 1797. Er iſt alſo nur wenige Jahre älter als die Glieder der neuen Schule, allein das war in dieſer Zeit ſchnellen Fortſchritts hinreichend, ihn auf einer andern Stufe zu erhalten. Er ſteht nur mit Einem Fuß in der neuen Zeit; mit dem Studium der franzöſiſchen Dichter verband er das der neuern engliſchen, und mochte jene dieſen nicht opfern. Er nimmt von der neuen Schule mehr Wärme und Friſche auf, will aber die Forderungen eines reinen Geſchmacks und einer klaſſiſchen Beendigung nicht aufgeben. Wir finden von Gotter keinen einzigen reimloſen Vers, was ſeinen Standpunkt, Klopſtock und den Göttingern gegenüber, genugſam bezeichnet. In allem nun, was die gereimte Form angeht, iſt er durchaus ein geſchulter Poet, er iſt aber noch etwas mehr, denn ſeine Verſe haben nicht bloß Glätte, ſondern auch Fluß und Wohllaut, ſie rollen leicht und einſchmeichelnd dahin, wie man es vor ihm vielleicht noch nicht in deutſcher Sprache geſehen — wie dies aber Dichtern von nicht ſehr hervorſtechender Urſprünglichkeit auch ſehr viel leichter wird. Je weniger der Inhalt in ſcharfen Umriſſen gefaßt iſt, um ſo leichter kann man dem Reim und der geſammten Form etwas nachgeben und ſich zuweilen ein wenig von ihr führen laſſen, ein Umſtand, der von Urtheilern gewöhnlicher Art nicht immer richtig gewürdigt wird und der namentlich auch den Werth manches neuern Dichters ſehr ermäßigen möchte.

Alle dieſe guten Eigenſchaften finden ſich zunächſt in Gotters freier Ueberſetzung von Gray's Dorfkirchhof, und ſie haben beigetragen, den Einfluß jenes Stückes auf deutſche Poeſie noch ſehr zu erhöhen. Sentimentalität und Melancholie, Naturſchilderung und Betrachtung, vereinigen ſich hier in einer abgerundeten Miſchung, welche der Zeitſtimmung ganz beſonders zuſagte. Noch bis tief in die nächſte Periode hinein ſehen wir die Nachwirkung dieſes Stückes, das die Baſis der geſammten Poeſie von Mathiſſon, Salis, Tiedge und noch vielen andern bildet. Auch die formelle Ausbildung, in der Gotter auftritt, iſt dieſer Bahn eigen geblieben, ein Punkt, der beſonders darum hervorzuheben iſt, weil hier ſein Verdienſt nur zu leicht über die Nachfolger vergeſſen worden.

Hier brechen wir ab, unter dem Vorbehalt, noch einmal auf Gotter zurückzukehren. Die Entwickelungen ſind in dieſer Zeit ſo reich, daß nicht alles Gleichzeitige ſich zugleich behandeln läßt und wir müſſen eingedenk ſein, daß wir uns ſchon in der Zeit des jungen Goethe befinden. Nur um für dieſen Raum zu gewinnen, haben wir einen Theil ſeiner Zeitgenoſſen, ſelbſt der mit ihm fortſtrebenden, ihm hier ſchon vorangeſtellt, insbeſondere die, welche als eigene Gruppe ſich näher an Klopſtock anſchließen; andere werden wir beſſer erſt nach ihm betrachten, wogegen wir diejenigen, deren Leben und Entwickelung bis in die neunziger Jahre und weiter hinaufreicht, beſſer als Zeitgenoſſen Schillers einführen.

X.

Gattungen und Formen.

Da wir es hier nicht ſowohl mit einer Periode der Entwickelung, als vielmehr mit einer beſonderen Dichtergruppe zu thun haben, bedarf es keiner beſonderen Aufzählung der eigenthümlichen Gattungen und Formen; es ſetzen ſich die der Klopſtockiſchen Zeit fort, doch treten auch einige neue hinzu, welche weiterhin allgemeiner werden. Wir erwähnen kurz den von Bürger glücklich angeſchlagenen Balladenton, neben dem freilich noch die ältere burleske und parodirende Romanze einhergeht, dann beſonders das von Voß ſo erfolgreich angebaute Idyll. Unter den Formen iſt beſonders das von Bürger wieder in Gang gebrachte Sonett zu nennen. Nachdem man des alexandriniſchen Sonettes, das im 17. Jahrhundert ſo ſtark cultivirt worden, ſatt und überſatt geworden, hatte die Form lange Zeit geruht, Bürger war der erſte, welcher ſie mit Geſchmack im Sinn der Italiener erneuerte, nicht ohne Widerſpruch, aber mit bleibendem Erfolg und ſo, daß auch die regelrechte Behandlung anderer italieniſcher Formen bald zur Geltung kam.

Bürger ging auf die Klopſtockiſchen den Griechen nachgebildeten Odenmaaße nicht ein, wollte den Homer in männlich ausgehenden reimloſen Jamben überſetzen und entſchloß ſich zuletzt nur ſchwer zum Hexameter; Voß, Hölty, die Stolberge übten die Odenmaaße neben gereimten Strophen, Claudius kannte auf ſeinem Standpunkt nur gereimte Poeſie.

Im Allgemeinen befeſtigt ſich wieder der Reim und mit ihm das ſangbare Lied, in demſelben Maaß wie das Verſtandesmäßige, das Lehrhafte zurücktritt. So wenig die dargeſtellte Dichtergruppe in den großen Gattungen der Poeſie geleiſtet hat, iſt ſie doch von unverkennbarer Wichtigkeit, denn ſie hat Werke von bleibendem Werth gebracht und für eine echt deutſche Behandlung jener Gattungen eben die Wege bereitet.

XI.

Das volksthümliche Lied.

Wir widmen einer beſondern Gattung noch eine ausführlichere Betrachtung, und überblicken bei dieſer Gelegenheit den geſammten durchlaufenen Zeitraum von zwei Jahrhunderten, um, was von Hauſe aus für uns ein leitender Geſichtspunkt war, hier am Schluß auf das Verhältniß der Kunſt- und Volkspoeſie zurückzukommen, namentlich auf die Verſchiedenheit aufmerkſam zu machen, welche ſich zu Anfang und zu Ende dieſer Zeit herausſtellt.

„Die neue Kunſt“ Opitzens war eben eine Kunſtpoeſie, wie es zu irgend einer Zeit eine gegeben hat, ſie beruhte auf klaſſiſchen Vorbildern und Studien, hatte ſich von allem Volksmäßigen abgetrennt, ja ſtellte ſich in ziemlichen Widerſpruch mit der bisherigen geſchichtlichen Entwickelung. Die Poeſie war von hier ab auf lange Zeit hin Sache gelehrter Bildung, ſie trat mit einer gewiſſen Vornehmheit auf, ſtieß alles von ſich, was im tiefen Schooß des Volkes erwachſen war. Auch wo ſie nicht den Literaturen des Auslandes ſich anſchloß, hatte ſie wenigſtens die Alten im Auge: in all dieſer Beziehung konnte ſie nicht volksmäßig ſein und ſie wollte es auch nicht. Immer mehr wurde die höfiſche Poeſie in Italien und Frankreich das leitende Vorbild.

Wenn wir an Opitzens Sprach- und Versbehandlung zu rühmen hatten, daß man hier zuerſt lernte, frei zu ſchreiten, ſich oratoriſch und deklamatoriſch zu bewegen, ſo ſteht damit in unmittelbarem Zuſammenhange eine Entfernung von muſikaliſcher Behandlung.

Die Verſe waren zunächſt darauf berechnet, geſprochen zu werden, während man ſonſt für den Geſang dichtete, oder doch für annäherungsweiſe muſikaliſchen Vortrag. Dies war der Standpunkt des dreizehnten Jahrhunderts und auch noch die Meiſterſänger konnten ſich Poeſie und Muſik nicht getrennt denken, beides fiel bei ihnen unmittelbar zuſammen.

Nicht als ob in der Periode, welche ſich an Opitz anſchließt, der Geſang ganz aufgehört hätte, er beſtand natürlich und bedurfte der Texte, allein dieſe zu geben, war nicht mehr die Sache der namhaften Dichter, deren Augenmerk vielmehr auf etwas ganz anderes gerichtet war. Wir ſprechen von weltlicher Poeſie, denn das Kirchenlied behält auch hier ſeine eigenen Wege: man dichtete neue Texte für alte Melodien, wie dies namentlich Paul Gerhardt that; ſeltener wurde für ein neues Lied eine neue Melodie erfunden. Dichtete man Weltliches für den Geſang, ſo war das die Ausnahme; die Schäferſpiele aber, falls ſie Geſangſtücke einſchloſſen, blieben in einzelnen Hofkreiſen und kamen nicht weiter ins Volk.

Als eine ſolche erfreuliche Ausnahme ſteht, wie wir das oben darſtellten, vor allen der treffliche Greflinger da, er dankt dies ſeiner ſüddeutſchen Abkunft. Demnächſt ſcheint am meiſten für Vermittelung der neuen Poeſie und der Muſik im entfernten Königsberg geſchehen zu ſein durch Simon Dachs Freund, den Organiſten Alberti. Ein beſonders glückliches freundſchaftliches Band machte an dieſem entlegenen Punkt möglich, was keineswegs in den allgemeinen Verhältniſſen lag. Der Muſiker wandte ſich hier an den Dichter, nicht der Dichter ſuchte den Muſiker, beide arbeiteten in unmittelbarer Nähe, und ſo mußte denn hier ausnahmsweiſe eine Annäherung der Poeſie an die Muſik erfolgen. Viele von Dachs Liedern ſind zuerſt erſchienen in Heinrich Alberti's „Arien etlicher theils geiſtlicher, theils weltlicher Lieder zum Singen und Spielen“. Das Werk erſchien zu Königsberg vom Jahr 1648 ab und wuchs nach und nach bis zu acht Theilen an; eine Verbreitung in weitern Kreiſen und unter das Volk hat es ſchon darum nicht gefunden. Alberti hat auch einige Lieder von Opitz in Muſik geſetzt; daß ſie aber dadurch irgend ſangbar im Munde des Volkes geworden, ſteht zu bezweifeln, beſonders wenn man erwägt, daß in Norddeutſchland, ſowohl im Weſten als Oſten, immer noch das niederdeutſche Idiom durchaus herrſchend war, nach Süddeutſchland aber dieſe proteſtantiſche Literatur überhaupt nicht drang. Erſt nach und nach durch Kirche, Schule und Verkehr verallgemeinerte ſich im Norden das Hochdeutſche, zunächſt in den Städten; dazu kommt, daß der Norddeutſche an ſich nicht die Vorliebe für Geſang beſitzt, wie der Mittel- und Süddeutſche. So konnten denn auch dieſe Bemühungen den vorhandenen tiefen Bruch nicht heilen.

Die ſogenannte zweite ſchleſiſche Schule kam von dem Muſikaliſchen immer weiter ab, denn was konnte mehr demſelben entgegengeſetzt ſein, als Rhetorik und Schwulſt; aber auch die eintretende Gegenwirkung gab auf dieſer Seite nicht Beſſeres, denn nun fiel man wieder in nüchternen Verſtand. Nur einzelne Kreiſe, die von der Literatur etwas ſeitwärts lagen, bewahrten lebendigen und volksmäßigen Geſang. Dahin gehört in erſter Reihe das Leben auf den Univerſitäten; alte Studentenlieder erhielten ſich und neue kamen in gleichem Geiſt hinzu, es blieb hier eine Stätte der Zuflucht, welche weiterhin von weſentlicher Bedeutung geworden iſt. Das 17. und 18. Jahrhundert hat viele Studentenlieder hervorgebracht, die noch heute geſungen werden, jenes namentlich die mit Latein gemiſchten.

Dahin gehört auch ferner die edle Jägerei, die nicht nur ihre Weidſprüche und Jägerſchreie neben den Fanfaren erhielt, ſondern in alter Art manches Neue brachte. In Lorbers Gedicht „Die edle Jägerei“, vom Jahr 1670, das zum größten Theil in Alexandrinern verfaßt iſt, findet ſich gegen den Schluß ein wahrſcheinlich doch dem Verfaſſer gehöriges Lied eingeflochten, das an Sangbarkeit weithin die Werke der Zeitgenoſſen übertrifft; es beginnt:

Wohlauf du edle Jägerei!
Sei freudig, hurtig, munter,
Dein helles Hift und Waldgeſchrei
Das gehet nimmer unter.

Hiſt, hiſt, hiſt, hiſt,
So lang ein Hirſch noch ſpringt,
So lang ein Vogel ſich aufſchwingt,
So lang dein Lob auch klingt!

Und ſchließt mit der gleichfalls ſchönen, geſangreichen Strophe:

Drum wird, o edle Jägerei,
Dein großer Ruhm nicht fallen:
Laß nur mit Luſt dein Waldgeſchrei
Die heitre Luft durchſchallen,
Hiſt, hiſt, hiſt, hiſt,
So ruft auch allemal
Dein Hiſt zurück in gleicher Zahl
Das tiefgeſenkte Thal.

Ein halb Jahrhundert ſpäter iſt das Lied: „Friſch auf zum fröhlichen Jagen!“ leider aber nur glücklich angepaßter Text zu einer ältern franzöſiſchen Melodie: pour aller à la chasse faut être matineux.

Auch in anderen ſcharf geſchloſſenen Lebenskreiſen, z. B. den Knappſchaften der Bergleute, ferner in den Zünften der Handwerker, insbeſondere unter den Handwerksburſchen, wie noch heute, fand das Volkslied eine Zufluchtsſtätte und lebte neugeſtaltend fort, aber ganz geſchieden von der Literatur, die von alledem nichts wußte, nichts wiſſen mochte.

Eben ſo wenig, wie die Gottſchediſche Schule dem ſangbaren Liede günſtig war, war es auch die Klopſtockiſche, ja die ganze Odenpoeſie, welche das Zeitalter beherrſcht, mußte nach entgegengeſetzter Richtung führen, zu vornehmer Betrachtung, künſtlicher Wendung, geſuchtem Bilderſchmuck, während der Geſang Empfindung und einfache Sprache verlangt. Selbſt die Proſa iſt immer noch ſangbarer als eine auf Stelzen gehende Poeſie; das zeigen viele Volkslieder in ihrer ganz naiven Ausdrucksweiſe. Unter ſolchen Umſtänden iſt in mehr als der Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wenig zu finden, was aus der kunſtmäßigen Poeſie als Lied bis in das Volk hätte dringen können. Es giebt nur einzelne Ausnahmen; je ſeltener dieſe ſind, um ſo mehr haben wir ſie hier namhaft zu machen.

Zunächſt ſind wohl ein paar Stücke von Günther zu nennen, welche ſich als Lieder erhalten haben, doch erlitten ſie mit der Muſik im Munde des Volks Umgeſtaltungen, zum Theil ſo ſtark, daß ſie kaum wiederzuerkennen ſind. Eine glückliche gefundene Melodie ſchuf ſich nachher in angemeſſener Weiſe ſelbſt ihren Text; der Rock formte ſich nach dem Leibe. Das Studentiſch-Wilde in Günther war es wohl eben, ſo wie ſein Verkehr in ſolchen Kreiſen, was ihm auf dieſer Seite einen Vorzug vor ſeinen Zeitgenoſſen verſchaffte, die eben zu pedantiſch waren, um luſtig ſein zu können. Im Jahr 1717 dichtete Günther ſein Lied:

Brüder, laßt uns luſtig ſein,
Weil der Frühling währet —

Zeilen, die ſogleich zum Geſang einladen, und wahrſcheinlich auch bald ihre Weiſe gefunden haben, welche jetzt als Volksmelodie gilt. Das in der Nachleſe von Günthers Gedichten gegebene Lied:

Wie gedacht, wie gedacht,
Vor geliebt, jetzt ausgelacht

iſt in gleichem Fall, hat ſich aber ſtarke Aenderungen gefallen laſſen:

Gut gedacht, gut gedacht,
Aller Freud' ein End' gemacht.

Von hier müſſen wir gleich zu Hagedorn übergehen, deſſen erſte Lieder ſchon in die zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts fallen. Er iſt als der eigentliche Begründer des volksthümlichen deutſchen Liedes anzuſehen, denn er hat eine reiche Zahl derſelben gegeben, welche mit einer gewiſſen gebieteriſchen Kraft ſich Melodieen ſchufen, auf deren Flügeln Verbreitung fanden und ſich im Herzen des Volkes feſtſetzten. Er fand auf dieſem dankbaren Wege bald einzelne Begleiter, während dann in den ſiebziger Jahren ein voller

Chor deutſchen Geſanges einfiel, der ſeitdem noch keine Schwächung erfahren hat. Wenn uns obliegt, hier die einzelnen Stimmen und Gruppen der Reihe nach vorzuführen, ſo leiſten die Arbeiten neuerer Forſcher dabei treffliche Dienſte. Fink und Erk ſind rühmlichſt zu nennen, neben ihnen dann auch viele andere Sammler; am dankbarſten jedoch müſſen wir uns gegen den von Hoffmann von Fallersleben gegebenen alphabetiſchen Katalog (im ſechſten Bande des Weimariſchen Jahrbuches) bekennen, weil er, oft mit großer Mühe und immer mit Kritik, ſo viel irgend möglich war, die Jahreszahlen genau zu ermitteln geſucht hat, und den Namen der Verfaſſer die der Componiſten beifügt, auch volksmäßige Varianten nachweiſt. Dabei iſt freilich zu bemerken, daß das Jahr der Abfaſſung nur ſelten mit dem der Compoſition zuſammenfällt und daß zum öftern die Zeit der Verbreitung wieder noch eine andere iſt.

Von Hagedorn finden wir mit der Jahreszahl 1729 das Lied angegeben:

> Der Weintrunk erhält,
> Das lehrten die Welt u. ſ. w.

Allein erſt 1744 mit einer Melodie publicirt. Im Jahr 1742 erſchien mit der Melodie das Lied:

> Mein Mädchen und mein Wein,
> Die wollen ſich entzwein —

Das Lied vom Jahr 1752:

> Der Nachtigall reizende Lieder
> Ertönen und locken ſchon wieder —

erhielt ſpäter Muſik von Reichardt; Hagedorns Lied vom Jahr 1744:

> Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit,
> Beſtand noch Recht und Billigkeit —

iſt endlich von Mozart (1787) in Muſik geſetzt worden.

Neben Hagedorn ſtellt ſich zunächſt Leſſing mit wenigſtens zwei Liedern, deren Sangbarkeit ſich nicht wird beſtreiten laſſen. Im Jahr 1747 gedichtet iſt das allbekannte Lied: Geſtern, Brüder, könnt ihr's glauben —; vom ſelben Jahr das nur ſpäter in der Anfangszeile veränderte Lied: Ich trink' und trinkend fällt mir ein; es hieß (im Naturforſcher St. 9) anfänglich:

Drei Reiche ſind's, die in der Welt
Uns die Natur vor Augen ſtellt.

In eben das Jahr fällt auch Johann Arnold Ebert's Lied:

Ich höre gern beim Weine ſingen,
Zumal wenn man vom Weine ſingt —

Und zwei Jahre ſpäter Gleim's:

Es laſſen ſich die todten Fürſten balſamiren.

Dagegen vom Jahr 1776 das durch Mozarts Melodie verherrlichte Lied Gleim's:

Ich möchte wohl der Kaiſer ſein.

Auch von Ewald von Kleiſt finden wir ein ſangbares Lied vom Jahr 1757:

Mama, ach ſeh'n Sie doch den Knaben,
Den möcht' ich gar zu gerne haben —

Er dichtete es zu Leipzig; in ſeine Gedichtſammlung iſt es nicht aufgenommen worden — vielleicht weil es zu volksmäßig klang?

Glücklicher im Liede war Leſſings Freund Chriſtian Felix Weiße, von dem ein halbes Jahrhundert lang mehreres geſungen worden, und Einzelnes lebt auch jetzt noch im Munde des Volks. Sein Lied: Ohne Lieb' und ohne Wein — wurde ſchon im Jahr 1761 gedichtet und erhielt Muſik von Hiller; noch früher, von 1758, iſt das mit volksmäßig gewordener Melodie geſungene: Hört zu, ich will euch Weisheit ſingen —. Wir nennen noch: Schön ſind

Roſen und Jasmin — (1770) mit Muſik von Hiller, ſpäter von Schulz; Gütig hüllt in Finſterniſſen Gott die Zukunft ein (1772), Muſik von Hiller; Morgen, morgen, nur nicht heute (1772) mit Muſik von Carl Spazier (1793).

Von Klopſtock, um auch dieſen in der geſchichtlichen Reihenfolge nicht zu übergehen, ließ ſich bei beſtem Willen nicht viel in Melodie bringen, und nichts dem Volksgeſange aneignen. Schon das Kirchenlied: Auferſteh'n, ja auferſteh'n — war gewiß für den Muſiker eine widerſtrebende Aufgabe; es erhält ſich beſonders durch Graun's Muſik. Dagegen iſt:

Ich bin ein deutſches Mädchen —

trotz der Melodie von Carl Philipp Emanuel Bach ſo ziemlich verſchollen. Später verſuchte ſich Zelter ohne Erfolg an dem in den Oden ſtehenden Stück: Im Frühlingsſchatten fand ich ſie.

Nach dieſen immer noch ſehr vereinzelten Stimmen beginnt nun ein vollſtimmiger Geſang von wahrer Volksthümlichkeit. Man würde dieſe Wendung von Claudius datiren, wenn wir nicht Mittelglieder der Kette in Zächariä, in Michaelis und ganz beſonders in Schiebeler bereits kennen gelernt hätten. Dieſer iſt der eigentliche Vermittler zwiſchen Poeſie und Muſik; von der Operette ging er zur muſikaliſchen Romanze und von dieſer zum ſangbaren Liede über, ſeine ganze Poeſie hatte einen muſikaliſchen Ton, er bildet hier den ſcharfen Gegenſatz gegen Klopſtock. Des von ihm gedichteten Liedes „Mit Thränen ſpricht mein junges Weib“, das Volksmelodie erhalten hat, ward ſchon oben dedacht. Aber Schiebeler ſtarb früh und Claudius, ſein Freund, ſein Landsmann, wurde ſein Nachfolger. Er nahm trefflich den ſchon vorgefundenen Ton auf. Von Johann Matthias Claudius ab iſt nun ununterbrochene Folge. Claudius ſtand der gelehrten Poeſie bereits ſo fern und ſchlug ſo ſicher den vom Herzen kommenden Volkston an, daß, beinahe ohne Ausnahme, jedes ſeiner Lieder geſungen werden konnte und ſogleich wirklich in das Blut des Volkes überging. Er brauchte die Componiſten nicht zu ſuchen, nicht auf ſie zu warten, man darf vielmehr ſagen, er habe durch die Sicherheit ſeines Tones ſelbſt ein Weſentliches gethan, um dem Muſiker ſogleich die rechten Wege zu weiſen. Seine volksthümlichen Gedichte beginnen mit den erſten ſiebziger Jahren und erſtrecken ſich bis in die neunziger. Es iſt nicht vonnöthen, alles Einzelne aufzuführen, da dies eben hieße, ſeine Gedichte aufzählen, doch erinnern wir z. B. an: Ich war erſt achzehn Sommer alt (1771), mit Muſik von Schulz; Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher (1775), mit der bekannten Muſik von André; War einſt ein Rieſe Goliath (1777), gleichfalls mit Melodie von André, neben welcher aber andere volksmäßigere; Wenn Jemand eine Reiſe thut (1776), mit Muſik von Zelter; Das ſchöne große Taggeſtirn Vollendet ſeinen Lauf (1779), mit Muſik von Reichardt; Der Mond iſt aufgegangen (1778), mit Muſik von Schulz (1790) und von Reichardt (1779).

Von hier aus verbreitete ſich der ſo glücklich getroffene Sangeston über alle Sängerkreiſe im nordweſtlichen Deutſchland, beſonders auch nach Göttingen. Die junge Generation, die ſchon durch ihr Studentenleben dahin gewieſen war, ging ſogleich darauf ein, ſo daß Singen und Dichten je mehr und mehr eins wurde und nur noch als beſondere Abart ſich die Klopſtockiſchen Einflüſſe erhielten. Die verſchiedenen Muſenalmanache brachten in reicher Zahl für Geſang geeignete Stücke und wetteiferten in muſikaliſchen Beilagen, ſo daß auch Wielands Merkur darin nachfolgte. Es verlohnt der Mühe zuſammenzuſtellen, wie außerordentlich viel die ſiebziger Jahre an wirklichen Liedern geſchaffen, ein einziges Decennium hatte darin, ſobald die Bahn einmal gefunden war, ungleich mehr aufzuweiſen, als zwei vorhergehende Jahrhunderte.

Viele von Bürgers Liedern konnten in entſprechenden Melodieen geſungen werden: Herr Bachus iſt ein braver Mann (1770), mit Melodie von Schulz; Ich ſah ſo frei und wonnereich Die Tage mir entſchlüpfen (1770), gleichfalls von Schulz in Muſik geſetzt; Haſt du nicht Liebe zugemeſſen (1774), Melodie von Schulz; Hurre, hurre, hurre! Schnurre, Rädchen, ſchnurre (1775), wiederum Melodie von Schulz; Ein Pilgermädchen jung und ſchön (1778), mit Muſik von Johann André (1779) — Seht mir doch mein ſchönes Kind (1778), mit Muſik von Schulz, u. ſ. w. So wurden denn dieſe Lieder erſt, was ſie ſein ſollten; je mehr aber die Dichter ſich geſungen hörten, um ſo mehr konnten ſie auch im Sinne des Geſanges dichten, da einmal doch die neuere Zeit beide künſtleriſchen Productionen trennt. Daß von hier aus in der vortheilhafteſten Art der Charakter der Poeſie ergriffen werden mußte, leuchtet ein, er erhielt eine Richtung auf das Innige und Einfache, auf das Deutſche, von Künſtlichkeit und Fremdartigkeit der Form und des Tons kam man immer weiter ab. So groß die Achtung war, welche man in dieſen Kreiſen Klopſtock zollte, ſolchen Einflüſſen gegenüber konnte der ſeinige ſich nicht behaupten.

Neben Bürger ſind von Gotter mehrere ſangbare Lieder zu nennen, denen eben durch die Muſik weſentlich nachgeholfen wurde, während ſie ſich ohne dieſelbe ſchwerlich würden verbreitet und gehalten haben; das Lied vom Jahr 1771: Unſer ſüßeſter Beruf Iſt das Glück der Liebe, hat eine Volksweiſe erhalten; Selbſt die glücklichſte der Ehen (1776) hat Muſik von Benda; Ach was iſt die Liebe Für ein ſüßes Ding (1780), mit verſchiedenen Melodieen von André, Reichardt, Bergt.

Um vieles beſſer dichtete Hölty für den Geſang; mit Ausnahme ſeiner Oden im Klopſtockiſchen Stil konnte beinahe jedes ſeiner Stücke dem Muſiker eine Aufgabe ſein. Viele ſeiner Lieder wurden bald Eigenthum der Nation und befeſtigten den Ruf des zu früh Verſtorbenen. Sein Lied von echt lyriſchem Wurf: Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet — fand ſehr bald ſeinen Componiſten, ja, was nicht Wunder nehmen darf, deren zwei, und zwei ſehr ausgezeichnete, Himmel und Schulz; das Lied vom Jahr 1773: Der Schnee zerrinnt, Der Mai beginnt, ward wiederum doppelt componirt von Reichardt und von Hiller; Bekränzet die Tonnen, Und zapfet mir Wein — (1775) von Reichardt; ebenſo das Lied: Dein Silber ſchien (1773); Die Luft iſt blau, das Thal iſt grün (1773), von Reichardt und von Harder; Es iſt ein helles Himmelreich — von Reichardt, ebenſo: Roſen auf den Weg geſtreut

(1776); und: Wer wollte ſich mit Grillen plagen (1778). Ueb' immer Treu und Redlichkeit — ward geſungen nach der Melodie aus der Zauberflöte: Ein Mädchen oder ein Weibchen, und ging nach anderer Melodie und verkürzt ſogar als Choral in Geſangbücher über.

Einen anderen, aber nicht minder ſangbaren und dem Volk zuſagenden Ton ſchlug Miller an; mehrere ſeiner Lieder ſind wahre Volslieder geworden. Am bekannteſten iſt: Das ganze Dorf verſammelt ſich — das Lied ſtand zuerſt im Göttinger Muſenalmanach; die Compoſition iſt von Freiherrn von Seckendorff. Aus dem Siegwart wurde: Es war einmal ein Gärtner — (1775) nach verſchiedenen Weiſen im Volk geſungen. Ein lange Zeit beliebtes Studentenlied war Millers: Auf, ihr meine deutſchen Brüder, mit volksmäßiger Melodie, u. ſ. w.

Friedrich Leopold Graf zu Stolberg war mit mehr als Einem Lied der gleichen Ehre würdig, und ſie ward ihm zu Theil. Muſik von Reichardt und von Ring erhielt das Lied: Mein Arm wird ſtark und groß mein Muth (1774); dann: Sohn, da haſt du meinen Speer, mit einer Volksweiſe; Süße heilige Natur (1776), Melodie von Schulz; in der erſten Ausgabe der Gedichte nicht enthalten; ferner: Fröhlich tönt der Becher Klang im vertrauten Kreiſe, Melodie von D. Weiß, im Voßiſchen Muſenalmanach von 1777; Ich ging im Mondenſchimmer Mit Lyda Hand in Hand (1780), Muſik von Schulz; Ich ging unter Erlen Am kühligen Bach (1780), componirt von C. P. E. Bach.

Viele Lieder ſind damals auch von Voß geſungen worden, ſie ſind in ihrer derben Art den Niederdeutſchen wohl beſonders zuſagend geweſen, allein mit der Verfeinerung der Sitte auch hier verdrängt worden. Das Lied: Wie lange ſoll die Brunnenzeit der gnädgen Tante dauern (1775), wurde componirt von Schulz; Sagt mir an, was ſchmunzelt ihr (1776), hat gleichfalls Muſik von Schulz; Seht den Himmel wie heiter (1781), wieder Schulz; Ihr Städter ſucht ihr Freuden (1784), Melodie von Kunzen; Mädchen, nehmt die Eimer ſchnell (1781), Melodie von Schulz; Beſchattet von der Pappelweide (1780), auch Muſik von Schulz; Blickt auf, wie hehr das lichte Blau — aus der Luiſe (1783), Muſik von Reichardt; Freund, ich achte nicht des Mahles (1782), Melodie von Schulz; Des Jahres letzte Stunde (1784), wieder Muſik von Schulz; Im Hut der Freiheit ſtimmet an — (1787), Melodie gleichfalls von Schulz u. ſ. w.

Ein beſonders glücklicher Dichter des ſangbaren Liedes iſt Overbeck. Wir danken ihm die beliebteſten Geſänge der Zeit, die durch natürliche Zartheit einen Gegenſatz gegen Voß bilden; ſie haben ihre richtigen Componiſten gefunden. Zunächſt iſt anzuführen das durch ſeine Unſchuld rührende Lied: Komm, lieber Mai, und mache die Bäumchen wieder grün — (1775), werth, von Mozart in Muſik gebracht zu werden (1791); ebenſo das Kinderlied: Wir Kinder, wir ſchmecken die Freude recht ſatt, mit Melodie von Mozart; Warum ſind der Thränen unterm Mond ſo viel (1780), mit Melodie von Schulz; Kein Klang von allem was da klingt (1781), von Reichardt componirt; vor allem: Das waren mir ſelige Tage, mit der fugirten Melodie von Hurka; endlich: Blühe, liebes Veilchen (1778), Melodie von Schulz, daneben eine Volksweiſe, wie dieſe meiſtens da entſteht, wo die Compoſition nicht genügend, oder zu künſtlich erſcheint.

Hiemit ſchließen wir den Kreis der Dichter, welche ſich um die Göttinger und Voßiſchen Muſenalmanache gruppiren; was ſie der Literatur und dem Volk geleiſtet haben, zeigt ſich nicht deutlicher und vortheilhafter als hier. Es ging von ihnen eine reiche Schöpfung aus, ſie haben recht eigentlich den volksthümlichen Geſang erzogen und begründet, Muſiker dieſer Gattung hervorgerufen und weithin den Geſchmack daran verbreitet, ſie fanden den Uebergang aus der Leſewelt zu Sängerkreiſen, vom abonnirenden Publicum zum Volk. Unter den Componiſten ſind beſonders vier hervorzuheben: Hiller und Himmel, Schulz und Reichardt. Dieſe trafen den rechten deutſchen Ton, den Ton der Zeit, es iſt in ihren Liedern eine aufſproſſende Friſche und doch noch jene milde Behaglichkeit, jene himmelheitere Harmloſigkeit, welche das Jahrhundert bezeichnet, dann aber das deutſche Herz in ſeiner ganzen Urſprünglichkeit und Fülle. Während ſie ſelbſt, aufgemuntert durch den übergroßen Beifall, zum Theil ſchon allzu maſſenhaft producirten, ſtellten ſich mit einigen Werken talentvolle Nebenbuhler ihnen zur Seite, zum öftern namenloſe, ja nicht ſelten war die Muſik volksmäßiger als die Dichtung und es bildeten ſich aus der künſtlichen Muſik und neben derſelben entſchiedene Volksmelodieen, die denn auch wohl wieder Umgeſtaltungen der Texte, namentlich wo dieſe zu lang waren, nach ſich zogen. So bahnte ſich hier ſchon eine Verſchmelzung und innige Annäherung des Volksthümlichen und des Volksliedes an.

Auch in anderen Gegenden unſeres großen Vaterlandes erwachte gleichzeitig der Trieb nach geſangreicher Dichtung, zumal in ſolchen Gegenden, wo der alte Volksgeſang weniger von der Kunſtpoeſie bedroht war: dies iſt am Rhein und in Süddeutſchland. Unter ſolchem Geſichtspunkt ſchließen wir hier die Betrachtung zweier Dichter an, Jacobis und Schuberts, die uns zu Goethe hinüberführen ſollen.

Auch mehrere Gedichte von Johann Georg Jacobi erhielten Melodieen von Schulz und Reichardt, von erſterem: Willſt du frei und luſtig geh'n (1779) und: Sagt, wo ſind die Veilchen hin (1782); von letzterem: Bei der ſtillen Mondeshelle (1784), außerdem noch andere Melodieen.

Daß Schubert für Muſik geeignete Lieder dichtete, wird um ſo weniger auffallen, da er ſelbſt Muſiker war; von ihm ſind in der That ſehr viele von verſchiedenen componirt worden, doch meiſtens erſt in den achtziger Jahren, z. B. Gute Nacht, Unſer Taglauf iſt vollbracht (1784), mit Muſik verſehen vom Freiherrn von Dalberg, ebenſo: Guten Morgen! Groß und kleine Sorgen (1784); andere haben Volksmelodieen erhalten, ſo: Mädel, 's iſt Winter (1783) und: Mädel's, ſagt es laut, Lieſel iſt 'ne Braut — (1782), ſehr wahrſcheinlich wohl urſprüglich von ihm ſelbſt herrührend.

Endlich nun trat Goethe ſchon in den ſiebziger Jahren mit einer reichen Zahl von Liedern auf, die noch in ganz anderer und viel tieferer Weiſe den Ton deutſcher Volkslieder erklingen ließen, ſo daß ſie von ſelbſt Muſik fanden, zum Theil auch von Schulz und Reichardt, die eben hiedurch dem Ton des Volksliedes näher geführt wurden. Das Weitere bleibt dem Buch, das von Goethe handeln wird, vorbehalten, hieher gehört nur die allgemeinere Betrachtung und zwar diejenige, um derentwillen wir dieſen ganzen Abſchnitt hieher an den Schluß geſtellt haben.

Es tritt in den ſiebziger Jahren ein großer Wendepunkt in der deutſchen Poeſie ein, der nicht hoch genug angeſchlagen werden kann: die ausſchließliche Herrſchaft der mit Opitz beginnenden Epoche der Kunſtpoeſie wird gebrochen, dagegen der Bruch mit der alten Volkspoeſie wird hergeſtellt, die Poeſie wird wieder echt deutſch und volksmäßig. Es geſchah dies in zweifacher Weiſe und durch eine doppelte Bewegung, dadurch, daß die Kunſtpoeſie ſich dem Volksmäßigen annäherte, daß ſie durch das ſangbare Lied ſich herabließ, denn alles wahrhaft Sangbare iſt an ſich volksmäßig, dann andrerſeits, daß die Elemente der Volkspoeſie wieder erwachten und ſich geltend machten in der Literatur; es geſchah dies im Lied und in der Ballade, in der geſammten Auffaſſung der Poeſie. Hier liegt die Sendung Goethes, hier ſein Weſen, hier der Uebergang zu ihm.

Wir haben alſo eine Bewegung von oben nach unten und von unten aufwärts. Die Kunſtpoeſie populariſirt ſich zum volksthümlichen Liede, welches nahebei die Stelle des Volksliedes einnimmt, von dem es aber weſentlich verſchieden iſt, denn das Volkslied iſt ſelbſt im Schooß des Volkes erwachſen und trägt immer noch ganz andere Charaktere an ſich. Wiederum belebte ſich die zwar ſehr eingeengte, aber immer noch im Schooß des Volkes ſchlummernde Poeſie, zum Theil mit uralten, ſogar heidniſchen Elementen. In ihrem Vordringen, das dem der warmen Quellen aus dem tiefſten Schooß der Erde gleicht, liegen die Keime und Bedingungen einer neuen Epoche deutſcher Poeſie, welche auch heutigestags ihren Abſchluß noch nicht gefunden hat.

P.O.germ. 528

Leben und Werke deutſcher Dichter.

Geſchichte

der

deutſchen Poeſie in den drei letzten Jahrhunderten

von

O. F. Gruppe.

Vierter Band.

Erſte und zweite Lieferung.

Mit den Portraits von

Herder und Goethe.

München.
Friedrich Bruckmann's Verlag.
1868.

20/5.68

Leben und Werke
deutſcher Dichter.

Geschichte

der

deutſchen Poeſie in den drei letzten Jahrhunderten

von

O. F. Gruppe.

Vierter Band.

Mit vier Bildnissen in Stahlstich.

Leipzig.
Friedrich Brandſtetter.
1870.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Inhalt des vierten Bandes.

Seite

Achtzehntes Buch.

I. Einleitende Betrachtung 3
II. Johann Gottfried Herder. Leben 11
III. Johann Gottfried Herder. Schriften 24

Neunzehntes Buch.

I. Johann Wolfgang Goethe. Leben, Frankfurt, Straßburg, Seſenheim 45
II. Als Gaſt in Weimar 74
III. In Weimariſchen Dienſten 85
IV. Werke der erſten Periode. Lyriſches 131
V. Die erſten Dramen. Götz von Berlichingen 158
VI. Clavigo. Singſpiele 181
VII. Werther 193
VIII. Stella 199
IX. Die Geſchwiſter. Triumph der Empfindſamkeit. Lila 207
X. Iphigenie 219
XI. Die ältere Form der Iphigenie 243
XII. Taſſo 248
XIII. Egmont 264
XIV. Elpenor 274
XV. Nauſikaa 282
XVI. Prometheus 288
XVII. Der Großkophtha 290
XVIII. Reineke Fuchs 294
XIX. Die Geheimniſſe 298
XX. Lyriſches 301
XXI. Die römiſchen Elegien 313
XXII. Venetianiſche Epigramme 317
XXIII. Die Lieder im Wilhelm Meiſter 324
XXIV. Wilhelm Meiſters Lehrjahre 327

Zwanzigſtes Buch.

(Im Verein mit Schiller.)

I. Fernere Elegien 335
II. Die Xenien 341
III. Die Weiſſagungen des Bakis, die Jahreszeiten 348
IV. Balladen und Gedichte 351
V. Hermann und Dorothea 361

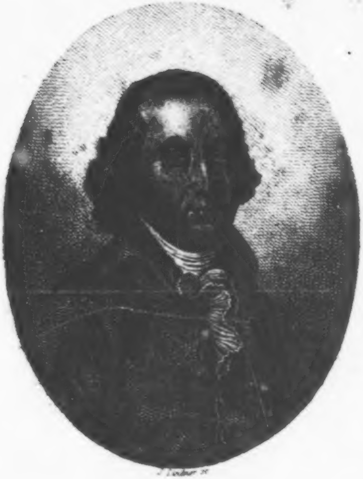
Seite
VI. Die Jagd. Tell . . . 378
VII. Achilleis . . . 385
VIII. Die natürliche Tochter . . . 389
IX. Fauſt . . . 411
X. Helene . . . 475
IX. Fauſt, zweiter Theil . . . 488
XII. Aelteſte Geſtalt des Fauſt . . . 509

Einundzwanzigſtes Buch.
(Goethe im Alter.)

I. Der weſtöſtliche Divan . . . 517
II. Pandora . . . 523
III. Des Epimenides Erwachen . . . 527
IV. Spätere Gedichte . . . 530
V. Spätere Proſawerke. Romane . . . 536
VI. Kritiſche Schriften . . . 545
VII. Die wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen . . . 547
VIII. Die Briefwechſel . . . 552
IX. Proſaiſcher Stil . . . 556
X. Das Ganze der Erſcheinung . . . 561
XI. Ausgaben . . . 593
XII. Goethes Beurtheiler . . . 600

Zweiundzwanzigſtes Buch.
(Goethes jüngere Zeitgenoſſen.)

I. Mitſtrebende . . . 609
II. Reinhold Lenz, Leben . . . 614
III. Reinhold Lenz, Werke . . . 626
IV. Sturm und Drang . . . 648
V. Johann Heinrich Merck . . . 664
VI. Johann Caspar Lavater . . . 677
VII. Gottfried Conrad Pfeffel . . . 681
VIII. Chriſtian Friedrich Daniel Schubart . . . 688
IX. Friedrich Wilhelm Gotter . . . 713
X. Chorſtimmen . . . 723
XI. Dichterinnen . . . 741



[illegible]

JOH. GOTTFR. v. HERDER.

Friedrich Bruckmann's Verlag in München

Achtzehntes Buch.

Johann Gottfried Herder.

I.

Einleitende Betrachtung.

Wir treten nunmehr in einen Abſchnitt der deutſchen Literatur ein, welcher dem früheren ſehr unnähnlich iſt und zwar ihn weit überragt, ja der als die klaſſiſche Zeit der deutſchen Literatur pflegt bezeichnet zu werden. Es iſt nicht nur die größere Höhe der Leiſtung, ſondern dieſe beginnt ſich in einer ganz anderen Bahn zu bewegen: die deutſche Geiſtesentwickelung macht ſich frei von fremden Einflüſſen und vertraut ſich ſelbſt. Die Originalität und wahre Urſprünglichkeit, welche wir den Dichtern der abgelaufenen Periode entweder gar nicht, oder nur bedingt zueignen konnten, dieſe wird jetzt der ſichere Beſitz der deutſchen Beſtrebungen, es entwickelt ſich nunmehr eine Poeſie eigener Art, welche keinen Vergleich zu ſcheuen hat, ja welche die Vortheile davon trägt, daß ſie ſpäter auf dem Schauplatz erſcheint als die der romaniſchen Sprachen.

Hier bieten ſich wiederum Betrachtungen an, denen wir ſchon am Eingang nicht ausweichen dürfen, weil ſie zur Erklärung und zum Verſtändniß der nunmehr anhebenden Periode und zugleich zur gerechten Beurtheilung der nächſtvergangenen dienen; der erhöhte Standpunkt aber, den wir nunmehr erreicht, geſtattet und empfiehlt eine nur noch weitere Umſchau.

Das Eigenthümliche der mit Opitz beginnenden Poeſie liegt in dem Zurückwerfen alles deſſen, was aus dem Mittelalter ſtammt, das Weſen der neuen Entwickelung liegt in dem Wiederanknüpfen der zerriſſenen Fäden der Tradition. Jene Periode ſteht nämlich unter dem ſtarken und unmittelbaren Einfluß der ſogenannten Reſtauration der Wiſſenſchaften und demnächſt der Reformation, Einflüſſe, welche ihr unvermeidlich eine Einſeitigkeit gaben, ſo daß, was auf der einen Seite erworben wurde, auf der andern um große Güter und Vortheile erkauft werden mußte.

Hier iſt zurückzugehen auf die Schickſale in der inneren Geſammtentwickelung Deutſchlands. Das Germanien, das uns Tacitus ſchildert, war keineswegs ohne Cultur, wenn die dünnere Bevölkerung, in vereinzelten Anſiedelungen lebend, auch keinen Vergleich zuließ mit der Civiliſation dichtgedrängter Völker, zumal in großſtädtiſcher Gemeinſchaft. Die heidniſche Religion der Germanen war ehrwürdig, ihre Sitte ſtreng, es fehlte ihnen nicht an eigenthümlicher Rechtspflege, an ausgebildeter Kriegsverfaſſung, ja an Staatsverfaſſung. Auch wird von Liedern gemeldet und unter ihnen von ſolchen, welche Geſchichtliches aufbewahrten. Da kam das Römerthum und die chriſtliche Religion. Dem erſteren widerſtanden ſie tapfer, zum Theil auch der letzteren, dann aber nahmen ſie dieſelbe in ſich auf, inniger und tiefer als die romaniſchen Völker. Die Franken und die anderen germaniſchen Stämme wurden bald die Hauptſtütze des Chriſtenthums, die innerliche Religion ſagte ihrem innerlichen Weſen zu. Hiemit aber ging eine große Veränderung vor ſich. Der Romanismus griff beſonders tief in die Rechtsverhältniſſe ein und erzeugte im Zuſammenſtoß mit germaniſchem Recht hier eine Begriffsverwirrung, die manches von den Gewaltthätigkeiten des Mittelalters erklärt. Dieſer über das ganze Abendland herrſchende Romanismus, zumal als Latein die Sprache der Kirche und der politiſchen Verhandlung wurde, glich die Völker gegen einander aus und wurde den Nationalitäten gefährlich. Noch mehr geſchah daſſelbe durch das Chriſtenthum. Alle Menſchen, beſonders aber alle Chriſten, erſchienen als Brüder und andererſeits war der Gegenſatz von Chriſt und Heide ſo groß, daß jeder andere Unterſchied und zunächſt der der Völkerſchaft dagegen verſchwand

Das Chriſtenthum ſuchte nun auch alle die poetiſchen Anſchauungen, welche ſich an das Heidenthum anlehnten, ſorgfältig zu zerſtören, was aber nicht bis auf die letzte Wurzel gelingen konnte. Jedenfalls enſtand hier ein gewaltſamer Bruch und alles fehlte an einer organiſchen Entwickelung und Fortbildung des urſprünglich Germaniſchen; nur verſtolen brach von den alten Fabelkreiſen noch ſpäter manches durch das Chriſtliche hindurch, wie ſich dies in den Nibelungen und dem Heldenbuch zeigt.

Endlich füllte ſich die Leere wieder mit Geſtalten einer neuen chriſtlichen Anſchauung aus, und was vom Alten nicht auszutilgen war, ſetzte ſich einigermaſſen damit in friedliches Gleichgewicht, wobei denn die entthronten Götter je mehr und mehr zu untergeordneten Rollen herabſanken. Aber es war wieder eine Fülle poetiſcher Anſchauungen da, die reichen Dichtwerke des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts konnten ſich entwickeln; eine wahre Blütenzeit der Poeſie, unabhängig von der des Alterthums, ſollte beginnen. Neben einer tiefen und echten Volkspoeſie ging eine höfiſche, die an Ernſt und Gehalt, an Feinheit, Zierlichkeit, Munterkeit und Schalkheit, ſo wie an einem unendlichen Reichthum des ſinnvoll Unterhaltenden, dem Beſten aller Zeiten ſich gegenüberſtellen darf. Der ritterlichen Poeſie ſchloß ſich aber dann mit dem Aufkommen des ſtädtiſchen Bürgerthums eine bürgerliche an, ehrſam und fleißig, wenn auch nicht eben ſchwungvoll und poetiſch.

Darauf nun trat ein neuer bedeutſamer Umſchwung ein, nicht weniger tiefgreifend, als jener erſte. Die Eroberung Conſtantinopels durch die Türken um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts führte griechiſche Gelehrte nach Italien; die im Abendlande verloren gegangene Kenntniß der griechiſchen Sprache und Literatur breitete ſich wiederum aus; die Umſtände waren überaus günſtig, reformatoriſche Beſtrebungen hatten in Italien die Geiſter bereits in Bewegung geſetzt, gebildete Fürſten herrſchten hier. Zugleich mit den Griechen begann auch ein erneutes Studium der lateiniſchen Autoren in ganz anderem Sinne. Man kehrte ſich ab von der ſcholaſtiſchen Philoſophie, Inhalt und Form derſelben ſtießen jetzt gleich ſehr zurück, man wandte ſich griechiſcher Philoſophie zu, man ſuchte überall in der Form das Edle, Einfache, das Klaſſiſche; man handhabte, ſo weit es möglich war, die neuere Sprache nach dem Muſter der alten. Wir haben die Zeit des regſten klaſſiſchen Studiums, die Zeit der Humaniſten.

In Italien hatten die klaſſiſchen Einflüſſe nie ganz aufhören können; ſchon vor dieſer Zeit war Virgil das Vorbild für Dante, Petrarca wandte ſchon auf die Griechen ſeinen Blick und ahnte ihren höheren Gehalt, Arioſt ſteht bereits unter den neuen Einflüſſen, ganz beſonders aber ſtellte Taſſo das Muſter des Modern-Klaſſiſchen auf, in der Einfachheit und Eleganz ſeines Stils und in der höchſten Geſchmacksbildung. Spanien behielt noch längere Zeit mehr von Mittelalterlichem an ſich, ſo namentlich auch in ſeinem Drama, von Italien dagegen ging der neue Geſchmack hauptſächlich nach Frankreich über, von da nach England und zuletzt nach Deutſchland — denn durch ihre Verwandtſchaft mit dem Römiſchen ſtanden die Sprachen romaniſcher Abkunft dieſer vom Alterthum hergeleiteten Klaſſicität um vieles näher.

Bei uns beherrſcht dieſer Einfluß die Periode von Opitz, welche nur durch den Mariniſchen Geſchmack eine kurze Unterbrechung erleidet, im Weſentlichen aber aushält von Opitz bis auf Wieland. Die altklaſſiſche Literatur in der gezeigten Vermittlung iſt hier das Entſcheidende, die letzte Spur des Mittelalters iſt vertilgt. Alles was das Chriſtenthum von urſprünglichen poetiſchen Anſchauungen etwa noch verſchont hatte, mußte dieſem zweiten gewaltſamen Einfluß von außen her jetzt völlig weichen, mit ihm aber auch ebenſo das Chriſtliche.

In Deutſchland kam nun die Reformation der Kirche hinzu, welche die Geiſter in ſo hohem Grade beſchäftigte — darauf der unglückſelige Krieg der Confeſſionen, nicht ohne Einmiſchung von Eroberungsſucht. Das Volk wurde der Poeſie immer mehr entfremdet, ſie flüchtete ſich in die Studirzimmer der Gelehrten und nahm nun, worauf die ganze Richtung der Wiedererweckung ſchon hinführte, einen völlig gelehrten Charakter an. Außerdem ſchied ſich aber auch geiſtliche und weltliche Dichtung. Jene, welche einen

Hauptbeſitz der Periode ausmacht, wurde mit aller Innigkeit des neuerweckten und gereinigten Glaubens angebaut, doch war der Kreis des Angebeteten ſehr ins Enge gezogen, denn die Heiligen genoſſen hier nicht mehr der Verehrung und auch die Jungfrau trat zurück gegen die Geſtalt des Gekreuzigten. In der weltlichen Dichtung dagegen verſchwand alles Chriſtliche und hier herrſchte die antike Mythologie, eine kalte und ſteife Maſchinerie, deren man bald ſatt werden mußte.

So entſtand denn ein höchſt fühlbarer Mangel an poetiſchem Stoff. Die Poeſie hatte die Wurzel im heimiſchen Boden und im Volk, ja überhaupt in der Geſchichte, gänzlich verloren. Die reiche volksthümliche Balladenpoeſie, in Luther noch lebendig, war nun völlig ausgeſtorben, für Epos und Drama kein Inhalt zu finden, der auf irgend eine vorhandene Sympathie rechnen konnte. Sonach iſt denn die Periode von Opitz in dem was ihr abgeht, mild zu beurtheilen; und es ſtand anderswo um nichts beſſer: es ſind das Dinge, die in der allgemeinen Conſtellation, in den großen geſchichtlichen Wendungen tief begründet lagen. Die Aufgabe der Zeit war eine andere, und ſie hat ſie treulich erfüllt: es kam darauf an, die verwilderte Sprache wieder zu regeln und an die Forderungen des Klaſſiſchen zu gewöhnen. Hier liegt Opitzens Leiſtung und ſeine Nachfolger haben, wenn auch nicht in den großen Gattungen, doch genug von deutſchem Gemüt und ſelbſt im Einzelnen von poetiſchem Aufſchwung gezeigt.

Die nächſtfolgende Zeit fiel tief in die Abhängigkeit der franzöſiſchen Literatur, auch das durch die politiſche Geſchichte hinlänglich erklärt; langſam machte man ſich darauf von derſelben los, indem man lieber dem Engliſchen ſich zuwandte und dann zugleich wieder am Griechiſchen einen Halt ſuchte; ſich ſelbſt zu finden war dem nächſten Geſchlecht vorbehalten.

Vieles kam zuſammen, um gegen die Mitte der ſiebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts auf Deutſchland einen befruchtenden Einfluß auszuüben, darunter auch Politiſches. Nicht zufällig mag es ſein, daß wir das Jahr 1775 zum Abſchluß der vorigen und zum Beginn einer neuen Periode nehmen, denn hier tritt eine große politiſche Erſcheinung ein, die ſpäter eine noch größere nach ſich zieht. Die Losreißung Nord-Amerikas vom engliſchen Mutterlande, der dort mit ſo großem Aufſchwung begonnene Freiheitskampf wirkte über den Ocean hinweg allerdings auch auf Deutſchland, wie das die um dieſe Zeit auftauchenden Freiheitslieder außer Zweifel ſetzen, die Einwirkung wird aber um ſo erklärlicher, als England zu jenem Kriege in Deutſchland, im Einverſtändniß mit deutſchen Fürſten, Truppen warb: wurden doch dadurch die Sympathien für die Freiheit nur erhöht, jedenfalls die Leidenſchaften herausgefordert. Darauf die franzöſiſche Revolution. Wenn dieſe ſchon auf die älteren Dichter ihre berauſchende Wirkung nicht verfehlte, ſo war der Eindruck auf die jüngeren nur noch tiefer; bei der Entfernung aber, aus welcher er erfolgte, blieb er um ſo geiſtiger. Die Periode, welche jetzt darzuſtellen iſt, fällt nun auch in eine Zeit des tiefen Friedens, ja in eine Zeit, der es eben ſo ſehr an eigenen politiſchen wie auch religiöſen Intereſſen fehlte, das Volk war ganz zurückgedrängt von allem Antheil an dem Wohl und Wehe der Staaten, auf dem Gebiet der Kirche aber herrſchte großer Indifferentismus; ſo blieb denn der rege gemachten Kraft einzig und allein das literariſche Gebiet übrig, dem ausſchließlich, wie kaum zu irgend einer anderen Zeit, eben ſo wohl die ganze Production wie auch Receptivität ſich zuwandte.

Auf ſo günſtigem Boden nun blühte, ſeit fünf Jahrhunderten zum erſten Mal wieder, eine Poeſie von voller Selbſtſtändigkeit und wirklich nationalem Charakter empor, und zwar eine ſolche, welche nicht mehr die ausſchließliche eines Standes war, ſondern das Volk aller Schichten ergreifen konnte. Hatten die beiden letzten Jahrhunderte nur Eine Gattung der Poeſie gehabt, welche weiter ins Volk hinunter drang, das proteſtantiſche Kirchenlied, ſo näherten ſich jetzt alle Gattungen je mehr und mehr dem popularen Charakter. Das geſellige ſangbare Lied war voran gegangen, nun aber ſuchte man auch die Fäden alten Volksgeſanges auf und begann in deſſen Ton zu dichten. Aeußere Einflüſſe kamen zu Hülfe, wie die ſchon berührte Aufmerkſamkeit, welche man in England den alten Volksliedern ſchenkte, nicht minder auch Oſſian. Man entdeckte einen reichfließenden Quell von Naturpoeſie, der der gelehrten gegenüberſtand, ihr nicht nur die Waage hielt, ſondern weſentliche Vorzüge zu haben ſchien. Ein engliſches Buch über das Genie des Homer that dabei auch das Seinige.

Nun begann aber auch damals das Mittelalter in minder finſterer Geſtalt zu erſcheinen, und man wurde ſich jetzt ſeit langer Zeit wieder bewußt, daß es auch jenſeits Opitz eine deutſche Literatur und eine Blütenzeit der Poeſie gebe. Es iſt ſchon erwähnt worden, daß Leſſing auf das Lied der Nibelungen aufmerkſam wurde; nähere Kunde von der Dichtung des glorreichen Hohenſtaufiſchen Zeitalters erhielt man, als im Jahr 1773 Johann Müller in Berlin die Gedichte der Minneſänger herausgab, und Bodmer in der Schweiz ihn bald in dieſem Studium unterſtützte. Schon fanden ſich verſchiedene Ueberſetzer von Minneliedern, ſo in der Jacobiſchen Iris und den Muſenalmanachen, und man dichtete Balladen, in denen ſtatt der Schäfer jetzt Ritter mit ihren Damen erſchienen; geharniſchte Helden zierten die Modeliteratur; nach und nach gewann man den mittelalterlichen Geſtalten das Poetiſche und Romantiſche ab und der franzöſiſche Beigeſchmack, der noch bei Wieland fühlbar bleibt, verſchwand je mehr und mehr.

Aber ſo wie die ſchäferliche Fabelwelt, welche mit Taſſo's Aminta und Guarinis pastor fido über Europa gekommen war, ihren Rückzug antreten mußte, ſo kam nun auch das Leben und die Gegenwart wieder zu ihrem Recht, man lernte dem Wirklichen, dem Erlebten Adel zu verleihen, es zum Gegenſtand der Poeſie zu erheben. Für die deutſche Lyrik war hier ein entſcheidender Wendepunkt. Chloe, Phyllis und Dorilis, Damon und Thyrſis ſind verſchwunden, wir begegnen nur deutſchen Namen und — deutſchen Gefühlen; nicht mehr Amor, ſondern Liebe.

Für Deutſchland kam dieſe Anregung zunächſt aus dem äußerſten Norden, durch Herder; ſie wurde aber beſonders erfolgreich für den Süden unſeres Vaterlandes. Die Opitziſche Kunſt, hervorgehend aus norddeutſcher Sprachweiſe und ihrer ſorgſameren Articulation ſich zunächſt anſchließend, fand ſehr natürlich zunächſt im Norden Aufnahme und gab dieſem ein Uebergewicht und die Führung, die Süddeutſchen fanden ſich nur ſchwer in die neue Sprache und Versbehandlung, ſie fühlten ſich hier nicht völlig zu Hauſe; ganz anders aber war es, als auf einmal Natur- und Volkspoeſie zu Ehren kam, denn hier hatten ſie den Vorſprung. Bei ihnen hatte ſich noch mehr von Volksgeſang erhalten, er war für ſie nicht ſo ganz verklungen, wie für den kälteren Norden, in dem gelehrte Bildung und fremde Sitte vorherrſchend blieb. Zwar hatte Süddeutſchland bereits einen bedeutenden Autor geſtellt, Wieland, aber gerade dieſer hatte ſich am meiſten von allem Volksmäßigen abgewandt und durchgängig den fremden und gelehrten Charakter ſeiner Poeſie behauptet, er gehörte gerade der zurückgebliebenen Richtung an, während der Vertreter der vorſchreitenden, Klopſtock, in ſeiner Nähe die Ueberreſte volksthümlicher Poeſie vermißte, ſo daß er ſich im Streben nach Altgermaniſchem in die ganz abgeſtorbene nordiſche Mythologie verlor. So wird es denn alſo begreiflich ſein, daß nunmehr zwei Dichter aus Süddeutſchland kommen, um deutſche Poeſie auf ihren Gipfel zu erheben. Sie treten mit friſcher Naturkraft ein, ziehen mit weitverbreiteten Wurzeln Nahrung aus einem noch unerſchöpften Boden. Daß in Goethe die ſüddeutſche Natur einen kräftigen Ausdruck findet, wird man um ſo weniger verkennen, wenn man ſeine früheren Werke in ihrer urſprünglichen Form lieſt, nicht in der ſpäteren Umgeſtaltung.

Aber der große Friedrich und Leſſing und Herder hatten für ſie gearbeitet: jener hatte auch ihre Geiſter aufgerüttelt, Leſſing aber Raum gemacht durch Verwerfung des falſchen Regelzwanges und Herder hatte hingewieſen, wo die ewig jungfließende Quelle wahrer Poeſie zu finden ſei. So wie Leſſing am Schluß der vorigen Periode ſteht, ſo verdient Herder am Anfang der gegenwärtigen zu ſtehen.

II.

Johann Gottfried Herder.

(Leben.)

Der Prophet bedarf eines Verkündigers. Den Heroen der neueren Poeſie hat es an einem ſolchen nicht gefehlt; wenn ſchon Leſſing den Ablauf einer früheren und den Beginn einer neuen Literaturperiode ankündigt, ſo ſteht noch ungleich mehr Herder an ihrer Schwelle. In einer wahrhaft wunderbaren Weiſe, wie man ſich deſſen vielleicht nicht hinlänglich bewußt geworden, wurde er aus dem entlegenſten Winkel des deutſchen Vaterlandes berufen, mächtig einzugreifen in den Mittelpunkt der literariſchen Bewegung, welche Deutſchland groß gemacht und ſelbſt für die Folge von der entſchiedenſten politiſchen Bedeutung geworden iſt.

Herder wurde zu Morungen, einem kleinen Städtchen in Oſtpreußen, geboren, am 25. Auguſt 1744, er war alſo zwanzig Jahre jünger als Immanuel Kant. So verſteckt der Ort, ſo untergeordnet war auch die Lage ſeiner Familie. Herders Vater bekleidete das Amt des unterſten Lehrers einer Schule, und zwar fiel ihm die Abtheilung einer Mädchenſchule anheim. Er war ein frommer Mann, aber ſonſt von keiner ſonderlichen Bildung; ſein Leſekreis ging nicht über Bibel und Geſangbuch hinaus, und ſo wollte er auch bei dem Sohn kein anderes Buch dulden. Wie viel mußte ſich ereignen, um dieſen nach Weimar und in den Brennpunkt der Literatur zu bringen! Herders Leben iſt nicht reich an auffallenden Erlebniſſen, aber es iſt voll merkwürdiger Wendungen, welche eine höhere lenkende Hand erkennen laſſen. Der junge Gottfried lernte außer Bibel und Geſangbuch auch gut ſchreiben, und ſollte dadurch allein, wie ſo mancher, ſein Glück machen. Aber Streben und Lernbegier zeigte ſich früh; der heranwachſende Knabe wußte ſich Bücher zu verſchaffen und flüchtete mit dieſer Contrebande, wie erzählt wird, auf die ſchattigen Bäume des Gartens, wo er ſich dann mit ſeinem Schulriemen feſtſchnallte um in der Vertiefung nicht herabzuſtürzen. Die Leſeluſt führte ihn zum Prediger des Ortes, der ſich freundlich des jungen Herder annahm, um ſo mehr als er ſich von deſſen Geſchicklichkeit im Schönſchreiben auch ſelbſt Nutzen verſprach. Der Name des trefflichen Mannes iſt Sebaſtian Friedrich Treſcho, der wohl der Vergeſſenheit entriſſen zu werden verdient, da wir ihm zunächſt die Entdeckung des neuen Sternes verdanken. Er bediente ſich anfangs unſeres Herder als Schreiber, ließ ihn aber, da er ſeine Fähigkeiten wahrnahm und ſeinen Eifer ſah, an den Lehrſtunden theilnehmen, die er ſeinem eigenen Sohne gab. So kam es, daß der Sohn des untergeordneten Schulmeiſters in der Stille des Städtchens ſchon in frühem Alter Latein und Griechiſch lernte und ſich überhaupt eine treffliche Vorbildung erwarb, die ihm noch ganz andere Ausſichten eröffnete. Leider nur zog ſein eifriges Studiren ihm ſchon jetzt eine Augenkrankheit zu, welche ihn nie ganz verlaſſen hat. Aber gerade das Uebel ſchlug auch in wunderbarer Weiſe zu ſeinem Glück aus. Er war veranlaßt, ärztliche Hilfe in Anſpruch zu nehmen, und ſuchte dieſe, ſo gut er ſie an ſeinem Ort finden konnte, bei einem gerade damals zu Morungen verweilenden ruſſiſchen Wundarzte, der überdies im Hauſe des Pfarrers Wohnung genommen. Auch dieſer Mann wurde zunächſt durch eigennützige Abſichten näher zu Herder hingegeführt; hatte letzterer ſich dem Paſtor durch ſeine Schreibkunſt empfohlen, ſo empfahl er ſich dem Chirurgen durch ſeine Geſtalt und ſeinen Anſtand; er hoffte in Herder einen Gehülfen zu finden und bewegte ihn zum Studium der Chirurgie, das er ihm als beſonders lohnend darſtellte, verſprach ihm auch Unterſtützung bei dem Studium zu Petersburg und zunächſt in Königsberg. Nicht die Chirurgie und deren goldener Lohn war für Herder lockend, wohl aber das Wort Königsberg, die dortige Univerſität, die Namen ſo vieler berühmter Lehrer, die er bereits aus dem Munde ſeines älteren Wohlthäters vernommen hatte.

Herder folgt nun ſeinem Führer nach Königsberg, im Jahre 1762, macht dort auch wirklich Anſtalten ein Chirurg zu werden, harrt aber in dieſer Laufbahn noch weniger aus als ſpäter der große Schiller, denn ſchon bei der erſten Leichenöffnung, der er beiwohnte, fiel er in Ohnmacht, und verſchwor es, noch Zeuge einer zweiten zu ſein. Dazu kam, daß Herder in Königsberg bereits mit Männern bekannt geworden, denen nicht ſchwer war zu entdecken, die Chirurgie werde weniger an ihm verlieren als die Wiſſenſchaft und Literatur. So reiſte denn der ſpeculirende Regimentschirurg ohne ſeinen Zögling nach Petersburg und letzterer blieb in der Stadt der reinen Vernunft, um, wo möglich, daſelbſt Theologie zu ſtudiren. Es fehlte ihm aber an allen Hülfsmitteln; mit einigem Privatunterricht friſtete er dürftig ſein Leben. Empfehlungen von Königsberg aus wirkten jedoch vortheilhaft auf ſeine Vaterſtadt zurück, von der aus ihm jetzt einige kleine Unterſtützungen zufloſſen, und in Königsberg ſelbſt erhielt er 1763 ein Stipendium. Später, durch den Einfluß ſeiner Gönner, machte man ihn zum Aufſeher einiger Penſionärs des Friedrichscollegiums und gab ihm eine Wohnung in der Anſtalt ſelbſt; nicht lange darauf wurden ihm auch Lehrſtunden übertragen, und er erhielt dann namentlich das Lehramt der erſten philoſophiſchen und der zweiten lateiniſchen Klaſſe, in der That eine große Auszeichnung und Bevorzugung, da Herder kein Examen gemacht, kein Triennium abſolvirt hatte, ſondern vielmehr dieſe Stellung erſt benutzte, um neben ſeinen Lehrſtunden die Hörſale der Univerſität ferner zu beſuchen; heutigstags wohl ein unmögliches Verhältniß. Dies wird um ſo auffallender bei Herders großer Jugend, denn er hatte damals nur eben das Alter, in dem man die Univerſitätsſtudien zu beginnen pflegt. Er rechtfertigte dies Vertrauen aber vollkommen, denn er erwarb ſich als Lehrer die Liebe ſeiner Schüler und die Achtung ſeiner Collegen. Er begann jetzt, ſo weit ſein Amt es zuließ, ein geordnetes Studium der Theologie, fand ſich aber bald auch von Philologie und Philoſophie lebhaft angeregt; daneben hörte er Phyſik und Aſtronomie, er tauchte unter in das hier ſo reichlich dargebotene Wiſſen und berauſchte ſich darin. Namentlich wurde er einer der eifrigſten Zuhörer Kants, den er aus der Vorleſung öfters auf ſein Zimmer begleitete, um dort noch ferner über die abgehandelten Gegenſtände ſich zu belehren und zu unterreden. Wenn in ſpätern Jahren Herder bekanntlich ein eifriger Gegner der Kantiſchen Philoſophie in ihren metaphyſiſchen Theilen wurde, ſo iſt hier zu bemerken, daß ſchon jetzt der Jüngling ſich von der Strenge des Syſtems wenig angezogen fühlte, deſto mehr aber von dem Charakter und der Perſönlichkeit des Mannes, und daß er mit beſonderem Eifer deſſen populare Vorleſungen über Anthropologie und phyſikaliſche Geographie, dann aber auch über Aeſthetiſches beſuchte. Er verbarg auch Kant ſeine abweichende Meinung ſchon damals nicht und verlor dadurch ſo wenig in der Achtung des Philoſophen, daß dieſer ihm öfters Arbeiten in der Handſchrift mittheilte, um ſeine Meinung zu hören.

Noch einflußreicher wurde für Herder die Bekanntſchaft mit Hamann, und er ſcheint ſie zufällig gemacht zu haben. Sein ſchon damals hervortretendes Augenübel machte nöthig, ärztliche Hülfe zu ſuchen, er ward an den Arzt Hamann empfohlen; während der ſorgſamen Behandlung ward er mit deſſen Sohn, Johann Georg Hamann, näher bekannt. Dieſer war zehn Jahre älter als Herder, fühlte ſich aber bald zu dem ſtrebſamen Jüngling hingezogen. Er übertrug auf ihn ſeine Grundſätze, Herder nahm ſie begierig auf. Wir werden weiterhin, wo ſich deſſen Entwickelung überſehen läßt, auf dieſen Ausgangspunkt den Blick noch zurückwenden, müſſen aber ſchon hier bemerken, daß Hamann, der die tieferen Kräfte des Menſchen ins Auge faßte, überall auf Urſprünglichkeit drang und in Leben und Kunſt ein unmittelbares Verhältniß zu Gott und Natur verlangte, ſich ſchon der Volkspoeſie zuwendete. Er fühlte die ganze Unzulänglichkeit der Literaturperiode, an deren Schluß man ſich befand und ahnte eine neue. Ueber ſeine Grundſätze konnte er ſich nur dunkel und zum Theil in Räthſeln ausſprechen; aber zündend fielen gerade dieſe Funken ſeines Geiſtes in Herders Seele, erlangten hier mehr Klarheit, ja man darf ſagen, daß Herder ſein Apoſtel geworden; gewiß wirkte ſeine Theilnahme und ſein Eingehen auch fördernd auf Hamann zurück. Dieſer iſt es denn auch, der ihn zuerſt auf Oſſian aufmerkſam machte und ihn engliſch lehrte. Hamann war das für Herder, was dieſer für Goethe.

Herder verließ Königsberg ſchon im Jahre 1765; er zog nach Rußland, aber nicht nach Petersburg und nicht als Wundarzt. Er folgte einem Ruf als Collaborator an die Domſchule zu Riga, mit welcher Stellung man ſpäter noch ein beſonderes Predigtamt verband. Auch hier war ſeine anregende Wirkung auf die Jugend eine bedeutende, er behielt aber auch noch Zeit zum Predigen und er predigte mit ſo viel Erfolg, daß man, wie gemeldet wird, beſchloß, für ihn eine geräumigere Kirche zu bauen. Gerühmt wird damals an ſeinen Predigten beſonders die Wärme und der lautere, wahrhaft evangeliſche Geiſt. Und hier nun gleichzeitig begann ſeine erſte ſchriftſtelleriſche Thätigkeit, mit der er ſogleich eingriff in die Fragen, welche damals die literariſche Welt in Deutſchland bewegten. Die zu Riga in dieſer Zeit verfaßten und erſchienenen Schriften Herders ſind: „die Fragmente über die neuere deutſche Literatur“, „die kritiſchen Wälder“, die kleine Schrift „Plaſtik“, ſämmtlich unmittelbar anknüpfend an die Beſtrebungen Leſſings, zum Theil auch Winkelmanns, und mit dieſen gegen Klotz gerichtet. Sie haben allerdings einen ziemlich polemiſchen Charakter und wurden in ſolchem Sinne aufgenommen, namentlich von dem vorzugsweiſe Angegriffenen, der das Sprüchwort „auf groben Klotz ein grober Keil“ in ſolcher Weiſe umkehrte, daß ſogar Herder in ſeiner Stellung Unannehmlichkeiten erwuchſen und ihm fürs erſte die Handhabung der Feder ein wenig verleidet wurde, während ſeine Name ſchnell in vortheilhafteſter Weiſe ſich verbreitete. Er erhielt jetzt, 1767, wirklich einen Ruf nach Petersburg, man trug ihm das Inſpectorat der dortigen St. Petriſchule an. Herder lehnte den Ruf ab, verließ aber dennoch bald Riga; ihn erfaßte Reiſeluſt, er wollte Welt und Menſchen ſehen, und zwar, wie er ſagte, anders, als Diogenes aus ſeinem Faß ſie ſehen konnte. Er wollte namentlich auch bildende Kunſt kennen lernen, denn er hatte bereits über dieſelbe geſchrieben und doch wenig davon zu Geſicht bekommen. Merkwürdigerweiſe war nun eine Aufforderung in eben dieſem Sinne bereits im Werk und unterweges, ſie erreichte ihn aber erſt, als er ſelbſt ſchon aus eigenem Antriebe ſich auf Reiſen befand, und zwar in Frankreich. Herder hatte ſich mit einem Rigaer Schiff zunächſt nach Nantes eingeſchifft, im Juni 1769; ſeine Abſicht war in Frankreich, den Niederlanden und Deutſchland die höheren Unterrichtsanſtalten zu ſehen und danach in Riga eine eigene zu gründen, er dachte alſo ausdrücklich an die Rückkehr nach dieſer Stadt, welche bereits ſeine zweite Heimat geworden war: aber er ſah ſie nicht wieder.

Es iſt neuerdings von dieſer Reiſe Herders das Tagebuch bekannt geworden, aus dem man zunächſt erſieht, wie erfriſchend die Seeluſt auf ſeinen hochangeſpannten Geiſt wirkte. Sie war reich an Abenteuern und Gefahren, das Schiff beſtand Stürme und war nahe daran zu ſcheitern. In Nantes hielt Herder ſich vier Monate auf und ging von da nach Paris. Hier machte er anziehende Bekanntſchaften, namentlich kam er mit Diderot in perſönliche Berührung und lernte in deſſen Umgebung noch andere Männer aus dem Kreiſe der Encyclopädiſten kennen. Fleißig beſuchte er Galerieen und Kunſtſammlungen aller Art; auch dem Theater wandte er Aufmerkſamkeit zu, kam aber ſehr bald zu der richtigen Ueberzeugung, daß die franzöſiſche Tragödie etwas durchaus Nationales ſei, das ſich nicht auf Deutſchland übertragen laſſe, er gewann alſo durch unmittelbare Anſchauung die Beſtätigung deſſen, was Leſſing ſchon ſo nahe gelegt hatte. In Paris, Ende 1769, traf nun Herder die Aufforderung, der Führer des jungen Prinzen von Holſtein-Oldenburg auf Reiſen durch Frankreich und Italien zu werden, eine Stellung, die er nach kurzer Bedenkzeit annahm. Er reiſte zunächſt durch die Niederlande und über Hamburg nach Kiel. In Hamburg traf er Leſſing, und lernte nun den von Angeſicht kennen, in deſſen

Gedanken er ſo tief eingegangen war. Er beſaß nunmehr, wie kein zweiter, die perſönliche Bekanntſchaft der drei größten Aeſthetiker unter ſeinen damaligen Zeitgenoſſen: Kants, Leſſings und Diderots. In Hamburg ſah er überdies noch den von ihm ſehr geſchätzten Claudius, ſo wie auch andere Männer der in jener Zeit durch geiſtiges Leben ſich auszeichnenden Stadt. Er eilte darauf nach Kiel, um hier mit ſeinem Prinzen zuſammenzutreffen. Die Reiſe begann im Juli 1770; ihr nächſtes Ziel ſollte Straßburg ſein; natürlich war dies Ziel im Intereſſe des Prinzen und ſeiner Erziehung gewählt, aber, wie ſonderbar, gerade um dieſe Zeit weilte der junge Goethe in Straßburg und mit ihm wollte eine höhere Lenkung Herder bekannt machen. Als der Mentor mit ſeinem Prinzen hier ankam, hatte Goethe ſein juriſtiſches Studium beendet und hielt ſich nur noch an dieſem Ort auf, um die Doctorwürde zu erwerben. Der Zufall mußte beide zuſammenführen, denn Goethe beſaß keinen Namen, ſo daß Herder ihn hatte aufſuchen können, und Herders Schriften würden damals Goethe, falls er von ihnen wüßte, wenig berührt haben. Die ſich bald entwickelnde Freundſchaft, aber wurde entſcheidend für beide und für die deutſche Poeſie. Herder war nur fünf Jahre älter als Goethe, letzterer damals 21 Jahre alt und Herder 26, alſo beide noch ſehr jung und ganz in der Lage ſich nahe an einander anzuſchließen; von Herders Einfluß auf Goethe wird weiterhin noch zu ſprechen ſein, dieſer dagegen wurde, als er nach Weimar kam, die Veranlaſſung auch Herder dorthin ſich nachzuziehen, ſo daß alſo ſchon hier im Jahr 1770 Herders Antheil an dem Kreiſe zu Weimar entſchieden wurde. Noch iſt zu erwähnen, daß dieſer ſchon auf der Reiſe nach Straßburg hin zu Darmſtadt ſeine ſpätere Gattin kennen lernte, mit der er ſich ſogleich verlobte.

Herders Verhältniß als Begleiter des Holſteiniſchen Prinzen war nicht von langer Dauer und löſte ſich ſchon in Straßburg durch Mißhelligkeiten mit dem Oberhofmeiſter; eine gewiſſe Unnachgiebigkeit Herders, beruhend auf einem ſtarken Gefühl ſeines Werthes, über welche auch ſonſt geklagt worden, mag wohl einen Theil der Schuld getragen haben, andererſeits aber auch das excluſive Betragen des Hofmeiſters, dem ein Mann dieſer Art ſich nicht, wie gefordert wurde, unterwerfen konnte. Dazu kam, daß ſchon in Darmſtadt ihm von Bückeburg aus ein anderes Anerbieten gemacht war. Herder verblieb aber in Straßburg; ſein wieder hervortretendes Augenübel, das jetzt eine Operation nöthig machte, feſſelte ihn an den Ort, die geſchloſſene Freundſchaft konnte ſich um ſo beſſer befeſtigen. Hier nun nahm Herder den Ruf nach Bückeburg an: als Hofprediger, Superintendent und Conſiſtorialrath. Sein Name als Prediger mußte bis hieher gedrungen ſein, denn theologiſche Schriften hatte er damals noch nicht verfaßt. Er trat die Stelle an, 1770, und hatte das Glück ſich ſehr bald das Vertrauen des edlen Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe, ehemaligen Portugieſiſchen Generaliſſimus, zu erwerben. Zwar fühlte er wiederum von dem vornehmen Weſen und Stolz ſeines Herrn ſich abgeſtoßen, doch beſſerte ſich das Verhältniß, als ihm gelang die volle Gunſt der liebenswürdigen und geiſtreichen Gräfin zu gewinnen, die ihn unter andern zur Abfaſſung ſeiner Cantaten veranlaßte. Der Aufenthalt Herders an dieſem kleinen Hof und das Leben in der Stille des Städtchens war für den aufſtrebenden Mann in vieler Rückſicht beſonders heilſam, denn nach der Unruhe des Reiſens und dem geräuſch- und zerſtreuungsvollen Aufenthalt in Paris und Straßburg fand er hier die beſte Gelegenheit ſich zu ſammeln; ſeine Geſchäfte ließen ihm Ruhe und Muße, die eingebrachten Schätze zu ordnen und zu verarbeiten und mancherlei Studien für Künftiges vorzubereiten. An Hülfsmitteln war hier freilich kein Ueberfluß, aber Herder konnte ſich jetzt ſchon ſelbſt manches zueignen und die Herrſchaft half durch ein namhaftes Geſchenk ſeiner Bibliothek auf. Seine Lage wurde um ſo behaglicher, als er ſich im Jahre 1773 mit ſeiner Braut, Caroline Flachsland*), die er in Darmſtadt bei Merck kennen gelernt hatte, jetzt ehelich verband. Mittlerweile breitete ſich ſein literariſcher Name je mehr und mehr aus, namentlich als die in Straßburg verfaßte Abhandlung „über den Urſprung der Sprache“ von der Berliner Akademie den Preis erhielt. Er gab jetzt im Verein mit Goethe und Moeſer die „Blätter von deutſcher Art und Kunſt“ heraus; gleichzeitig war ſein Ruf als Kanzelredner auch hier im Wachſen. So kam es denn, daß ihm wieder verſchiedene Anträge zugingen, unter andern auch ein Ruf zu einer theologiſchen Profeſſur in Gießen und darauf in Göttingen. Herder war geneigt, den letzteren anzunehmen, begab ſich auch nach Göttingen, fand aber hier das Feld noch nicht geebnet, es fehlte die landesherrliche Beſtätigung, man verlangte ſogar gegen allen Gebrauch ein Examen und Colloquium, dem der Mann, mit einem wohlverſtändlichen Gefühl, ſich nur widerſtrebend unterwerfen konnte. Aber nicht auf ſein poſitives Wiſſen war es abgeſehen, es ſcheint, als habe man ſich ſeiner Rechtgläubigkeit verſichern wollen. Herder, der in Bückeburg bereits ſeine Entlaſſung geſucht, befand ſich plötzlich im Freien, er hatte, ſo ſehr ihm, dem Autodidakten, eine Unterredung mit geſchulten Profeſſoren zuwider, und irgend eine gegebene Blöße bei ſeinem literariſchen Namen gefährlich ſein mußte, dennoch zu dem Unvermeidlichen ſich ſchon tapfer entſchloſſen; der Tag des Colloquiums war herangerückt, es ſollte am Abend ſtattfinden, als Herder über Tiſch eine ganz andere Berufung erhielt, die Berufung nach Weimar, ein Werk Wielands und noch mehr ſeines jüngern Freundes Goethe — eine wahre Hülfe in einer nicht geringen Noth. Wir erſehen jetzt aus dem Briefwechſel, wie ſorgend und mit wie praktiſcher Ueberlegenheit der junge Goethe die Sache betrieben hatte. Herder wurde berufen zum Oberpfarrer und Generalſuperintendenten, und das war in Weimar ſchon eine ganz andere Stellung als in Bückeburg. So entging er denn glücklich dem Profeſſoriren, von dem auch Leſſing geſagt hatte, daß es ſeine Sache nicht ſein könne; die Univerſität Göttingen verlor einen Docenten, von dem noch zweifelhaft iſt, ob er als ſolcher viel geleiſtet haben würde, aber die deutſche Literatur gewann ebenſo ihren Herder.

---

*) Herders Briefwechſel mit ſeiner Braut April 1771 bis April 1773, herausgegeben von Düntzer und F. G. v. Herder, Frankfurt 1858, giebt den Grad ihrer Geiſtes- und Herzensbildung zu erkennen.

In Weimar, wo er im October 1776 ankam, füllte Herder zunächſt in ruhmvollſter Weiſe ſeinen geiſtlichen Beruf aus. Er fand außer Goethe hier ſchon Wieland und v. Knebel vor; nicht lange, ſo kam auch Schiller. Allein zu einem freien geiſtigen Verkehr war Herder nicht gemacht, darüber ſind alle Nachrichten einig. Die Herbheiten und Schroffheiten eines Autodidakten traten jetzt hervor als er Ebenbürtigen und wohl auch theilweiſe Ueberlegenen gegenüber ſtand; er hatte ſich ſchon zu lange gewöhnt allein zu herrſchen. Das Gefühl ſeiner ſittlichen Würde, ſo wie auch ſeines ſehr umfangreichen Wiſſens machte ihn andern hier mehr unbequem als förderlich. Wieland und Schiller klagen ſehr darüber, desgleichen gelegentlich auch Friedrich Stolberg, und das will namentlich von Wieland viel ſagen, der ſich gern anſchloß und in jeder Art fern war von Herrſchſucht oder Neid. So wird ſich denn begreifen, daß jetzt in ſo unmittelbarer Nähe das Verhältniß mit Goethe ſich um nichts feſter geſtaltete, im Gegentheil mehr und mehr und mehr ſich löſte; offenbar lag aber die Schuld auf Herders Seite, der noch ebenſo, wie ehemals in Straßburg, das längſt ausgeglichene Uebergewicht ſeiner fünf Jahre mehr noch ferner in Geltung erhalten wollte. Dazu ſeine Kränklichkeit, die mit ihren Einflüſſen nicht ſelten ſeinem edlen Herzen entgegen trat. *)

Hier in Weimar nun entwickelte Herder die größte literariſche Thätigkeit; das Beiſpiel ſeiner, man möchte ſagen Hausgenoſſen in

---

*) Durch Herrn Dr. S. Hirzel in Leipzig (Briefe von Goethe an helvetiſche Freunde, zur Feier des 21. Mai 1867) iſt neuerdings in einem Briefe an Lavater Ende 1783 folgende Aeußerung Goethes bekannt geworden: „Eine der vorzüglichſten Glückſeligkeiten meines Lebens iſt, daß ich und Herder nichts mehr zwiſchen uns haben, das uns trennte. Wäre ich nicht ein ſo ehrner Schweiger, ſo hätte ſich alles früher gelöſt, dafür iſts aber auch für immer und mir eine freudige Ausſicht. Denn eines edlern und weitern Herzens iſt nicht wohl ein Menſch."

Weimar wirkte befruchtend und anregend auf ihn, und er hatte in der Stille von Bückeburg tüchtig vorgearbeitet. Nach einander erſchienen hier: die Volkslieder (1778 und 1779), die Lieder der Liebe (1778), die Briefe, das Studium der Theologie betreffend (1780, 1781), die hochvortreffliche Schrift „Vom Geiſt der Ebräiſchen Poeſie“ (1782, 1783), endlich die erſten Theile der „Ideen zur Geſchichte der Menſchheit“ (1784) und die erſten Hefte der „Zerſtreuten Blätter“ (1785—1787).

Im Jahr 1788 begab ſich Herder wiederum auf Reiſen, und das mochte nach ſo langer vertiefender Beſchäftigung ſeiner körperlichen und geiſtigen Geſundheit ein dringendes Bedürfniß ſein. Er reiſte in Geſellſchaft des Freiherrn von Dalberg, damaligen Domherrn zu Worms und Speier, nach Italien, holte alſo jetzt nach, was er ſchon vor Jahren gewollt. Sehr bedeutend entwickelten ſich hier ſeine Anſchauungen, man muß ſich namentlich vergegenwärtigen, daß eben vor Kurzem Winkelmann das Studium der antiken Bildnerei aufgeſchloſſen und Leſſing befruchtende Worte über das Weſen der Künſte in die Welt geworfen hatte; freilich fehlte Herder eine ſpeziellere Vorbildung und ein künſtleriſch gebildetes Auge, wie denn auch die großen Werke der Malerei einen ungleich geringeren Eindruck auf ihn gemacht haben. In Rom traf er die Herzogin Amalie von Weimar und machte ihre nähere Bekanntſchaft; hochgeſtellte Perſonen ſind eben auf Reiſen zugänglicher als in ihrer Heimat. Er begleitete ſie nach Neapel.

Es iſt noch zu erwähnen, daß Herder in Italien den erneuerten Ruf zu einer Profeſſur und zum Predigeramt der Univerſität Göttingen erhielt, diesmal unter beſſeren Bedingungen und, wie ſich verſteht ohne jede demütigende Zumutung; es ſcheint, als habe man das frühere Verfahren gut machen wollen. Herder lehnte den Antrag, wie ehrenvoll er geſtellt war, dennoch ab; bei ſeiner Rückkunft entſchädigte der Herzog ihn dadurch, daß er ihn zum Vicepräſidenten des Oberconſiſtoriums erhob.

In Weimar begann jetzt Herder von neuem eine rüſtige

Wirkſamkeit, die aber nicht mehr, wie früher, von einer gleich feſten Körperkraft unterſtützt wurde. Kränklichkeit bemächtigte ſich ſeiner und verließ ihn nicht mehr ganz. Seine zunächſt erſcheinenden Werke ſtehen demgemäß auch den früheren an Bedeutung nach: wir nennen die „Terpſichore“ und die in zehn Heften erſchienenen „Briefe zur Förderung der Humanität“, kleinere leicht hingeſchriebene Aufſätze enthaltend und Ueberſetzungen. Am wichtigſten ſind aus dieſer Zeit die Schriften über, oder vielmehr gegen Kantiſche Philoſophie, welche vielleicht noch nicht hinreichend gewürdigt ſind, erklärlich durch die auf dem Gebiet der Philoſophie herrſchend gewordenen Parteianſichten und Leidenſchaften, und ſie zogen Herder zunächſt viele Feinde zu.

Ueberhaupt iſt, was ſich hier nicht übergehen läßt, Herders letzte Lebenszeit eine vielfach verdunkelte. In Weimar, dem damaligen Mittelpunkt geiſtigen Lebens in Deutſchlands, und ganz beſonders angewieſen auf den Verkehr mit den dort verſammelten Geiſtern, hatte er ſich der Reihe nach mit ihnen verfeindet und lebte in völliger Abgeſchloſſenheit. Er verſtand zuletzt ſeine Zeit nicht mehr, pries die Vergangenheit auf Koſten der Gegenwart, ja ſein krankhaft erregtes Gemüt blieb hier der Leidenſchaft nicht verſchloſſen. Machte er in Ergüſſen ſeiner Feder dem Unmut und Verdruß in rückſichtsloſeſter Weiſe Luft, beſonders in ſeiner Zeitſchrift Adraſtea, ſo vergab er im Aerger ſeinem ſchriftſtelleriſchen Ruf nicht wenig und hatte nachher die um ſo größere Kränkung zu erleben, daß Verdienſt und Ruhm der von ihm Verneinten nur um ſo höher ſtieg, und ſich je mehr und mehr im deutſchen Volk befeſtigte. Iſt dies an ſich tragiſch, ſo wird es das beſonders noch dadurch, daß offenbar körperliche Verſtimmungen drückend auf den Geiſt wirkten, daß aber dieſe körperlichen Leiden großentheils nur die Folge übermäßiger Anſpannung des Geiſtes, alſo deſſen waren, was er dem deutſchen Vaterlande geleiſtet. Der einzige welcher in den letzten Lebensjahren dem verdüſterten Herder treu blieb und Balſam in ſein wundes Herz träufelte, war der junge

Jean Paul; er hat nie aufgehört, Herder mit einer Art von Cultus zu verehren — er dankt ihm freilich auch viel.

Von äußeren Ehren iſt im Jahr 1797 die Erhebung zum Präſidenten des Oberconſiſtoriums zu gedenken — einer Stellung, die bisher keinem Bürgerlichen zu Theil geworden — und dann die Erhebung in den Adelſtand durch den Kurfürſten von Bayern. Er ward dieſer Auszeichnungen wenig froh, denn ſeine Geſundheit wich jetzt mit ſchnellen Schritten, dazu kam der Umſturz mit einem Wagen und eine erfolgloſe Brunnenkur zu Eger. Herder ſtarb bald nach ſeiner Rückkunſt zu Weimar am 18. Dezember 1803, in dem Alter von nur 59 Jahren.

III.

Johann Gottfried Herder.

(Schriften.)

Herder iſt noch weniger ein ſelbſtſtändiger Dichter als Leſſing, allein er beſaß ein hohes Maaß von Empfänglichkeit für Poeſie, die er in ihrer ganzen Hoheit und mit innerſter Seele zu faſſen wußte, und er beſaß in vorzüglichem Grade die Gabe, ſeine Begeiſterung auf Andere zu übertragen, rund umher zu erwecken, zu befruchten. Allem Anſchein nach zündete ſein Geiſt ſich zunächſt an dem Enthuſiasmus Winkelmanns für alte Kunſt an, verallgemeinerte dieſen aber, und dehnte ihn auf alte Poeſie aus, insbeſondere griechiſche und hebräiſche, dann vornehmlich auf die poetiſchen Naturlaute der Völker. Oſſian und die ſchottiſchen und altengliſchen Balladen wurden in ſeiner Jugend zuerſt bekannt, mit wahrem Feuereifer faßte er dieſelben auf und verfolgte nun die Stimmen der Völker nach allen Richtungen. Es iſt in ſeiner ganzen Natur etwas Warmblütiges, das ſtark abſticht gegen die kühle Kunſt nach franzöſiſchem Muſter; daß nun eine ſolche wärmere Geſtalt gerade vom Norden kommen mußte, kann auffallen, allein Herder hatte nicht den langen abſchwächenden Weg durch die Schule gemacht, er war ſelbſt großentheils ein Kind der Natur und brachte als ſolches Organe für Naturlaute mit, und für alles was außer der Schule und im Freien gewachſen war, alle wildwachſenen Blumen der Poeſie ſchienen ſeinem Weſen verwandt und gleichartig. Nun lag aber auch vieles in der Zeit; Herder iſt ein Zeitgenoß Rouſſeaus und war, ohne von dieſem gerade abhängig zu ſein, in ſeiner Art ein Aehnliches, Beſſeres, ein Vernünftigeres. Es war überdies die Zeit, wo eine ſtrenge und bereits abgenutzte Regel zuſammenbrach, man befand ſich am Vorabend einer großen und allgemeinen Revolution, die elektriſchen Strömungen waren ſchon vorhanden und feinfühlende Naturen wurden zuerſt davon berührt. Hierauf beruht die Richtung, welche Herders Beſtrebungen nahmen, andererſeits aber auch die Wirkung, welche ſie machten. Herder war ein lauter und reiner Mund um für Deutſchland Gedanken auszuſprechen, welche damals in der Luft lagen.

Wenn Herders Bedeutung in der Anregung und Vermittlung beſteht, dann werden wir uns hier zunächſt ſeinen proſaiſchen Schriften zuzuwenden haben, in denen Kritiſches, Aeſthetiſches, überhaupt Literariſches enthalten iſt. Wir dürfen den Werth dieſer Schriften aber durchaus nicht nach dem Eindruck meſſen, den ſie heutigestages auf uns machen, denn er war auf ihre Zeit ein ganz anderer. Als der treffliche Heyne im Jahr 1805, alſo nach Herders Tode, eine zweite Ausgabe der Fragmente zur deutſchen Literatur beſorgte, überhäufte er ſie mit dem größten und vielſeitigſten Lobe, von dem jetzt nur noch ein beſcheidener Theil uns einleuchtem will. Und doch iſt Heyne, obwohl ein Freund Herders und obwohl es hier allerdings einer Empfehlung galt, doch in allen Dingen ein beſonnener Mann und ſchrieb gewiß nichts gegen ſeine Einſicht und Ueberzeugung. Die Zeiten eben ſind es, die ſich geändert haben, es iſt der Fortſchritt der allgemeinen Bildung. Schon Goethe in ſpäteren Jahren, man ſehe ſeine Geſpräche mit Eckermann, fand ſich veranlaßt auszuſprechen, daß aus Herder nicht mehr viel zu ſchöpfen ſei. Warum? Weil Alles, was daraus zu ſchöpfen war, ſogleich der Nation ins Blut gegangen. Viel anders ſteht es mit Leſſing, der darum, obwohl älter, doch viel weniger veraltet iſt. Eine nähere Parallele zwiſchen Herder und Leſſing iſt in mehrfacher Beziehung lehrreich und anziehend, wir verſparen uns dieſelbe aber beſſer bis dahin, wo wir bereits nähere Kenntniß von Herders Beſtrebungen erworben haben.

Die noch in Riga verfaßten *Briefe zur deutſchen Literatur* (1767) knüpften ſich unmittelbar an die damals eifrig geleſenen Literaturbriefe an, welche ſich ja der Theilnahme Leſſings rühmen konnten. Sie ſuchen manches daran zu modificiren, ein andermal führen ſie einen Gedanken weiter. Ihr Zuſammenhang mit jenen Briefen iſt ſo innig, daß ſie ohne dieſelbe ihres vollen Verſtändniſſes entbehren. Die Ausführung iſt nicht eben ſonderlich und trägt noch alle Spuren der Jugend an ſich, ſowohl die Friſche und Unbefangenheit als auch eine gewiſſe Sorgloſigkeit, ja öfters Unreife. Allein das ganze Publicum war damals jung, im höchſten Grade empfänglich und hatte nichts von Abgeſpanntheit und Ueberdruß. Es handelt ſich im erſten Bande hauptſächlich über Eigenheiten und Vorzüge der deutſchen Sprache, gegenüber der franzöſiſchen; die größere Freiheit der Wortfolge und männliche Nachdrücklichkeit wird hervorgehoben, gewiß damals ein Wort zur Zeit. Im zweiten Theil wünſcht ſich der Verfaſſer eine Ueberſetzung des Homer und verſpricht ſich von ihr Großes für die deutſche Literatur, die Engländer ſeien uns darin zuvorgekommen. Hier findet ſich die beachtenswerthe Stelle: „Ich würde nicht gerne Poeſie und Hexameter bei dieſer Ueberſetzung vermiſſen; aber Hexameter und Poeſie im griechiſchen Geſchmack; ſollte es auch nur Gelegenheit geben, uns immer aufmerkſam zu machen, wie weit unſere Sprache und Poeſie hinten bleibe.“ Nicht lange darauf traten Stolberg und Voß in die Schranken und heute hat man Mühe die Zahl der Homerüberſetzungen zu überſehen. Der von Herder gehoffte Einfluß blieb nicht aus. Eine Aeußerung Herders im erſten Bande dieſer Fragmente, wo er ſtatt der künſtlicheren griechiſchen Versmaaße für das Deutſche ein einfacheres aus Jamben, Trochäen und Dactylen gemiſchtes vorſchlug, iſt von den folgenden Dichtern und Ueberſetzern nur allzu eifrig erfaßt worden, zunächſt wegen der Bequemlichkeit. Herder verſprach ſich davon ſogar Anwendung auf das Theater; die wahre Fähigkeit der deutſchen Sprache, welche Klopſtock vollkommen ermaß, ſcheint er nicht erkannt zu haben. Gegenſtand der Beurtheilung werden die Zeitgenoſſen Haller und Hagedorn, dann beſonders die

Odendichter Klopſtock und Ramler, Uz und Lange, ferner Creuz, Withof und andere, allein meiſt aphoriſtiſch. Beſonders bemerkenswerth iſt, daß hier franzöſiſcher Dichter kaum noch Erwähnung geſchieht, daß dagegen der engliſchen Poeſie, und zwar ebenſo der älteren wie der neueren, mit der entſchiedenſten Vorliebe gedacht wird; Griechen und Engländer, das ſind hier die allein gültigen Muſter, gegen die alles Andere in den Hintergrund tritt. Von letzteren werden zum öftern genannt und angeführt Milton und Shakſpeare, dann Young in ſeinen Nachtgedanken.

Einen bedeutenden Fortſchritt finden wir in den zwei Jahre ſpäter erſchienenen „kritiſchen Wäldern", Riga 1769 mit der Büſte des Sokrates als Vignette.*) In dem erſten Wäldchen hat Herder es hauptſächlich mit Leſſings Laokoon zu thun, dem er, bei aller begeiſterter Anerkennung, einige heilſame und in der That nothwendige Beſchränkungen hinzufügt. Leſſing hatte allerdings zu einſeitig die Poeſie bloß auf das Succeſſive verwieſen, womit denn freilich alle Schilderung, namentlich die landſchaftliche, aufhören müßte. Ebenſo wenig werde das Weſen der Malerei mit Schilderung des Körperlichen erſchöpft, auch ihr ſei fortſchreitende Handlung, Darſtellung des Bewegten nicht durchaus verſagt; gewiß ſehr richtig — wiewohl doch die Ausnahme die Regel nicht umſtößt. Man kam durch ſolche Erörterungen auf feinere Grenzen, und, was die Hauptſache, das Intereſſe an der theoretiſchen Frage wurde geſteigert. Die Abhandlung ſchließt mit der ſchönen und würdigen Aeußerung: „Uebrigens ſei jedes Wort und jede Wendung verbannt, die wider Herrn L. geſchrieben ſchiene. Ich habe über ſeine Materien gedacht, und wo ich, inſonderheit nach Leitung der Alten, davon abgehen mußte, ſprach ich offenherzig —."

---

*) Der Name Wälder beruht auf einer Stelle des Quintilian X, 3, woſelbſt geſammelte Materialien silva genannt werden. Auch bei Cicero Orat. III, 26, silva rerum sententiarumque comparanda est — weshalb denn die deutſche Ueberſetzung nicht richtig war. Wir haben bei Herder „kritiſche" Wälder, wie bei Opitz „poetiſche".

Das zweite Wäldchen ſetzt auf den Titel: „Ueber einige Klotziſche Schriften", und nimmt hier einen ganz andern Ton als den hochachtungsvollen, der Leſſing und Winkelmann gegenüber herrſcht. Die Tendenz iſt zunächſt eine polemiſche gegen den aufgeblaſenen und ſich weit überhebenden Profeſſor der Halleſchen Univerſität; allein der Inhalt geht auch über die Polemik hinaus und enthält Poſitives von allgemeinſtem Intereſſe und von großer Wichtigkeit in der damaligen Zeit. Es handelt ſich darum, Homer zu heben, ihn gegen unverſtändigen Tadel zu vertheidigen, dagegen die dem Virgil beigemeſſenen Vorzüge herabzuſtimmen. Es iſt bekannt, daß Joſeph Scaliger die Aeneis weit über die Ilias ſetzte; das iſt aber nicht etwa für ein einzeln ſtehendes Urtheil des Mannes zu halten, dieſer ſprach vielmehr nur aus, was ſeine Zeit dachte, denken mußte, und ſo pflanzte ſich dies Urtheil weithin fort und wurde ſtillſchweigend in den weiteſten Kreiſen getheilt. Taſſo nicht anders als Voltaire ſahen in Virgil ihr Muſter, von Homer etwas nachzuahmen kam ihnen nicht in den Sinn, weil ſie jenen für einen kunſtvollen, dieſen für einen kunſtloſen Dichter hielten, der mitunter ſchlummere und wenn er wach ſei, Unwürdiges, wohl gar Lächerliches ſeinen Helden andichte. In dieſem Ton hatte ſich nun auch Klotz vernehmen laſſen, und wenn ſolche Angriffe auf Homer nicht eben neu waren, er führte ſie nur im Einzelnen aus, ſo hatte er von ſeinen Zeitgenoſſen auch nicht eben Zurechtweiſungen darüber zu beſorgen. Allein Herder nun gehörte einer neuen Zeit an, er bewies ſich in der Art, wie er Klotz mit ungeheuerer Ueberlegenheit entgegentrat, diesmal Leſſing vollkommen ebenbürtig. Hier zeigte ſich ſein unverdorbenes Naturgefühl in ganzer Stärke, er war der Mann, die Naivetät, die Unſchuld, die natürliche Würde, die nichts von Convention und erlerntem Anſtand weiß, jene einfache Erhabenheit zur Geltung zu bringen und ſeiner Zeit anſchaulich zu machen. Eine weſentliche Ergänzung erhalten dieſe ſtets mit Nachdruck und Schwung geſchriebenen Darlegungen durch den zweiten Aufſatz: „Ueber die Schamhaftigkeit des Virgil", wo der Unterſchied von Prüderie und Unſchuld in beredten Worten und in ſolcher Ausführlichkeit, wie es in jenem Jahrzehend noth war, trefflich entwickelt wird. Es ſind dies Dinge, deren Bedeutung für die nachfolgende Periode man ja nicht zu gering anſchlage! — Auch heutigestags wieder ſehr leſenswerth.

Die Gerechtigkeit erfordert, hier auch etwas von Klotz, und ſogar zu ſeinen Gunſten zu ſagen. Der Halleſche Philolog hatte ſehr auffallend den Ausſpruch gethan, man habe ſich in neuerer Poeſie durchaus der antiken Mythologie zu enthalten, deren Bedeutung für uns gänzlich verloren ſei, man ſolle dafür ſich an die Naturkräfte wenden, welche die neuere Phyſik kennen gelehrt und überdies ſtatt der Götter lieber ſich auf allegoriſche Figuren wenden, als da ſind Fides, Felicitas, Fortuna u. ſ. w. Herder wird hier der Vertheidiger der Mythologie in deutſcher Poeſie, es habe namentlich „der liebe warme Wieland“ glücklich aus dieſer Quelle geſchöpft. Sicherlich giebt Klotzens Vorſchlag Blößen, allein ſein Interdict muß uns doch jetzt in ganz anderem Licht erſcheinen, und, wie kaum ein Zweifel iſt, hat hier auch Herder in ſpäteren Jahren anders geurtheilt. Er behandelt übrigens denſelben Gegenſtand auch ſchon in den Fragmenten, wo er gleichfalls eine Lanze für Beibehaltung der griechiſchen Mythologie einlegt und nur ihre Anwendung da verbietet, wo ſie als wirkliche Götter und Gegenſtand des Glaubens erſcheinen, man ſolle darum das Gebet zu ihnen und Hindeutungen auf ihre Allmacht vermeiden, ſie hätten nur noch eine poetiſche Bedeutung. Wenn hier der franzöſiſche Mißbrauch und das Aufkeimen einer nach Wahrheit und Innerlichkeit ſtrebenden Poeſie für das Abwerfen der geſammten mythologiſchen Maſchinerie ſprach, die überdies auch ſchon ganz verbraucht war, ſo wurde Herder wohl durch ſeine Liebe zur Antike und zum Griechenthum nach der entgegengeſetzten Seite hingezogen. Daß aber dieſe Frage ſchon in den ſechziger Jahren discutirt wurde, verdient in einer Geſchichte deutſcher Poeſie wohl angemerkt zu werden. Gleichzeitig ſahen andere ſich nach einem Erſatz der antiken Mythologie um und ſuchten Altgermaniſches.

Die kleine Schrift „Plaſtik“, welche auch aus der Rigaer Zeit datirt, giebt beſonders Kenntniß, in wie naher Beziehung

Herder zu Winkelmann ſteht, wie ſehr er von deſſen Kunſtbegeiſterung durchdrungen war, eine Stimmung, welche ihn nie verließ und ſich ſpäter nur eigenthümlicher ausbildete. Es kommen darin dithyrambiſche Stellen vor, auch ſchon Einzelnes, was auf die Geſchichte der Menſchheit hindeutet, z. B. in der Schilderung des menſchlichen Körpers, im dritten Abſchnitt. Im Uebrigen iſt demſelben Herder, welcher nur ſoeben Leſſing zu einer Einſchränkung mahnte, doch ſelbſt eine ſtarke Grenzüberſchreitung begegnet in der Stellung der Plaſtik zur Malerei, indem er die letztere ausſchließlich als eine Kunſt des Geſichts, jene aber als eine Kunſt des Taſtſinnes behandelt, was ſie nun einmal nicht iſt, trotz ihrer Körperlichkeit. Unſer Auge iſt von Jugend auf bereits völlig daran gewöhnt, Körperliches aufzufaſſen, wobei die Augenparallage weſentlich zu Hülfe kommt, die uns in der That Körperliches wirklich ſehen läßt. *)

Von beſonderer Wirkung war Herders in Verbindung mit Goethe herausgegebenes Werkchen „Von deutſcher Art und Kunſt“, eine bereits ſelten gewordene Schrift, in kleinem Format, mit ſtumpfen Lettern auf dem unanſehnlichſten Papier gedruckt, aber voll einſchlagender Gedanken und von einer überſtrömenden Empfindung. Der vollſtändige Titel lautet: Von deutſcher Art und Kunſt. Einige fliegende Blätter. Hamburg 1773. Bey Bode. Es ſind fünf Abſchnitte, deren beſondere Titel folgende: I. Auszug aus einem Briefwechſel über Oſſian und die Lieder alter Völker. II. Shakeſpeare (mit einer Nachſchrift). III. Von deutſcher Baukunſt; der Abſchnitt iſt von Goethe. IV. Verſuch über die gothiſche Baukunſt. Aus dem Italieniſchen des Friſi. V. Deutſche Geſchichte. Alle dieſe Abſchnitte ſetzen die früheren Beſtrebungen Herders fort, d. h. ſie bewegen ſich in den von Leſſing eröffneten Bahnen, ergreifen das was dieſem ſein kritiſcher Geiſt, ſein geſundes Urtheil lehrte, mit nur noch

---

*) Man vergleiche meinen Aufſatz „über die maleriſche Illuſion“ im Berliner Kunſtblatt, Jahrg. 1829, März- und Aprilheft — worin, beiläufig, die theoretiſchen Principien des ſpäter aufgekommenen Stereoſcops enthalten.

mehr Wärme, ja mit Enthuſiasmus und jugendlichem Feuer. Nach allen Seiten hin liegen hier Anregungen und Keime für eine neue Zeit, die Schrift gehört wenn nicht zu dem Bedeutendſten, ſo doch Einflußreichſten, das Herder überhaupt geſchrieben. Da ſie ſo viel beigetragen, ein anderes Jahrhundert heraufzuführen, der deutſchen Literatur ein neues Fahrwaſſer zu geben, ſo werden wir ein wenig bei den einzelnen Abſchnitten zu verweilen haben.

Vor allem ſind Herders Verdienſte um Aufſchließung der poetiſchen Gangadern im tiefen Schooße der Völker nicht hoch genug anzuſchlagen. Wie Oſſian hier überhaupt die Bahn eröffnet, ſo insbeſondere auch für Herder, der ohnedies vielleicht bei ſeinem Aufenthalt in Liefland Töne des Volksgeſanges vernommen haben mochte, die dort die ſchriftmäßige Cultur noch nicht zerſtört hatte. Sehr bedeutungsvoll ſind die Umſtände, unter denen die oſſianiſchen Lieder dem empfänglichen Gemüt des jungen Herder entgegentraten; er las ſie zuerſt auf ſeiner Seereiſe, mitten im Sturm, in den erſten ruhigen Momenten ſeiner Rettung aus dem Schiffbruch, wie er dies ſo beweglich (S. 18) beſchreibt: — „Wiſſen Sie, warum ich ein ſolch Gefühl theils für die Lieder der Wilden, theils für Oſſian inſonderheit habe? Oſſian zuerſt habe ich in Situationen geleſen, wo ihn die meiſten immer in bürgerlichen Geſchäften und Sitten und Vergnügungen zerſtreute Leſer, als bloße amüſante, abgebrochene Lectüre kaum leſen können. Sie wiſſen das Abenteuer meiner Schiffahrt" —. „Auf einem Brette, auf offenem allweiten Meere — mitten im Schauſpiel einer ganz anderen lebenden und webenden Natur, zwiſchen Abgrund und Himmel ſchwebend, täglich mit denſelben endloſen Elementen umgeben, und dann und wann nur auf eine neue und ferne Küſte, auf eine Wolke, auf eine ideale Weltgegend merkend – nun die Lieder und Thaten des alten Skalden in der Hand, ganz die Seele damit erfüllet, an den Orten, wo ſie geſchahen, hier die Klippen Olavs vorbei, von denen ſo viele Wundergeſchichten lauten, dort dem Eilande gegenüber" u. ſ. w. Er ſchließt: „Und das Gefühl der Nacht iſt noch in mir, da ich auf ſcheiterndem Schiffe, das kein Sturm und keine Flut mehr bewegte, mit Meer beſpült und mit Mitternachtswind umſchauert, Fingal las und Morgen hoffte.“

Macpherſons engliſch bearbeiteter Oſſian war 1761 und 1763 erſchienen, die ſchnelle Folge einer neuen Auflage giebt Zeugniß von dem Aufſehen, das dieſe Gedichte in England machten. Die Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften brachte in ihrem achten Bande die erſte Anzeige von den neuentdeckten Gedichten Fingal und Temora und verkündigte von Hamburg her eine deutſche Ueberſetzung. Dieſe erſchien im Jahr 1764, ſie war in Proſa. Ihr folgte bald eine andere, noch in demſelben Jahr: „Fragmente der altſchottiſchen Dichtkunſt.“ Darauf gab die neue Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften Auszüge aus Hugh Blairs kritiſchen Bemerkungen (critical dissertation on the Poems of Ossian) und hier zeigt ſich ſchon diejenige Auffaſſung, welche bald in Herders Urtheilen lebhaft hervortritt: es wurde die Aehnlichkeit dieſer altcaledoniſchen Poeſie mit homeriſcher und mit althebräiſcher bemerkt und daraus ſchien denn eben die innere Verwandtſchaft aller Poeſie, aller wahren Naturlaute zu folgen; ein ſo ſtark hervortretender allgemeiner Charakter mußte aber ihren Werth bedeutend erhöhen. Von hier ab, auf weitem Umwege und ſogar durch großen Irrthum vermittelt, denn Alles was homeriſch und althebräiſch klang, gehörte lediglich dem Bearbeiter, ſtellte ſich nun die wichtige Frage nach dem Unterſchied der Kunſt- und Naturpoeſie, zumal da bald noch der Begriff der Volkspoeſie hinzutrat, eine Frage, welche für die neu beginnende Epoche von Wichtigkeit iſt.

Allerdings war in der begeiſterten Aufnahme der Oſſianiſchen Gedichte, in der Schwärmerei für den caledoniſchen Barden damals ein Mißverſtändniß*), die Schwärmenden waren großentheils Betrogene, man hatte ſich an einem gefälſchten Wein berauſcht, gerade was man für Ur- und Naturpoeſie hielt, war Werk neuerer Kunſt, auf täuſchenden Schein hingearbeitet; und dennoch wurde der Zeit dadurch etwas geleiſtet und die Betrogenen, welche übrigens in ganz Europa viele Genoſſen haben, dürfen nicht fürchten, der Lächerlichkeit ganz und gar zu verfallen. Daß man ſich überhaupt nur dafür begeiſterte und begeiſtern konnte, daß man nur ein Verlangen nach Naturpoeſie faßte, daß ſich überhaupt ein Weg fand, um aus der Nüchternheit, in die man verfallen war, herauszukommen, den falſchen Regelzwang abzuwerfen, ſchon das hatte ſeinen Werth. Das Bedürfniß, ſich von franzöſiſchen Muſtern zu befreien und eine gewiſſe Leere, in der man ſich befand, dies war es, was nicht bloß Herder, ſondern zugleich die beſten ſeiner Zeitgenoſſen dem erſten, was als Naturpoeſie geboten wurde, ſo leidenſchaftlich in die Arme warf. Und nun, wie verführeriſch waren die falſchen Reize dieſes Oſſian, wie verführeriſch insbeſondere für Herder, der hier ſeinen Homer und die Propheten wiederfand, und der den Oſſian las auf ſcheiterndem Schiff, zwiſchen Meer und Himmel in der Nähe der Felſen, deren romantiſche Namen dort erklangen!

---

*) Vergl. Bd. III. S. 387.

Auch der falſche Oſſian hatte damals und beſonders für Deutſchland ſein Gutes, die Fülle der Bilder führte zur Natur zurück, gab der Poeſie ein maleriſches Element, das ihr auf alle Fälle nur nutzen konnte, zumal wenn es mit ſo viel Geſchmack gepaart war; wie anders dies als die ſich ins Detail verlierenden Naturabſchilderungen von Brockes; fehlte es doch ſelbſt Hallers Beſchreibung der Alpen durchaus an aller Romantik, an dem Sinn für landſchaftliche Schönheit, er fand hier für das Großartige, unmittelbar das Gemüt Anſprechende durchaus nicht jenen einfachen und kurzen Ausdruck, den man bei Macpherſon anerkennen und rühmen muß. Demnächſt aber wurde eben durch ihn auch die Aufmerkſamkeit auf Homer und die hebräiſchen Dichter von neuem hingelenkt, es zeigte ſich, daß ſelbſt im Einzelnen ſich viel von ihnen in neuere Poeſie übertragen ließ. Es lag alſo hier eine Anregung, aus jener Quelle unmittelbar zu ſchöpfen, jene Quellen erſchienen eben durch Oſſian näher gerückt.

Nun aber wurde die Fälſchung auch durch eine zweite von

England ausgehende Publication ſehr bald ausgeglichen; man lernte wenige Jahre darauf echte Volkspoeſie in ungeſchminkter Geſtalt kennen, eben durch Percys altſchottiſche und altengliſche Balladen. Sie würden wahrſcheinlich nicht das Aufſehen gemacht haben, wenn nicht Oſſian ihnen vorangegangen wäre, vielleicht wurde ihre Herausgabe eben erſt durch dieſen veranlaßt. Herder, wie ſich begreifen läßt, war in Deutſchland einer der erſten, die mit Eifer die neue Sammlung ergriffen, er war ganz vorbereitet zu ihrem Verſtändniß. Jetzt erſt ließ ſich der Begriff der Volkspoeſie faſſen, man erinnerte ſich auch ſchon der eigenen deutſchen Volkspoeſie aus früheren Jahrhunderten und wurde veranlaßt ſolche Laute zu ſammeln. Herder erwähnt der merkwürdigen Ballade Luthers und bedauert, daß der ernſte Ton derſelben ganz verloren gegangen ſei, während die Verſuche, die Ballade zu erneuern, nur ins Niedrige und Poſſenhafte verfallen ſeien. In ihrer Summe zeige uns die Volkspoeſie etwas, wogegen die gekünſtelten Vorbilder der neueren Zeit, insbeſondere die pindariſchen Oden der neuern Engländer ſehr ärmlich ausſähen; jene Lieder alter Völker müßten uns auf die rechte Bahn zurückführen, allein es komme darauf an, daß man mehr als Form, Einkleidung, Sprache ihnen entlehne und nachbilde. Gewiß goldne Worte, die auf keinen unfruchtbaren Boden gefallen ſind.

Der zweite Abſchnitt der Schrift „von deutſcher Kunſt und Art“ iſt ausſchließlich dem Shakeſpeare gewidmet. Leſſing bereits hatte ihn den Franzoſen gegenübergeſtellt, im Einzelnen ſeine Ueberlegenheit dargethan und die Verehrung, die er für dieſen Genius hegte, an den Tag gelegt. Noch begeiſterter hebt Herder ihn hervor, noch eindringlicher weiſt er darauf hin, wo die Tiefe liege, wo der Werth zu ſuchen ſei. Es geſchieht dies nicht ohne fernere Herabſtimmung des einſt ſo hoch gehaltenen Werthes der franzöſiſch-klaſſiſchen Kunſtform. Die griechiſche Tragödie ſei in ihrer Art etwas ſo Eigenthümliches und Einziges, in ſich ſo Zuſammenhängendes und organiſch Entwickeltes, daß ſich nicht einzelne Stücke heraustrennen ließen; die Simplicität der Fabel habe dort ein hinreichendes Gegengewicht am Chor gehabt, kurz alles, was dort Natur geweſen, ſei hier Kunſt. Jene Verhältniſſe ſeien nicht mehr die unſrigen, die Welt habe ſich verändert und dieſer veränderten Welt entſpreche die Kunſtform des Shakeſpeare viel natürlicher und beſſer als die griechiſche, vollends als das, was man daraus gemacht. In der franzöſiſchen Tragödie bleibe „ein drückendes, unwiderſtrebliches Gefühl“, es wolle griechiſche Tragödie ſein und ſei es nicht; wer dieſe einmal gefühlt, könne das nicht leugnen — alſo zu Shakeſpeare hin!

Nun folgt eine warme und erwärmende Schilderung der Haupttragödien des großen brittiſchen Tragikers: Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Romeo und Julia werden beleuchtet bis in ihre Tiefen, es wird die ins innerſte individuelle Leben eindringende Zeichnung, nicht minder aber die ſympathiſirende Umgebung, die über das Ganze ausgegoſſene Poeſie, vor allem auch die gewaltige Einheit bei dem ungeheuerſten Reichthum der Geſtalten und Scenen hervorgehoben. Wie eine Weltſeele beherrſche jedes Stück eine große Hauptempfindung. Der Aufſatz, der ſeine Wirkung längſt gethan hat, erweiſt ſich auch heute noch als höchſt leſenswerth. Man darf ſagen, daß hier erſt ſeinen Abſchluß erhält, was Leſſing begonnen.

Auf das dritte Stück, eine der erſten gedruckten Arbeiten Goethes werden wir bei dieſem noch ausführlicher zurückkommen; hier iſt nur zu bemerken, daß die Feier der gothiſchen Baukunſt als einer echt deutſchen ein weſentliches Glied in der Kette dieſer tief eingreifenden Blätter iſt, denn auch hier ſollte ein fremder Regelzwang abgeworfen und zu deutſcher Art zurückgeführt werden. Goethe äußert ſich in einer Weiſe, die hinter dem Herderſchen Enthuſiasmus nicht zurückbleibt und aus ſeiner eigenen warmblütigen Natur und naiven Weiſe noch manches Reizmittel hinzubringt. Bemerkenswerth bleibt übrigens, daß Herder, wie es ſcheint, nicht ganz ſo weit gehen wollte, und als ein gewiſſes Gegengewicht die Ueberſetzung aus dem Italieniſchen des Friſi als viertes Stück folgen ließ: er ſtand in Sachen bildender Kunſt nicht ſo auf eigenen Füßen, folgte nicht ſo ſehr einer unmittelbaren Anſchauung, daß ſich ihm eine ſo kühne Neuerung ſogleich und vollſtändig empfohlen hätte.

Durch den fünften Aufſatz ſchließt ſich die werthvolle Sammlung auf das rundeſte. Der Blick auf die deutſche Geſchichte iſt von keinem geringeren als Juſtus Möſer, und dieſer entfaltet hier die ganze Fülle ſeiner tiefen Geſchichtskenntniß, ſeiner patriotiſchen und humanen Geſinnung, nicht minder aber auch die Trefflichkeit ſeines gediegenen wahrhaft hiſtoriſchen Stils, wovon in der That unſern neueren Geſchichtsſchreibern etwas mehr zu wünſchen wäre.

Das Studium volksmäßiger Poeſie hatte Herder in die neuere Literatur geführt, aber er kehrte von hier aus wieder zu der alten zurück, und zwar mit erweiterten Anſchauungen, mit neuer Lebendigkeit: er las jene uralte Poeſie jetzt mit anderem Auge als dem des Gelehrten, er erkannte auch hier den unmittelbaren Zuſammenhang der Poeſie mit dem Leben, mit der Regung des menſchlichen Herzens. Sein nächſtes Beſtreben galt der hebräiſchen Poeſie: hier hat Herder ſich ein unſterbliches Verdienſt erworben.

In England bereits hatte man in friſcherem Sinne und mit regerer Auffaſſung ſich der Poeſie der alten Hebräer zugewendet, Lowths Buch de sacro poesi Hebraeorum hatte einen Eindruck hinterlaſſen, der ſich offenbar auch in Macpherſons Fälſchung bekundet, denn nicht weniges iſt hier ganz im Stil der Pſalmen und Propheten gefaßt. In ſolchem Sinne nun drang Herder weiter vor, ließ ſeine Vorgänger beträchtlich hinter ſich zurück. Im Jahr 1782 erſchien in zwei Bänden ſein treffliches Werk: „Vom Geiſte der Ebräiſchen Poeſie. Eine Anleitung für die Liebhaber derſelben und der älteſten Geſchichte des menſchlichen Geiſtes.“ Das Buch iſt dialogiſch geſchrieben, eine Form, gegen welche ſich, zumal bei ſolcher Ausdehnung, Bedenken erheben läßt, die aber hier mit großem Geſchick gehandhabt wird. Herder war darin wohl engliſchen Beiſpielen gefolgt, z. B. dem Berkeley, der ſeine Philoſophie dialogiſch vortrug; es läßt ſich aber auch nicht leugnen, daß hier der Inhalt und ſeine Faſſung ſich ſelbſt für dieſe Form eignen mochte. Alciphron und Eutyphron ſind durch beide Bände die Vertreter verſchiedener Auffaſſungen, jener vertritt das alte Herkommen und iſt wenig geneigt, der Dichtkunſt der Hebräer einen ſonderlichen Rang einzuräumen, dieſer, alles tiefer und lebendiger erfaſſend, entwickelt auf ſolcher Folie um ſo wirkſamer ſeine neue Anſicht.

Sehr anziehend ſchon iſt, was über die Form alter Poeſie überhaupt und dann über den hebräiſchen Parallelismus insbeſondere geſagt wird. Wort, Muſik und Tanz ſei in aller alten Poeſie ein untheilbares Ganze geweſen, das Wort Geſang, der Geſang Action und alles zuſammen Rhythmus und Tanz. Die hebräiſche Poeſie entbehre nicht ſo ſehr der Form als geklagt werde, und der Parallelismus, weit entfernt eine leidige Tautologie zu ſein, ſei die natürlichſte Art der Bindung im Sinne alter Poeſie, wie er denn auch in der neueſten noch nicht ganz aufgehört. Schon die Wiederholung ſichert die Eindringlichkeit ſo wie auch das Verſtändniß, aber ſie erfreut bei entſprechendem Inhalt durch den Wechſel des Ausdrucks, durch den Reichthum der Vorſtellung und des Wortes. „Bei Lehroden bekräftigt Ein Spruch den andern: es iſt, als ob der Vater zu ſeinem Sohne ſpräche und die Mutter das Wort wiederholte. Die Rede wird dadurch ſo wahr, herzlich und vertraulich. Bei amöbäiſchen Geſängen der Liebe giebt's die Sache ſelbſt: die Liebe will ſüßes Geſchwätz, Wechſel der Herzen und Gedanken.“ — Ferner: „Der einſilbige Lakonismus iſt weder freundlich noch poetiſch.“ Nun fehle auch Rhythmus und Symmetrie der Worte nicht ganz, man dürfe ſich hier freilich nicht an die Ueberſetzungen halten, die oft ein Wort mit mehreren zu geben und die Gedrungenheit zu opfern genöthigt wären. Gewiß darf man den Parallelismus eine Symmetrie des Gedankens nennen, und die Symmetrie iſt eben der Grundſatz aller Formſchönheit.

Ins Einzelne eindringend weiſt nun Herder den tieferen Zuſammenhang dieſer Poeſie mit der umgebenden Natur und mit dem menſchlichen Herzen nach, überall ihre einfache Erhabenheit, ihre Höhe und Tiefe herausſtellend. Auch an trefflichen hiſtoriſchen Fingerzeigen fehlt es nicht. Die in allen Büchern des alten Teſtamentes eingeſtreuten und eingeflochtenen alten Lieder werden beſonders hervorgehoben und in ihrer ganzen poetiſchen Natur gezeigt. Ein neuer Werth erwächſt auf dieſe Weiſe für das, was in allen Händen iſt, aber von ganz anderen Geſichtspunkten aus angeſehen wird. Das Reſultat iſt, daß die Poeſie, die wahre lebendige Poeſie, ſtets ſich gleich geweſen, ſtrömend aus derſelben tiefen Quelle. Aehnliche Töne, wie ſie noch heute aus dem Schooße des Volkes erklingen, ſeien damals unter begünſtigten Verhältniſſen rein und klar erklungen: eine Weiſung, wohin das Augenmerk des ſtrebenden Dichters ſich zu richten habe, um Nüchternheit und kalte Verkünſtelung zu fliehen und das verlorene Gut urſprünglicher Poeſie wieder zu gewinnen. Im Einzelnen iſt viel des Schönen und Anregenden, Alles tritt in ganz neuem Licht entgegen: das Buch Hiob, die Pſalmen erſcheinen im vollen Glanz der Poeſie, und wie ergreifend wirkt in Herders Darſtellung das Lied der Deborah. Das Werk vom Geiſt der ebräiſchen Poeſie nimmt ſomit eine hohe Stellung ein in der Reihe der von Herder ausgehenden Offenbarungen über das Reich der wahren Poeſie, von der man je mehr und mehr ſich zu entfernen Gefahr lief, namentlich unter dem herrſchenden franzöſiſchen Einfluß. Alles aber ſind Mahnungen an den deutſchen Geiſt, ſich an ſich ſelbſt und ſeine tiefen Hülfsquellen zu wenden.

Dieſe Art des Anregens und Aufmerkſammachens auf alle fließenden Quellen der Kunſt behielt Herder in größter Vielſeitigkeit durch ſein ganzes Leben bei, er gab in ſolcher Abſicht Zeitſchriften heraus, periodiſch oder in freien Heften. Er kam namentlich immer wieder auf die Griechen zurück und erneute hier die horaziſche Forderung: Vos exemplaria Graeca —. Seinen früheren Hindeutungen auf Homer und die griechiſchen Lyriker ſchloſſen ſich im Jahr 1785 ſeine Ueberſetzungen griechiſcher Epigramme an. Sie erſchienen in den zerſtreuten Blättern unter dem Titel: „Blumen aus der griechiſchen Anthologie geſammelt.“ Die Auswahl der überſetzten Stücke muß überaus glücklich genannt werden und gleiches Lob verdient die Uebertragung, denn ſie treten hier in aller Einfachheit und Grazie, und in voller Lebensfriſche entgegen. Herder hat in Genauigkeit und Treue übertroffen werden können, allein den leichten und ſchönen Wurf, den geiſtigen Hauch, die warme Belebung, kurz den griechiſchen Geiſt dürfte bis jetzt keiner ſeiner Nachfolger und Mitbewerber erreicht haben. Stolbergs Ilias und Voſſens Odyſſee (1781) war vorangegangen, man gewann jetzt in weiteren Kreiſen einen immer tieferen und allgemeineren Einblick in das Weſen des Griechenthums, und während man es früher nur von der gelehrten Seite kennen gelernt, erkannte man es jetzt von der urſprünglichen und naiven. Der Einfluß auf Goethe und deſſen Zeit dürfte hier ein unverkennbarer ſein.

Wie ſehr Herder vorurtheilsfrei nach allen Seiten um ſich blickte um, wie Leſſing, vergeſſenes Verdienſt ans Licht zu ziehen, und jedem in ſeiner Art gerecht zu werden, dies zeigt ſich namentlich auch in ſeinen Ueberſetzungen der neulateiniſchen Gedichte von Balde*) und Sarbievius**), jene in der Zeitſchrift Terpſichore 1795, letztere in den Briefen zur Beförderung der Humanität; der Vergleich dieſer Nachahmungen des Klaſſiſchen, eine Renaiſſance, dient freilich nur, die Vorbilder in ihr wahres Licht zu ſtellen, wenn man im Einzelnen auch Geiſt und Feinheit anerkennen wird. Wir erwähnen noch in den zerſtreuten Blättern: „Blumen aus morgenländiſchen Dichtern geſammelt“, aus Sadis Roſenthal u. a., dann ebenda Gedichte der Dichterin Fauſtina Maratti-Zoppa u. ſ. w.

Noch großartiger und zugleich noch einflußreicher erſcheint uns Herder als Sammler und glücklicher Ueberſetzer der „Stimmen der Völker in Liedern“; ***) ſchon in den Jahren 1778 und 1779 erſchienen die erſten Sammlungen dieſer Art. Es iſt bewundernswürdig und nicht genug anzuerkennen, wie Herder in den Geiſt der Völker eindrang, wie er Ausdruck fand für die verſchiedenen Tonarten und wie er durchhin das Volksmäßige und Naturwüchſige, im beſtimmten Gegenſatz zur Kunſtpoeſie, eben ſo kräftig als ſein zur Anſchauung zu bringen wußte. Und der Umfang iſt ſchon ein ſehr großer: Italieniſches und Nordiſches, Ruſſiſches und Schottiſches, ja Naturlaute aus den Sprachen der Wilden.

---

*) 1603 im Elſaß geboren, war Jeſuit, ſonſt ein edler für Menſchenwohl und Vaterland begeiſterter Sänger.

**) 1595 geb., Jeſuit und Hofprediger zu Warſchau; ſtirbt 1640.

***) Nach Herders Tode von Johann von Müller (1807) vollſtändiger aus des Verfaſſers Manuſcripten herausgegeben.

So ſehen wir denn Herders Blick rund umher auf alle Literaturen gerichtet, ſo weit ſie ihm zugänglich waren, in gleicher Weiſe auf Kunſtpoeſie und Naturlaute: er iſt der Vollender der großen Bewegung in den ſiebziger Jahren, er ſtürzte die engen Schranken vollends um und gab dem Strom der Poeſie durch die Völker freien Lauf. Wenn man weiterhin den Deutſchen die Vielſeitigkeit und Allgemeinheit der Auffaſſung zugeeignet, wenn ihnen der Gedanke einer Weltliteratur und das Streben nach einer Verſammlung derſelben in deutſcher Sprache gehört, ſo darf niemals vergeſſen werden, daß Herder eigentlich der erſte iſt, der dieſen Gedanken faßte und unabläſſig verfolgte, und hier eben dürfte des Mannes größtes Verdienſt liegen. Auch läßt ſich nicht verkennen, daß Goethes vielgerühmte Univerſalität auf dieſen Beſtrebungen fußt, ohne welche ſie kaum zu denken iſt.

Von Herders eigenen Poeſien iſt offen auszuſprechen, daß darin nicht die Bedeutung des Mannes liegt. Viele von ihnen ſind Ueberſetzung, aber auch die es nicht ſind, entbehren wahrer Urſprünglichkeit. Was ſich den Formen des griechiſchen Epigramms anſchließt, dürfte zum Beſten gehören und hier zeigt ſich ein gewiſſes Formtalent, das manchem der übrigen Stücke nicht zuzuerkennen iſt. Herder arbeitete leicht und ohne diejenige Aufbietung von Kraft, ohne die nie ein wahres Kunſtwerk entſtehen kann. Er wählt darum auch gern die bequemſten Formen und wird hier durch Klopſtocks Beiſpiel zu einer gewiſſen Improviſation verführt, von der nicht zu verwundern iſt, wenn ſie auf die Dauer ſich nicht bewährt. Herder ſchied Poeſie und Proſa nicht hinreichend, wie in ſeine Proſa ſich zu viel von poetiſchem Ausdruck miſcht, ſo wieder fehlt es ſeinen Verſen an Wahl und Schwung des Ausdrucks. Einer beſondern Erwähnung verdienen Herders Legenden, ſofern ſie einem nach Inhalt und Form vergeſſenen Gebiet eine neue Aufnahme in die deutſche Poeſie verſchafften, aber auch hier leider beklagt man eine allzu ſtarke Annäherung an die Proſa.

Das bedeutendſte Werk Herders und dasjenige, dem eine bleibende Anerkennung geſichert iſt, erſchien erſt nach ſeinem Tode*): der Cid**). Das Werk iſt weder Ueberſetzung noch eigene Production, ſondern freie Bearbeitung und Zurechtlegung mit ſehr viel Takt und Geſchmack und mit einem vorzüglichen Treffen des eigenthümlichen ſpaniſchen Tones. Der poetiſche Gehalt der alten Lieder tritt, wenn auch in einer etwas zerlaſſenen Form, hier unverkürzt entgegen und Niemand kann verkennen, daß die Seele des trefflichen Mannes zugleich ihren Hauch über das Ganze ergoſſen. Was Herder ſein lebenlang gepredigt, die Herrlichkeit der Volkspoeſie, erhielt hier einen neuen und ungeahnten Ausdruck. Das Werk hat vielen Tauſenden einen reinen Genuß verſchafft und wirkt unabläſſig fort, um einfache wahre Poeſie von ſtelzenhaftem und aufgeſchmücktem Wortprunk unterſcheiden zu lehren.

Unter Herders proſaiſchen Werken iſt zunächſt von Herders „Ideen zur Philoſophie der Geſchichte der Menſchheit“ zu reden. Obwohl dies Werk ſich von unſerem nächſten Ziel entfernt, ſo iſt doch ſein Werth ſo groß und ſein Einfluß auf die Folgezeit ſo tiefgreifend, daß es hier nicht übergangen werden kann. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts regte ſich der Gedanke, ſelbſt Voltaire hat daran ſeinen Antheil, daß das Werk des Geſchichtsſchreibers nicht mit der bloßen Regentengeſchichte abgethan ſei, ſondern daß die Entwickelung des Staatslebens, noch mehr aber der Fortſchritt der Cultur ins Auge zu faſſen und hier ein ſtetiger Faden zu verfolgen ſei. Einen bedeutenden Schritt auf dieſer Bahn that Leſſing in ſeiner „Erziehung des Menſchengeſchlechtes“; die Geſchichte erſchien darnach als die Verwirklichung eines tiefen Planes der Vorſehung.

---

*) Nur Proben waren vorher im 9. und 10. Stück der Adraſtea gegeben worden. Herder wurde wahrſcheinlich auf den Cid aufmerkſam gemacht durch einen Aufſatz im deutſchen Merkur von 1792 S. 199—215. Im Jahr 1799 erſchien darauf: Ehrgefühl und Liebe, oder der Cid, ein Trauerſpiel von J. W. Broxtermann, Brandenburg.

**) Mit vollem Titel: Der Cid, nach Spaniſchen Romanzen beſungen von Johann Gottfried von Herder. Mit einer hiſtoriſchen Einleitung durch Johann von Müller. Tübingen 1805.

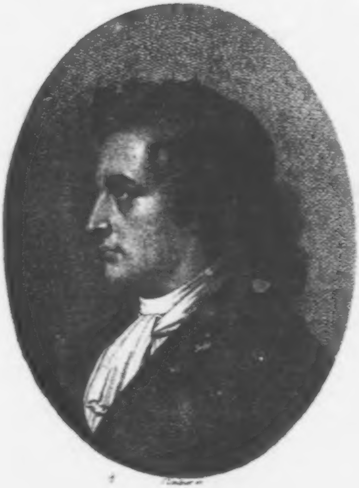
Hier knüpfte Herder an, er gab dem Gedanken mehr Fülle, er gab Knochengerüſt, Fleiſch, Blut und Leben. Die Völker erhielten Rollen in dem großen Concert, wie Partieen einzelner Inſtrumente, die geſammte Geſchichte erſchien wie ein Kunſtwerk, wie eine Muſik — deren Partitur der Schöpfer in Händen hat, von der aber ein ſinniges Ohr hie und da etwas abmerken kann. Dieſer mächtige Gedanke iſt tief in die ſpätere deutſche Philoſophie übergegangen, und während Schelling ſich mit ähnlichen Anſchauungen der Natur zuwandte, und ihn hier als etwas Neues brachte, wendete Hegel in ſolcher Weiſe ſeine Vorliebe der Geſchichte zu. Er hat mit ſeiner Philoſophie der Geſchichte vorzugsweiſe Glück gemacht, in ſehr verſchiedener Art, ebenſowohl bei den damaligen Staatslenkern als bei dem zum Theil ganz anders geſinnten Publicum. Hier wurde alles auf eine abſtracte Formel gebracht; der Philoſoph ſelbſt beſitzt das Recept der Geſchichte. Es iſt nicht das erſte Mal, daß Dinge in ihrer Uebertreibung und Ausartung mehr Eindruck machen, als in ihrer Wahrheit — d. h. bei untergeordneten Geiſtern, bei roherer Faſſungskraft.

Endlich iſt nicht zu übergehen, daß Herder, anfangs ein Schüler Kants, ſpäter entſchiedener Gegner der Kantiſchen Philoſophie wurde. Er griff die letztere in mehreren Schriften an, welchen mehr Bedeutung beizumeſſen iſt, als von den ſpäter herrſchenden Schulen geſchehen. Der Kritik der reinen Vernunft ſtellte er ein zweibändiges Werk: „Metakritik der reinen Vernunft“ entgegen und der Kritik der Urtheilskraft, welche die Kantiſche Aeſthetik enthält, ſein Werk „Kalligona“. Daß Herder auf dieſem Gebiet eine Stimme hatte und die Dinge lebendiger anſah, wird auch das Vorurtheil nicht verkennen dürfen. Tiefer aber auf dieſe Beſtrebungen einzugehen, würde hier nicht angemeſſen ſein.

Wir ſchließen mit dem Ausſpruch, daß Herder, nächſt Leſſing, unter den deutſchen Schriftſtellern vor Goethe derjenige ſei, von welchem die größte Anregung ausgegangen. Sein Werth und Weſen beſteht hauptſächlich darin, daß er die Brücke von Leſſing zu Goethe bildet und ſein höchſtes Lob liegt darin, daß letzterer ohne ihn nicht wohl gedacht werden kann.

Neunzehntes Buch.

Johann Wolfgang Goethe.



JOH. WOLFG. v. GOETHE.

Friedrich Bruckmann's Verlag in München

Johann Wolfgang Goethe.*)

I.

Leben. Frankfurt, Straßburg, Seſenheim.

Es giebt kaum irgend einen Dichter, deſſen Werke in ſo nahem Zuſammenhange mit ſeinem Leben ſtänden, als dies bei Goethe der Fall iſt. Von den Lebensumſtänden mancher Dichter wiſſen wir ſehr Ungenügendes, aber wir verlangen auch nicht eben mehr zu wiſſen, ihre Werke bleiben die Hauptſache und ſie ſprechen im Weſentlichen für ſich ſelbſt. Goethes Werke bedürfen aber in der That einer Erklärung durch ſeine Schickſale, ſchon ihre wunderbare Verſchiedenartigkeit würde ohne die nähere Kenntniß der Verhältniſſe und Berührungen, unter denen er gelebt, uns großentheils unbegreiflich ſein. Nun ſind wir aber auch im Beſitz einer ſehr genauen Kenntniß dieſer Verhältniſſe, Goethes Leben liegt vor uns gleich einem aufgeſchlagenen Buch. Er ſelbſt beſchrieb es, wenigſtens einem großen Theil nach, die Briefwechſel haben ſehr viel ergänzt, uns eingeführt in die innerſte Geſchichte ſeiner Werke, uns liegen Tagebücher von ſeiner Hand und Aufzeichnungen aus ſeiner nächſten Umgebung vor, die Denkwürdigkeiten vieler mit ihm in Beziehung gekommenen Perſonen werfen nach allen Seiten hin Licht, geben dieſem Lebensbilde eine plaſtiſche Geſtalt. Es erwächſt hier vielmehr eine neue Schwierigkeit aus der Fülle des Stoffes.

---

*) So hat Goethe ſtets ſeinen Namen geſchrieben; wenn indeſſen frühzeitig die der Sprache angemeſſenere Schreibart Göthe aufgekommen iſt und ſich zum Theil behauptet, ſo liegt darin im Grunde nur ein Anerkenntniß ſeines allgemein deutſchen Verdienſtes, wie denn in ähnlicher Weiſe Byron unter einer anderen Ausſprache ſeines Namens berühmt geworden.

Für uns iſt noch eine andere Schwierigkeit von nicht geringer Bedeutung. Goethes Leben iſt, mit ſorgſamer Benutzung all dieſes Stoffes, mehrfach und in großer Ausführlichkeit dargeſtellt worden, ſogar von einem Ausländer, wir kommen zuletzt und finden kaum noch etwas Neues zu ſagen, während es mißlich iſt, auf ungleich engerem Raum mit jenen ausgedehnten Arbeiten irgend zu wetteifern. Wir wollen ſie in ihrem Werth nicht ſchmälern, beſchränken uns hier auf das, was in kürzeren Umriß ſich faſſen läßt, und geben von Goethes Leben nur eben ſo viel, als für die Beurtheilung ſeiner Werke unerläßlich iſt — dieſe Werke und dieſe Beurtheilung, das iſt für uns die Hauptſache, und hier etwas Neues zu ſagen, dürfte weniger ſchwer ſein, denn mit dem wachſenden Abſtande der Zeit ändern ſich Anſichten und Maaßſtäbe ganz von ſelbſt, außerdem aber mißt ſich die Schätzung auch ſchon je nach den Ausſichten, die man für die Zukunft hat. Der ruhige Beurtheiler, der an einen möglichen Fortſchritt, an ein plus ultra glaubt, muß ſehr natürlich ſich anders äußern als der befangene Verehrer oder auch der gleich befangene Antagoniſt.

Goethe ſtammt aus einer freien Reichsſtadt, aus einer angeſehenen Bürgerfamilie. Er wurde am 28. Auguſt 1749 zu Frankfurt am Main geboren, in der alten wohlhabenden Stadt voll regen Lebens, in einer freundlichen Natur, nahe den noch ſchöneren Main- und Rheingegenden. Sein Vater, ein ernſter, etwas förmlicher Mann, aus Magdeburg ſtammend, bekleidete kein öffentliches Amt, doch war er Doctor juris und Kaiſerlicher Rath. Die Mutter, Tochter des Schultheißen Textor, war eine Frau voll großer Lebendigkeit und von nicht gewöhnlichen Eigenſchaften des Verſtandes und Herzens; Goethe ſelbſt hat zum öftern ausgeſprochen, daß er ihr viel danke, ihre Briefe (in dem Briefwechſel Goethes mit einem Kinde) vereinigen in eigenthümlichſter Weiſe Laune und Würde; ihre Duldſamkeit machte ſie allen lieb. Er hatte nur eine

Schweſter, die tieffühlende Cornelia; vier andere Geſchwiſter ſtarben jung; als einziger Sohn des wenig beſchäftigten Vaters war ſeine Erziehung um ſo ſorgfältiger, die Mittel dazu waren vorhanden. Der Vater war vielſeitig gebildet, hatte Italien geſehen, und beſaß den Sinn zu ſammeln; auch ſonſt fehlte es nicht an Anregungen aller Art. In ſeine Jugend fiel der ſiebenjährige Krieg, die Theilnahme für deſſen Helden erfüllte das Herz des Knaben; ſpäter kamen franzöſiſche Truppen nach Frankfurt. Der jetzt vielbekannte Königslieutenant, Graf von Thorane, ein liebenswürdiger und origineller Mann, nahm Quartier im Goetheſchen Hauſe. Er war Kunſtfreund, und gewann den lernbegierigen jungen Wolfgang lieb; dieſer nahm Theil an ſeinen Erwerbungen, Beſtellungen. Er entwarf ihm Aufgaben für die Künſtler, die er beſchäftigte, aus der Geſchichte Joſephs; einige davon wurden ausgeführt. Früh entwickelte ſich die lebhafte Phantaſie in Erzählungen, in Erfindung von Märchen, dabei auch die Neigung zu einem gewiſſen Myſtificiren. Durch Privatunterricht erlernte er die alten Sprachen, aber zugleich neuere und war bald im Beſitz einer für ſein Alter auffallenden Kenntniß und Bildung. Man darf Goethe, was ſich auch durch ſeine ganze Entwicklung bewährt hat, zu den Frühreifen zählen, doch lag dies nicht ſowohl in irgend einer abnormen oder krankhaften Dispoſition, ſondern war vielmehr die unvermeidliche Folge ſeines regſamen Geiſtes in Verbindung mit der ſorgſamen Erziehung und den allerſeits günſtigen Umſtänden, weshalb denn eben, ein ſeltener Fall, damit die völlige Geſundheit des Geiſtes beſtehen konnte. Auch ſein Körper war geſund, jedoch zart und leicht erregbar — die günſtigſte Bedingung für das, was die Natur hier beabſichtigte; endlich ſein Herz warm, weich, ſehr zündbar, aber durch Verſtand und Charakter gezügelt, durch natürlichen Adel in der Bahn erhalten.

Was der Jüngling ergriff, ergriff er mit Eifer. Vom Vater zum Juriſten beſtimmt, wohl auch darum, weil dieſer Stand zu ſtädtiſchen Ehrenämtern führen konnte, hatte er noch neben den erforderlichen Vorſtudien Muße genug, ſich in mancherlei Lieblingsſtudien auszubreiten, ſowohl literariſchen als artiſtiſchen, noch ohne den Gedanken, daß hierin ſein wahrer Beruf liegen werde. Merkwürdig iſt, daß er zuerſt mit einem franzöſiſchen Product in die Welt trat. Die Franzoſen hatten ſich alsbald in der deutſchen Reichsſtadt ein franzöſiſches Theater errichtet; der junge Goethe erhielt von ſeinem Großvater, dem Schultheißen, ein Freibillet, und machte bald Bekanntſchaft mit einem zum Theater gehörigen Altersgenoſſen. Hatte er mit ſeiner ehrſamen Mutter im Parterre geſeſſen und von dorther ſich beſonders der Recitation des gemeſſenen Alexandrinerſchritts erfreut, er verſtand die fremde Sprache in der Tragödie beſſer als in dem flüchtigen Dialog des Luſtſpiels, ſo führte ſein Genoß ihn jetzt hinter die Couliſſen. Hier nun empfing er frühzeitig Eindrücke, welche erſt ſpät in ſeinem Wilhelm Meiſter dichteriſche Geſtalt gewannen. Von dem Empfange ſolcher Eindrücke ging er aber ſelbſt zur Production über, er ſchrieb ſelbſt ein franzöſiſches Drama, das ſein junger Freund nicht nur von Sprachfehlern ſäuberte, ſondern ohne ſein Wiſſen auch umformte, um es dann zu ſeinem Erſtaunen und Erſchrecken zugleich, wirklich auf die Bühne zu bringen. Es iſt zu bemerken, daß Goethe hier Stücke aller Art ſah, Tragödien, Luſtſpiele, Schauſpiele, und daß gerade damals ſich das franzöſiſche Theater ſchon in der Kriſis befand. Neben Racine und Voltaire ſah er auch Stücke von Diderot, „die nach der natürlichſten Natürlichkeit ſtreben."

Goethe trieb aus Liebhaberei in jenen jungen Jahren auch ein wenig hebräiſch, er vertiefte ſich in bibliſche Studien und verfaßte in Folge derſelben ein Gedicht, das die Geſchichte Joſephs zum Inhalt hatte, ſein Vater ſelbſt förderte ihn darin. Solche religiöſe Beſtrebungen brachten ihn in die Nähe des frommen Fräuleins von Klettenberg, deren Einfluß auf ihn, nach ſeiner Angabe, nicht gering war. Von ganz anderer Art war ein erſtes Liebesverhältniß — mit Gretchen, nach deren Bilde er Egmonts Clärchen ſchuf und die er im Fauſt mit ihrem eigenen Namen verewigte. Bevor Goethe ſeine Vaterſtadt verließ, hatte er noch das Schauſpiel einer Kaiſerkrönung, die ſeine Phantaſie ganz in das Mittelalter verſetzte und den tiefſten Eindruck hinterließ. Er erhielt hier die Weihe zu ſeinem Götz.

Sechzehn Jahre alt, 1765, bezog Goethe die Univerſität. Man hatte für ihn Leipzig gewählt, das damals vor allen andern in Deutſchland ſtralte, ſowohl in den Wiſſenſchaften, als in der Literatur. Hier lebten Erneſti, Gellert und Gottſched, deſſen Ruf immer noch groß war. Im juriſtiſchen Fach ſtand der ehrbare Profeſſor Boehm obenan, der aber von ſchönen Wiſſenſchaften nichts wußte und wiſſen wollte. Der junge Studioſus hatte demgemäß auch die beſten Entſchlüſſe, ein perfecter Juriſt zu werden und fing ſein Studium regelrecht und methodiſch an. Allein ſogleich widerſtrebte ihm das collegium logicum und bald auch die trockene Jurisprudenz; die Literatur behielt das Uebergewicht. Er begann jetzt auch ſich in dem eleganten Leipzig in die Geſellſchaft einzuführen; wobei er aber ſah, daß man ſeine Kleidung nicht nach der Mode, ſeinen Dialekt provinziell, ſeinen Anſtand ſehr problematiſch fand. Am leichteſten ließ ſich dies in Hinſicht des erſten Punktes verbeſſern, in dem andern nahm ſich Frau Boehm ſeiner an und formte den jungen liebenswürdigen Wildling. Da er ſich ihr willig darbot, ſo erſtreckten ſich bald ihre Bemühungen auch weiter. Er hatte ihr alle ſeine poetiſchen Verſuche vertraut, die er als werthvollen Beſitz aus der Heimat mit ſich gebracht, und ſie fand ſie nicht beſſer als ſeine übrigen Eigenſchaften. Auch er überzeugte ſich von ihrem Unwerth, hauptſächlich wohl, weil er Kraft fühlte, Beſſeres zu ſchaffen, weil er eben nach dem höchſten Ziel ſtrebte. Er verbrannte ſie auf dem Küchenheerde. Jetzt kam eine Periode, wo die Geſellſchaft ihn abſtieß, gerade zur Zeit, als er ſich in ihr hoffähig fühlte. Er lebte einſam, eine gewiſſe Melancholie bemächtigte ſich ſeiner, ſelbſt die Arbeit ſtockte. Schrieb er aber zuweilen an ſeine alten Freunde, ſo war es in Verſen. Da kam Schloſſer, ſein nachmaliger Schwager, nach Leipzig, und dieſer ermunterte ihn zum Studium und zur Regſamkeit. Er dichtete jetzt wieder, aber nicht bloß deutſch, ſondern zugleich franzöſiſch, engliſch, italieniſch.

Auch Hand und Auge künſtleriſch zu bilden, hatte er in Leipzig treffliche Gelegenheit unter der Leitung von Oeſer.

Ein neues Liebesverhältniß blieb nicht aus; er lernte im Hauſe einer vornehmen Frankfurter Familie, welche ſich damals zu Leipzig aufhielt, mit Namen Schönkopf, die muntere Tochter kennen, die eben ſo zündbar war, als der durch Geiſt und Körper gleichmäßig ausgezeichnete Student; man ſpielte Theater, Goethe und Eliſabeth hatten die Liebhaberrollen. Die Eltern, denen Goethes Familienverhältniſſe bekannt waren, würden eine Verbindung nicht ungern geſehen haben, desgleichen auch Goethes Eltern. Wie man weiß, zerſchlug ſich das Verhältniß hauptſächlich durch Goethes Eiferſucht, welche ja eben ein Zeichen wahrer Liebe iſt. Er quälte das Mädchen, machte ihr unſäglichen Kummer und verſcherzte ſich ihre Liebe. Als er zu ſpät zur Einſicht kam, ſchrieb er „die Laune des Verliebten". Zunächſt ſuchte er Zuflucht in den wilden Zerſtreuungen des Studentenlebens.

Es war eine kritiſche Zeit, in welcher Goethe ſich in Leipzig befand; Gottſched, bei dem Goethe eine ſo ſonderbare Audienz hatte, ging dem Verluſt ſeines Anſehens entgegen, neue Anſchauungen griffen Platz; ſelbſt das Theater empfand ſchon die Aenderung des Geſchmacks. Viel Anregung lag hier, und Goethe, der dem Vergnügen zu leben ſchien, feierte darum nicht. Er ſchrieb Dramen und lyriſche Gedichte. Unter jenen iſt das ſchon erwähnte Stück die Laune des Verliebten, eine Abſpiegelung ſeiner Leipziger Erlebniſſe, nicht ohne Anklage gegen ſich ſelbſt; eine freiere Erfindung ſind die Mitſchuldigen, beide ihrer Form nach ganz in dem Geſchmack der Zeit. Mehr Jugendfriſche finden wir in den Liedern des Leipziger Aufenthalts, doch verleugnen auch ſie Ort und Zeit nicht. Hier nun trat Goethe zuerſt in die Oeffentlichkeit. Er hatte viel in dem muſikaliſchen Hauſe der Familie Breitkopf verkehrt, der Sohn war ſein Studienfreund. Dieſer nun componirte die in dieſem Kreiſe entſtandenen Lieder und mit deſſen Muſik erſchienen ſie (1769), unter dem Titel: Neue Lieder, in Melodien geſetzt von Bernhard Theodor Breitkopf; es ſind ihrer zwanzig an der Zahl, zum Theil und mit Veränderungen hat Goethe ſie in die Sammlung ſeiner Lieder aufgenommen. Am munterſten erſcheint die Zueignung:

Da ſind ſie nun! da habt ihr ſie,
Die Lieder, ohne Kunſt und Müh
Am Rand des Bachs entſprungen.
Verliebt und jung und voll Gefühl
Trieb ich der Jugend altes Spiel,
Und hab' ſie ſo geſungen.

Dieſe fröhliche Thätigkeit erlitt aber bald eine herbe Unterbrechung, vielleicht mit herbei geführt durch Unregelmäßigkeit des Lebens. Goethe erleidet einen Blutſturz und erkrankt an einem bedenklichen Halsleiden; dürftig hergeſtellt, begiebt er ſich nach Frankfurt und erholt ſich hier nur langſam.

Er brachte von Leipzig nicht eben viel geordnete Kenntniſſe mit, doch mancherlei Lebensanſchauung und Erfahrung, und — einen Reichthum von Gedichten, Stücke und Entwürfe. Nach erfolgter Geneſung, bei neuen Säften und Kräften, hielt er mit heroiſchem Mut eine Heerſchau über ſeine angehäuften Papiere. Vieles erſchien ihm kalt und trocken, und was die Regungen des menſchlichen Herzens ausdrücken ſollte, oberflächlich. „Dieſes bewog mich, als ich nun abermals das väterliche Haus verlaſſen und auf eine zweite Akademie ziehen ſollte, wieder ein großes Haupt-Autodafé über meine Arbeiten zu verhängen. Mehrere angefangene Stücke, deren einige bis zum dritten und vierten Act, andere aber nur bis zu vollendeter Expoſition gelangt waren, nebſt vielen anderen Gedichten, Briefen und Papieren wurden dem Feuer übergeben, und kaum blieb etwas verſchont außer dem Manuſcript von Behriſch*), die Laune des Verliebten und die Mitſchuldigen, an welchem letzteren ich immerfort mit beſonderer Liebe beſſerte, und da das Stück ſchon fertig war, die Expoſition nochmals durcharbeitete, um ſie zugleich bewegter und klarer zu machen. Leſſing hatte in den zwei erſten

---

*) Der nämlich Goethes Arbeit mit kalligraphiſcher Kunſt abgeſchrieben.

Acten der Minna ein unerreichbares Muſter aufgeſtellt, wie ein Drama zu exponiren ſei, und es war mir nichts angelegener, als in ſeinen Sinn und ſeine Anſichten einzudringen."

Goethes reizvolle Darſtellung ſeines Jugendlebens und die feinſinnige Anatomie ſeiner Seelenzuſtände und ſeiner Entwickelung entfaltet klar vor unſeren Augen, was damals in ihm vorging. In der Geneſung und zwiſchen mehrfachen Rückfällen war er um ſo reizbarer, um ſo empfänglicher. Ihm fiel Arnolds Ketzerhiſtorie in die Hände, ein Werk, das auf ihn einen tiefen Eindruck machte, indem es die verſchiedenen Abweichungen von der anerkannten Lehre nicht in ſo gar verwerflichem Licht darſtellte und in dem Jüngling die Anſicht hervortreten ließ, daß wohl jeder befugt ſei, ſich Religion und Welt nach ſeiner Weiſe zurecht zu legen. So ging es an ein religiöſes Philoſophiren, an eine Speculation, in der mancherlei Elemente hervortraten, ähnlich, wie ſie ſpäter von namhaften Männern mit großer Prätenſion ſich hören ließen. Manches Myſtiſche, wozu ſchon der Knabe ſich geneigt hatte, ſpielte herein, das Ganze hatte eine gewiſſe Verwandtſchaft mit neuplatoniſchen Gedanken und mit den Auffaſſungen der Gnoſtiker; Gott, Welt, Sünde, Erlöſung ſollten hier eine Zurechtlegung finden, Lucifer, die Schaar der Engel in ihrem Abfall von Gott hatten darin Hauptrollen und manches prägte ſich wohl hier ſchon tief der Phantaſie ein, was in ſpäteren Jahren im Fauſt und anderswo poetiſche Geſtalt gewann.

Solchen einſamen Speculationen gegenüber wurde damals auf Goethe und ſeine Altersgenoſſen ein Wort in der allgemeinen deutſchen Bibliothek von großer und nachhaltiger Bedeutung. Es war dort eine Weiſung gegeben, auf welchem Wege man ſich wahrhaft zu bilden habe, namentlich zum Dichter; die Compendien reichten nicht aus, man müſſe die Natur, das Leben ſelbſt von Angeſicht kennen lernen, hier die wahren feineren Regungen des Herzens ſtudieren. Nun hatte Goethe ſchon in Leipzig Abneigung genug gegen trockene und unfruchtbare Theorieen empfunden, er ſelbſt hatte ſchon die Frucht vom grünen Baum des Lebens ein wenig gekoſtet, ſo daß es nur eben noch einer leiſen Mahnung bedurfte, um dies Wort zur Looſung ſeines ferneren Studiums zu machen. Mit offener Bruſt warf er ſich in die Wogen des Lebens.

Wir geleiten nunmehr Goethe nach Straßburg, woſelbſt er ſein Studium fortſetzen und den Grad eines Doctors beider Rechte erwerben ſollte; kleine Zerwürfniſſe mit ſeinem Vater, namentlich entſtanden durch des Sohnes Kritik über den Plan des nach den Angaben des Vaters erbauten Hauſes, hatten die Abreiſe nur noch beſchleunigt. In Straßburg angekommen, verfehlt der impoſante Dom einen tiefen Eindruck nicht, freundlich und behaglich dagegen ſtimmt ihn die reiche Landſchaft voll maleriſcher Partieen und mannigfaltiger Spaziergänge. Er quartiert ſich wohnlich ein, nimmt Theil an einem wohlgeordneten Mittagstiſch, an dem ein wohlhabender älterer Herr eine Art von Präſidentſchaft führt. Mit dieſem beſpricht Goethe ſein nächſtes Vorhaben und er weiſt ihn an einen geübten Repetenten. Die juriſtiſchen Vorkenntniſſe erweiſen ſich nicht ganz übel, aber der Candidat erfährt ſehr bald, daß es hier, nach franzöſiſcher Art, weder auf tiefere Theorie noch auf gründliche hiſtoriſche Entwickelung ankomme, ſondern nur auf das Unerläßliche des Wiſſens und das unmittelbar Praktiſche. In ſolchem Sinne, mit ein paar angemeſſenen Hilfsmitteln, wird er bald zugeſtutzt. Die Lieblingsneigungen ruhen, um aber die Trockenheit des Gedächtnißkrames zu würzen und dem Geiſt eine Abwechſelung zu gewähren, läßt Goethe, deſſen Göttin ſtets die Gelegenheit, ſich durch ſeine Tiſchgenoſſen etwas weiter in das mediciniſche Studium hineinziehen, dem er bald die Seite tieferer Wiſſenſchaft abzugewinnen weiß. Daß er hier mit dem Bau des menſchlichen Körpers bekannt wurde, iſt in der Folge für ihn von der größten Bedeutung geworden.

Aber wir warten darauf, wie er jene neue Lebensdeviſe ausgeführt, wie er dem Leben gegenüber ſich verhalten habe. Dazu ward Rath, es beginnt einer der reizendſten idylliſchen Liebesromane, welchen er ſelbſt mit Wahrheit und Dichtung anmutig erzählt, und welchen neuerdings ein Forſcher, Näke, in ſeiner ganzen Wahrheit nachzuweiſen ſo glücklich war. Goethe hatte vor kurzem den Vicar von

Wakefield kennen gelernt und er ſollte jetzt ſelbſt ein Stück eines ähnlichen Romanes durchſpielen. Auf einer heiter unternommenen Luſtfahrt, in komiſcher Verkleidung ſich einführend, lernte er die Familie eines Landpaſtors kennen, und beſonders deſſen zweite Tochter, Friederike; eine Leidenſchaft ernſter und tiefer als alle bisherigen, bemächtigte ſich alsbald ſeines Herzens. Sie knüpfte dennoch kein Band für das Leben; und wenn der junge Dichter allerdings erweckte Hoffnungen unerfüllt ließ, ſo wollen wir unſererſeits ihn entſchuldigen mit ſeinem dunkeln Gefühl, daß ein anderer großer Beruf auf ihm ruhe. Nach Straßburg zurückgekehrt ſchrieb er vom 15. Oktober 1770 an Friederike Brion einen Brief, er iſt erhalten, der einer Liebeserklärung ſehr ähnlich ſieht. In ſeinem Leben finden ſich die Worte: „Gretchen hatte man mir genommen, Annette (die Schönkopf) mich verlaſſen; hier war ich zum erſtenmal ſchuldig.“

Das Wichtigſte was Goethe in Straßburg widerfuhr, war ſeine Bekanntſchaft mit Herder. Dieſer hatte ſchon einen Namen, als er mit ſeinem Prinzen, „der ſich in traurigem Gemütszuſtande befand“, nach Straßburg kam, von Goethe wußte die Welt nichts. Letzterer hatte ſchon von der Anweſenheit Herders erfahren und nichts wäre ihm erwünſchter geweſen, als ihm vorgeſtellt zu werden. Dieſe Rolle übernahm der Zufall; Goethe traf mit Herder auf der Treppe des Gaſthofes „zum Geiſt“ zuſammen und hier erkannten ſich alsbald die Geiſter. Herders Aufzug, die ſaubere ſchwarze Kleidung, die ernſte Haltung, die Art des gepuderten Haares und der auffallende ſchwarzſeidene Mantel ſagten Goethe, deſſen Auge und Herz in Straßburg Herders Geſtalt ſuchte, dieſer und kein anderer müſſe es ſein. Er knüpfte ein Geſpräch auf der Treppe an, beim Emporſteigen, und, ſo ſcheint es, beide beſuchten dieſelbe Perſon. Goethe darum gefragt, nannte ſeinen Namen, der freilich keinen Eindruck machte und beinahe überhört wurde, aber ſein Geſpräch gewann einigermaſſen das Ohr des Geiſtlichen und Goethe erbat ſich die Erlaubniß, ihn auf ſeinem eigenen Zimmer beſuchen zu dürfen. So kamen ſie bald einander näher.

Ueber die Studien, welche ihm zunächſt oblagen, hatte der junge Juriſt ſich wenig um das bekümmert, was am literariſchen Himmel vor ſich ging; durch Herder nun ward er nicht nur in die deutſche Literatur der Zeit, ſondern auch in die europäiſche eingeführt, und in beiden regte ſich's. Zugleich wurden ſeine früheren Maaßſtäbe und Schätzungen verändert. Mit der Schärfe ſeiner Kritik und mit der Mahnung, daß die wahre deutſche Literatur erſt beginnen ſolle, drückte Herder alle gefeierten Namen bedeutend herab, ließ nur wenige ſtehen: „Er hatte den Vorhang zerriſſen, der mir die Armut der deutſchen Literatur bedeckte, er hatte mir ſo manches Vorurtheil mit Grauſamkeit zerſtört.“ Dagegen lenkte er den Blick des ſtrebſamen Jünglings, in dem er einigermaſſen den künftigen Goethe erkannte, auf ganz andere und ungleich höhere Ziele, ſo daß von hier ab für dieſen eine ganz neue Welt aufging und er nun an ſeine eigenen Arbeiten ungleich höhere Forderungen richtete.

Hören wir Goethe ſelbſt. Er ſagt: „Ich ward mit der Poeſie von einer ganz anderen Seite, in einem anderen Sinne bekannt als bisher, und zwar in einem ſolchem, der mir ſehr zuſagte. Die hebräiſche Dichtkunſt, welche er nach ſeinem Vorgänger Lowth geiſtreich behandelte, die Volkspoeſie, deren Ueberlieferungen im Elſaß aufzuſuchen er uns antrieb, die älteſten Urkunden als Poeſie geben das Zeugniß, daß die Dichtkunſt überhaupt eine Welt- und Völkergabe ſei, nicht ein Privaterbtheil einiger feiner und gebildeten Männer. Ich verſchlang das alles, und je heftiger ich im Empfangen, deſto freigebiger war er im Geben.“ Außer der Volkspoeſie machte Herder ſeinen jüngeren Freund nun auch mit allen ſeinen Lieblingen bekannt, obenan mit Homer, Oſſian, und wir wiſſen, wie tief Goethe beide in ſein Herz aufnahm; dann aber auch, als ein gewiſſes Gegengewicht, mit Swift und mit Hamann. Wie der letztere auf Herder einen unzweifelhaften Einfluß gehabt hat, ſo gewann er ihn auch auf Goethe. Es zeigt ſich dies ſchon darin, daß Goethe durch ſein ganzes Leben große Theilnahme für dieſen ſeltſamen Geiſt bewies, deſſen Schriften er ſorgfältig ſammelte. Er war im Beſitz mehrerer Manuſcripte und hat gewirkt zur ſpäter erfolgten Herausgabe der Werke. Das Princip, auf welches alle Aeußerungen des „Magus aus dem Norden" zurückfallen, faßt er in die Worte: „Alles was der Menſch zu leiſten unternimmt, es werde nun durch That oder Wort hervorgebracht, muß aus ſämmtlichen vereinigten Kräften entſpringen; alles Vereinzelte iſt verwerflich."*) Die allgemeine Tendenz Hamanns war der allgemeinen Verſtandesbildung entgegen, ſodann der Convention; er hebt die tiefer liegenden Kräfte des Menſchen hervor und will eine unmittelbare Beziehung zu Gott und zur Natur.

Nichts konnte günſtiger ſein als dieſes Zuſammentreffen; ein Verkehr von wenigen Wochen ließ mit der Fülle ſeiner Anregungen nachhaltige Wirkung für ein reiches Leben. Und wirklich hatte auch ſchon vor dieſer Begegnung ſich eine Sympathie der Geiſter gezeigt, Goethe ſelbſt ſchon hatte in der Richtung, in der Herder ihn befeſtigte, die erſten Schritte gethan. Der Straßburger Münſter hatte auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht, die Anſchauung mittelalterlicher Pracht, welche zu Frankfurt die Kaiſerkrönung gewährt hatte, erhielt hier eine bedeutende Steigerung. Goethe dachte nach über das Weſen der impoſanten gothiſchen Baukunſt, die ſich ihm als die eigentlich deutſche darſtellte. So erwuchs ſein Aufſatz, der in Herders „Von deutſcher Kunſt und Art" gedruckt wurde und wohl ſelbſt mit auf den Titel einwirkte. Der Aufſatz hat Früchte getragen, hat tief eingegriffen. Noch vor dem Götz lenkte er die

---

*) Goethe ſetzt hinzu: „Eine treffliche Maxime, aber ſchwer zu befolgen!" Wir unſererſeits empfehlen der Betrachtung, daß dieſe Zuſammenfaſſung aller Geiſteskräfte als Rückſchlag in Zuſammenhang ſtehen möchte mit der von Wolf und beſonders von Kant unternommenen Ausſpaltung und Iſolirung der einzelnen Geiſteskräfte. Erſt durch dieſes Wort Goethes wurde man in weiteren Kreiſen auf Hamann aufmerkſam, denn auch Herders Empfehlung in den Literaturbriefen und deſſen Aeußerung, daß hinter der wunderlichen Schaale ein Kern verborgen ſei, war ſpurlos vorübergegangen und des Autors fliegende Blätter blieben zerſtreut und von Wenigen gekannt. Hamann ahnte ein Element, das jenſeits der Berechnung des Verſtandes liegt, er ſympathiſirt hierin mit den Geiſtern, welche die Zeit heraufführen; hierin liegt der Schlüſſel ſeiner Beziehung zu Herder und Goethe.

Aufmerkſamkeit auf die Zeit alten deutſchen Lebens, er ward vielleicht der eigentliche Grundſtein der Romantik und einer vaterländiſchen Richtung. Freilich wiſſen wir jetzt, daß es mit der ſogenannten gothiſchen Baukunſt eine etwas andere und nicht ganz ſo einfache Bewandtniß hat. Sie tritt früher in Nordfrankreich auf, verbreitet ſich von dort rund umher, erhält aber ihre feinſte Ausbildung in Deutſchland — ebenſo wie das Rittergedicht. Das Mittelalter läßt ja überhaupt die Nationalität verſchwinden, alles taucht unter in dem Chriſtenthum und der lateiniſchen Sprache. Man darf ſagen, der Münſter, den Goethe gleich bei ſeiner Ankunft beſuchte und beſtieg, ſei für ihn und die deutſche Literatur eine gleich wichtige Bekanntſchaft geweſen als die Herders, er ſei durch jenen auf dieſen vorbereitet worden.

So regte ſich denn auch, wiewohl noch im tiefen Innern, eine Production ganz anderer Art als diejenige, welche er in den Einflüſſen des Frankfurter und Leipziger Lebens geübt hatte. Hier ſchon beſchäftigte und erfüllte ihn die alte Lebensbeſchreibung des Ritters Götz von Berlichingen mit der eiſernen Hand, von ihm ſelbſt aufgeſetzt, und — das Puppenſpiel Fauſt. Er ergriff beides in ſeinem innern Gehalt mit der Fülle ſeines Lebens. Kam davon auch noch wenig auf das Papier, ſo iſt doch vielleicht ſchon die Conception in dieſe glückliche Zeit zu verlegen. Die Spuren des Feuers einer erſten Liebe ſind reichlich in den Werken verblieben, welche die Welt bewundert.

In Seſenheim waren auch lyriſche Gedichte entſtanden, gewiß ganz unähnlich den früher verfaßten. Sie gingen aus von dem Unterlegen neuer Texte auf vorhandene Melodien, blieben aber dabei nicht ſtehen; Goethe ſelbſt giebt an, daß unter ſeinen Gedichten noch manches erhalten ſei, das der Leſer wohl herausfinden werde. Anderes wohl unter den acht neuen Liedern Goethes, herausgegeben von Theodor Bergk. Wir ſprechen noch davon.

Goethe mußte nun ernſtlich an die Aufgabe ſeines Aufenthalts in Straßburg denken: die Promotion. Das Nähere davon iſt von ihm ſelbſt ſorgfältig erzählt; es genügt hier zu berichten, daß er am 6. Auguſt 1771 den Doctorhut durch öffentliche Diſputation über Theſes erwarb. Seine Diſſertation hatte man unter milden Formen nicht zum Druck gelangen laſſen, da ſie ein verfängliches Thema behandelte: die Abhängigkeit des Cultus von dem Geſetzgeber, nicht eben im Sinne poſitiver Religion gefaßt. Dem Autor kam dieſe Verweigerung gar nicht ungelegen, da er nur eben dem Vater zu Gefallen die Arbeit unternommen hatte.

Es war gerade dieſe Univerſität gewählt worden, damit Goethe gleichzeitig ſich in der franzöſiſchen Sprache vervollkommnen ſollte; fürchte man nicht, daß ſein Herz auch nur vorübergehend ſich deutſchem Weſen entfremdet habe! Das Geſpräch an der Wirthstafel war deutſch, im weſentlichen deutſch geſinnt waren Goethes Studiengenoſſen, auch das Volk war damals noch in weit höherem Grade deutſch als leider gegenwärtig. Aber auch der franzöſiſchen Sprache kam Goethe nicht um vieles näher, ihm wurde nämlich die Converſation verleidet, weil ſein aus ſehr verſchiedenen Elementen zuſammengeſetzter Ausdruck ſelbſt bei den ſonſt ſo höflichen Franzoſen Anſtoß fand und er fühlte, daß man über die Form nicht den Inhalt ſeiner Rede beachtete. Gleichwohl wollten Freunde ihn zur Laufbahn eines akademiſchen Lehrers der Staatswiſſenſchaft in franzöſiſchem Sinn beſtimmen.

Dagegen wurde Goethe hier näher mit Shakeſpeare bekannt. Will er bereits in Leipzig den Genius in einem Auszuge ſeiner Schönheiten (the beauties of Shakespeare) erkannt haben, ſo war hier doch die ganze Umgebung wenig dazu und noch weniger zu einem tieferen Eindringen geeignet, obwohl ſchon die proſaiſche Ueberſetzung von Wieland die ganzen Stücke zugänglich machte, freilich ohne prägnante Wiedergabe des Einzelnen. In Straßburg nun waren die Verhältniſſe ganz anders, hier wies der Verkehr mit Herder und deſſen wahrſcheinlich in Straßburg verfaßter Aufſatz über Shakeſpeare (ſ. o.) ihn ungleich nachdrücklicher auf den großen Britten hin und dazu gerieth er in eine Geſellſchaft, welche ihre Scherze mit Schnörkeln nach Art der Shakeſpeariſchen Clowns zu würzen liebte. An der Spitze dieſer Geſellſchaft ſtand Lenz, Goethe befreundete ſich ſchnell mit ihm und er wurde nun der Anführer zu einem gründlichen Studium des Originaltextes.

Wie tief und in welcher Art die Eindrücke waren, welche Shakeſpeare auf den jungen Goethe machte, erhellt am beſten aus einer Rede, welche er vor einem Kreiſe der Straßburger Freunde gehalten; ſie iſt veröffentlicht worden von Otto Jahn. Wir leſen darin folgende Stellen: — „drum ſind auch alle franzöſiſchen Trauerſpiele Parodieen von ſich ſelbſt. Wie das ſo regelmäßig zugeht und daß ſie einander ſo ähnlich ſind wie die Schuhe, und auch langweilig mitunter, beſonders in genere im vierten Act, das wiſſen die Herren leider aus Erfahrung und ich ſage nichts davon" — Ferner: „Shakeſpeare, mein Freund! wenn du noch unter uns wärſt, ich könnte nirgends leben als mit dir; wie gern wollte ich die Nebenrolle eines Pylades ſpielen, wenn du Oreſt wäreſt"; dann beſonders: „Shakeſpeares Theater iſt ein ſchöner Raritätenkaſten, in dem die Geſchichte der Welt vor unſeren Augen an dem unſichtbaren Faden der Zeit vorbeirollt. Seine Plane ſind nach dem gemeinen Styl zu reden keine Plane, aber ſeine Stücke drehen ſich alle um den geheimen Punct (den noch kein Philoſoph geſehen und beſtimmt hat), in dem das Eigenthümliche unſeres Ich, die prätendirte Freiheit unſeres Wollens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zuſammenſtoßt. Unſer verdorbener Geſchmack aber umnebelt dergeſtalt unſere Augen, daß wir faſt eine neue Schöpfung nöthig haben, uns aus dieſer Finſterniß zu entwickeln." Endlich: „Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug für Zug ſeine Menſchen nach, nur in coloſſaliſcher Größe; darin liegt es, daß wir unſere Brüder verkennen; und dann belebte er ſie mit dem Hauch ſeines Geiſtes; er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtſchaft." — Worte des beredteſten Lobes für den großen Dichter. Man rechne dazu, daß Goethe bald darauf neben dem Götz auch einen Julius Cäſar im Sinne trug.

Es kam die Zeit, wo der junge Doctor juris ſich von dem luſtigen Straßburger Kreiſe trennen mußte, um ſich nach ſeiner ſo viel ernſteren Vaterſtadt zu begeben. Schon am 31. Auguſt 1771, alſo 22 Jahr alt, ward er daſelbſt vereidigt als Advocat. Die Doctordiſſertation, wenn auch ungedruckt, beſchäftigte mittlerweile den Vater angenehm, beſonders da der Autor darin verſprach, ſie in weiterer Ausführung drucken zu laſſen. Er wünſchte gar ſehr, ſeinen Sohn gedruckt zu ſehen, freilich in andern Fächern, als ſpäter ſo reichlich geſchah. Dennoch nahm er Theil an der Ordnung aller zerſtreuten Papiere Goethes, mehr intereſſirt für die Ordnung, als für den Inhalt derſelben. Im Uebrigen war nun freilich in Frankfurt eine große Stille und Goethe mochte ſeine lebensfriſche Tiſch- und Studiengeſellſchaft gar ſehr vermiſſen. Hier mußte nun das benachbarte Darmſtadt aushelfen, denn dort lebte Merck, als Kriegszahlmeiſter, und ihm war Goethe bereits durch Herder angekündigt. Er fand einen bedeutenden Mann, einen ihm ſehr zuſagenden Kreis, und die Theilnahme an ſeinen mitgebrachten oder entſtehenden Gedichten wirkte anregend und befruchtend auf ihn. „Wie ſehr dieſer Kreis mich belebte und förderte, wäre nicht auszuſprechen. Man hörte gern die Vorleſung meiner gefertigten oder angefangenen Arbeiten, man munterte mich auf, wenn ich offen oder umſtändlich erzählte, was ich eben vorhatte, und ſchalt mich, wenn ich bei jedem neuen Anlaß das früher Begonnene zurückſetzte. Fauſt*) war ſchon vorgerückt, Götz baute ſich nach und nach in meinem Geiſte zuſammen, das Studium des fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts beſchäftigte mich, und jenes Münſtergebäude hatte einen ſehr ernſten Eindruck in mir zurückgelaſſen, der als Hintergrund zu ſolchen Dichtungen gar wohl daſtehen konnte.“

Im November 1771 ſchrieb Goethe den Götz in ſeiner erſten Geſtalt, welche nicht in das Publicum gekommen, ſondern erſt ſpäter in den nachgelaſſenen Werken veröffentlicht worden. Sie führt den Titel: „Geſchichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eiſernen Hand, dramatiſirt“, während 1773 das „Schauſpiel: Götz von Berlichingen“ erſchien.

---

*) Goethes chronologiſche Angaben aus ſpäterer Zeit ſind immer mit einer gewiſſen Vorſicht aufzunehmen, denn nicht wenige davon laſſen ſich durch ſichere Data in den Briefwechſeln zurecht ſchieben. Meiſtens datirt Goethe ſeine Werke ein wenig zu früh, oder läßt ſie zu ſchnell entſtehen, durch eine gewiſſe optiſche Täuſchung. Erſt 1775 hat Goethe ernſtlicher am Fauſt gearbeitet, ja erſt 1778 ſcheint er die hauptſächliche Anregung erhalten zu haben.

Goethe ging nach Wetzlar, im Frühling 1772, um ſich bei dem dortigen Reichskammergericht „in praxi zu üben“. Aber die Muſen folgten ihm auch hier, er lernte auch hier literariſch ſtrebſame Männer kennen, vor allen den wohlunterrichteten Gotter, mit dem er ſeine Gedanken über Principien der Dichtkunſt austauſchen konnte, und der ihn zur Theilnahme an einer Ueberſetzung von Goldſmith's Deserted village bewegte. Um aber ſelbſt aus innerem Herzen zu dichten, bedurfte Goethe einer ganz anderen Anregung; und ſie blieb nicht aus. Eine neue Leidenſchaft ergriff ihn, er vertauſchte die ſechszehnjährige Friederike mit der ſechszehnjährigen Lotte — Charlotte Buff, der wir den Werther verdanken. Sie war die älteſte von zahlreichen Geſchwiſtern, bei denen ſie die Stelle der zwei Jahre zuvor verſtorbenen Mutter erſetzen mußte, eine Stellung, die ihr in Goethes Augen einen eigenthümlichen Reiz gab. Und ſie war Braut, die Braut Keſtners, aus deſſen nunmehr veröffentlichtem Briefwechſel mit Goethe völliges Licht über dieſe Verhältniſſe verbreitet iſt. Der Braut des Freundes glaubte Goethe ſich um ſo freier, ſorgloſer annäheren zu können — bis eine mächtige Leidenſchaft ihn überwuchs. Er fühlte die Nothwendigkeit, abzubrechen, er wollte nicht wieder mit dem Bewußtſein der Schuld davon gehen, die hier noch größer geweſen ſein würde. Plötzlich und ohne Abſchied verließ er Wetzlar; er hatte ſicherlich das Richtige erwählt. Die tiefe Wunde ſeines Herzens zu heilen, ſchrieb er den Roman, der den Weg um die Welt gemacht hat. Sein eigenes Erlebniß gab ihm dazu die Farben, das Ende des jungen Jeruſalem, der ſich zu Regensburg erſchoß, den Stoff. Goethe hatte in Wetzlar ſelbſt den talentvollen, melancholiſchen Jüngling, den Sohn des proteſtantiſchen Abtes von Riddegshauſen kennen gelernt. Sein Tod mußte auf ihn einen nur noch tieferen Eindruck machen, als auf alle Zeitgenoſſen. — *) Aus Keſtners Briefwechſel können wir uns nicht verſagen, die Worte hervorzuheben, welche den Goethe von Wetzlar ſo trefflich ſilhouttiren. „Er liebt die Kinder und kann ſich mit ihnen ſehr beſchäftigen. Er iſt bizarre und hat in ſeinem Aeußerlichen Verſchiedenes, das ihn unangenehm machen könnte. Aber bei Kindern, bei Frauenzimmern und vielen Anderen iſt er wohl angeſchrieben.“ Der dies ſchrieb, war freilich in allem die entgegengeſetzte Natur.

Der Dichter kehrte nach Frankfurt zurück und beſchäftigte ſich mit Ernſt. Neben der Rechtspraxis behauptete ſich Literatur und Malerei. Der Vater hatte Freude an den Beſtrebungen des Sohnes, ging ihm ſelbſt zu Hand, folgte ſchon mit väterlichem Stolz ſeinen Neigungen. Goethe zog jetzt wieder den Götz hervor, ſchrieb ihn von neuem, wobei aber eine gewiſſe Umarbeitung nicht ausblieb. Er dachte noch nicht an den Druck, hielt das Ganze noch für unfertig; allein Merck mahnte ab von zu vielem Umarbeiten, das keinen Segen bringe. **) Der Rath ſchlug an; es fehlte nur noch an einem Verleger. So ward denn das Stück gedruckt, Goethe bezahlte das Papier, Merck den Druck. Honorar zu zahlen pflegten Buchhändler damals überhaupt nur für ſolide wiſſenſchaftliche Verlagswerke; eine organiſirte deutſche Leſewelt gab es noch nicht; ſchlug einmal etwas Poetiſches ein, ſo pflegte der Verleger durch ein außerordentliches Geſchenk ſich dankbar zu beweiſen. Götz erſchien; der Eindruck, wie bekannt, war ein gewaltiger, ſelbſt Wieland ſchrieb ſeine liebenswürdige Kritik, deren wir bereits erwähnten, nur Herder, der gerade die meiſte Urſache gehabt hätte, ſich zu freuen, blieb kalt und ungerührt; vielleicht aus einer gewiſſen Eiferſucht auf Merck, der ſtatt ſeiner das Kind aus der Taufe gehoben hatte.

---

*) Leſſing gab im Jahr 1776 heraus: Philoſophiſche Aufſätze von Karl Wilhelm Jeruſalem mit Vorrede und Zuſätzen — es iſt eben dieſer.

**) Sein Kraftwort lautete: Schnell auf die Zäun', ſo trocknen die Windeln!

Jetzt regten ſich auch die Buchhändler; ein Nachdruck hatte ihnen den Weg gezeigt. Einer erſchien bei dem jungen Autor und beſtellte gleich ein Dutzend ſolcher Stücke, die er auch honoriren wolle; o hätte Goethe ſie nur ſchreiben können! Für ſeinen Werther wenigſtens fand er nunmehr die Wege gebahnt.

Die erſte Nachricht vom Tode des jungen Jeruſalem erhielt Goethe im Oktober 1772, im November durch Keſtner den umſtändlicheren Bericht über deſſen letzte Tage. Allein erſt zwei Jahre ſpäter ſchrieb er ſeinen Roman. Mittlerweile hatte die Welt an dem Ereigniß Theil genommen und war auf eine Darſtellung, wie Goethe ſie gab, vorbereitet und geſpannt, er ſelbſt dagegen war von der unmittelbaren Leidenſchaft, wie das aus einem Brief an Keſtner deutlich hervorgeht, ſchon vollſtändig geheilt, ſo daß ſein Herz ſich ſchon wieder anderen zuneigte. Es iſt nöthig, dies zu erwähnen, damit klar werde, Goethe habe bei Abfaſſung ſeines Werkes mit voller künſtleriſcher Freiheit geſchaltet und nur noch aus der Erinnerung ſeine Liebe genommen, nicht aus unmittelbarer Leidenſchaft. Der Dichter faßt von der entgegengeſetzten Seite her das Verhältniß in folgende Worte: „Jeruſalems Tod, der durch die unglückliche Neigung zu der Gattin eines Freundes verurſacht worden, ſchüttelte mich aus dem Traum, und weil ich nicht bloß mit Beſchaulichkeit das was ihm und mir begegnet, betrachtete, ſondern das Aehnliche, was mir im Augenblicke ſelbſt widerfuhr, mich in leidenſchaftliche Bewegung ſetzte, ſo konnte es nicht fehlen, daß ich jener Production, die ich eben unternahm, alle die Glut einhauchte, welche keine Unterſcheidung zwiſchen dem Dichteriſchen und Wirklichen zuläßt.“

Das Werther-Manuſcript, wohlgeſchrieben und gebunden, lag eben da, als ein Brief vom Buchhändler Weigand in Leipzig eintraf, der den durch Götz bekannt gewordenen Dr. Goethe um ein Manuſcript anging. Er erhielt den Werther, und das Honorar reichte hin, die zum Druck des Götz gemachten Schulden zu decken, ſogar noch etwas übrig zu laſſen: zugleich eine äußere Anerkennung, die jedem Autor willkommen und damals für Goethe höchſt ehrenvoll, ſeiner Familie gegenüber namentlich von Wichtigkeit war, denn Poeſie und Schriftſtellerei war jetzt nicht mehr eine brodloſe Kunſt. Goethe ſpricht über die Wirkung ſeines Werther ebenſo verſtändig als beſcheiden: er vergleicht ſie der Wirkung des Zündkrauts auf eine explodirenden Mine: der allgemeine Zündſtoff lag bereit, es bedurfte nur des Funkens. Auch wurde ihm bald klar, freilich demütigend für den Autor, daß die Bewegung mehr dem Stoff als der Kunſt gelte. Aber doch wirkte ja auch der Stoff nur in der Verbindung eines ſolchen Vortrags, einer ſo leidenſchaftlichen Reproduction.

In der Zeit zwiſchen Götz und Werther hatte Goethe Antheil an den Frankfurter gelehrten Anzeigen genommen; einige der werthvollen Recenſionen ſind in den Werken erhalten. Er ſchrieb damals auch ſeine derben Faſtnachtſpiele, die ſich jenen Kritiken anſchließen, ſofern ſie es großentheils mit literariſchen Richtungen und Abwegen zu thun haben. Die Krone dieſer Beſtrebungen iſt aber die von genialem Uebermut eingegebene Satire „Götter, Helden und Wieland"; in ihr zeigt ſich ſchon das volle Kraftgefühl des aufgehenden Sternes und der Beginn einer neuen Zeit: mit Keulenſchlägen eines Hercules wurde die ſchwächliche Lüſternheit, welche ebenſo ſehr die Literatur wie das geſammte Leben bedrohte, luſtig zu Boden geſchlagen. Wieland nahm den Schlag mit möglichſter Würde auf und verzieh ihn ſpäter vollſtändig. Goethes Rede bei Wielands Tode aber war ein Gegengewicht, das er dem in vieler Rückſicht achtbaren und verdienſtvollen Mann ſchuldig zu ſein glaubte.

Werther war in die Welt gegangen und regte alle Herzen auf; der Dichter war um ſo ruhiger. Er ſagt: „Ich fühlte mich wie nach einer Generalbeichte wieder froh und frei und zu neuem Leben berechtigt." Schon knüpfte ſich wieder ein zartes Verhältniß*) an, und die Mutter begünſtigte es; es führte aber zu keinem anderen Ziel, als daß aus dieſem Verkehr Goethes Clavigo erwuchs, den er nach Beaumarchais Memoiren, in einer Art von Wette, innerhalb acht Tagen vollendete, was nichts ſo gar Bewundernswerthes iſt, wenn man erwägt, wie ſehr hier der Stoff zurecht gelegt war, Goethe behielt ganze Scenen bei, und wie ſchnell er überhaupt arbeitete. Darauf entſpinnt ſich ſehr bald eine abermalige Neigung, die beſſer von Herzen ging und bei welcher auch wohl Ernſt im Hintergrund lag; allein gerade dieſe wurde von den Eltern nicht begünſtigt; was wahrſcheinlich einen tiefen Eindruck hinterließ und weit hinaus für Goethes Leben entſchied. Es war dies Eliſabeth Schönemann, Tochter eines angeſehenen Hauſes in Frankfurt — die Goethe unter dem Namen Lili in ſeine Poeſie eingeführt hat. Die Mutter war Wittwe*), ſetzte aber das Banquiergeſchäft des Mannes fort und machte einen Aufwand, der, wie ſich bald zeigte, ihre Verhältniſſe überſtieg.

---

*) Anna Sibylla Münch.

Der Charakter dieſes Liebesverhältniſſes tritt ſchon in Goethes Leben recht wohl hervor und neuerdings haben wir „aus den Erinnerungen und Familien-Papieren eines Siebenzigers“ **) noch mancherlei ergänzende Nachrichten erhalten. Goethe ſelbſt nennt ſeine Lili „die neigungsvolle und leidenſchaftsloſe, die mäßige, verſtändige,“ aber ſie war zugleich ſchön und tüchtig. Als er ſie kennen lernte, war ſie ſiebzehnjährig, und mit ihren vielſeitig gebildeten Talenten die Seele der geſelligen Zirkel in dem prunkenden Hauſe ihrer Mutter. Er ſah ſie zuerſt am Flügel. Lilis Bruder entwirft von ihr folgendes Bild: „Meine Schweſter Lili war von der Natur mit einer ſchönen und intereſſanten Geſtalt begünſtigt worden. Der Ausdruck eines lebhaften Geiſtes und talentvoller Beſchäftigung, der aus ihren ſprechenden Augen leuchtete, miſchte ſich mit den weichen Zügen einer edel geformten Geſichtsbildung, und ſchuf eine Harmonie darin, die ſchon beim erſten Anblick auf ein gutes, Allen wohlwollendes Herz ſchließen ließ. Dabei hatte ihre Mutter nichts verſäumt, ihr eine ſorgfältige, ſelbſt glänzende Erziehung zu geben und darum zog dieſe ſo äußerſt liebliche Erſcheinung auch Alles an ſich, was in ihre Nähe kam.“ Hiezu der Glanz des Hauſes, und Goethes Leidenſchaft zu der Leidenſchaftsloſen wird ſich begreifen laſſen; noch unruhiger aber mußte ihn die Anweſenheit eines Nebenbuhlers (des ſchönen und reichen Kaufmannsſohnes Bernard aus Straßburg) ſtimmen; die ſpeculirende Mutter ſcheint beide in ſo weit begünſtigt zu haben, um dadurch den einen deſto ſchneller zur Entſcheidung zu treiben. So war denn für Goethes Herz in der nächſten Zeit der Beſchäftigung, An- und Aufregung genug, der, ſelbſt wo er ſich losreißen wollte, immer wieder ſich angezogen fühlte.

---

*) Damals ſeit 12 Jahren; Mutter von fünf Söhnen und Einer Tochter.

**) Das Puppenhaus, ein Erbſtück der Gontardiſchen Familie u. ſ. w., zuſammengeſtellt von Carl Jügel. Mit Lilis Porträt, Frankfurt a. M. 1857, als Manuſcript gedruckt.

Die Leidenſchaft ging nicht ganz von ihm aus, noch ruhte ſie lediglich auf der Erwiederung, ihrer Natur nach machte ſie eine Reihe von Wandelungen durch, wie ſich dies in aller Kürze ſo deutlich ausſpricht in dem Liede: Herz, mein Herz, was ſoll das geben. Eben deshalb nun wurden durch dies Verhältniß Goethes Arbeiten nicht weſentlich geſtört; wie reich und verſchiedenartig übrigens in dieſer Zeit ſeine Beſtrebungen waren, geht hervor aus dem Gedicht „Mahomets Geſang“, das in Bojes Muſenalmanach vom Jahr 1774 abgedruckt iſt, und das Goethe ſelbſt in Verbindung mit dem Entwurf eines Dramas bringt: „Im Stücke ſollte Ali zu Ehren ſeines Meiſters auf dem höchſten Punkt des Gelingens dieſen Geſang vortragen, kurz vor der Umwendung, die durch das Gift geſchieht.“ Die tragiſche Erſcheinung, daß „das Himmliſche, Ewige, in den Körper irdiſcher Abſichten eingeſenkt und zu vergänglichen Schickſalen fortgeriſſen wird“, ſollte dargeſtellt werden. Auffallend iſt nur, daß Goethe, der uns über die Entwickelung ſeines entworfenen Stückes gute Auskunft giebt, dasſelbe in eine ſpätere Zeit verſetzt. Schäfer, dem Lewes beiſtimmt, will das für einen Gedächtnißfehler halten, wie dergleichen auch ſonſt in Goethes Selbſtbiographie begegnet, näher liegt aber wohl, daß der Dichter, dem die Schwierigkeit der Aufgabe nicht entging, die Compoſition liegen ließ und wiederholt vornahm, wie verwandte Gedanken ſie ihm wieder näher brachten, ſie unter erweitertem Geſichtskreis ihm von neuem zeigten.

Schon früher hatte er ſich mit dem Koran beſchäftigt, und eine Paralleliſirung von Chriſtus und Mahomet lag ohnedies im Sinn der ungläubigen Zeit. Er, der dieſer niemals vollſtändig angehört hat, faßte vielmehr ſehr bald den Gedanken, daß Mahomet weder ein Betrüger noch auch ein bloßer Fanatiker ſei, und von hier aus war ein ganz anderes Stück möglich, als der von ihm ſpäter überſetzte Mahomet Voltaires. Außer dem in den Gedichten der Erhaltung werth erachteten Stück „Mahomets Geſang“ hat ſich neuerdings noch ein zweites hieher gehöriges Stück aufgefunden, von dem ſich freilich ſehr bald begreift, warum der Dichter es nicht erhalten hat*).

---

*) Es lautet:

Mahomet (allein).
(Feld. Geſtirnter Himmel.)

Theilen kann ich euch nicht dieſer Seele Gefühl,
Fühlen kann ich euch nicht aller ganzes Gefühl.
Wer, wer wendet dem Fleh'n ſein Ohr?
Dem bittenden Auge den Blick?

Sieh, er blinket herauf, Gad, der freundliche Stern.
Sei mein Herr du, mein Gott! Gnädig winkt er mir zu!
Bleib! bleib! Wendſt du dein Auge weg?
Wie? Liebt' ich ihn, der ſich verbirgt?

Sei geſegnet, o Mond, Führer du des Geſtirns!
Sei mein Herr du, mein Gott! Du beleuchteſt den Weg!
Laß, laß nicht in der Finſterniß
Mich irren mit irrendem Volk.

Sonn' dir glühender weiht ſich das glühende Herz.
Sei mein Herr du, mein Gott! Leit' allſehende mich!
Steigſt auch du hinab, herrliche?
Tief hüllet mich Finſterniß ein.

Hebe, liebendes Herz, dem Erſchaffenden dich!
Sei mein Herr du, mein Gott! Du Allliebender, du
Der die Sonne, den Mond und die Stern'
Schuf, Erd' und Himmel und mich!

Hier nun iſt die Bemerkung am Ort, daß dieſe frühzeitige Beſchäftigung Goethes mit Mahomet und dem Koran in ihm eine bleibende Liebe für die Welt des Orients erzeugte, und daß in ſeiner Phantaſie ſich hier ein Saatfeld vorbereitete, auf dem in ſpäteren Jahren, durch neue Anregungen gefördert, der weſtöſtliche Divan erwuchs, die anziehendſte Verjüngung des alternden Dichters.

Goethe machte um dieſe Zeit die Bekanntſchaft von Lavater und Baſedow, die er auf einer Reiſe begleitete, die Lahn hinab, dann den Rhein abwärts nach Köln und Düſſeldorf.*) Am letzteren Ort, oder vielmehr in Pempelfort, lernt er die Gebrüder Jacobi kennen. Der ältere, Johann Georg, der von uns ausführlicher behandelte lyriſche Dichter ſteht Goethes Empfindungsweiſe in deſſen Jugendgedichten ſo nahe, daß ſogar Verwechſelung des Eigenthums hat ſtattfinden können. Er gab damals die Wochenſchrift Iris heraus, in welcher ſich zahlreiche Gedichte Goethes, auch größere Werke, befinden; acht von Goethe nicht anerkannte Gedichte, deſſen Autorſchaft aber kaum zu bezweifeln ſteht, ſind neuerdings von Theodor Bergk aus dieſer Quelle bekannt gemacht und dem Autor vindicirt worden. Der jüngere Bruder, Friedrich Heinrich, bekannt als Philoſoph, er ſtarb als Präſident der Münchener Akademie, gewann gleichfalls Goethes nähere Freundſchaft und ſein Einfluß auf denſelben iſt namentlich inſofern bedeutend, als er ſchon jetzt Goethe mit Spinoza bekannt machte, deſſen Pantheismus auch auf den großen Dichter ſeine imponirende Wirkung nicht verfehlte. Noch iſt zu erwähnen, daß Goethe in Köln und in Düſſeldorf zum erſten

---

Das Gedicht fand ſich von Goethes Hand geſchrieben, ſo daß die Echtheit nicht anzufechten iſt. Adolf Schöll machte es 1846 (in den Briefen und Aufſätzen) bekannt, Schäfer nennt es „eine ſchöne Dichtung“. Wir finden darin zunächſt eine auffallende Nachahmung Klopſtocks und nicht eben eine gelungene. Dieſe Nachahmung und eine ungereimte Strophe von Goethes Hand iſt ſicherlich verzeichnenswerth, zumal da es eine eigene Strophe zu ſein ſcheint, vielleicht nach Herders Fingerzeigen gebildet. ſ. o.

*) Von dieſer Reiſe haben wir jetzt Lavaters Tagebuch (in den von Dr. S. Hirzel herausgegebenen Briefen Goethes an helvetiſche Freunde); man erkennt daraus die Jugendluſt mit allen ihren Symptomen.

Mal mit Meiſterwerken der Malerei bekannt wurde, und zwar zunächſt aus der niederländiſchen Schule. Die mächtigen Bilder von Rubens, jetzt in München und Augsburg, wie ſo manches Andere von Werth, waren damals noch Eigenthum der Kurfürſtlichen Galerie. Sie müſſen auf Goethe in dieſer Zeit, wo man ſtatt des ſteifen Ideals die friſche und ſo zu ſagen blutende Natur ſuchte, einen überwältigenden und beſtärkenden Eindruck gemacht haben.

Er kehrt, erfriſcht und mit Erfahrungen aller Art bereichert, nach Frankfurt zurück. Hier hat er ſo eben wieder angefangen zu zeichnen und zu dichten, als ihn eines Tages*) in der Dämmerung auf ſeinem Manſardſtübchen ein Fremder beſucht, den er beim Eintreten für Fritz Jacobi hielt, der ſich bei ihm aber bald als von Knebel einführt. Sie ſprechen über mancherlei literariſche Gegenſtände, und der Fremde, der früher Militär geweſen, giebt zu erkennen, daß er zwei Weimariſche Prinzen auf der Reiſe geleite, und Erzieher des jüngeren, Conſtantin, ſei. Dies lenkte das Geſpräch auf Weimar, und Goethe äußerte das Verlangen, näher mit den dortigen Zuſtänden bekannt zu werden, wohl auch den Prinzen vorgeſtellt zu ſein. Das laſſe ſich leicht machen, ſagt der neue Bekannte, doch müſſe geeilt werden, da der Aufenthalt nur von kurzer Dauer ſei. Goethe führt darauf Herrn von Knebel zu ſeinen Eltern, die ſich gemütlich mit ihm unterhalten, er ſelbſt aber verſäumt die gebotene Gelegenheit nicht. Die Gunſt des Augenblicks bringt alles entgegen. Er trifft beide Prinzen; Möſers patriotiſche Phantaſieen liegen auf dem Tiſch, Goethe hat ſie geleſen und kann berichten; es entſpinnt ſich ein Geſpräch über die wichtigſten Intereſſen Deutſchlands. Er bleibt zu Tiſche, man ſpricht weiter und vertieft ſich je mehr und mehr. Die hohen Fremden, welche in Goethe nur den jungen ſchnell berühmt gewordenen Dichter erwarteten, finden mehr als das. Man trennt ſich, der Gaſt aber wird eingeladen, in Mainz den Beſuch zu erneuern. Goethes Eltern nehmen die Einladung zweifelnd auf, er leiſtet ihr pünktlich Folge und wird mit demſelben Vertrauen aufgenommen; unvermerkt bildet ſich ein Verhältniß.

---

*) Goethe giebt im Leben als Zeit dieſer erſten Begegnung den Dezember 1774 an, doch geht aus von Knebels Briefwechſel deutlich hervor, daß es ſchon im Februar dieſes Jahres geſchehen ſein muß. Vergl. Stahr, Weimar und Jena, II. 211.

Mittlerweile wurde die Lage im elterlichen Hauſe nicht freundlicher; Goethes Schweſter, die ihm ſo unentbehrlich geworden, hatte ſich verheirathet, mit Schloſſer; ihn wollte man auch verheirathen, aber ſeine damalige Neigung fand keine Begünſtigung von den Eltern und die Lage der Schwiegertochter in ſeinem elterlichen Hauſe konnte nur mißlich ſein. Da ſprachen plötzlich die beiden Grafen Stolberg ein, denen Goethe durch ſeine Theilnahme am Muſenalmanach gleichſam ſchon verwandt geworden war. Sie drangen in ihn, ſie auf einer Reiſe in die Schweiz zu begleiten, und das ward lebhaft unterſtützt von den Eltern, die bedacht waren, dem innerlich Leidenden über eine Kriſis hinweg zu helfen.

Die Reiſe wurde angetreten; in Karlsruhe lernte Goethe Klopſtock kennen; er theilt ihm die neueſten Scenen des Fauſt mit, welche dieſer mit vielem Beifall aufnimmt, zur Fortführung des Werkes ermunternd. Man ging über Freiburg nach Baſel; von hier ſchrieb Goethe: „Die Schweiz liegt vor uns, und wir hoffen mit Beiſtand des Himmels in den großen Geſtalten der Welt uns umzutreiben, und unſere Geiſter im Erhabenen der Natur zu baden.“ Das geſchah; bald indeſſen traf ein, was Merck in Darmſtadt vorausgeſagt hatte, die Reiſegeſellſchaft entfremdete ſich: die Stollberge wollten „das Imaginative verwirklichen“, was Goethes Natur nicht zuſagen konnte. Man beſucht Bodmer in ſeiner patriarchaliſchen Wohnung.

Als Goethe ſich von ſeinen Begleitern getrennt hat, begiebt er ſich nach Straßburg, um dort die alten Freunde zu beſuchen. Er war ſeiner Friederike nah, ſah ſie aber nicht. Im Hauſe von Zimmermann dagegen fand er einen Schattenriß der Frau von Stein, deren Reize Zimmermann aufs höchſte rühmte. Aber Goethe trug damals noch ſeine Lili im Herzen.

Im Juli iſt er nach Frankfurt zurückgekehrt, noch immer entſchloſſen, alle entgegenſtehenden Hinderniſſe zu beſeitigen. Daß von Goethes Seite die Neigung zu Eliſabeth eine innige, und zeitweiſe tiefer greifende war, bezeugen ſattſam die in dieſer Zeit erwachſenen Lieder. Dahin gehören die Stücke „Neue Liebe, neues Leben“, „an Belinden“, „ein Veilchen auf der Wieſe ſtand“, und endlich „Ihr verblühet, ſüße Roſen.“ Lilis Umgebung aber und ihr Weſen ſpiegelt ſich in dem anmutigen Gedicht „Lilis Park“; zur Faſtnachtszeit dichtete er für dieſen Kreis das Singſpiel Erwin und Elwire, worin ſich mancherlei Beziehungen auf wirkliche Verhältniſſe erkennen laſſen; es erſchien im Märzheft der Jacobiſchen Iris. Ein kleines Gelegenheitsſtück, mit welchem der Dichter ſich über das Ausbleiben der Geliebten bei einem Feſt tröſtet, er ſpricht in Wahrheit und Dichtung darüber ausführlich, hat er uns nicht erhalten wollen. Endlich entſtand in dieſer Zeit und in dieſem Kreiſe ein zweites größeres Singſpiel, Claudine von Villa bella; es ſollte die Geliebte an ihrem Geburtstag erfreuen. Schon betrachteten die Liebenden ſich im engſten Kreiſe als Brautleute, eine ältere Freundin hatte beider Hände in einander gelegt, das Mädchen hatte zwar nicht zaudernd, aber doch langſam die ihrige gegeben. Dann aber begannen bald kleine Zerwürfniſſe, deren Hintergrund ſich erſt ſpäter entdeckte. Das Schönemann'ſche Handelshaus ging unhaltbar dem Bankbruch entgegen — Rettung für die Familie ſuchte die Mutter in einer reichen Partie. So erklärt ſich denn auch wohl am beſten die Unzufriedenheit der Goetheſchen Eltern; wenn aber bei dem völligen Zerreißen des Verhältniſſes auch dem Dichter eine Wunde blieb, ſo machte dieſe Löſung doch wenigſtens der allerſeits wachſenden Verſtimmung ein Ende. — Eliſabeth Schönemann verheirathete ſich ſpäter an einen Baron von Türkheim, und ſtarb im Jahr 1817.

Lewes hat mit Recht aufmerkſam gemacht, daß Goethes eigener Aeußerung (im Eckermann) zu mißtrauen ſei: Lili ſei das erſte und letzte Weib geweſen, die er tief und wahrhaft geliebt habe, alle anderen Neigungen hätten ihn im Vergleich mit dieſer nur oberflächlich berührt; er weiſt namentlich darauf hin, daß in Goethes eigener Erzählung genug Kälte hindurchblicke, und daß der Zwieſpalt ſich auch ſelbſt in den Gedichten aus jener Zeit ſpiegele. Die Bemerkung iſt beachtenswerth, der Widerſpruch aber wohl großentheils auf die Quelle zu ſchieben. Gerade in dieſem Punkt und dieſem Empfänger gegenüber ſprach Goethe nicht ganz frei, und daß Eckermann nicht völlig genau auffaßte, läßt ſich auch annehmen. Dann überſehe man nicht, es habe dieſe Neigung von allen übrigen ſich allerdings dadurch unterſchieden, daß es von Hauſe aus ſich hier um eine Verbindung für das Leben handelte, nicht um eine Dichterliebſchaft; dies allein mußte Goethes Gefühlen einerſeits mehr Ernſt und Nachdruck geben, wenn auch weniger dauernde Leidenſchaft, andererſeits aber auch wieder Ueberlegung einmiſchen, und die Haltung des Mädchens wie ihrer Umgebung forderte gar ſehr dazu auf: Abſichten und ins Werk geſetzte Hebel ließen ſich nicht verkennen. Die Pracht, deren abſtoßende Macht er zum öftern in den Gedichten hervorhebt, galt ihm, er fühlte den Zauber, aber auch daß es eben Zauber und Beſtrickung ſei. Hiedurch gewinnen die bezüglichen Gedichte eine ganz andere Wahrheit und die Wahrheit des Dichters wird vollſtändig gerettet. Es traten Schwankungen ein, dieſe Schwankungen waren durchzogen mit ernſter Neigung und wahrem Gefühl auf beiden Seiten, aber Erkältungen legten ſich ſtets dazwiſchen; wir kennen bereits ihre Urſachen und ſind nicht überraſcht von ihrem Ausgang.

Der Herbſt kam heran und brachte den nunmehrigen Herzog von Weimar, der von Karlsruhe ſeine Braut einholen wollte, wieder nach Frankfurt, Goethe ward abermals freundlich empfangen und zum Beſuch nach Weimar wiederholt eingeladen. Nichts konnte ihm jetzt erwünſchter ſein, als Frankfurt auf einige Zeit zu verlaſſen, und überdies hatte er gerade in der letzten Zeit völlig über die Weimariſchen Verhältniſſe ſich orientiren und ſchon im voraus mit den dortigen Perſonen ſich bekannt machen können; der Maler Kraus nämlich, unter deſſen Leitung jetzt Goethe wieder zeichnete, war eben von einem längeren Aufenthalt in Weimar nach ſeiner Vaterſtadt Frankfurt zurückgekehrt. Dieſe Perſonen ſollte er jetzt ſelbſt kennen lernen. Es war verabredet, Goethe ſolle in Geſellſchaft des Kammerjunkers von Kalb reiſen, der, mit einem neuen Wagen von Straßburg kommend, ihn an einem feſtgeſetzten Tage abholen würde. Alles war gepackt, Goethe hatte Abſchied von ſeinen zahlreichen Freunden genommen, auch von Lili, aber — der Wagen kam nicht. Das war eine peinliche Lage; er verleugnete ſeine Anweſenheit. Eine neue Arbeit war es, was ihn in den Tagen dieſer Gefangenſchaft lebhaft beſchäftigte — Egmont. Nur einmal ſchlich er Abends vermummt aus dem Hauſe; er kam an Lilis Fenſter, das Klavier erklang, er hörte ihre Stimme, er hörte von Lili ſein Lied ſingen: „Ach, wie ziehſt du mich unwiderſtehlich“, er glaubte mehr Ausdruck als je zu vernehmen und ſein Entſchluß der Entſagung lief Gefahr, wankend zu werden. Der erwartete Wagen kam noch immer nicht und die Zweifel des Vaters wuchſen mit jedem Tage, er fürchtete ſogar, man habe den vorwitzigen Autor nur zum Beſten gehabt. Da beſtand er ſelbſt darauf, daß Goethe reiſen ſolle — nach Italien. Er reiſte Ende Oktober ab, ſprach in Heidelberg bei Fräulein Delſt ein, welche die Verlobung mit Eliſabeth Schönemann betrieben, jetzt indeß unter den obwaltenden Verhältniſſen die Trennung nur billigen konnte, und, unabgeſchreckt, ſogleich einen neuen Heiratsplan zur Hand hatte. Plötzlich in der Nacht weckte den unruhig Träumenden ein Poſthorn, eine Staffette von Frankfurt: Herr von Kalb und der endlich in Straßburg fertig gewordene Wagen waren nun wirklich dort eingetroffen. Goethe eilte nach Frankfurt und fuhr beruhigt von da nach Weimar. Am 7. November 1775, Morgens um 5 Uhr, langte er an; ſo ſchreibt Wieland.

II.

Als Gaſt in Weimar.

Daß die deutſche Poeſie mit dem Anfang der ſiebziger Jahre einen mächtigen Aufſchwung genommen, wer wollte es leugnen! Es war nunmehr eingetreten, was Friedrich der Große verkündet hatte; aber der deutſchen Poeſie fehlte die Heimat, in ſeinem Lande konnte ſie dieſelbe nicht erlangen, er war gealtert, konnte ſich in das Neue nicht finden, ſein Staat war ſoldatiſch, bureaukratiſch. Von dem Kaiſerthum, auf das noch Klopſtock ſeine Hoffnungen ſetzte, war aber wenig zu erwarten; Leſſing hatte man getäuſcht. Der Kaiſer Joſeph war noch nicht im vollen Beſitz der Krone und er hätte auch ſchwerlich für Begünſtigung deutſcher Literatur in ſeiner Umgebung damals die erforderliche Unterſtützung gefunden. So blieben denn nur die kleinen deutſchen Staaten, bei denen aber der Beruf, ſich der inneren Cultur und inneren geiſtigen Miſſion zuzuwenden um ſo mehr hervortrat, als bei dem Ueberwiegen von Oeſterreich und Preußen und dem nur noch vorhandenen Scheinleben des Reichs ihr politiſcher Einfluß je mehr und mehr ſchwand. Wollten ſie etwas bedeuten, ſo konnten ſie dies nur im Anſchluß an die Bewegung der Literatur. Man hätte freilich auch ein Gewiſſes von äußeren Mitteln daran ſetzen müſſen, denn die alten Fundationen und finanziellen Etats paßten nicht eben auf die Bedürfniſſe der neuen Entwickelung. In Braunſchweig zeigte ſich zunächſt guter Wille; Herzog Karl ſuchte die Mitarbeiter der Bremer Beiträge an ſich zu ziehen, aber es gab keine andere Stellung für ſie als am Carolinum, Leſſing aber, der nicht „profeſſoriren“ wollte, konnte nur mit kärglichem Gehalt an der Bibliothek zu Wolfenbüttel angebracht werden, wo es ihm an aller Anregung fehlte und die Bibliothek ſeinem Geiſt und ſogar ſeiner Geſundheit nachtheilig wurde. Man wollte ihn nach Mannheim haben, um dem dortigen Theater aufzuhelfen; es zerſchlug ſich auf ſchmähliche Weiſe am Geldpunkt. Der Markgraf Karl Friedrich von Baden bewarb ſich um Klopſtock, der biſher im Auslande einen Anhaltspunkt geſucht; Klopſtock ſcheint darauf freudig eingegangen zu ſein, aber auch hier, aus unbekannten aber doch wohl zu errathenden Urſachen, kam ein Verhältniß nicht zu Stande. Gleichfalls am Darmſtädter Hofe, namentlich bei der Landgräfin Karoline, einer geborenen Prinzeſſin von Pfalz-Zweibrücken, zeigte ſich lebhaftes Intereſſe für deutſche Literatur, man ſuchte Männer heranzuziehen, war aber in ihrer Wahl nicht glücklich. Mit mehr Glück wurde Herder nach Bückeburg berufen, der aber hier ſich einſam fühlte; den Sieg ſollte die kleine Hauptſtadt Thüringens davontragen.

Wieland war der erſte Stern am Weimariſchen Hofe; ihn hatte die Herzogin Amalie von Erfurt berufen, um die Erziehung ihrer beiden Söhne Karl Auguſt und Conſtantin zu vollenden. Sie wollte aber auch zugleich für ſich ſelbſt nicht bloß einen namhaften Gelehrten, der ihrem Hof Glanz gebe, ſondern einen gebildeten Freund; ſie, die Nichte Friedrichs des Großen, wird uns durchaus eben ſo edel als menſchlich geſchildert. Während damals noch an allen Höfen Deutſchlands die franzöſiſche Literatur herrſchte, war ſie die erſte Fürſtin, die einen deutſchen Schriftſteller in ihre Nähe zog. Wielands zartes anſchmiegendes Weſen war ganz geeignet, ſich in die Bedingungen des Hofes zu fügen, jeden Anſtoß zu meiden, dagegen unvermerkt der ganzen Umgebung mehr literariſches Intereſſe einzuflößen und fernere Elemente dieſer Art heranzulocken. Bertuch, von Knebel, von Seckendorf und von Einſiedel bildeten ſchon einen Kreis um die würdige Fürſtin. Dieſer Sinn ging über auf ihren älteſten Sohn, der reich ausgeſtattet war mit Vorzügen des Geiſtes und Herzens. Dennoch war ein Mut erforderlich wie der edle Prinz ihn beſaß, bald nach ſeinem Regierungsantritt (3. September 1775) einen Mann wie Goethe in ſeine nächſte Umgebung zu ziehen, denn Goethe war ſehr jung, war bürgerlich, und er hatte den Werther geſchrieben, der vielen, und namentlich den Staatsmännern, als ein gefährliches Buch erſchien. Allein es ſcheint eben, daß der junge Herzog mit einem ſo auffallenden Schritt ſeine neue Herrſchaft bezeichnen wollte.

Hier, wo ein neues Leben beginnt, verläßt uns Goethes Selbſtbiographie; die Tages- und Jahreshefte geben nur ſchwachen Erſatz, nur von den Reiſen erhalten wir ſpezielleren Bericht; doch werden die anderen Hülfsmittel, namentlich die Briefwechſel, jetzt eine um ſo reichlicher fließende Quelle.

Goethes Eintritt in die Weimariſche Hofgeſellſchaft und noch mehr ſein Auftreten machte nach allen Seiten hin eine erſchütternde Wirkung. Geſtützt auf die Gunſt und das Vertrauen ſeines Gönners, deſſen Herz er bereits beſaß, ließ Goethe ſeiner Genialität in vielen Dingen den Zügel ſchießen und nur ſeine Liebenswürdigkeit, die erobernd und bezaubernd daneben ging, ſchien ſein Bezeigen möglich zu machen. Was man keinem andern verziehen haben würde, ſah man ihm nach und fand es bald kleidſam. Er brachte das Schlittſchuhlaufen in die Mode, Klopſtock hatte ihn dafür begeiſtert, ſelbſt die ſteifen Hofcavaliere vermochte er dazu; einen Edelmann auf dem Eiſe zu ſehen, wäre früher unerhört geweſen. Die Tracht ſeines Wertherfracks ward Hoftracht, die Etiquette ſchien neuen Geſetzen unterworfen. Wieland, der wohl Urſache hatte, Goethe zu zürnen und der auch von deſſen Seite Befangenheit erwartete, ward erobert beim erſten Zuſammentreffen an der Tafel des Präſidenten von Kalb, er ward überraſcht von Goethes Unbefangenheit wie von ſeinem Geiſt, er ſah nur noch „den herrlichen Jüngling“, und er ſchreibt an Jacobi: „Wie ganz der Menſch beim erſten Anblick nach meinem Herzen war!“ So und ähnlich erging es allen, man fand den Autor noch liebenswürdiger, noch bedeutender als ſeine Werke. Der Herzog hatte ſeine Freude daran, und den Gewinn.

Wenn er nun den Fremden ſchon ganz genoß in dem was er war, ſah die ferner ſtehende Umgebung ihn faſt nur im Rauſch der Vergnügungen und da wo er ſich ganz gehen ließ. Allerdings, man ging ſehr weit und ſchon zeigte ſich hie und da ein Kopfſchütteln, und nicht bloß beim Adel und den Beamten. Der Schlüſſel zu ſolchen Ausgelaſſenheiten, die im Einzelnen zu erzählen nicht unſeres Amtes iſt, liegt theils in der Zeit, theils in den Perſonen. Die überſpannte Steifheit des Ceremoniells war einmal durchbrochen. Im Herzog regte ſich ein friſcher Jugendmut, als Prinz hatte er Goethe, überdies auf der Reiſe kennen gelernt, wo die Haltung weniger ſtreng zu ſein braucht, und wiederum fühlte Goethe ſich hier nur als Gaſt, als Fremdling, dazu hatte er ein Gefühl zu übertäuben, das, ſo oft es um ihn ſtiller ward, mit all ſeiner Wehmut zum Vorſchein kam. Auf einſamen Wanderungen während des Winters klang der Verluſt ſeiner Geliebten in Liedern, von denen einiges ſich erhalten hat. Goethe fühlte ſich durchaus nicht heimiſch in Weimar und, ſo ſehr der Herzog auch damals ſicherlich ſchon den Gedanken gehabt hat, ihn nicht von ſich zu laſſen, ſo hatte Goethe doch noch immer Frankfurt im Auge und betrachtete ſeinen Aufenthalt in Weimar nur als ein luſtiges Zwiſchenſpiel, als ein Abenteuer, das ihn nicht aufhalten ſollte im Verfolgen einer ernſten Laufbahn. Daß er ſie hier finden konnte, glaubte er damals ſchwerlich, ſonſt hätte ſein Auftreten ein ganz anderes ſein müſſen.

In der That waren die Ausgelaſſenheiten groß, und ſie waren es denn eben, welche die letzte Schranke zwiſchen Goethe und dem regierenden Haupt niederriſſen und die Vertraulichkeit vollkommen machten. Alles Formweſen war aufgehoben, ſie ſpeiſten zuſammen, ſchliefen oft in demſelben Zimmer, liehen Kleider von einander und nannten ſich beiderſeits mit dem brüderlichen Du. „Goethe kommt nicht wieder von hier los“, ſchreibt Wieland; „Karl Auguſt kann nicht mehr ohne ihn ſchwimmen noch waten.“ Und er beklagt das für Goethe: „Der Hof, oder ſeine Liaiſon mit dem Herzog verderbt ihm viel Zeit, um die es herzlich Schad' iſt. Und doch, bei dieſem herrlichen Gottesmenſchen iſt nichts verloren.“ Goethe ſelbſt ſchreibt an Merck am 5. Januar 1776 als Nachſchrift in einem Brief Wielands: „Ich treib's hier freilich toll genug", und der Zuruf: „iſt mir auch ſauwohl geworden, dich in dem freiweg Humor zu ſehen", läßt auf Ton und Stimmung ſchließen. Da mochte denn freilich den Geſetzen und den ceremoniöſen Hofkreiſen bange werden. Aber man darf die Erſcheinung nicht zu iſolirt nehmen, wir ſind in der Genieperiode, und dieſe nur eben war bei Hof eingekehrt; das Genie aber ſtrebte überall nach Ungeheuerem und Gewaltigem, ſeine ſtehenden Worte waren „unendlich" und „göttlich", daneben ſolche, wie der von Goethe als Ausdruck des Behagens gebrauchte.*)

Aber Goethe war nicht der Mann, ſich in Rohheit und Ausſchweifung zu verlieren; er begehrte nach Hauſe, denn er mußte an ſeine Zukunft denken. Was Wieland vorausgeſagt hatte, traf ein, der Herzog konnte ihn nicht mehr entbehren; aber er kannte ja auch ſeinen Ernſt. Schon als Gaſt nahm Goethe, dem das bloße Hofleben auf die Länge nicht behagen konnte, Theil an den Geſchäften, er beſuchte die Sitzungen des Geheimen Rathes und fühlte ſich wohl an dieſem Platz. Der Herzog bot ihm bald den Titel eines Geheimen Legations-Rathes mit Sitz und Stimme im Geheimraths-Collegium und mit einem Gehalt von zwölfhundert Thalern an, die ſpäter vermehrt wurden und die man ohnedies nicht nach ihrem heutigen Werth meſſen darf. Sie ſowohl als der Titel machten auch auf Goethes Vater einen bedeutenden Eindruck, wieviel mehr als der Herzog ſelbſt an dieſen Vater ſchrieb: „Goethe kann nur Eine Stellung haben — die meines Freundes. Alle andern ſind unter ſeinem Werth" — Worte, mit denen der edle Fürſt ſich das edelſte Denkmal geſetzt hat. Man muß von dieſem Verhältniß, das einzig in ſeiner Art iſt, den Vergleich mit Friedrich und Voltaire fernhalten. Den Proteſt ſeines Geheimraths-Collegiums beantwortete der Fürſt ſchriftlich, fern von Empfindlichkeit, mit der unverkennbarſten Geiſtesüberlegenheit (ſ. w. u.).

---

*) Der Dichter hat dieſe Stimmungen und Ausdrucksweiſen im Fauſt verewigt und zugleich abgethan, in dem Liede: „Uns iſt ganz cannibaliſch wohl, als wie fünfhundert Säuen." Lewes ſucht ſeinen Landsleuten die Sache anſchaulich zu machen, indem er ſagt: Das Genie verſchlang unendliche Würſte, trank unendlich, liebte unendlich.

Sogleich änderten ſich nun die Verhältniſſe in Weimar; Goethe nahm alsbald eine geſetzte Miene an und behielt ſie bei. Wieland ſpricht von dieſer Aenderung, ſeit Goethe ſich decidirt habe in Weimar zu bleiben und lobt ſeine untadlige σωφροσύνη; dann ſchreibt er am 24. Auguſt 1776: „Goethe iſt lieb und brav und feſt und männlich. Alles geht, ſo gut es kann, und die Welt, die ſo viel dummes Zeug von uns ſagt und glaubt, hat groß Unrecht. Die Zeit wird auch uns Gerechtigkeit widerfahren laſſen.“ Und ſchon am 7. Februar 1776 ſchreibt Wieland an Andreä zur Beantwortung ausgeſprengter „Calumnien“: Goethe ſpielt ſeine Rolle edel und groß und meiſterhaft. Außer der Erfahrenheit, die er nicht haben kann, fehlt ihm nichts. Wenn nicht viel Gutes hier durch ihn geſchieht und viel weniger Böſes als ſonſt geſchehen wäre, ſo wird die Schuld gewiß nicht an ihm liegen.“ Daß übrigens die Stellung in Weimar nicht leicht und die dortigen Verhältniſſe nicht einfach waren, zeigt ſich am beſten in einem Brief aus dieſer Zeit, allem Anſchein nach von Frau von Stein. Zimmermann nämlich ſchreibt an Herder, der Urſache hatte über Weimar orientirt zu ſein (Herders Nachlaß II, 374), am 19. Juni 1776: „Da Sie aber, mein Geliebter, ſo ſehr auf Nachricht dringen, und da ich Goethen nicht mehr zu fürchten Urſache habe als meinen Schatten, ſo will ich Ihnen eine ganz zuverläßige Nachricht von allem aus einem Brief von der größten Freundin, die Goethe in Weimar hat, mittheilen. Dieſe Nachricht iſt vom 10. Mai, und lautet ſo: Goethe cause ici un grand bouleversement, s'il sait y remettre ordre, tant mieux pour son genie. Il est sûr, qu'il y a de bonne intention; cependant trop de jeunesse et peu d'expérience — mais attendons la fin. Tout notre bonheur a disparu ici: notre cour n'est plus ce qu' elle étoit. Un seigneur, mécontant de soi et de tout le monde, hazardant tous les jours sa vie avec peu de santé pour la soutenir, son frère encore plus fluet, une mère chagrine, une épouse mécontente, tous ensemble de bonnes gens, et rien qui s'accorde dans cette malheureuse famille. Die Worte waren wohl mit Abſicht franzöſiſch geſchrieben.

Und hier darf denn, in ſtarkem Gegenſatz, eine Stelle aus dem Brief des Vater Goethe nicht fehlen, der in großem Behagen über die ſeltene Fortune ſeines Herrn Sohnes, des Doctor Goethe, an den Secretär Schönborn in Algier ſchreibt:

Frankfurth am Mayn den 24. July 1776.

Ihr freundſchaftlicher Brief d. d. Algier 28. Okt. 1775 an Unſern Sohn, worinnen eine ſuccincte Beſchreibung des Spaniſchen camp manqué beſonders enthalten, iſt ohngefähr 6 Wochen hernach alhir richtig eingelaufen, und iſt ſeine Schuld nicht, daß er bisher unbeantwortet geblieben. Er war damals ſchon abweſend und wir mußten ihm ſolchen nach Weimar ſchicken, wo er ſich noch aufhält. Hören Sie, wie dies aneinander hängt, weil Ihnen doch Alles, ſchätzbarer Freund, was dieſen ſingularen Menſchen betrifft, intereſſant ſein mögte. Ich fange vom Urſprung ſeiner itzigen Verhältniſſe an. Der Herzog von Weimar lernte ihn ſchon vor 2 Jahren auf der vortheilhaften Seite kennen, und nachdem er von Durlach, wo er ſich mit der Darmſtädt. Prinzeſſin Louiſe vermählt hat, wieder nach Frankfurth kam, wurde er von dieſem jungen herzoglichen Paar in aller Form nach Weimar eingeladen, wohin er dann auch gefolget. Er hielt ſich den vergangenen Winter daſelbſt als Gaſt auf, und unterhielt die dortige Herrſchaften mit Vorleſung ſeiner noch ungedruckten Werkgens, führte das Schlittſchuhfahren und andern guten Geſchmack ein, wodurch er ſich dieſelben ſowohl, als auch in der Nachbarſchaft viele hohe und vornehme Freunde machte. Je mehr nun aber der Herzog den Dr. kennen lernte, deſto weniger konnte er ihn entbehren und prüfte ſeine Gaben hinlänglich, die Er ſo beſchaffen fand, daß Er ihn endlich zu ſeinem geheim. Legationsrath mit Sitz und Stimme im geheim. Conseil und 1200 Thaler Beſoldung ernannte. Da ſitzt nun der Poet und fügt ſich in ſein neues Fach beſtmöglichſt. Wir wollen ihn auch darin ſitzen laſſen, jedoch auch zugleich wegen deſſen itzigen Amtsgeſchäften in dieſer Correſpondenz ablöſen und vertretten. Sie ſollen das Weitere von ihm jederzeit erfahren, auch ſeine kleine Schriften (alter Colomosius), womit anbey der Anfang gemacht wird, überkommen. Noch eins: Weilen der Herzog von W. Gelährte nicht nur ſchätzt, ſondern ſie auch nach Verdienſt belohnet, dürfte ſeine Reſidenz in kurzen der Sammelplatz vieler ſchönen Geiſter ſeyn, z. B. iſt daſelbſt der eine Graf von Stolberg Cammerherr geworden, und wird ſich bald dahin verfügen. Herder tritt da als General Superind. auf, und Lenz iſt ingleichen ſeit einigen Monaten dort. Was Sie aber am meiſten wundern wird, iſt, daß ſich der Dr. mit Wieland ausgeſöhnet und nun auf dem freundſchaftlichſten Fuß mit ihm lebet.*)

Schon hatte Goethe ſich „decidirt“ in Weimar zu bleiben und darnach nunmehr ſeine Haltung genommen, an Stelle früherer Ausgelaſſenheit war er nunmehr, wie ihm Wieland das fernere Zeugniß giebt, „feſt und männlich“. Aber der Ruf von jenen Abenteuerlichkeiten, welche das Genieleben an den Hof verſetzen wollten, übrigens auch hier Symptome einer anbrechenden neuen Zeit, tönte nun erſt in die Welt hinaus. Er kam auch zu Klopſtock, der die Meldungen der Stolberge mit großem Bedenken aufnahm. In der feierlichen Würde, welche er als Führer der deutſchen Literatur und eines neuen Jahrhunderts angenommen, und die ihm nicht ganz übel ſtand, ſchrieb er einen wohlgemeinten und äußerlich ſehr wohlwollenden, aber doch allzu väterlich mahnenden Brief zunächſt an Goethe, mittelbar an den Herzog. Dieſer Brief nun kam in mehr als einer Rückſicht zur Unzeit, denn einmal, wie ſein Datum ausweiſt, hatten ſich die Dinge in Weimar bereits geändert, ſo daß es einer ſolchen Mahnung nicht mehr bedurfte, dann aber war Goethe ſchon die Schwäche der Klopſtock'ſchen Poeſie und deſſen unpaſſende Ueberhebung anſchaulich geworden, ſchon auf literariſchem

---

*) Das Fernere des höchſt charakteriſtiſchen Briefes, den zuletzt Mutter Goethe fortſetzt, findet man bei Nicolovius, „Ueber Goethe“, Theil I, S. 438.

Gebiet hatte ſich, wegen eines Goetheſchen Epigramms im Göttinger Muſenalmanach von 1774, worauf Klopſtock antwortete (ſ. w. u.), der Beginn einer Fehde herausgeſtellt. Durch den Brief wurde der Bruch vollkommen. Da letzterer nicht bloß für die beiden Perſönlichkeiten von großer Wichtigkeit iſt, ſondern tief in die nachfolgende deutſche Literatur eingreift, ſo ſcheint angemeſſen, auch dieſe beiden Documente, Klopſtocks Schreiben und Goethes Antwort, unverkürzt mitzutheilen. Wenige Zeit vor Goethes definitiver Anſtellung ſchrieb Klopſtock:

Hamburg, 8. Mai 1776.

Hier ein Beweis von Freundſchaft, lieber Goethe! Er wird zwar ein wenig ſchwer, aber er muß gegeben werden. Laſſen Sie mich nicht damit anfangen, daß ich es glaubwürdig weiß; denn ohne Glaubwürdigkeit würde ich ja ſchweigen. Denken Sie auch nicht, daß ich Ihnen, wenn es auf Ihr Thun und Laſſen ankömmt, einreden werde; auch das denken Sie nicht, daß ich Sie deßwegen, weil Sie in dieſem oder jenem andere Grundſätze haben als ich, ſtrenge beurtheile. Aber Grundſätze, Ihre und meine, beiſeite, was wird denn der unfehlbare Erfolg ſein, wenn es fortwährt? Der Herzog wird, wenn er ſich ferner bis zum Krankwerden betrinkt, anſtatt, wie er ſagt, ſeinen Körper dadurch zu ſtärken, erliegen und nicht lange leben. Es haben ſich wohl ſtarkgeborne Jünglinge, und das iſt denn der Herzog gewiß nicht, auf dieſe Art frühe hingeopfert. Die Deutſchen haben ſich bisher mit Recht über ihre Fürſten beſchwert, daß dieſe mit ihren Gelehrten nichts zu ſchaffen haben wollten. Sie nehmen jetzt den Herzog von Weimar mit Vergnügen aus. Aber was werden andere Fürſten, wenn Sie in dem alten Tone fortfahren, nicht zu ihrer Rechtfertigung anzuführen haben? Wenn es nun wird geſchehen, was ich fühle, daß es geſchehen wird! Die Herzogin wird vielleicht ihren Schmerz jetzo noch niederhalten können; denn ſie denkt ſehr männlich. Aber dieſer Schmerz wird Gram werden, und läßt ſich der dann etwa auch niederhalten? Louiſens Gram, Goethe! — Nein, rühmen Sie ſich nur nicht, daß Sie lieber wie ich! — — Ich muß noch ein

Wort von meinem Stolberg ſagen. Er kommt aus Freundſchaft zum Herzog. Er ſoll alſo doch wohl mit ihm leben? Wie aber das? Auf ſeine Weiſe? Nein, er geht, wenn es ſich nicht ändert, wieder weg. Und was iſt dann ſein Schickſal? Nicht in Kopenhagen, nicht in Weimar. Ich muß Stolberg ſchreiben; was ſoll ich ihm ſchreiben? Es kommt auf Sie an, ob Sie dem Herzog dieſen Brief zeigen wollen, oder nicht. Ich für mich habe nichts dawider. Im Gegentheil; denn da iſt er gewiß noch nicht, wo man die Wahrheit, die ein treuer Freund ſagt, nicht hören will. Klopſtock.“

Goethe antwortete am 21. Mai:

„Verſchonen Sie uns künftig mit ſolchen Briefen, lieber Klopſtock! Sie helfen uns nichts und machen uns nur ein paar böſe Stunden. Sie fühlen ſelbſt, daß ich darauf nichts zu antworten habe. Entweder müßt' ich als ein Schulknabe ein pater peccavi anſtimmen, oder ſophiſtiſch entſchuldigen, oder als ein ehrlicher Kerl vertheidigen, und käme vielleicht in der Wahrheit ein Gemiſch von allen dreien heraus, und wozu? Alſo kein Wort mehr zwiſchen uns und über die Sache. Glauben Sie mir, daß mir kein Augenblick meiner Exiſtenz überbliebe, wenn ich auf alle ſolche Anmahnungen antworten ſollte. — Dem Herzog that's einen Augenblick weh, daß es ein Klopſtock wäre. Er liebt und ehrt Sie; von mir wiſſen und fühlen Sie aber das. Leben Sie wohl. Stolberg ſoll immer kommen. Wir ſind nicht ſchlimmer, und will's Gott, beſſer als er uns geſehen hat.“

Klopſtock nahm, wie ſich erwarten ließ, dieſe Antwort ſehr übel; Stolberg kam nicht. Das Zerwürfniß mit Goethe blieb unheilbar und es ließe ſich demſelben ein weitgreifender Einfluß auf die nächſte Entwickelung der Literatur beimeſſen, wenn man nicht annehmen müßte, daß ohnehin die Leerheit und Unlebendigkeit des Klopſtock'ſchen Dichtens, ſeiner Mythologie und ſeiner Formen bereits zu Tage gekommen ſei. Ueberdies hatte nun Klopſtock das Weſen des jungen Herzogs ſehr verkannt. Dieſer, auch von Weimar her bei der Anſtellung Goethes angefochten, hatte ſich ſtark und ſelbſtſtändig gezeigt. Das Murren des Hofes nahm die Form eines förmlichen Proteſtes an. Der Herzog antwortete in wahrhaft fürſtlicher Würde, unter anderm: „Einſichtsvolle wünſchen mir Glück, dieſen Mann zu beſitzen. Sein Kopf, ſein Genie iſt bekannt.“ Ferner: „Das Urtheil der Welt, welches vielleicht mißbilligt, daß ich den Dr. Goethe in mein wichtigſtes Collegium ſetze, ohne daß er zuvor Amtmann, Profeſſor, Kammerrath, Regierungsrath war, ändert gar nichts. Die Welt urtheilt nach Vorurtheilen; ich aber ſorge und arbeite, wie jeder Andere, der ſeine Pflicht thun will, nicht um des Ruhmes, nicht um des Beifalls der Welt willen, ſondern um mich vor Gott und meinem eigenen Gewiſſen rechtfertigen zu können.“

III.

In Weimariſchen Dienſten.

Goethe begann nun ſeine amtliche Thätigkeit, und in dem Maaß, wie ſie an Umfang und Einfluß wuchs, zeigte ſich auch, wie richtig der Herzog gewählt hatte. Wenn irgend Jemand, außer dem Fürſten, dazu beigetragen hat, in zum Theil ſchweren Zeiten das Ländchen blühend zu machen und ihm einen weitleuchtenden Glanz zu verſchaffen, ſo iſt es Goethe. Alle Zweige der Verwaltung umfaßte er nach und nach mit gleicher Sorge, das Kleinſte wie das Größte, Bauten und Beförderung von Cultur, Gewerbe, Induſtrie, Handel, die Univerſität Jena ſo gut, wie die Feuerlöſchordnung. Und muß denn auch ein Dichter an und für ſich unpraktiſch ſein? In Goethes Natur lag von Hauſe aus das Gegentheil, und gerade eben die Eigenſchaften, die ihn zu einem großen Dichter ſtempelten, konnten aus ihm auch an ſeiner Stelle einen vorzüglichen Geſchäfts- und Staatsmann machen, namentlich, wo es ſich um Anlage und Organiſirung handelte. Der Dichter, der mehr ſein will als Lyriker, als Erotiker, bedarf in der That eines hellen Blickes über menſchliche Ordnung, eines weiſen Rathes in allen Sachen des Lebens. Eine andere Frage iſt, ob das Geſchäfts- oder Hofleben dem Dichter geſchadet habe; ſie läßt ſich weniger beſtimmt verneinen, wie das ſein engliſcher Biograph verſucht hat. Daß ſie dem Dichter Zeit entzog, wird ſich um ſo weniger in Abrede ſtellen laſſen, als Goethe ſich wirklich mit Eifer und voller Neigung den Geſchäften hingab, bejahen aber läßt ſich, daß unter dem obwaltenden Verhältniß eigentlich gar keine Wahl war, denn jeder andere Künſtler hat bekanntlich vor dem Poeten das voraus, daß die Kunſt allein ſchon ihm Beruf, Stellung, Unterhalt giebt: demnächſt mußte dieſe Stellung ihm nach vielen Seiten hin eine Quelle reichſter Erfahrung werden, wie ſie ihn denn auch in den höchſten Kreiſen erhielt. Auf die zartere Frage, ob Goethes urſprünglicher Genius in der Weimariſchen Atmoſphäre gediehen ſei, oder ob die Geheimraths- und Miniſterſtellung ſeinen freieren Flug nicht gehemmt habe, wird ſich erſt am Schluß zurückkommen laſſen.

Wenn nun die Geſchäfte hinlänglich ſeinen Geiſt einnahmen, ſo konnten ſie doch nicht ſein Herz ausfüllen. Anfangs wurde er noch zuweilen von Erinnerungen an Lili bewegt, aber dieſe ſchwanden allmälig oder vielmehr ſie wurden durch ein neues Intereſſe verdrängt. Wir müßten Goethe nicht ſchon kennen, wenn wir glauben ſollten, er hätte lange ohne Neigung beſtehen können. Hier in Weimar mochte es dazu an reicher Gelegenheit nicht fehlen, doch gab es kein Schwanken und keine Wahl: Eine Perſönlichkeit überwog mit ihren leiblichen, ſittlichen und geiſtigen Reizen jede andere. Dies iſt die Frau von Stein, Hofdame und Gemahlin des Oberſtallmeiſters, älteſte Tochter des Hofmarſchalls von Schardt, abſtammend aus einer ſchottiſchen Familie Irwing. Als Goethe nach Weimar kam, hatte er ſchon von ihr gehört, ſie ebenſo von Goethe. Der berühmte Arzt Zimmermann, deſſen wir ſchon gedacht haben, war der Vermittler geweſen. Er hatte ihre Bekanntſchaft im Bade Pyrmont gemacht, hielt ihre Silhouette in beſonderen Ehren und machte Goethe auf ſie aufmerkſam als auf ein Ideal ihres Geſchlechtes; gleich vortheilhaft hatte er ſich wiederum gegen die Dame über Goethe geäußert, ſo daß auch dieſe ihm nicht wie einem gleichgiltigen entgegenkam. Es muß aber ſogleich geſagt werden, daß ſie damals nicht bloß dreiunddreißig Jahre zählte, ſondern auch bereits Mutter von ſechs Kindern war; das Verhältniß, das ſich hier bildete, war alſo in jeder Art ganz von denen verſchieden, welche den Dichter bisher gefeſſelt. Das „Ewigweibliche“, das für ihn ſtets ſo mächtig geweſen, trat ihm hier von einer neuen Seite entgegen. Goethe war noch liebeskrank, als er Frau von Stein kennen lernte; ſie war anfangs ſeine Beichtigerin, wechſelte aber bald die Rolle. Aus der Hochachtung und Verehrung erwuchs auch hier bald eine mächtige Leidenſchaft empor, welche jedoch die gewandte Frau nicht nur zu entzünden, ſondern auch wieder zu dämpfen und in ihren Schranken zu halten wußte. Ohne den feurigen jungen Mann, den ſein Genius und ſein Glück nur noch kühner machte, ganz von ſich zu weiſen, nahm ſie eine Haltung ihm gegenüber an, deren feine Linie zu bewundern iſt; ſie ließ ſich ſeine unverholene Neigung gefallen, verſtand aber ſie zu läutern. Das Verhältniß, das bekannt war und ſogar Theilnahme fand, erregte kaum einen Anſtoß, wobei aber nicht außer Acht fallen darf, daß die Begriffe und Sitten des Jahrhunderts doch merklich andere waren als die unſrigen. Auch Goethe der Dichter verdankt Charlotte von Stein viel; gab ſie ihm auch keinen unmittelbaren Inhalt für Romane und Tragödien und für Gedichte von leidenſchaftlichem Erguß, ſo lehrte ſie ihn die Tiefen des weiblichen Herzens kennen und verfeinerte ſeinen Geſchmack durch ihre zarte Theilnahme und den Adel ihrer Erſcheinung, ſo daß wir ihr wohl einen Antheil zuſchreiben dürfen an dem Kranz, den die Nation dem Dichter für Taſſo und Iphigenie gewunden hat. Goethe dem Menſchen war ſie ſicherlich viel. Auch in dem geiſtigeren Hofleben iſt immer noch Oede, und die Geſchäfte können nicht ſein ohne Trockenheit und mancherlei Verdrießlichkeit, er bedurfte hier eines Aſyls, einer Herzenszuflucht, und dieſe ſtand ihm offen bei der ſeltenen Frau. Daß das Verhältniß auf Goethes Häuslichkeit und zwar auf den Mangel derſelben zurückwirkte, konnte nicht ausbleiben. Wo hätte Goethe eine Frau finden ſollen, die in dieſem Vergleich beſtehen konnte? ganz abgeſehen davon, daß doch wieder die Standesvorurtheile ſich regten, ſobald es galt, für den Günſtling eine Gattin zu finden. Später ſuchte Goethe die Intereſſen für Haus und Herz zu ſcheiden.

Die Briefe, welche Goethe mit Frau von Stein gewechſelt, hat man ohne Bedenken dem Publicum übergeben. Sie ſind allerdings ein unentbehrlicher Schlüſſel und in vielfacher Rückſicht von Intereſſe, namentlich auch für den Geiſt der Zeit. Ohne ſie zu überſchätzen, wird man in ihnen viel Anziehendes und Merkwürdiges finden, im Einzelnen manch kühnes Wort, im Ganzen etwas, das immer Ausnahme bleibt und bleiben ſoll.

Aus dem dreibändigen Werk, das, um die diplomatiſche Treue zu erhalten, auch viel Unbedeutendes hat aufnehmen müſſen, heben wir unſererſeits nur eine kleine Stelle, nur ein Liedchen hervor, das ſich in dem Brief von Ilmenau d. 8. Auguſt findet und gerade in der rührendſten und edelſten Weiſe das leidenſchaftliche Verhältniß vor Augen ſtellt:

Ach, wie biſt Du mir,
Wie bin ich Dir geblieben!
Nein, an der Wahrheit
Verzweifle ich nicht mehr.
Ach, wenn Du da biſt,
Fühl' ich, ich ſoll Dich nicht lieben.
Ach, wenn Du fern biſt,
Fühl' ich, ich lieb' Dich ſo ſehr.

Dazu der entſprechende Brief an Herder vom folgenden Tage, Weimar den 9. Auguſt 1776: „Den Engel, die Stein, hab' ich wieder; ſie ging über Meiningen und Ilmenau zurück nach Weimar. Einen ganzen Tag iſt mein Aug nicht aus dem ihrigen kommen, und mein gnomiſch verſchloſſen Herz iſt aufgethaut.“

Auch in ſpäteren Jahren zeigen die meiſt kurzen Briefe einen durchaus leidenſchaftlichen Charakter, z. B. vom 11. Dezember 1782: „Liebſte Lotte. Ich kann Dir nicht helfen. Um acht Uhr komme ich und klopfe an deiner Thüre, wenigſtens doch deine Stimme zu hören. Wenn ich es noch zu thun hätte, ich ginge nicht weg. Wie leer und kalt iſt es in der Welt draußen, wie voll und warm bei Dir.“ Am 12. December: „Liebe, liebe Lotte, wie ſehn' ich mich zu Dir.“ Am 12. December: „Liebſte Liebe, ſag mir ein Wort, daß Du mich liebſt, daß Du mein Außenbleiben verzeihſt. Ich bin bald bei Dir.“ Am 15. December: „Einige Tage ſpäter wären mir dieſe Blumen willkommener geweſen, ich hätte ſie Dir zum Geburtstag geſchickt. Nimm ſie voraus, die Du mir ſo viele Blumen aufwachſen läſſeſt. Ich will mein Eſſen zu Dir bringen laſſen, daß ich in deiner Gegenwart mich doppelt ſättige.“

Alles Worte, die im Werther ſtehen könnten!

Wenn Goethe liebte, ſo dichtete er auch bald, ſcheint es doch, als ob er dieſes ohne jenes gar nicht gekonnt habe. Große Werke erwuchſen zunächſt freilich nicht, man wird ſie in dieſer neuen Umgebung, unter Geſchäft und Zerſtreuung billig nicht erwarten; dem Hofleben mußte überdies manches Opfer gebracht werden. Wir nennen, vom Jahr 1776, die Geſchwiſter, Stella, Claudine von Villa bella, früher zum Theil in Proſa, jetzt durchgängiger in Verſen, dann vom Jahr 1777, Lila, den Triumph der Empfindſamkeit und die Anfänge des Wilhelm Meiſter, ſowie die Fortarbeit am Egmont. Wir können jetzt über dieſe Werke kurz ſein, da ihre nähere Betrachtung einem beſonderen Abſchnitt vorbehalten bleibt. Alle dieſe Stücke hatte Goethe nicht für das große Publicum geſchrieben, ſondern für ſeine nächſte Umgebung und am meiſten für ſich ſelbſt; es iſt darum auch nicht auffallend, daß ſie draußen wenig Anklang fanden, ja daß man an dem Verfaſſer des Götz und Werther, der ſo viel verſprochen und die Welt bewegt hatte, völlig irre wurde. Der Neid wurde nun laut und die Freunde verſtummten. Keſtner, in ſeinen Charakteriſtiken, iſt nicht der Einzige, welcher die deutlichen Symptome von dem Abfall des bewunderten Talents wahrnahm; man hielt den Autor bereits für untergegangen im Bureau, für erſtickt in der Hofluft, wohl gar für erſchöpft in Ausſchweifungen. Man kann um den Anfang der achtziger Jahre ſehr bedenkliche Urtheile leſen — gerade zur Zeit, wo mehrere ſeiner bedeutendſten Werke langſam ihrer Reiſe entgegengingen. *) Vielleicht iſt die

---

*) Unter anderm wurde ein Epigramm von Boileau auf Goethe angewendet, in der Form:

Nach der Stella
Rief ich Ach!
Nach Claudinen von Villa bella:
Goethe, gemach!

Bemerkung am Ort, daß der Jüngling und der Greis am ſehnlichſten nach Ruhm und äußerer Anerkennung ſtrebt, daß aber der Mann im Vollgefühl ſeiner Kraft derſelben am leichteſten entbehren kann, und daß eine ſolche Stimmung zum Theil nothwendig iſt, wenn wirklich Neues und Großes erwachſen ſoll, wenn aus dem vom Zeitgeiſt Getragenen ein denſelben Führender hervorgehen ſoll.

Goethe bedurfte einer ſolchen Emancipation und er vollbrachte ſie gerade in dieſer Zeit auf das rühmlichſte; es mag ſein, daß ſelbſt das, was leicht als Hinderniß auf ſeiner Schriftſtellerbahn angeſehen wird, ihm dieſelbe vollbringen half. Daß mit Goethe eine Veränderung, Läuterung vor ſich ging, daß er manches abthat, was er früher getragen, dies wird wohl am deutlichſten aus dem luſtigen Feſtſpiel „der Triumph der Empfindſamkeit“. Das Zeitalter war empfindſam, Goethe war es auch, aber er wollte es nicht mehr ſein. Werther war ein Gipfelpunkt; in ihm hatte Goethe ein Schlangenhaut abgeſtreift, daß er es wirklich und gründlich gethan, ſpricht nun das von friſchem Uebermut durchwehte Stück aus.

Aber Stella? Man überſehe nicht, daß ſie ein Jahr vor dem Triumph der Empfindſamkeit geſchrieben wurde (1776), und daß Goethe gerade hier die letzten Spuren der Krankheit aus ſich herausarbeitete, ſo daß er dadurch eben fähig wurde, jenes zu ſchreiben. Das Werk hat den neueren Biographen und Kritikern viel zu ſchaffen gemacht, namentlich, wenn ſie Beziehungen auf wirkliche Erlebniſſe ſuchten, die bei Goethe ſonſt nur ſelten ganz fehlen. Schäfer bekennt, daß er ſolche Bezüge hier ſchlechterdings nicht anzugeben wiſſe, und in noch größerer Verlegenheit ſieht ſich der treffliche Lewes, der ſich zuletzt mit einem tapfern Wort Luft macht, das Stück tauge gar nichts. Schäfers Bemerkung wiederholend, ſagt er: „In Stella kann ich keine perſönlichen Beziehungen entdecken und vielleicht liegt in der Abweſenheit dieſes Elements die Schwäche des Dramas. Ein armſeligeres Werk iſt nie von einem großen Dichter geſchaffen worden, obwohl es nicht an Kritikern gefehlt hat, die in ihm die Hand des Meiſters haben erkennen wollen. Es iſt die alte Geſchichte vom Grafen von Gleichen und ſeinen zwei Frauen.“ Das iſt nun wohl zu ſchnell entſchieden — und an perſönlichen Beziehungen fehlt es auch nicht, zunächſt ſchon weiſt die große Glut der Leidenſchaft, die ſich hier auf beiden Seiten ausſpricht, darauf hin. Man hat die Beziehung nur zu unmittelbar haben wollen, nur die Abſpiegelung der getreuen unveränderten Wirklichkeit. Gewiß fällt ſchon jetzt eine Aehnlichkeit mit den vorhandenen Verhältniſſen und Gemütszuſtänden auf; wir kommen darauf noch ausführlicher zurück, machen aber hier ſchon die Bemerkung, daß Stella und ihre Auffaſſung ein weſentliches Stück ſei für das Verſtändniß des ganzen Dichters, denn Stella bildet die Brücke vom Werther zu den Wahlverwandtſchaften. Daß das Stück keine Wirkung in die Ferne machte, liegt in der Natur ſeines Stoffes und der verwandten Farben; eine Wirkung wie die des Werther ließ ſich nur einmal erreichen, er fand eine Spannung vor, die Zeichnung war allgemeiner, der Ausgang ergreifender. Das Stück war nicht für die Welt geſchrieben, ſondern nur für Eine Leſerin.

Um Goethes Production in dieſer Zeit zu würdigen, darf man die damaligen Theaterverhältniſſe Weimars nicht aus den Augen laſſen. Bei dem Schloßbrand im Jahr 1775, alſo kurz vor Goethes Ankunft, war auch das herzogliche Theater mit zerſtört worden, nun aber war Goethe da, und man hatte um ſo mehr das Bedürfniß einer Bühne. Es iſt überdies gerade die Zeit der Liebhabertheater. Wenn der neuere Tanz ſich von dem antiken dadurch unterſcheidet, daß dort nur Tänzer und Tänzerinnen von Profeſſion ſich darſtellten und das Vergnügen der Welt nur im Schauen beſtand, ſo ſucht die neuere Welt ihr Vergnügen ſelbſt im Tanz, und dem höchſten Rang gilt er nicht für unanſtändig. Wie Nero die Leidenſchaft hatte, ſich ſelbſt auf der Bühne dem römiſchen Volk zu produciren, und mit dem Kranz des Mimen die Kaiſerkrone zu vertauſchen, ſo pflegte Ludwig XIV. ſich gern im Tanz ſehen zu laſſen, den er freilich mit großer Würde ſoll ausgeführt haben. Aber auch die Zeiten des Nero kamen einigermaſſen wieder, wenigſtens für

Weimar, und in geſchloſſenen Kreiſen. Im Mittelalter ſpielten die Handwerker, die Schulen, darauf die Studenten: jetzt ſpielte man auch bei Hofe. In Eiſenach nahmen Fürſt und Hof unmittelbaren Antheil an der ſceniſchen Darſtellung; in Weimar blieb man nicht zurück. Gelegentlich verſtärkten die Talente des Hofes ſelbſt ſich auch durch wirkliche Schauſpieler und während nach wie vor in den Zuſchauerſitzen der ſtrengſte Rangunterſchied herrſchte, auf der Bühne ſelbſt war keiner. Man konnte auf einem Zettel nebeneinander leſen: die Herzogin Amalie, der Herzog Karl Auguſt, Prinz Conſtantin, v. Einſiedel, v. Seckendorf, v. Knebel, Geheimer Legationsrath Goethe, Mamſell Corona Schröter, Mamſell Amalie Kotzebue (die Schweſter Kotzebue's): eine gemiſchte, aber wahrlich eine anſehnliche Truppe, um hier nicht das damals übliche Wort Bande zu gebrauchen. Die Geſellſchaft hatte in ſich ſelbſt nicht bloß ihre Dichter, ſondern auch ihre Componiſten und Decorationsmaler, und zog ſie über Land, um auf einem entfernten Schloß*) oder gar im Freien zu ſpielen, ſo war das ein luſtiges Treiben, eine Landpartie vom höchſten Reiz, man muß ſagen von einem gewiſſen Haut-gout, und ſogleich erkennt man, daß hier ein weites Feld war, um Studien für Wilhelm Meiſter zu machen.

Aber auch unmittelbar diente Goethe dem Verein mit mancherlei Stücken und Singſpielen, von denen ſich begreifen wird, daß ſie für unſere heutigen Theaterverhältniſſe nicht mehr paſſen können. Große Stücke von ernſtem Charakter konnten es nicht ſein, die hätten auf ſolche Räume, ſolche Hintergründe, ſolche Perſonen nicht gepaßt, Gift und Dolch mußten verbannt werden, man wollte nicht gerührt ſein, nicht weinen, ſondern — ſich amüſiren. Wer nun auf Goethe die Hoffnung geſetzt hatte, ſeinem Götz ſolle ein Macbeth, ein Othello folgen, der hat allerdings Grund, dieſe Art von Schauſpielerei und Schauſpieldichtung zu beklagen, die ſelbſt auf den damaligen heitern Schluß des Schauſpiels für Liebende eingewirkt haben mag — es ſollte mich wundern, wenn die Zuſchauer am Schluß, wo Fernando damals beider Frauen Hände erfaßt und Mein, mein! rief, nicht nach Goethe und Herrn von Stein, wenigſtens nach Frau von Stein geblickt haben ſollte. Goethe ſuchte hier ſeinen Julius Cäſar und ſeinen Mahomet nicht hervor, allein er behielt doch wenigſtens Egmont lebhaft im Auge und förderte ihn nach und nach. Freilich ſtand hier dem Helden auch nun wieder ein Brackenburg gegenüber, ſowie dem Fauſt ein Valentin.

---

*) Wir wiſſen von ſolchen Ausflüchten nach Belvedere, nach Tieffurt, Ettersburg, nach Ilmenau, Dornburg, ſelbſt nach Jena.

So lebte man in Weimar glückliche Jahre und ſchuf ſich im Kleinen eine Welt; was an großen äußeren Bewegungen fehlte, erſetzten die inneren Angelegenheiten des Herzens. Im Jahr 1778 machte Goethe mit ſeinem Herzog eine Reiſe nach Berlin. Sie kamen über Wörlitz und hier intereſſirte beide der Park, ſo daß ſie Aehnliches beſchloſſen; weniger günſtig war auf ſie der Eindruck der preußiſchen Hauptſtadt. Hier ſahen ſie eine fremde Welt und eine größere; und fühlten ſich in der ihrigen unangenehm berührt. Goethes Verhältniß zu Berlin iſt ſtets ein ſehr eigenthümliches geblieben, gemiſcht aus Anziehung und Abſtoßung; er konnte es lebenslang nicht aus dem Auge verlieren, es imponirte ihm, aber es behielt für ihn etwas Unheimliches. Vieles kam hier zuſammen, der Süddeutſche, der Kleinſtädter, der Dichter, der beſchauliche Mann, den ein ſtetes noli turbare circulos meos, zum Theil Erbſtück von ſeiner Mutter*), durch das Leben begleitet hat. Daß Friedrich der Große ſich in der bekannten Weiſe ungünſtig über Götz geäußert, hatte Goethe längſt vergeſſen und wie wir wiſſen, hat dies ſeine Hochachtung für den großen König nie geſchmälert, außerdem fehlte es ihm ſchon damals nicht an Verehrern; aber Land, Luft, Leute im Allgemeinen ſagten ihm nicht zu, ähnlich, wie es auch Schiller und andern erging — weil ſie zu kurze Zeit verweilten.

Im folgenden Jahr machte Goethe mit dem Herzog eine längere Reiſe nach der Schweiz und er erhielt hier Gelegenheit, das edle Metall dieſes Charakters zu Ernſt und männlicher Würde zu bilden. Er beſuchte damals Friederike, ſaß in ihrer Laube und ſchied von ihr in Freundſchaft, beide Herzen waren beruhigt; er beſuchte auch Lili, die er „ſpielend fand mit einer Puppe von ſieben Wochen." Aus der Schweiz brachte er Eindrücke der Naturerhabenheit und ein erfriſchtes Herz nach Hauſe.

---

*) Die Frau Rath hatte die Gewohnheit, Briefe, deren Eindruck ſie fürchtete, längere Zeit ungeleſen mit ſich umherzutragen.

In der nächſtfolgenden Zeit fuhren die Geſchäfte fort ihn ſtark in Anſpruch zu nehmen. Die Ernennung zum Geheimrath, 1779, erweiterte ſeinen Geſchäftskreis, verdoppelte ſeinen Eifer. Sein Verkehr mit Knebel wurde inniger, auch das Verhältniß mit dem unbequemen Herder geſtaltete ſich beſſer. Merck und Gotter machten Beſuche in Weimar, dagegen hegte Goethe den Wunſch, den von ihm überaus hochgeſchätzten Leſſing in Wolfenbüttel zu beſuchen — als er deſſen Tod erfuhr.

Wenden wir uns nun zum Dichter und ſeiner dichteriſchen Thätigkeit, ſo ſchritt in dieſer Zeit Egmont bedeutend vor, und Iphigenie geſtaltete ſich in ſeiner Seele. Daneben faßte er den Plan, in ähnlicher Abſicht wie Wieland ſeinen Fürſtenſpiegel geſchrieben hatte, für ſeinen Herzog ein Werk zu verfaſſen, in dem derſelbe an der Tugend ſeines Ahns, des Herzogs Bernhard von Weimar, ſein Vorbild erkennen ſollte; es ſollte Erzählung ſein, nicht Drama, kam aber auch als ſolche nicht zu Stande. Eigene Neigung und zum Theil auch geſchäftliche Veranlaſſung zogen um dieſe Zeit den Dichter wieder tief in das Studium der Naturwiſſenſchaft hinein; er pflanzte ſich ſo die Keime für ſpätere Leiſtungen, während die Zeitigung poetiſcher Entwürfe dadurch allerdings verſchoben wurde.

Das Intereſſe für das Theater erhielt mit der Erbauung eines neuen Schauſpielhauſes auch neue Nahrung. Iphigenie in ihrer erſten proſaiſchen Geſtalt ward im Frühling 1780 einſtudirt, Goethe nahm den thätigſten Antheil an den Proben, ſpielte ſelbſt den Oreſt in der Iphigenie, den Treufreund im Triumph der Empfindſamkeit, ebenſo „eine ſchlechte Rolle" in Seckendorfs Kalliſto. Seine Erhebung in den Adelſtand durch Kaiſer Joſeph II., 1782, legte ihm dann aber eine höhere Würde auf, zumal da er gleichzeitig Kammer-Präſident wurde.

In den nächſten Jahren wird wieder Egmont gefördert, der vierte Act macht beſondere Schwierigkeit und erfordert tiefere hiſtoriſche Studien, für welche beſonders Strada's Werk dient. Neben dieſer Tragödie gehen einzelne Bücher des Wilhelm Meiſter, die Anfänge des Elpenor, und Taſſo fängt an, in der Seele des Dichters Form zu gewinnen. Aber die Geſchäfte und Zerſtreuungen des Weimariſchen Aufenthaltes waren dem Abſchluß dieſer tiefgeſchöpften Arbeiten nicht günſtig; ebenſowenig eine wiederholte Badereiſe nach Karlsbad. Er hatte jetzt, von ſeinem wachſenden Genius getrieben, das lebhafte Verlangen nach Abſonderung, nach Muße, nach dem Verweilen in einem milden Himmelsſtrich, in der Heimat der Künſte. Er ſehnte ſich, den Wunſch erfüllt zu ſehen, der ihm früh durch ſeinen Vater eingepflanzt war, deſſen Erfüllung er ſchon ſo nahe war, als die Weimariſche Einladung fehlzuſchlagen drohte. Goethe wollte Italien ſehen, und ſein Herzog legte ihm kein Hinderniß in den Weg. Es kommt hinzu, daß die Geſchäfte manches Verſtimmende mitgeführt hatten, da Goethes Intentionen nur ſelten durchdrangen; der Herzog zeigte zwar guten Willen, allein es fehlte an Ausdauer und ſtrengem Pflichtgefühl. So bezeichnet denn Goethe ſeine Reiſe als „Flucht". Am 3. September 1786 verließ er Weimar; er nahm die Manuſcripte des Egmont, der Iphigenie, des Taſſo mit, um ſie auf klaſſiſchem Boden abzuſchließen, umzuarbeiten, zu vollenden.

Für die italieniſche Reiſe bedarf es um ſo weniger einer eingehenden Schilderung, als Goethe ſelbſt dieſe in ſo unübertrefflicher Weiſe gegeben hat. Er ging über den Brenner, das Etſchthal hinab nach Verona, von da nach Venedig, das ihn zu längerem Aufenthalt einladet, dann über Ferrara, Bologna, Perugia nach Rom. Hier faßt er eine neue Welt, zwei vergangene große Zeitalter, in ſeine offenen Sinne, in ſeine empfängliche Seele. Dem Empfangen folgt bald die Luſt zu produciren und zwar nicht blos mit dem zeichnenden Stift, ſondern auch mit der ſchreibenden Feder. Iphigenie war das erſte, worauf die neuerwachte Luſt ſich warf. Das Verlangen, aufs neue Hand an dies Werk zu legen, war ſchon früher erwacht, es wartete nur auf die erforderliche Muße. Er ſchreibt in der italieniſchen Reiſe, vom 6. Januar 1787 aus Rom: „Als ich den Brenner verließ, nahm ich ſie aus dem größten Paket und ſteckte ſie zu mir. Am Gardaſee, als der gewaltige Mittagswind die Wellen ans Ufer trieb, wo ich wenigſtens ſo allein war, als meine Heldin am Geſtade von Tauris, zog ich die erſten Linien der neuen Bearbeitung, die ich in Verona, Vicenza, Padua, am fleißigſten aber in Venedig fortſetzte. Sodann aber gerieth die Arbeit in Stocken, ja ich ward auf eine neue Erfindung geführt, nämlich Iphigenia auf Delphi zu ſchreiben, welches ich auch ſogleich gethan hätte, wenn nicht die Zerſtreuung und ein Pflichtgefühl gegen das ältere Stück mich abgehalten hätte.“ In Rom lernte Goethe Moriz kennen und dieſer beſchäftigte ſich damals mit einer Theorie der deutſchen Silbenbemeſſung, für welche er Goethe zu gewinnen ſuchte und auch wirklich gewann. So entſtand denn von hier ab in dem Dichter das Verlangen, hinfort in Verſen zu dichten, zumal da für antike Stoffe die formloſe Proſa ohnedies ſehr ungeeignet ſcheinen mußte. Er ſagt, er habe nur darum für ſeine früheren Stücke die Proſa vorgezogen, weil die deutſche Proſodie zu ſehr geſchwankt und ſelbſt die Theoretiker Alles dem Gefühl anheimgegeben, wodurch man denn doch aller Richtſchnur ermangelt — Punkte, die noch an ihrem Ort einer näheren Erwägung bedürfen.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß auch für Taſſo neben dieſer Anregung noch eine andere gewiß eben ſo wichtige wirkſam war. Als Goethe Ferrara beſuchte, lernte er hier den Boden, die ganze Umgebung kennen, in der das Drama ſpielt. Ton und Farbe des Stücks war dadurch in ganz anderer Weiſe gegeben, als die lebhafteſte Phantaſie es ihm daheim malen konnte, ſo daß nun auch nicht nur das Verlangen, ſondern auch die Nothwendigkeit entſtand, das Stück abermals ins Feuer zu nehmen und das ganze Colorit nach der Klarheit und Helligkeit des italieniſchen Himmels umzuſtimmen.

In den Tag- und Jahresheften leſen wir bei dem Jahre 1787 und 1788: „Iphigenie ward abgeſchloſſen noch vor der Sicilianiſchen Fahrt. Als ich bei meiner Rückkehr nach Rom Egmont bearbeitete, fiel mir auf, in den Zeitungen leſen zu müſſen, daß in Brüſſel die Scene, die ich geſchildert, ſich faſt wörtlich erneuert, ſo daß auch hier die poetiſche Anticipation in Betracht kam" — ſollten aber jene Ereigniſſe der Gegenwart nicht auch mit eingewirkt haben auf die eben unter dem Hammer und im Feuer liegende Arbeit? Es iſt an ſich viel wahrſcheinlicher, daß der Dichter, der ſtets ſolcher Anregungen bedurfte, eben durch die Zeitumſtände auf Egmont zurückgeführt wurde.

Ueber noch andere Werke, welche gleichfalls zu Rom einer Umarbeitung unterworfen wurden, leſen wir ferner: „In die eigentliche italieniſche Opernform und ihre Vortheile hatte ich mich, bei meinem Aufenthalte in dem muſikaliſchen Lande, recht eingedacht und eingeübt; deshalb unternahm ich mit Vergnügen Claudine von Villa bella metriſch zu bearbeiten, ingleichen Erwin und Elwire und ſie dem Componiſten zu freudiger Behandlung entgegenzuführen. Nach der Rückkehr im Jahr 1788 wurde Taſſo erſt abgeſchloſſen, aber die Ausgabe bei Göſchen dem Publicum vollſtändig überliefert."

Es iſt hier nachträglich zu bemerken, daß Goethe vor ſeiner italieniſchen Reiſe mit dem Buchhändler Göſchen in Leipzig wegen der Herausgabe ſeiner poetiſchen Werke handelseinig geworden war. Er ſchreibt in den Jahres- und Tagesheften: „Die Redaction der vier erſten Bände war Michael 1786 vollendet"; der erſte Band verließ die Preſſe mit der Jahreszahl 1787 und mit dem Titel: Goethes Schriften, Erſter bis vierter Band, bei Georg Joachim Göſchen. Dem erſten Bande geht ein Subſcribentenverzeichniß voran, das eben nicht ſehr ergiebig iſt; am Schluß wird aufgeführt: Ein Nachdrucker in Br**.*) Vorgedruckt die Zueignung: der Morgen kam —. Den erſten Band bildet Werthers Leiden, als dasjenige Werk, wodurch Goethe berühmt geworden, den zweiten Band: Götz von Berlichingen mit der eiſernen Hand. Ein Schauſpiel; ferner die Mitſchuldigen, ein Luſtſpiel. Dritter Band (1787) Iphigenie auf Tauris, ein Schauſpiel (alſo gleich nach der in Rom vollendeten metriſchen Geſtalt noch in demſelben Jahr gedruckt), dann Clavigo und die Geſchwiſter. Vierter Band: Stella, ein Schauſpiel für Liebende, alſo noch in der erſten Geſtalt, ganz abweichend von der jetzigen. Als Vignette dient die Schlußſcene des friedlich endenden Schauſpiels: Fernando umarmt gleichzeitig ſeine beiden Gemahlinnen. Dann der Triumph der Empfindſamkeit, eine dramatiſche Grille, und: die Vögel, nach dem Ariſtophanes.

---

*) Schon im Jahr 1775 hatte zu Berlin der Buchhändler Himburg ohne Goethes Vorwiſſen eine weder vollſtändige noch zuverläſſige Ausgabe von Goethes

Die Aufnahme dieſer Ausgabe der Schriften, zugleich aber Herders lebhaftes Zudringen, Begonnenes zu vollenden, beſtimmten den Dichter zu dem Entſchluß, noch fernere Bände folgen laſſen, und dazu nun eben ſollte die italieniſche Reiſe dienen. Alles was Goethe hier unternahm, war zunächſt mit Rückſicht auf dieſe Ausgabe der Schriften; er arbeitete in Rom nicht bloß für die erſten vier Bände, ſondern dachte auch ſchon über dieſelben hinaus an fernere vier, welche der Verleger alsbald ankündigte; der Autor gab ſeinerſeits eine beſondere Ankündigung: Sie lautet:

„Schon zu der Zeit, da ich den Entſchluß faßte, meine ſämmtlichen Schriften dem Publico vorzulegen, wünſchte ich den vier letzten Bänden eine andere als die angezeigte Geſtalt geben zu können. Die Möglichkeit, dieſen Wunſch auszuführen, hat ſich über mein Erwarten gezeigt, und ich darf jetzt hoffen, daß ich wenigſtens *keine ungeendigten Stücke, keine Fragmente* dem Publico werde mittheilen dürfen. Ich werde die Muße, die mir gegönnt iſt, zum Dienſte derer anwenden, die an meinen Arbeiten einiges Gefallen haben können, und bitte nur dagegen um eine verlängerte

---

Schriften herausgegeben, welche 1777 ſogar eine zweite Auflage erlebte. Hatte doch Friedrich ſogar einem Berliner Buchhändler aus eigener Macht ein Privilegium auf Gellerts Fabeln ertheilt, zum Nachtheil des Autors.

Friſt, deren Dauer ich zwar nicht beſtimmen, wohl aber verſichern kann, daß ich jeden freien Augenblick nutzen werde, um den fünften und ſechſten Band aufs baldigſte in die Hände des Publicums zu liefern."

Dieſe beim Antritt der Reiſe geſchriebenen Worte hat Goethe während derſelben nach beſten Kräften, wenn auch nicht vollſtändig erfüllt. Der fünfte Band (1788) brachte nunmehr: Egmont, ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen; und: Claudine von Villa bella, ein Singſpiel; ſodann: Elwin und Elwire, ein Singſpiel. Der ſechſte Band, datirt: Wien und Leipzig, bei J. Stahel und G. H. Göſchen, 1790, bringt: Torquato Taſſo, ein Schauſpiel; dann: Lila; der ſiebente Band (wieder Leipzig bei Georg Joachim Göſchen 1790): Fauſt, ein Fragment — alſo doch ein Fragment! — Jery und Bately, ein Singſpiel; Scherz, Liſt und Rache, ein Singſpiel; der achte Band giebt unter dem Titel: Neueröffnetes moraliſch-politiſches Puppenſpiel nebſt einem Prolog: das Jahrmarktsfeſt zu Plundersweilern. Ein Schönbartſpiel; dann: ein Faſtnachtsſpiel, auch wohl zu tragieren nach Oſtern, vom Pater Brey dem falſchen Propheten, und: Prolog zu den neueſten Offenbarungen Gottes, verdeutſcht durch Dr. Carl Friedrich Bahrdt. Gieſſen 1775. Darauf: Vermiſchte Gedichte, erſte Sammlung, zweite Sammlung. Dieſer achte Band iſt 1789 datirt, erſchien alſo vor dem ſiebenten, der Grund läßt ſich errathen: weil Goethe noch hoffte, den Fauſt als mehr denn Fragment geben zu können, dann aber davon abſehen mußte. — Wir heben beſonders auch darum dieſe Anordnung hervor, weil ſie vom Dichter herrührt und aus der Natur der Sache folgt, während bei ſpäteren Ausgaben der Werke je mehr und mehr buchhändleriſche Berechnungen die Oberhand behalten haben.

So ſah denn der Dichter nicht nur bei Lebzeiten ſeine Schriften geſammelt, ſondern auch in verhältnißmäßig jungen Jahren, denn er war im Jahr 1790 ſeines Alters erſt 41; Wieland ſammelte ſeine Schriften viel ſpäter, Klopſtock gar nicht, ſondern mußte es der Nachwelt überlaſſen. Durch dieſe Sammlung der Schriften war nun Goethe als Schriftſteller der Nation eingeführt, er ſtand von hier ab in gleicher Reihe mit Wieland und Leſſing, und ſchon fehlte es nicht an ſolchen, die ihn zu ſchätzen wußten, die ihn als Dichter höher ſtellten.

Um den äußeren Umriß der Reiſe zu vollenden, genügt es zu melden, daß dieſelbe vom Herbſt 1786 bis zu Frühling 1787 währte und zwar: Goethe reiſte von Carlsbad ab am 3. September, kam in Rom an am 1. November 1786, ging von da nach Neapel am 21. Februar 1787, blieb daſelbſt vom 25. Februar bis zum 29. März, wo er die Ueberfahrt nach Sicilien machte; dann iſt er wiederum in Neapel vom 17. Mai bis 3. Juni, am 6. Juni in Rom und verweilt daſelbſt bis zum April 1788. Am 18. Juni iſt er nach Weimar zurück.

Während der italieniſchen Reiſe hatte Goethe die Briefe geſchrieben, welche jetzt als Reiſebeſchreibung vorliegen; ſeine übrige Zeit war der deutſchen Poeſie gewidmet; jetzt aber in der Heimat ſuchte er die Zeit, welche ihm die Geſchäfte ließen, zur Verarbeitung der jenſeits der Alpen empfangenen Eindrücke zu verwenden. So entſtand zunächſt ſeine Beſchreibung des römiſchen Carnevals, welche zu ſeinen anmutigſten Darſtellungen gezählt wird. Er ſagt uns, daß er es in einer Zeit, wo nach Sternes Vorgang die Mode war, ſich in ſubjectivſten Auffaſſungen und Ergüſſen zu verlieren, recht ausdrücklich ſein Beſtreben geweſen ſei, die eigne Perſönlichkeit zu verleugnen und nur die Sache durch ſich ſelbſt ſprechen zu laſſen. Das zweite, was jetzt aus jener Quelle floß, ſind die römiſchen Elegieen, deren Reiz ſeine Freunde gefunden hat, und immer noch findet. Außer dem Taſſo, deſſen Abſchluß Goethe nach der Rückkehr ſetzt, beſchäftigen ihn auch um dieſe Zeit wieder Opernſtoffe; er meldet uns, die Opernform ſei ihm in Italien ſo eigen geworden, daß er ſich jetzt ihrer vorzugsweiſe gern bediente und ſeine Anſchauungen ſich zunächſt in dieſe Form fügten. Ein damals entworfenes Stück führte den Titel die Hausgenoſſen. Sieben einander entgegenwirkende Rollen verwickelten ſich, indem ſie von einander los wollten und nicht konnten. Man darf ſich ein lebendiges Stück vorſtellen, und wäre begierig das Nähere zu wiſſen, warum Goethe es dennoch liegen ließ. Einzelne lyriſche Gedichte daraus gab er vereinzelt und ſchnitt ſich dadurch, wie er ſagt, den Rückzug zum Ganzen ab. Man gewahrt ſchmerzlich, daß Goethe ſich in der Zeit ſeiner beſten Kraft von der Tragödie entfernte; das heitere Italien hatte ihn in andere Bahnen gezogen; zugleich aber auch der Ernſt der Wirklichkeit, denn die Revolution ſtand vor der Thür. Er ſchrieb den Großkapſta, damals als Oper.

Wenige Jahre ſpäter, 1790, hatte Goethe Veranlaſſung, abermals Italien zu beſuchen; er begab ſich nach Venedig zum Empfang der rückkehrenden Herzogin Amalia. Im Mai war er wieder nach Weimar zurück, aber ſchon im Juli folgte er dem Ruf des Herzogs nach Breslau zum Reichenbacher Congreß, und verweilte auf der Rückreiſe kurze Zeit in Dresden, um die dortigen Kunſtſchätze zu genießen. Der Aufenthalt in Venedig ergab ihm die Venetianiſchen Epigramme.

Es folgt eine Zeit der äußeren Ruhe, zugleich aber der innern Thätigkeit. Von Geſchäften ſtand die Sorge für die Jenaer Univerſität im Vordergrunde, und es galt damals zunächſt die Einrichtung eines botaniſchen Gartens. Aber auch dies blieb nicht ohne literariſche Früchte: Goethe ſuchte ſeine botaniſchen Studien hervor und ſchrieb, um den Wiſſenden ein specimen pro loco zu geben, ſeine Schrift „die Metamorphoſe der Pflanzen", von der er, wie er das zum öftern that, ſelbſt angiebt, daß er ſie „als Herzenserleichterung" geſchrieben; wir aber müſſen hinzuſetzend bemerken, daß er immer nur im Zuſammenhang mit äußern Anregungen zu arbeiten pflegte, ſo wie er andererſeits ſich das Geſchäftliche durch daran geknüpfte geiſtige Beſtrebung aſſimilirte und verſüßte. Die genannte Schrift, obwohl man neuerdings den Grundgedanken ſchon bei einem andern nachweiſt, iſt jedenfalls ein Werk voll tiefer Blicke, welche erſt nach Decennien, ja nach einem halben Jahrhundert der Wiſſenſchaft ihre wahren Früchte getragen haben, indem ſie zu einer gründlichen Reform der Botanik geführt hat. Um dieſelbe Zeit begann auch das phyſikaliſche Problem der Farbe und ihr Verhältniß zum weißen Licht ihn lebhaft zu beſchäftigen. „Ich entdeckte zu meinem großen Erſtaunen, die Newtoniſche Hypotheſe ſei falſch und nicht zu halten.“ Goethe hat auch hier große Anregungen gegeben, wenn man ihm auch nicht gleiche Erfolge wie dort zuſchreiben kann. Ein großer Streit entſpann ſich, zum Theil mit vieler Leidenſchaft von beiden Seiten geführt; er endet auch jetzt noch nicht, während der Ausſpruch eines Phyſikers, es ſei nichts ſo dunkel als das Licht, doch je mehr und mehr der Fackel der Wiſſenſchaft und ihrem ruhigen Fortſchritt weicht. Tiefere und glücklichere Blicke hat Goethe auf dem Gebiet der vergleichenden Anatomie gethan; die nachfolgende Naturphiloſophie hat nicht verſäumt, ſich derſelben zu bemächtigen und ſie zu überſtürzen.

Sodann erwuchs ein neuer Kreis von Geſchäften, die aber ihrer Natur nach in naher Beziehung zu Literariſchem und Poetiſchem ſtanden. Im Jahr 1791 übernahm Goethe die Leitung des Hoftheaters. Eine ſüddeutſche Geſellſchaft, die vom Jahr 1784 in des Herzogs Dienſten geweſen, deren Dialekt man im Geſang hingenommen, die aber für das Drama eben darum nicht geeignet war, hatte Weimar verlaſſen; es galt jetzt in anderem Sinne ſich eine Geſellſchaft zu ſchaffen, wobei die Bühnen von Prag, Hannover, Breslau, Berlin das Beſte hergaben. Oper und Singſpiel blieben auch jetzt noch vorwaltend; Thüringen iſt ja überhaupt vorzugsweiſe ein Muſikland. Gegen Ende des Jahres brachte man, als köſtlichen Gewinn, Shakeſpeares König Johann auf die Bühne; Chriſtiane Neumann als Arthur, von Goethe ſelbſt unterrichtet, that wundervolle Wirkung. Es war wiederum viel Gelegenheit, Naturſtudien zum Wilhelm Meiſter zu machen, denn auch hier, auf wenig vorbereitetem Boden, mußten Alle Hand anlegen, damit in ſchneller Improviſation, friſch und naiv, eine höheren Anſprüchen gewachſene Bühne zu Stande käme.

Dieſe tief friedlichen Scenen brachen plötzlich ab; die Kriegsdrommete erklang, der Herzog, und Goethe ſelbſt, mußten ihr folgen. Man hatte die Schrecken der Revolution bisher aus der Ferne beobachtet und ſeine eigene Ruhe nur um ſo behaglicher gefunden; daß ſie Deutſchland in ihre Studel hineinreißen könne, beſorgten wenige. Goethe hatte einen politiſchen Roman im Sinne, von dem uns einzelne Bruchſtücke erhalten ſind, er führte den Titel „die Reiſen der Söhne des Megaprazon“ und ſollte im Stil des Rabelais ſein, er hoffte auch damit ſich die Unruhe und Beſorgniß vom Herzen herunterzuſchreiben; allein er war noch nicht weit darin gekommen, als Preußen und Oeſterreich beſchloſſen, dem wilden Treiben Einhalt zu thun, die geſtürzte Dynaſtie zu befeſtigen. Getäuſcht durch falſche Darſtellungen der Emigranten marſchirte man gegen Frankreich an; der Herzog, Inhaber eines Regimentes, folgte der Fahne der Reſtauration, Goethe, als Geſellſchafter und Freund, ſollte ihn begleiten. Der Marſch führte letzteren in die geliebten Heimatauen, er brachte einige glückliche Tage im Vaterhauſe zu, heitere Stunden verlebte er darauf in Mainz mit Sömmering und Forſter, die ihm zu Liebe ihre republicaniſchen Geſinnungen verleugneten. Der Angriffskrieg beginnt. Während der Belagerung von Verdun aber macht Goethe Studien über die Erſcheinungen der Farbe mit einer Ruhe, als ob er im Studirzimmer wäre und wiederum ſehen wir ihn das Kanonenfieber ſtudiren mit keiner anderen Stimmung, als ob er in einem Laboratorium operirte. Mitten unter ſchweren Strapazen macht er die Bekanntſchaft des Herzogs von Braunſchweig, des unglücklichen Führers der verfehlten Operation. In gedrückter Stimmung und mit großen Verluſten ward das Rheinufer wieder gewonnen. Letzlich gerieth Goethe noch recht ſehr in das Getümmel der Fliehenden und ſah das Elend der Emigrirten. Um die Mitte Dezembers kam er nach Hauſe. Der Eindruck des Feldzuges auf das Gemüt des Dichters blieb ein tiefer und ſchmerzlicher, und unzweifelhaft zählt er mit in dem Mißtrauen, das Goethe länger als andere in deutſche Kraft ſetzte. Der Nimbus, der durch Friedrich den Großen die preußiſche Armee umgab, war für ihn ſchon damals weggelöſcht und der Tag von Jena mußte vollends für ihn die auf Preußen geſetzten Hoffnungen für das Heil Deutſchlands verdunkeln. Andrerſeits hatte er aber auch der Revolution keine neuen befruchtenden Gedanken abgewinnen können; ſo blieb ihm denn von hier ab nichts übrig als die Wirkung im engen Kreiſe, vor allem aber die Zuflucht zu Kunſt und Wiſſenſchaft.

Als Goethe nach Weimar zurückkehrte, fand er für ſich ein neues Haus erbaut, der Herzog hatte den Bau auch in ſeiner Abweſenheit fördern laſſen, er ſelbſt konnte bei der Vollendung noch thätig und beſtimmend mit eingreifen. Bald fand er ſich in den alten Arbeiten und Studien wieder heimiſch, auch das Theater trat wieder in ſeine alten Rechte ein. Wie der Dichter ſtets die empfangenen Eindrücke, und namentlich die übermächtigen und unangenehmen, künſtleriſch verarbeiten mußte, um ſich von ihnen zu befreien, ſo ſchrieb er jetzt den Bürgergeneral und etwas ſpäter die Aufgeregten, von denen der erſtere Spuren eines Humors und ſelbſt von einer Komik an ſich trägt, die unter den obwaltenden ernſten Umſtänden um ſo mehr in Erſtaunen ſetzen; in dem zweiten Stück aber liegt Goethes politiſches Bekenntniß, das eine Vermittlung der extremen Anſprüche ſucht und ſich gleichweit vom Radicalismus hält wie von dem ariſtokratiſchen Egoismus, der auch den aus offenkundigen Mißbrauch fließenden Vortheil aufzugeben ſich ſtreubt. Aber die beſte Frucht deſſen, was ihm der Kriegszug eingab, klärte ſich erſt ſpäter ab — in Hermann und Dorothea. Mittlerweile wurde an der Farbenlehre weiter gearbeitet und am Wilhelm Meiſter.

Die Zeit der Ruhe währte nicht lange, der Krieg begann im Jahr 1793 von neuem, ſein nächſtes Ziel war die Wiedereroberung der Feſtung Mainz. Der Herzog war abermals Führer einer preußiſchen Heeresabtheilung und Goethe begleitete ihn wieder; ihm aber folgten auch diesmal ſogleich die Muſen. Auf den Märſchen, in der Nähe des Kampfs, bei der Belagerung von Mainz ſehen wir ihn unabläſſig beſchäftigt, mit andauerndem Fleiß ein Kunſtwerk von großem Umfange fördernd, es iſt Reineke Fuchs. Die Wahl der Arbeit war für die Umſtände eine ſehr glückliche; ſie wirkte abziehend von den Verſtimmungen der Gegenwart und bot doch reichliche Gelegenheit, im Bilde manchen Gedanken, manche Auffaſſung niederzulegen, welche geradezu nicht wohl auszuſprechen war. Es kam hinzu, daß durch Voſſens Odyſſee die Vorliebe für den griechiſchen Hexameter wieder angeregt war und der Dichter eine Gelegenheit ſuchte, ſich den homeriſchen Ton anzueignen, der hier parodiſch angewendet, ſich ſogleich von beſonderer Wirkung erwies. Das Publicum war gerade damals vorbereitet, um, bei vollem Reiz der Neuheit, daran hinreichend Geſchmack zu finden. Feiner Urtheilende ſtellten das Gedicht bald ſehr hoch und in weiteſten Kreiſen wirkte es anziehend und beluſtigend.

Aber es iſt Zeit, einen Blick auf den Kreis zu werfen, der ſich in Weimar bildete und gerade in der Zeit des ſo ſchwer bewölkten Horizontes ſich näher zuſammen ſchloß. Herder, ſelbſt durch Goethes Vermittlung dahin gezogen, gehörte ſeit 1776 Weimar an, Wieland war ſchon vor Goethe da, ſo daß alſo von dieſem Jahr ab ein glänzendes Dreigeſtirn über dem Städtchen ſtand, das wohl die Augen Deutſchlands auf ſich ziehen konnte. Schon beginnen die immer häufigeren Beſuche, man möchte ſagen die Wallfahrten, von literariſchen Männern aller Art. Dazu die Nähe einer aufblühenden Univerſität, im Weſentlichen Goethes Werk, dann der Glanz eines aufſtrebenden Theaters und die vielen vom geiſtigen Anhauch geadelten Luſtbarkeiten des Hofes, nicht zu vergeſſen die Humanität Wielands mit ſeinem weithin herrſchenden Merkur, ferner die mancherlei induſtriellen und buchhändleriſchen Unternehmungen des betriebſamen Bertuch, dann die zahlreichen Größen zweiten und dritten Ranges, wir nennen v. Knebel und Meyer, den Goethe in Rom kennen gelernt, Johannes Falk, Carl Ludwig Fernow, endlich der Zauber geiſtreicher Frauen, und vornehmlich der Zauber Goethes ſelbſt, der doch nun einmal ſchon die Seele von allem geworden war. So fehlte denn nur noch Einer — Schiller, und Schiller ließ nicht lange auf ſich warten.

Sein abenteuerliches Schickſal hatte ihn ſchon im Jahr 1782 nach Bauerbach verſchlagen zur Familie v. Wolzogen, welche Verbindungen mit Weimar hatte. Später machte er von Dresden aus einen Ausflug nach Weimar im Jahr 1787, er lernte hier Wieland und Herder kennen, von denen namentlich der erſtere ihm freundlich entgegen kam; Goethe war damals abweſend. Auf einem Beſuch in Rudolſtadt lernte Schiller ſeine ſpätere Gemalin kennen, dies veranlaßte ihn, den Beſuch im folgenden Jahr zu erneuern, und hier war es, wo er Goethe zum erſten Mal ſah, denn dieſer kam jetzt mit der verwittweten Herzogin Amalia eben aus Italien zurück. Die Begegnung mit Goethe brachte aber beide einander wenig näher; jener wußte nur von Schillers Räubern und, eben von klaſſiſchen Eindrücken erfüllt, fühlte er ſich davon nur abgeſtoßen, das Aufſehen, das ſie in Deutſchland gemacht, erſchien ihm nur als ein bedenkliches Zeichen von Vergröberung des Geſchmackes. Dagegen wurde Schiller durch Goethe der geiſtreichen Herzogin bekannt, auf ihre Empfehlung und durch Goethes Verwendung erhielt er im Sommer 1789 eine außerordentliche Profeſſur in Jena. Hier profeſſorirte er fünf Jahre lang ohne beſondere Beziehungen zu Weimar, denn die nähere Bekanntſchaft mit Goethe erfolgte erſt bei Herausgabe der Horen. Am 13. Juni 1794 ſchrieb Schiller an ſeinen Protector, um ihn, ſo wie auch andere hervorragende Schriftſteller zur Theilnahme an dem neuen Journal einzuladen und da bildete ſich bald ein Briefwechſel und jene innige Freundſchaft der beiden Heroen, welche in der Geſchichte ſo beiſpiellos daſteht und für die deutſche Literatur ſo erfolgreich geworden iſt. Später kam noch der von beiden gemeinſam herausgegebene Muſenalmanach hinzu. Schiller beſuchte häufig von Jena aus Weimar, ebenſo Goethe von Weimar aus Jena, im Jahr 1799 aber ſiedelte Schiller ganz nach der kleinen Reſidenz hinüber; außer Goethe war es das Theater, das ihn hieher zog; denn es hatte ſich immer mehr ſein Beruf für dieſes entſchieden.

Schillers Einfluß auf Goethe war größer als der Wielands oder Herders, als irgend eines anderen. Obgleich zehn Jahre jünger, war doch ſein Charakter und die tiefe Dichternatur dem gereiften Goethe gegenüber bedeutend genug; gerade das, was dieſen anfangs abgeſtoßen hatte, wurde jetzt für ihn höchſt anziehend. In der Verſchiedenheit ihrer Grundanlage ergänzten ſich beide und das Stürmiſche in Schillers Weſen trieb Goethe zur Production fort, feſſelte ihn mehr und ausſchließlicher an die Poeſie. Er hatte genug Bewunderer gehabt, aber keinen ebenbürtigen Genoſſen ſeiner Kunſt. So ſehen wir denn von hier ab Goethes Production in friſcheſtem Wachsthum, beide bilden ſich mit und an einander zu der Höhe, welche ſie bis heute und hoffentlich noch für lange als klaſſiſche Schriftſteller der Nation erſcheinen läßt.

Um den Weimariſchen Kreis hier zu vollenden, bedarf es noch der Erwähnung, daß Auguſt Wilhelm Schlegel im Jahr 1790 nach Jena kam und dort der fleißigſte Mitarbeiter an der neubegründeten Literaturzeitung wurde. Ihm gebührt das Verdienſt einer der erſten geweſen zu ſein, welche den Werth der Goetheſchen Beſtrebungen auffaßten und mit Beredtſamkeit denſelben den langſamer Empfindenden darlegten. Er nahm auch an den Muſenalmanachen Theil, verſuchte ſich ſogar am Theater und kam bald in nähere Berührung mit Goethe, der namentlich in dem was Form angeht, den Rath des jüngeren Mannes, der unter Heyne eine ſtrenge Schule gemacht hatte, gern entgegen nahm, ihm auch wohl ſelbſt einen gewiſſen Einfluß auf ſeine Werke geſtattete; ſo wird gemeldet, daß Goethe ſich ſeiner Hülfe bedient habe bei Verfeinerung der Venetianiſchen Epigramme. Im Jahr 1791 kam auch der bekannte Archäolog Bötticher nach Weimar, woſelbſt er bis 1804 die Stelle eines Gymnaſialdirectors bekleidete — alles Kräfte, deren jede der weit überlegene Goethe in ihrer Art zu ſchätzen und zu verwenden wußte. Den Weimariſchen Geſtirnen wären nun aber auch noch die des benachbarten Jena beizuzählen, deren Einwirkung nach Weimar immer eine lebhafte blieb. Wir nennen hier zunächſt den äſthetiſchen Philologen Schütz, dann von Philoſophen Reinhold, Fichte, Schelling, Hegel.

Ein ſolcher Kreis mußte wohl weit umher die Augen auf ſich richten und konnte Gäſte an ſich ziehen, ſo daß auch das, was man nicht beſaß, dem Kreiſe nicht fremd blieb, ſondern, länger oder kürzer verweilend, demſelben ſich mehr oder weniger anſchloß. Hier ſind vor allen die Brüder Wilhelm und Alexander von Humboldt zu nennen, von denen namentlich der erſtere, wie bekannt, Schiller ſehr nahe ſtand und mit ihm einen gehaltvollen, für die Literatur einflußreichen Briefwechſel unterhielt.

Wenn man ſich nun ſagen muß, daß hier ein geiſtiger Brennpunkt gebildet worden, der weit umher ſeines gleichen nicht findet, der nicht nur den Vergleich mit dem literariſchen Glanz am Hofe Ludwigs des Vierzehnten aushält, ſondern an wahrem Gehalt ihn entſchieden überragt, ſo wird das Staunen um ſo größer bei einem Vergleich der aufgewendeten Mittel, mit denen man dort und hier ſo Außerordentliches erreicht. Was wollen die Mittel eines Herzogs von Weimar ſagen gegen die unermeſſenen Hülfsquellen jenes unumſchränkt herrſchenden Monarchen! Man konnte Schiller nur die kleine Summe von 200 Thalern bieten, und dafür mußte er ein Amt übernehmen, das ihm nur halb zuſagte und einen Theil ſeiner Kräfte erſchöpfte. Herder, Goethe ſelbſt hatten Staatsämter; der herzogliche Schatz war außerordentlichen Ausgaben ſehr wenig gewachſen, zumal da man für das Theater ſchon mehr aufwendete, als die Etats wohl erlaubten. Es mußte hier in allen Verhältniſſen nicht nur geſpart, ſondern gekünſtelt werden. So war es denn Zweierlei, was den Ausſchlag gab, einmal die überaus glückliche Wahl der herangezogenen Perſönlichkeiten, und dann die offene, herzliche Art, mit der man das Wenige gab, durch wahre Hochachtung ausgleichend. Goethe war hier auf das trefflichſte durch die Geſinnungen des Fürſten unterſtützt, der ſelbſt in ſeinen kleinen Verhältniſſen ein großer Fürſt zu heißen verdient. Es iſt kaum eine Zeile von ihm übrig, mit welcher er ſich nicht ein Ehrendenkmal geſetzt hätte. Wie viel wäre hier zu lernen für alle Zeiten! Und der Vergleich mit Friedrich, der noch franzöſiſche Gelehrte an ſeinen Hof zog, läßt ſich nicht durchaus fernhalten; möglich aber, daß gerade ſein auf dieſer Seite die Nation beleidigendes Verfahren als Gegenwirkung das hervorrief, was Weimar ſo hoch ſtellt, ſo lange man deutſch leſen und ſprechen wird.

Bevor wir nun aber die glänzende Laufbahn entfalten, welche Goethe im Verein mit Schiller begann, iſt noch ein Blick auf das häusliche Leben zu werfen und hier ein Wort über ein Verhältniß zu ſagen, das der Anfechtung nur allzu offen liegt. Bald nach ſeiner Rückkunft aus Italien lernte Goethe Chriſtiane Vulpius kennen, die Schweſter des Verfaſſers von Rinaldo-Rinaldini, des damals vielgeleſenen Räuberromans. Sie trat ihm mit einer Bittſchrift entgegen, gewann aber mehr als die Gewährung ihrer nächſten Bitte. Sie wird als klein und zierlich, eben nur hübſch geſchildert*); fehlten ihr Geiſt und Bildung, ſo beſaß ſie doch Natur und Herz, und das gewann diesmal den Sieg. Erfüllt von dem ſinnlichen Feuer, das Goethe aus Italien zurückbrachte, hatte er Verlangen nach geſunder und derber Koſt. Von welcher Art das bald geknüpfte Verhältniß war, ſagen uns die römiſchen Elegien, in denen Goethe diesmal ſein Bekenntniß und ſeine Herzenserleichterung niederlegte, denn das römiſche Coſtum erweiſt ſich hier als Einkleidung, und jene Gedichte werden dadurch ſogar geiſtiger, als wenn wir ſie unmittelbar auf römiſche Erlebniſſe beziehen müßten. Aber Goethes gediegener Charakter zeigte ſich bald auch hier. Als zu Weihnachten 1789 Chriſtiane ihn mit einem Sohn beſchenkte, nahm er ſie und ihre Schweſter in ſein Haus und ſie ſtand von hier ab mit Treue und Beſcheidenheit ſeinem Hausweſen vor, ſorgte für ihren Herrn mit Hingebung und ſuchte ihm namentlich alles Unangenehme ferzuhalten. Goethe betrachtete das Verhältniß, dem die Ceremonie der Kirche fehlte, dennoch als ein feſtes und ſtrenges. Später geborene Kinder ſtarben jung; dem älteſten Sohn gab der Herzog, der Pathenſtelle übernommen hatte, ſchon frühzeitig eheliche Rechte; im Jahr 1806 erſt ließ Goethe am erſten Sonntage nach der Schlacht von Jena und den ihr folgenden Schreckenstagen ſeinen Bund mit Chriſtiane Vulpius kirchlich einſegnen. Obgleich ſie jetzt ſeine Gattin war, ſo blieb ſie doch bis an ihren Tod im Jahr 1816 ſtets in einem reſpectvollen Verhältniß. Goethe betrachtete die Angelegenheit als reine Privatſache, die er nur mit ſich auszumachen habe; ein Standpunkt, der freilich nicht einzuräumen iſt, doch hüte man ſich, mit richtendem Urtheil an das Verhältniß heranzutreten, das an ſich immer eine Ausnahme bleibt, indeß unter den Verhältniſſen der Zeit und des Ortes es bei weitem weniger war. Wie verſichert wird, beſtand zwiſchen Herrn v. Einſiedel und Corona Schröter ein heimlicher Ehebund, und ſelbſt ein entſchieden unſittliches Verhältniß würde damals an einem Hof wenig Auffallendes gehabt haben. Dazu tritt die Frage, ob Herr von Goethe, der immer noch für einen Emporkömmling galt, wenn es auf den Punkt der Heirat kam, dort eine paſſende Partie hätte finden können; ſeine eigenthümliche Halbſtellung mochte ihm hier ernſte Schwierigkeiten bereiten. Was Goethe nicht in einer finden konnte, ſuchte er in zweien; für ſeinen Geiſt, für ſeine ideale Liebe war geſorgt, wie wir wiſſen, aber ihm fehlte eine Gattin für das Haus, die ſich beſchied, nicht mehr als ſonſt zu beanſpruchen. Auch hier ein Stück von Stella.

---

*) Die zu Berlin im Juli 1861 veranſtaltete Goethe-Ausſtellung bot ihr Bildniß in Miniatur dar. Danach war ſie eine blühend ausſehende Brünette, von rundem Geſicht, friſcher Geſichtsfarbe, ſchwarzem Haar, damals als Schwedenkopf friſirt.

Wenn bisher Herder, wie das aus Goethes Briefwechſel mit ihm ſo deutlich hervorgeht, hauptſächlich der Rathgeber des Dichters geweſen war, ſo trat jetzt je mehr und mehr Schiller an deſſen Stelle. Seine Theilnahme für Goethe war aber eine ganz andere; Herder war und blieb ſich bewußt, daß er im Weſentlichen dem aufſtrebenden Genie die Richtung gegeben, ihm das Ziel geſteckt, darum wollte er ihn auch mit überwachender Strenge dahin ſtrebend ſehen, und mit Unwillen bemerkte er jeden wirklichen oder ſcheinbaren Seitenſchritt, ſo daß dieſer, der Herders Urtheil ſo ſehr achtete, doch ſich ſchon gewöhnen mußte, auf deſſen verwerfende Stimme nicht immer zu hören, und auch unabhängig von ihm ſeinen Weg zu gehen. Herder fühlte nur zu ſehr, daß er damals Goethe unerſetzlich ſei, denn Wieland, der eingehender geweſen ſein würde, gehörte doch, wie ſchon zu Tage trat, ſeinem ganzen ſchriftſtelleriſchen Charakter nach einer anderen Schule, einer älteren Zeit an. Goethe hat auf der erſten Hälfte ſeines Lebensweges einen älteren Freund gebraucht und ihn unvergleichlich an Herder gefunden, jetzt, auf der Mitte, brauchte er eben ſo ſehr einen jüngeren Freund, und er fand ihn wieder unvergleichlich an Schiller. Jener war eine kritiſche, receptive Natur, Schiller eine productive, Herder war nicht ohne Einſeitigkeit, Schiller zwar auch, nur Goethe gegenüber war er es nicht, denn hier wurde er durch und durch geleitet von dem Eindruck der Größe: ſelbſt das was ſeiner eigenen Natur zuwider ging, erkannte er völlig an bei dieſem Einen — als willkommenſte Ergänzung ſeiner ſelbſt. Schiller, mit der rüſtigen Thatkraft ſeines Weſens, ſorgte dafür, daß Goethe auf ſeinen Lorbeern nicht zur Ruhe kam, er war ihm ein heilſames Gegengewicht gegen die Einflüſſe des Hoflebens, auch er rief ihn in neue Bahnen und deutete ihm höhere Ziele an, förderte ihn durch die innigſte Theilnahme in ſeinem ſelbſteigenſten Weſen, ſo daß jetzt erſt die edelſten Früchte des auf breiteſter Baſis gewurzelten Baumes ihre Entwicklung gewannen. Schillers Briefwechſel mit Goethe, ſelbſt ein theueres Beſitzthum des deutſchen Volkes, giebt Zeugniß von der Art, wie die dichteriſchen Freunde ſich gegenſeitig geleitet und gehoben haben, wie tief ſie ihre Aufgaben faßten, wie ſtrenge Maaßſtäbe ſie an ihre Werke legten. Wenn man mit Recht ſagen darf, daß erſt der Schiller Weimars der Dichter der Nation ſei, ſo iſt auch nicht zu überſehen, daß Goethe erſt im Verein mit Schiller eine Stufe klaſſiſcher Vollendung erreicht, und wiederum — daß mit Schillers Tode ſich allerdings ein gewiſſes Nachlaſſen dichteriſcher Schöpfungskraft einſtellt. Er konnte den Einflüſſen des vorrückenden Alters nicht entgehen, und gerade hier fehlte ihm der friſchere Genoß.

Gleich in ſeinen erſten Werken hatte Goethes urkräftige Begabung ſich dargethan, und vielleicht hier am reinſten und markvollſten, jetzt treten wir in eine Epoche ſeiner Entwickelung, in der Natur und Kunſt ſich das Gleichgewicht halten; gerade in dieſer werden wir ſeine vollendeten Werke zu ſuchen haben. Da ihnen noch eine eingehende Betrachtung vorbehalten bleibt, haben wir ſie hier nur kurz aufzuführen. Es fällt in dieſe Zeit der Wilhelm Meiſter (1796), dann vor allen Hermann und Dorothea (1797).

Auch kleinere Stücke, welche dieſer Zeit und Stimmung angehören, verdienen unſere vollſte Aufmerkſamkeit, wir nennen Alexis und Dora. Im Jahr 1799 begann Goethe die Achilleis, welche leider Fragment blieb, während er ſchon jetzt daran dachte, das Fragment Fauſt abzuſchließen. Auch erwuchs der Plan zur natürlichen Tochter; der bedeutſame Stoff, der Zeitgeſchichte entnommen, nach den Memoiren der Prinzeſſin von Bourbon-Conti, ſollte mehrere Stücke ergeben nach Art einer griechiſchen Trilogie. Goethe, der ſelbſt ein Geheimniß aus dem machte, was ihn am angelegentlichſten beſchäftigte, wollte hier ſeinerſeits ein Gegenſtück zum Wallenſtein geben: die franzöſiſche Revolution ſollte den Hintergrund bilden, alle ſeine Gedanken über dieſe große Umwälzung ſollten ſich hier verkörpern und das Ganze doch in antiker Ruhe und Gemeſſenheit ſich vortragen. Daneben aber nahm die Farbenlehre viel Zeit in Anſpruch, und was befremden kann, iſt, daß Goethe noch im Jahr 1802, auf Wunſch ſeines Herzogs, den Mahomet des Voltaire überſetzte, er, der ehemals ſelbſt ein Stück dieſes Namens und Inhalts entworfen hatte. Um den Bedürfniſſen des Theaters zu genügen, ließ er ſogar noch in demſelben Jahr die Ueberſetzung des Voltairiſchen Tankred folgen. Letztere bearbeitete er zu Jena, als er daſelbſt, in dem Verlangen nach Abſonderung, in dem Schloß Wohnung genommen hatte.

Goethes Theilnahme an Schillers Horen und darauf an den Muſenalmanachen ergab eine Reihe kleinerer Werke, beſonders wichtig wurde der Muſenalmanach von 1796 mit ſeinen Xenien, die ein ungeheueres Aufſehen erregten, ſo daß in wenigen Monaten mehrere Auflagen gedruckt werden mußten; mit ihren trefflichſten poetiſchen Werken hatten beide das nicht erreichen können. Die Freunde hatten dabei auf dem ganzen Felde der Literatur den innigſten Austauſch des Urtheils, ihre Arbeit aber war in dem Grade gemeinſam, daß von einem großen Theil der Epigramme ſich nicht ſagen ließ, wer der Verfaſſer ſei. Es war ein Angriff in Maſſe, ein großartiges Vorgehen gegen alles Falſche und Unechte, das ſich noch der Anerkennung des Publicums erfreute, es galt eben Raum zu machen für eine neue Literatur, das Ziel, das, trotz alles Geſchreies der Getroffenen, auch im Weſentlichen erreicht worden.

Noch iſt zu bemerken, daß Goethe im Jahr 1802 mit Johann Heinrich Voß perſönlich bekannt wurde, welcher damals Weimar beſuchte. Er hätte ihn gern für die Univerſität Jena gewonnen, zugleich auch um ſeiner ſelbſt willen, denn er fühlte wohl, daß er von dieſem Mann noch mehr lernen könne als er ihm bereits verdankte, namentlich für den Aufſchluß der homeriſchen Welt. Den Verkehr mit Voß in Weimar benutzte Goethe beſonders, ſich über die Grundſätze deutſcher Proſodie und Metrik zu unterhalten. Wenn ihm früher die Theorieen von Moritz genügt hatten, ſo fand er hier etwas ganz Neues, das ihm um ſo mehr gelten mußte, als ſich damit eine größere Annäherung an das Griechenthum erreichen ließ. Er nahm ſich die neuen Grundſätze nicht nur zur Richtſchnur für künftige Werke, ſondern dachte auch daran, ſeine früheren möglichſt danach zu läutern; es erwies ſich freilich um ſo unausführbarer, als dieſe Werke in freiem Wurf und aus Einem Guß hingeſtellt ſind. Wie ſehr muß man beklagen, daß Reineke Fuchs und namentlich Hermann und Dorothea verfaßt waren, bevor Goethe dieſe neuen Aufſchlüſſe über den Bau des deutſchen Hexameters und über die deutſche Silbenmeſſung zu Theil wurden. Sicherlich würde der Dichter auch die neuen Grundſätze mit Geſchmack und Feinheit angewandt haben und nimmermehr iſt zu befürchten, daß die Voßiſche Quantitirung ihn jemals zu ſo hämmerndem und klapperndem Verstakt geführt haben würde, wie dies bei jenem der Fall iſt. In ſpäteren Werken hat Goethe die Verkürzung der Stammſilben möglichſt vermieden und damit hinlänglich die von Klopſtock und Voß ausgehenden Geſetze anerkannt; nur konnte er ihnen leider keine rückwirkende Kraft geben. Es iſt bekannt, daß Voßens Sohn Heinrich, der Goethe ſo nahe ſtand, den Verſuch einer Umformung von Hermann und Dorothea verſuchte, man wird es aber natürlich finden, daß Goethe ſich derſelben nicht fügen mochte.

Das Verhältniß zu Johann Heinrich Voß kühlte ſich durch die treffliche Beurtheilung der Voßiſchen Gedichte, welche Goethe für die Jenaiſche Literaturzeitung ſchrieb; wir haben ihrer ſchon gedacht. Voß konnte ſelbſt die milde Weiſe nicht ertragen, in welcher Goethe die Beſchränktheit jener Dichtungsſphäre nur eben angedeutet hatte.

So mußte denn der Sohn einigen Erſatz für den Vater bieten. Heinrich Voß, dem Sohn, hatte Goethe im Jahr 1804 eine Anſtellung am Gymnaſium zu Weimar erwirkt; die edle und offene Natur des begabten jungen Mannes zog ihn an, er gab ſich ihm mit aller Herzenswärme hin und erregte in demſelben eine volle Begeiſterung für „das Unnennbare“ ſeines Weſens.

Auch mit dem berühmten Philologen Friedrich August Wolf ſtand Goethe in Verkehr. So oft dieſer von Halle nach Weimar herüberkam, waren das für den überall Lernenden Zeiten des Genuſſes und der Bereicherung. Einen Tag mit ihm zuzubringen, trage ein ganzes Jahr der Belehrung ein. In ihren Geſprächen über Griechenthum hatte ſicherlich die homeriſche Frage eine bedeutende Rolle, und da Goethe durch Herder für Auffaſſung der Volkspoeſie ſattſam vorbereitet war, ſo läßt ſich ermeſſen, welchen Eindruck auf ihn der Gedanke gemacht haben muß, daß Homer nicht das Werk eines Einzelnen, ſondern eines dichtenden Zeitalters ſei. Er ſchöpfte daraus den Troſt und die Hoffnung, ihm eher nacheifern zu können, wie dies die Zueignung von Hermann und Dorothea ſo ſchön ausſpricht:

Denn wer wagte mit Göttern den Kampf, und wer mit dem Einen,
Doch Homeride zu ſein, auch nur als letzter, iſt ſchön.

Das Jahr 1804 brachte an Geſchäften viel Zerſtreuendes, außerdem aber für ihn und für Schiller viel körperliches Leiden. Auch Goethe war von einer tückiſchen Krankheit ſo ſchwer getroffen, daß Todesgedanken durch ſeine Seele gingen, er äußerte, Einer von beiden, er oder Schiller, würden das Jahr nicht überleben. Schiller erholte ſich früher; es gab ein rührendes Wiederſehen, als er in Goethes Zimmer trat, wo Heinrich Voß anweſend war. Er ſtarb dennoch im Mai 1805. Der Verluſt, den keiner der Freunde ſich zu melden getraute, war für Goethe erſchütternd und für längere

Zeit lähmend; mehr als je fühlte er jetzt, was er an Schiller beſeſſen. Sein Schmerz ergoß und läuterte ſich poetiſch in dem Epilog zur Glocke. Der nächſte Gedanke war, das große tragiſche Werk, das der Dichter, mitten im friſcheſten Schaffen unterbrochen, als Bruchſtück zurückgelaſſen hatte, zu vollenden: Schillers Demetrius. Oft hatten ſie, wie Goethe ſich in den Tages- und Jahresheften darüber ausführlich äußert, den Plan durchgeſprochen, es ſchien nicht allzu ſchwer, den Faden da aufzunehmen, wo der Dichter ihn hatte fallen laſſen — allein das Werk kam nicht zu Stande, ich glaube in richtigem Gefühl, weil Goethes Art zu denken und zu arbeiten doch allzu weit abwich von der Schillerſchen. Die Verſchiedenheit beider Naturen ſcheint eine ſolche Fortſetzung von Goethes Hand unmöglich gemacht zu haben, wenn er auch mehr als irgend ein anderer mit Schillers Intentionen bekannt war.*)

Zugleich trat noch Anderes hinzu, Goethe um jene Zeit zu vereinſamen und den Kreis des Weimariſchen Lebens zu erſchüttern. Herder war ſchon vor Schiller dahingegangen, Böttiger hatte ſich nach Dresden begeben — dies am wenigſten ein Verluſt, da alle Glieder von ſeinen Klätſchereien zu leiden hatten; wichtiger war, daß Schütz von Jena nach Halle zog und dort eine neue Literaturzeitung gründete. Alle Kräfte mußten angeſpannt werden, um das Jenaer gelehrte Journal auf ſeiner Höhe zu erhalten. Eichſtädt übernahm die Redaction — er hat nachher durch Läſſigkeit und Eigennutz hauptſächlich beigetragen zum immer tieferen Verfall der einſt ſo hoch ſtehenden, ſo einflußreichen kritiſchen Anſtalt, welche damals nichts Aehnliches neben ſich hatte. Große und entſchiedene Production wird man in dieſer Zeit von Goethe nicht erwarten; ſeine wiſſenſchaftlichen Arbeiten ſchritten langſam fort, er arbeitete mehr zur eigenen Zerſtreuung, oder zur Hülfe, namentlich bei der Jenaer Zeitung; von Poetiſchem entſtand wenig; die ſo tapfer und mit ſo großen Ausſichten begonnene natürliche Tochter gerieth ins Stocken, obwohl der erſte Theil bei Schiller, und ſelbſt bei Herder, überdies bei Fichte, viel Anklang gefunden. Ihre Aufführung zu Lauchſtädt aber hatte das Publicum kalt gelaſſen und dieſer Eindruck ſcheint beſonders auf den Dichter abkühlend und zum Nachdenken ermahnend gewirkt zu haben. Er mochte ſich wohl nach und nach von der innern Unmöglichkeit einer Durchführung nach ſeinem urſprünglichen Plan überzeugt haben.

---

*) Man ſehe hierüber meine Abhandlung über Schillers Demetrius und deſſen Fortſetzung. Berlin 1860.

Sehr bezeichnend mag ſein, daß Schäfers ſchätzbares Buch gleich mit Schillers Tod die Periode von Goethes Alter beginnt. Es iſt dies ſehr auffallend, aber nicht unrichtig und ſtimmt ganz mit meinen Anſchauungen. Goethe iſt ein frühreifes Genie, für ſolche tritt an ſich das Alter früher ein, überdies hatte Schiller mit der Fülle ſeiner Jugendkraft es bei Goethe nur noch zurückgehalten; mit ſeinem Abſcheiden ſtellten ſich die mancherlei Symptome um ſo unverkennbarer ein. Wie der Dichter das ſelbſt ſo treffend angiebt, hat er von Hauſe aus zwei Naturen in ſich, die friſche Frohnatur ſeiner Muter, das ſüddeutſche Element, und wiederum das norddeutſche ſeines Vaters, das Förmliche, Formbedenkliche, das Pedantiſche, Breitbeſagliche, dort ſanguiniſch und ſchäumend, hier phlegmatiſch ſicher gehend, mit verweilender Betrachtung. Die beiden Elemente miſchten ſich in ſeinen verſchiedenen Perioden in ungleichem Verhältniß, und wie die organiſche Entwickelung das an ſich ſchon mit ſich bringt, bekam das letztere je mehr und mehr die Oberhand, in größerem Maaß als gemeinhin die Beruhigung und Abklärung vor ſich geht. Es kommt hinzu, daß Goethe in der Jugend den reichſten Eindrücken hingegeben war, ja geworfen wurde in beſtändigen Herzensſtürmen, daß aber in Weimar die Hof- und Amtsverhältniſſe doch nicht verfehlen konnten, abſchließend und iſolirend zu wirken, zuletzt wohl auch ein wenig incruſtirend.

Zunächſt iſt hier der Kriegsverhältniſſe zu gedenken. Die lange Ruhe, welche das deutſche Vaterland ſich ſo ganz der Literatur zuwenden ließ, wurde unterbrochen; die Revolution hatte Deutſchland ſo ziemlich verſchont, aber der Bezwinger derſelben bedrohte es. Oeſterreich war ſchon 1805 erlegen, Preußen ſollte ſeine falſche

Politik ſchwer entgelten. Die deutſchen Lande liefen Gefahr, in dem großen Kampf Frankreichs mit Rußland erdrückt zu werden. Nachdem Napoleon durch diplomatiſche Künſte ſich die Wege gebahnt, überließ er den Waffen die Entſcheidung. Die Bildung des Rheinbundes mußte allen Weiterblickenden Schrecken einflößen; Preußen verſuchte einen Gegenbund; die Schlacht von Jena entſchied, wenn auch noch nicht für Preußen, ſo doch zunächſt für Deutſchland. Der Herzog von Weimar hatte ſelbſt ein preußiſches Armeecorps befehligt und Napoleon reſidirte am Tage nach der Schlacht in ſeiner Reſidenz. Die Großherzogin trat dem Sieger würdevoll entgegen; dieſer verhieß Verzeihung, wenn der Herzog ſogleich die Preußiſchen Dienſte verlaſſe, wozu er übrigens gleichzeitig vom König von Preußen aufgefordert wurde. Weimar war der Plünderung preisgegeben, Goethe rettete, ſehr kennzeichnend, zuerſt die Papiere ſeiner Farbenlehre, Meyer erlitt ſchmerzlichen Verluſt an ſeinem geiſtigen Eigenthum, Herders handſchriftlicher Nachlaß war ſchwer bedroht, nur Wieland wurde durch eine Ehrenwache geſchützt als Mitglied des National-Inſtituts. Das war die Nation, welche ſich den Platz an der Spitze der Civiliſation zugeeignet! Dieſelbe, welche früher am Rhein gleich den wildeſten Barbaren gehauſt hatte!

Man hat Goethe des politiſchen Indifferentismus beſchuldigt, er habe kein Herz gehabt für die deutſche Sache. Er würde zu entſchuldigen ſein, falls es wahr wäre, denn er kannte das preußiſche Heer und das preußiſche Volk nicht näher; allein ein Geſpräch, das uns Falk aufgehalten hat, ergiebt das Gegentheil: er wollte lieber ſeinem Herzog ins Elend folgen, als die deutſche Ehre preisgeben. Und er glaubte damals ſchwerlich, daß eine ſo gründliche Rettung in ſo kurzer Zeit möglich ſei, wie er ſelbſt ſie noch erlebte; der Tag von Eilau deutete freilich ſchon ſtark darauf hin, daß der demütigende Friede von Tilſit keine Dauer haben könne. Und wer hätte denn den Winter von 1812, den Brand von Moskau und ſo vieles andere geweiſſagt!

Goethe beſucht jetzt regelmäßig zur Badezeit Carlsbad, um ſeine Geſundheit herzuſtellen und zugleich um hier mineralogiſchen und geologiſchen Studien obzuliegen. Er ſoll daſelbſt wahlverwandtſchaftliche Neigungen zu beobachten Gelegenheit gehabt haben; ſicher iſt, daß um das Jahr 1808 der Roman, der in der Entwickelungsgeſchichte Goethes eine bedeutende Rolle ſpielt, anzuſchießen beginnt. Er ſchrieb die Wahlverwandtſchaften im folgenden Jahr und begann hier auch die Vorarbeiten für Wahrheit und Dichtung, d. h. für ſeine in Romangewand gehüllte Lebensbeſchreibung. Im Jahr 1810 ſchließt er die Farbenlehre ab; ſchon 1807 hatte er den Gedanken zu Wilhelm Meiſters Wanderjahren gefaßt, für denſelben entſtehen einzelne Novellen. Die Production geht von hier ab bedächtigern Schrittes und die großen Erſchütterungen der nächſten Jahre ließen keine Theilnahme des Publicums zu.

Es iſt hier noch ein Wort zu ſagen über Goethes Verhalten zu der um den Anfang des Jahrhunderts und beſonders ſeit Schillers Tode ſich erhebenden romantiſchen Schule. Er konnte ſchon darum derſelben nicht ganz abgeneigt ſein, weil ja dieſe Schule großentheils ſelbſt an ihn anknüpft, ſo wie ſie auch viel gethan hat, den inneren Gehalt ſeiner Poeſie zur Anerkennung zu bringen. Sie bewarb ſich um Goethes Führung und ſuchte ihn von der antiken Richtung, in welcher er ſich durch die natürliche Tochter befeſtigen zu wollen ſchien, abzubringen. Allein ihm ſelbſt widerſtrebte jede Einſeitigkeit; er achtete die Nibelungen außerordentlich hoch, und ebenſo wie er dem Shakeſpeare ſich hingegeben hatte, ließ er jetzt auch den nunmehr näher gebrachten Calderon auf ſich wirken. Er betrieb ſelbſt Aufführungen Calderoniſcher Stücke und ſchätzte beſonders den ſtandhaften Prinzen, das Leben ein Traum und den wunderthätigen Magus, den katholiſchen Fauſt. Ja er verſuchte ſich, was er früher nur ausnahmsweiſe gethan hatte, in der Zueignung, in ſüdlichen Formen. In Octaven beſang er Schillers Tod, und er dichtete jetzt auch Sonette.

Den Inhalt dazu gab ihm ein ſpäteres Liebesverhältniß, über das wir zur Zeit noch nicht vollſtändig aufgeklärt ſind. Den Namen der jugendlichen Geſtalt, welche den beinahe Sechzigjährigen erwärmte, hat er uns ſelbſt in dem „Charade" überſchriebenen Sonett zu rathen gegeben und Eckermann (man ſehe Schäfers Anmerk. 32 zum zweiten Band) hilft uns auf die rechte Spur, indem er überliefert, was man nur in ſeiner Umgebung wiſſen konnte, daß ein Fräulein Herzlieb in Jena gemeint ſei. Hiemit ſtimmt auch die Anrede im zehnten Sonett: „Lieb Kind, mein artig Herz"; und daß Petrarcas Liebe im Gegenſatz „ein Herzensweh" genannt wird. Auch Jahr und Tag hat der Dichter ſelbſt im Vers verewigt. Es ſtehe hier das ganze Gedicht, das, eins der gelungenſten des Kranzes, ohnedies den Charakter der Neigung am beſten ausſpricht:

Mit Flammenſchrift war innigſt eingeſchrieben
Petrarcas Bruſt, vor allen andern Tagen,
Charfreitag. Ebenſo, ich darf's wohl ſagen,
Iſt mir Advent von Achtzehnhundert ſieben.

Ich fing nicht an, ich fuhr nur fort zu lieben,
Sie, die ich früh im Herzen ſchon getragen,
Dann wieder weislich aus dem Sinn geſchlagen,
Der ich nun wieder bin an's Herz getrieben.

Petrarcas Liebe, die unendlich hohe,
War leider unbelohnt und gar zu traurig,
Ein Herzensweh, ein ewiger Charfreitag;

Doch ſtets erſcheine, fort und fort, die frohe,
Süß unter Palmenjubel, wonneſchaurig,
Der Herrin Ankunft mir, ein ew'ger Maitag.

In der That war es hienach kühn, daß eine Andere, welche wir nicht zu nennen brauchen, einen Theil dieſer Sonette, und darunter auch das mit der deutlichen Anſpielung auf den Namen, auf ſich bezogen hat. Auch noch in ferneren Punkten hat der fingirte Roman als ſolcher ſich nachweiſen laſſen; Riemers ruhiger und diesmal parteiloſer Darſtellung iſt hier durchaus zu trauen. Es bleibt von jenem Roman nichts weiter wahr, als daß die Heldin ſich allerdings ungefähr um dieſe Zeit in Weimar und in der Nähe von Goethe befunden, daß ſie ſich ihm ſtürmiſch und phantaſtiſch angenähert — allein er behielt dieſer erotiſchen Annäherung ebenſo eine feſte ablehnende Haltung, wie überhaupt der ganzen Romantik, deren unächtes und übertriebenes Weſen er bald erkannte.

Daß aber Goethe gar dieſe Sonette nach den Briefen der Schreiberin gemacht haben ſoll, die übrigens auch damals nicht das Kind geweſen ſein kann, für das ſie ſich giebt, dies iſt eine verwegene Umkehrung der Dinge. Im Gegenſatz zu Goethes Wahrheit und Dichtung verdiente alſo dieſer zum größten Theil untergeſchobene und verfälſchte Briefwechſel keinen anderen Namen als: Dichtung und Unwahrheit. Den ſonſtigen Eigenſchaften der nun verewigten Verfaſſerin laſſen wir aber alle Gerechtigkeit widerfahren.*)

Deſto lebhafter und dauernder war ein Verhältniß, das Goethe mit einer andern Berliner Perſönlichkeit knüpfte. Ein aus dem Volk, aus dem Handwerkerſtand hervorgegangener Mann, der durch innere Tüchtigkeit ſich eine bedeutende Kunſtbildung erworben hatte, gewann Goethes Achtung und Zuneigung, der Muſiker Zelter, urſprünglich ein Maurer. Vieles traf zuſammen, um dieſen Mann dem Dichter nahe zu bringen und werth zu machen. Zunächſt die biedere, geſunde, offene Natur des Mannes, ſein freier Blick, ſein unverbildetes Weſen, dann aber auch ſeine Stellung in der nordiſchen Hauptſtadt, die allmälig zum geiſtigen Mittelpunkt Deutſchlands emporwuchs und andererſeits die zunehmende Abſchließung des alternden Dichters gegen ſeine nähere Umgebung. Goethes Briefwechſel mit Zelter beginnt im Jahr 1796, er wird weiterhin immer lebhafter, ſetzt ſich bis zu Goethes Tode fort, gleich einem Tagebuch. Unter viel taubem Geſtein enthält er doch für des Dichters letzte Lebensjahre, wo die andern Quellen je mehr und mehr verſiegen, manches Beachtenswerthe. Er hat hauptſächlich als Quelle nur Eckermanns Geſpräche neben ſich, die ſich aber meiſtens viel bedeutender erweiſen. Die Auffaſſungsgabe und das Redactionstalent Eckermanns verdient die höchſte Anerkennung, der die Ueberhebung, welcher der Verfaſſer im dritten Bande ſich hingiebt, keinen Eintrag thun möge. Wenn Goethe, der mehr und mehr die Rolle eines Dichters mit der eines Weiſen vertauſcht, auch ſeinem gebildeten Geheimſchreiber Vieles mittheilt in der Abſicht, daß er es der Welt aufbehalte und überliefere, ſo correſpondirte er doch auch von einem gewiſſen Punkt ab mit Zelter in gleichem Bewußtſein und mit ähnlicher Abſicht.

---

*) Bettina ging in ihrer Fälſchung ſo ſorglos zu Werke, daß ſie in ihrem Brief, aus dem das achte Sonett gemacht ſein ſoll, ſogar deſſen Reime noch beibehielt, zum deutlichen Beweiſe, daß das Verhältniß ſich umkehrt. Wir haben hier alſo etwas anderes als kindliche Täuſchung oder romanhafte Ausführung nach Art von Goethes Leben.

Im Jahr 1808 kam Goethe in Berührung mit Napoleon. Er war ſeinem Herzoge nach Erfurt gefolgt. Hier ſpielte Talma vor einem „Parterre von Königen", ſein Spiel und die vorgeführten Stücke erregten Goethes volles Intereſſe. Am 2. Oktober wird er zum Kaiſer gerufen, den er in Gegenwart mehrerer Generale beim Frühſtück fand. Napoleon knüpfte an Goethes Ueberſetzung des Mahomet an und tadelte das Stück, darauf ging er näher auf den Werther ein, den er ſiebenmal geleſen habe. Er bemerkte hier, daß es nicht naturgemäß ſei, wie Goethe gethan, dem Motiv der Liebe zugleich das der Ehre beizumiſchen. Sodann ſprach der Kaiſer ſich gegen die deutſchen Schickſalstragödieen aus: „Was will man jetzt mit dem Schickſal, die Politik iſt das Schickſal." Auch dieſe Unterredung war Politik: Goethe blieb offenbar ein vortheilhafter Eindruck von der Begegnung, die lange nachwirkte und allerdings wohl mit beitrug, daß er den in Preußen anwachſenden Franzoſenhaß nicht theilte, und erſt ſpät an der deutſchen Sache wärmeren Antheil nahm. Er gab für's erſte Deutſchland verloren, begnügte ſich nur deutſches Geiſtesleben erhalten zu ſehen und ſuchte ſeinerſeits ein Aſyl in naturwiſſenſchaftlichen Forſchungen und kosmopolitiſchen Anſichten.

Von 1810 bis 1813 war Goethe beſonders mit ſeiner Lebensbeſchreibung beſchäftigt, die Erinnerung der Jugendzeit verjüngte ihn und hob ihn über die Kümmerniſſe der Zeit fort. Wielands

Tod, am 20. Januar 1813, ergriff ihn tief, denn er fühlte ſich jetzt als den letzten überlebenden des großen Dichtervereins. Mit Liebe und Rührung ſtellte er in der Loge die Verdienſte des Mannes dar. Daß Goethe den großen Ereigniſſen des Jahres mit deutſcher Bruſt gefolgt ſei, wird Niemand bezweifeln, der nunmehr ſein Herz einigermaßen kennen gelernt, allein dem Weimariſchen Miniſter wird man auch hier eine ſtrengere Gemeſſenheit zuguthalten. Einen Blick in Goethes innerſte Gedanken hat uns Luden gegeben (ſ. Schäfer II., 204); Goethe fürchtete nämlich, daß Deutſchland für wahre Selbſtſtändigkeit noch nicht reif, und daß wir mit dem Abwerfen des franzöſiſchen Joches alsbald, wenn auch nur mittelbar, unter ein anderes, unter die Abhängigkeit unſeres öſtlichen Nachbarn gerathen würden. Wir ſtehen gegenwärtig auf einem Punkt, wo ſich bereits unparteiiſch beurtheilen läßt, ob dieſe Beſorgniß eingebildet war, und wie weit die nachfolgenden Jahre ſie beſtätigt haben.

Im Jahr 1815 machte Goethe eine Rheinreiſe, er traf in Wiesbaden mit Zelter zuſammen, beſuchte ſeine Vaterſtadt, die er ſeit ſiebzehn Jahren nicht geſehen, und ſuchte alte Freunde auf, ſo viel er deren noch vorfand. In Heidelberg lernte er Sulpice Boiſſeree kennen und wurde durch ihn auf altdeutſche Malerei hingewieſen. Zurückgekehrt begann er die Zeitſchrift „Kunſt und Alterthum", welche von 1816 bis 1826 beſtand. Wie ſchon frühzeitig Goethe der derben und hausbackenen Poeſie Hans Sachſens etwas abzugewinnen gewußt, wie dann die Nibelungen auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht, es wird gemeldet, daß er ſelbſt Stellen zu überſetzen verſucht und daß er gern daraus vorgeleſen, ſo verſöhnte er ſich jetzt auch einigermaßen mit dem Charakter altdeutſcher Malerei, von der die Vorliebe für die Antike ihn bisher zurückgehalten; jetzt im Alter alſo erfolgte die Abſchließung deſſen, was er früh in der Jugend begonnen in ſeinem Aufſatz über deutſche Baukunſt.*)

---

*) Sehr tiefliegend kann dieſe Schätzung altdeutſcher Malerei aber nicht geweſen ſein, wie denn auch Goethe den Werth der Cornelius'ſchen Blätter zum Fauſt nicht hinreichend erkannt hat. Er gehört hier einem andern Jahrhundert an.

Als man zu Roſtock Blücher 1818 ein Denkmal errichtete, holte man Goethes Rath ein, er beſtimmte die Darſtellungen der Reliefs am Piedeſtal und ergriff gern die Gelegenheit in der bekannten ſchönen Inſchrift*) auch ſeinen Antheil an der Begeiſterung für den greiſen Helden auszudrücken.

Von den dichteriſchen Werken der ſpäteren Zeit haben die dem Hafis nachgebildeten Lieder den erſten Rang; ſie ſind als eine Nachblüte, als ein ſchöner Spätſommer ſeiner Muſe zu betrachten. Schon in den Jahren 1814 und 1815 entſtand der Gedanke des weſtöſtlichen Divan und reichliche Lieder erwuchſen. In einer gewiſſen allegoriſchen Verhüllung ſollte hier auch Politiſches mit einfließen; doch blieb dies weiterhin zurück und das Bacchiſche und Erotiſche behielt die Oberhand. Man vermuthet, daß, da die Liebeslieder meiſtens zu Frankfurt 1815 erwuchſen, auch hier eine Neigung ihn erwärmt habe. Das orientaliſche Gewand und Coſtum ſchien beſonders geeignet, das ſeinen Jahren angemeſſene Decorum zu erhalten, ſein Bekenntniß aber iſt niedergelegt in den Worten: „Und noch einmal fühlet Hatem Frühlingshauch und Sonnenbrand.“ Die Anregung zu dieſen orientaliſchen Dichtungen erhielt Goethe wohl zunächſt durch Hammer; ſie ſollten ihm ein Aſyl darbieten zur Zeit, da der Occident ſo verfinſtert erſchien; mit ihnen war dann erſt der Kreis der univerſalen Anſchauungsweiſe des Dichters geſchloſſen. Auch Wieland hatte zuweilen das Coſtum des Morgenlandes angenommen, allein ſo tief in Sitte, Leben und Auffaſſung hatte vor Goethe noch keiner eingeführt, und doch war es immer der Deutſche und Goethe.

Deutſchland kam mit dem Frieden nicht zur Ruhe, den äußeren Kämpfen folgten jetzt die inneren. Das unbefriedigte Gefühl, daß mit der errungenen Freiheit auch der Glanz des untergegangenen deutſchen Reiches zurückkehren müſſe, das Ringen nach conſtitutionellen Verfaſſungen und auf der anderen Seite das Bedenken, ſolche zu ertheilen, brachten tiefe Verſtimmungen hervor, welche dem literariſchen Leben ſchädlicher wurden als Unterdrückung und Kampf. Goethe ſtand hier auf der letzteren Seite, nicht bloß zufolge ſeiner amtlichen Stellung, ſondern aus innerſter Ueberzeugung. Die Greuel der Revolution waren noch zu lebhaft vor ſeiner Seele, er hat ſtets die Intelligenz für „eine unſichtbare Kirche“ gehalten, Einſicht ſei immerdar in der Minorität und ganz theilte er hier Schillers Ausſpruch: „Ihr ſollt die Stimmen wägen und nicht zählen“ — eine Ueberzeugung, gegen die ſich nichts ſagen läßt, zumal da Goethe ſtets den Standpunkt proteſtantiſcher Gewiſſensfreiheit behauptet hat. Konnten wir doch eben erſt ein halbes Jahrhundert ſpäter die Bahnen conſtitutionellen Lebens auffinden, und nicht ohne mancherlei Irrung.

---

*) Sie lautet:

In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg
Bewußt und groß,
So riß er uns
Von den Feinden los.

Bei ſolchen Grundanſchauungen war aber Goethe durchaus allen extremen Maaßregeln feind und vertheidigte, ſeinem ſonſt ſo edlen und klar blickenden Herzog gegenüber, nicht ſelten das liberale Intereſſe, ſo wie er zur Schonung und praktiſchem Beilegen rieth. Es iſt neuerdings durch die Publication des Briefwechſels zwiſchen Goethe und dem Herzog Karl Auguſt neues Licht ſowohl über den Charakter des trefflichen Fürſten als auch über Goethe als Staatsmann verbreitet worden; es zeigt ſich dies beſonders in ſeinen Rathſchlägen, wie den Ausſchreitungen des Wartburgsfeſtes und dann der von Oken in Jena herausgegebenen Zeitſchrift Jſis zu begegnen ſei. Freimütigkeit und praktiſcher Blick reichen ſich hier die Hand.

Goethe hatte ſeit längerer Zeit kein Bühnenſtück gedichtet, allein ſeine Stellung als Intendant des Hoftheaters zu Weimar erhielt ihn in Verbindung mit der Bühnenwelt und dramatiſchen Production. War er nun ſchon von dem Ueberhandnehmen der Verehrung Calderons und der Nachahmung desſelben verſtimmt, ſo gab ein mehr zufälliger Anlaß damals den Ausſchlag für ſeine Entfernung vom Theater. Ein Schauſpieler Karſten brachte einen abgerichteten Hund in dem Stück „der Hund des Aubry“ auf die Bretter und machte damit in mehreren Städten Deutſchlands, namentlich in dem benachbarten Leipzig, das größte Aufſehen. Auch am Weimariſchen Hofe wurde das Verlangen nach der außerordentlichen Vorſtellung laut, Goethe erklärte in allem Ernſt, es ſei dies eine Entwürdigung des von ihm geleiteten Theaters und als wirklich eine gewiſſe Hofpartei die Berufung des Pudels nach Weimar durchſetzte, begab Goethe ſich entrüſtet nach Jena. Er ſollte auf das ſchmerzlichſte erfahren, wie es um den Geſchmack eines Hoftheaters ſteht. Auf ſeine Aeußerung, daß er nunmehr nicht ferner mit dem Theater zu thun haben wolle, verfügte der Herzog ſehr förmlich und kalt ſeine Entlaſſung als Theater-Intendant, er bekam alſo dieſe Ungnade noch mit in den Kauf: kein Wunder, daß von hier ab Goethes Intereſſe für das Theater völlig erloſch.

In den zwanziger Jahren beſchäftigt Goethe ſich nebeneinander mit morphologiſchen Studien und mit Kunſt und Alterthum, mehrere Novellen entſtehen für die neue Bearbeitung der Wanderjahre, und ſeit 1825 bildet ſich der zweite Theil des Fauſt. Zugleich beginnt die Redaction der Werke in einer Ausgabe letzter Hand. Der deutſche Dichter zeigt in dieſer Zeit zugleich eine große Theilnahme für Erſcheinungen der europäiſchen Literatur, für Manzoni, Scott und Byron. Der letzte hatte ſich ihm durch eine Dedication genähert, und Scott ſeinen Götz von Berlichingen überſetzt. Goethe ſah die europäiſche Literatur jetzt mit andern Augen an, da nun auch er bereits hoffen konnte, ein untrennbares Glied derſelben zu ſein.

Auch Gedichte entſtanden in dieſer Zeit, ſogar Liebesgedichte. Wir haben aber außer Goethes letztem Liebesroman noch von einem allerletzten zu berichten. Im Jahr 1823 nach einer ſchweren Krankheit beſuchte er Marienbad und lernte hier ein Fräulein von Lewezow kennen, die ihn zu den Marienbader Gedichten von Liebesſchmerz begeiſterte.

Der Tod des Großherzogs Karl Auguſt von Sachſen-Weimar erfolgte am 14. Juni 1828; jetzt fühlte Goethe, der ſchon im

Jahr 1816 ſeine Gattin verloren hatte, ſich vollends vereinſamt. Der junge empfängliche Eckermann, ſeit 1823 in ſeiner Umgebung, leiſtete ihm jetzt die weſentlichſten Dienſte, aber auch ſeiner mußte er ſich berauben, als die Sorge für den Sohn deſſen Reiſe nach Italien unter freundſchaftlicher Obhut nöthig machte. Goethe verlor nun auch, am 24. November 1830 zu Rom, ſeinen einzigen Sohn, den er in noch größerer Vereinſammung zwei Jahre überleben ſollte; doch blieb ihm die Schwiegertochter mit ihren jungen Söhnen Wolfgang und Walter. Dieſe letzte Lebenszeit brachte er noch zu mit dem Abſchluß des Fauſt, ſeines Jugendwerkes, für welches ihm indeß das Verſtändniß entſchwunden ſcheint, ſodann mit der Redaction ſeines Nachlaſſes; die des Briefwechſels mit Schiller war ſchon früher, von 1824 ab, begonnen.

Sein letztes Lebensjahr war noch erhellt durch die Huldigung von neunzehn Freunden ſeiner Dichtung in England: man überſendete ihm ein koſtbares Petſchaft, unter den Gebern leuchteten die Namen: Walter Scott, Carlyle, Wordsworth und Southey. Er hatte nunmehr ſein 83. Lebensjahr erreicht, und war noch in vollem Beſitz ſeiner Geiſteskräfte, und ſogar ſeiner Sinne; aber der irdiſche Träger dieſes Geiſtes war doch erſchöpft; eine leichte Erkältung reichte hin, das ſchöne Gefäß der großen Seele zu brechen. Goethe entſchlief am Mittag des 22. März 1832 ſanft in ſeinem Lehnſtuhl; ſein letztes verſtändliches Wort war: mehr Licht!

So endete denn der deutſche Dichter, dem die Gunſt des Schickſals in allen Lebensverhältniſſen ſo vielfach zu Theil geworden war, auch darin begünſtigt, daß er ein hohes Ziel des Alters erreichte und die in ihm liegenden Keime mehr als andern gegönnt iſt, der Reihe nach entwickeln und zur Reife bringen konnte. Während die Regel zu ſein pflegt, daß ſtrebende Männer mit Hinderniſſen kämpfen und an ihnen einen großen Theil ihrer Kraft erſchöpfen müſſen, waren Goethe beinahe überall die Verhältniſſe fördernd entgegen gekommen, und wir haben eben deshalb hier das ſeltene Beiſpiel einer ungeſtörten und organiſchen Entwicklung auf allen Stufen des menſchlichen Alters. Von Hauſe aus war der Baum in

einen fruchtbaren Boden gepflanzt, er konnte ſeine Wurzeln weit umher ausbreiten und er fand freien Raum ſich mit ſeinen Zweigen und Kronen zu entfalten, ganz auszuwachſen bis zum naturgemäßen Abſterben. Die Verhältniſſe, in denen die Erſcheinung, welche den Namen Goethe trägt, zu Weimar gedieh, ſind eben ſo einzig als ſie ſelbſt.

Goethes körperliche Erſcheinung wird von allen Zeitgenoſſen und ſelbſt in den verſchiedenen Perioden ſeines Alters als eine höchſt bedeutende, ſehr einnehmende geſchildert, zumal wenn der freie Erguß ſeines Geiſtes dazu kam*). In der Jugend zeichnete ihn eine außerordentliche Lebhaftigkeit, Friſche, Freimütigkeit aus. In einem Briefe von Herders Braut an dieſen haben wir Nachricht von dem erſten Eindruck, den Goethe, 1771, auf Merk gemacht: „Er war vor einigen Tagen in Frankfurt und hat Bekanntſchaft mit einem ihrer Freunde, Goethe, gemacht, der ihm wegen ſeinem Enthuſiasmus und Genie ſehr gefallen.“ (Br. 38. Darmſtadt 30. Dec. 1771). Auch Jacobi und Heinſe, ſo wie ſpäter Gleim, ſprechen in größter Bewegtheit und in eben ſo großer Ueberraſchung von Goethe, nicht minder war der Eindruck auf Wieland, der im Voraus nicht eben ſehr vortheilhaft eingenommen ſein konnte. Bei aller „Naturwildheit“, die ihm in jungen Jahren zugeeignet wird, muß ſich doch in ſeinem Weſen viel Gemüt, viel Freundlichkeit, ſelbſt Zartheit ausgeſprochen haben. Etwas ſpäter wird manchmal über Zurückhaltung und Abſtoßung geklagt, doch lag dies wol einerſeits in den Verhältniſſen, andererſeits in falſchen Anſprüchen. Im Alter werden Würde und Wohlwollen immer herrſchender, eine gewiſſe Steifheit findet ſich dann wol auch ein, doch konnte ſie unter Umſtänden, namentlich ausgezeichneten Fremden gegenüber, jeden Augenblick abgelegt werden.

---

*) Als Oreſt in ſeiner Iphigenie fand man Goethes Geſtalt hinreißend ſchön; in Rom eignete man ſeinem Antlitz etwas „Appolliniſches“ zu, ja man hat in reiferen Jahren wol etwas von Jupiter darin finden wollen.

Wir haben von Goethe treffliche Bildniſſe aus allen Zeiten ſeines Lebens. Künſtler der verſchiedenſten Art haben gewetteifert, ſein Bild der Nachwelt zu erhalten, maleriſch und plaſtiſch, unter den Gemälden ſogar einige in ganzer Figur. Die Krone der Bildniſſe iſt das ſchöne jugendliche Bruſtbild von Mai, vom Jahr 1779, im Beſitze des Freiherrn von Cotta, ein lebensgroßes Oelbild, die Schönheit und Friſche der jugendlichen Geſtalt, die edle Form, der lebendige, geiſtreiche Ausdruck ſpricht aus dieſem Gemälde, wie aus keinem andern. Der Kopf iſt im Profil genommen, weißes Halstuch und Jabot, kornblauer Frack mit Sammetkragen. Unter den ſpätern Bildniſſen erſcheint das von Stieler, 1828, mit einem Brief in der Hand als das leben- und geiſtvollſte, und eben darum auch ähnlichſte. Zu nennen ſind noch lebensgroße Abbilder von Kolb in Düſſeldorf, im 73. Jahr, und ein anderes von demſelben 1820, dann von Kügelchen, 1810, en face, von Angelica Kaufmann 1788, endlich in liegender Stellung, lebensgroß, von Tiſchbein in Rom gemalt. Koloſſale Büſten haben wir von Steinhäuſer, von Auguſt Fiſcher in Berlin, letztere mit beſonderer Benutzung der vom Leben genommenen Maske und ſehr vorzüglich, unter den lebensgroßen die ſchöne jugendliche Büſte von Trippel, Rom 1787, ein wenig apolloniſirt, dann von Friedrich Tieck 1801, und wiederholt 1806, darauf von Rauch zu Jena 1820 nach dem Leben modellirt, die Ausführung in Marmor im Beſitz von Herrn v. Quandt in Dresden. Die Statuette von Rauch giebt ein getreues Bild von Goethes Erſcheinung im Alter; lebendig und bequem in der ihm eigenſten Haltung. Das werthvollſte Abbild aber, das wir beſitzen, iſt die im Alter von etwa 55 Jahren durch Gottfried Schadow vom Leben genommene plaſtiſche Form des Antlitzes, im Beſitz des Bildhauers Profeſſor Kiß in Berlin. Sie giebt nicht nur die treueſten Züge, ſondern auch den bewundernswürdigen Ausdruck des Lebens. Die überlebensgroßen Statuen von öffentlicher Aufſtellung zu Frankfurt am Main, Weimar und hoffentlich zu Berlin, haben ihren

Rang als Kunſtwerke, können aber nicht zählen unter den unmittelbar nach dem Leben entworfenen Abbildern. Einen unvergleichlichen Verein von Goethebildern bot die im Mai 1861 zu Berlin im Saal des Königl. Schauſpielhauſes veranſtaltete Goetheausſtellung dar, ebenſo reich an Autographen aus allen Zeiten des Dichters und mit mancherlei Ungedrucktem.

Um von Goethes Perſönlichkeit doch auch in Worten ein Bild, und zwar ein recht proſaiſches, zu geben, benutzen wir einen Brief von Dr. Veit aus Gotha, geſchrieben am 20. März 1793.*) Von Berlin kommend, durch ein Schreiben von Moritz eingeführt, nahte der Schreibende mit ſeinem Oheim um die übliche Vormittagsſtunde dem Goetheſchen Hauſe. Der Bediente ſagte, es ſei ein Graf zugegen, der ſchwerlich vor Ein Uhr den Herrn verlaſſen würde, allein auf die Erwähnung ihres Empfehlungsſchreibens wurden ſie dennoch gemeldet und erhielten Eintritt. An der erſten Treppe erblickten ſie die bekannten Figuren des Apollo und des Antinous, traten dann in ein Vorzimmer, das mit Gemälden, meiſtens Köpfen, decorirt war, darauf in ein kleineres, das, mit grünen Tapeten bekleidet, ſechs weiße Stühle mit ſeidenen weiß und grün geſtreiften Polſtern zeigte, außerdem zwei Mahagonitiſche und einen Spiegel. Man ließ ſie nicht lange verziehen, der Erwartete ſchritt alsbald hörbar von der anderen Seite durch mehrere Gemächer. Das Erſte, was den Fremden an ihm auffiel, war ſeine Figur. Goethe erſchien dem Schreibenden von weit mehr als gewöhnlicher Größe und dieſe Größe proportionirt, ſtark breitſchulterig. Die Stirn ſei außerordentlich ſchön, die Augen mehr voll Geiſt als Feuer, unter den Augen ſchon Falten und „ziemlich beträchtliche Säcke". Die Naſe von ſanfter Krümmung, der Mund ſehr ſchön, klein und „außerordentlicher Biegungen fähig", das Geſicht voll, mit ſchon ein wenig hangenden Backen, die Geſichtsfarbe ſehr braun, die Haare etwas heller; bei ſeinen 44 Jahren doch etwas gealtert, wie es heißt, beſonders ſeit der italieniſchen Reiſe. Das Vorderhaar trug er kahl abgeſchnitten, an den Seiten ausgekämmt und völlig anliegend, dazu einen langen Zopf, weiß gepudert. Seine Wäſche war fein mit wenig vorſtehender Krauſe, die Halsbinde ſchmal, glatt, der Hemdekragen darüber geſchlagen. Er trug einen blauen Ueberrock mit geſponnenen Knöpfen, doppelten Krägen, den einen über den Schultern, der ſtehende nicht recht hoch, eine ſchmalgeſtreifte Weſte von Mancheſter und Stiefel. Seine Miene war meiſtens ernſthaft; wenn er ſich nicht an einen wandte, war ſein Blick zur Erde geſenkt, mit den Händen auf dem Rücken ſprach er — dies auch ſeine Lieblingshaltung im Alter, feſtgehalten in der Statuette von Rauch. Seine Rede war natürlich, auf die Sache gerichtet, ihr Inhalt möglichſt allgemein; das Benehmen fern von Stolz, die Entlaſſung äußerſt höflich. Im Volk war er beliebt, als gutmütig bekannt; allein man bemerkte auch, daß der Zutritt zu ihm ſchwer ſei und wußte damals niemanden zu nennen, mit dem er genau umginge.

---

*) Abgedruckt im Schweizeriſchen Muſeum. Aarau 1816. S. 214.

IV.

Werke der erſten Periode.

Lyriſches.

Goethes Lebenslauf war ſo reich gemeſſen und die Eigenheiten jeder Altersſtufe prägen ſich darin ſo beſtimmt aus, und wiederum umfaßt ſeine Schöpfung ſo viele Gattungen der Poeſie, beinahe alle ohne Ausnahme, daß wer das Ganze darzuſtellen hat, ſogleich in Verlegenheit geräth über die Anordnung. Soll er der Zeitfolge den Vorzug geben oder der Gattung? Es giebt Dichter, deren Thätigkeit ſich deutlich in Perioden ſondert, in anderen wieder iſt die Individualität ſo vorwaltend, daß die Einflüſſe der Zeit dagegen verſchwinden und vor allem der organiſche Zuſammenhang der ſtetigen Entwickelung feſtzuhalten iſt: es würde ſchwer ſein, Goethe beſtimmt in die eine oder andere Klaſſe zu verweiſen.

Daß die Umſtände nicht ohne Eindruck auf Goethe blieben, wird man zugeſtehen, in der That haben ſeine verſchiedenen Lebensperioden ihren beſonderen Charakter. Das Leben am Hof zu Weimar iſt natürlich ein anderes und muß der Thätigkeit des Dichters eine andere Richtung geben, als das Leben in Frankfurt und Straßburg. Allein von hier brachte derſelbe Anſchauungen und Einflüſſe dorthin mit, überdies eine reiche Zahl von Entwürfen, ſo daß fürs erſte die neuen Anziehungen noch wenig Spur zurücklaſſen; als ein fremdes Meteor wirkte Goethe zunächſt mehr auf Weimar als dies auf ihn; ſeinen Einwirkungen aber entging er nicht. Später iſt von beſonderer Wichtigkeit die italieniſche Reiſe. Wenn dieſe allerdings eine tiefe Umſtimmung in Goethe bewirkte, indem ſie die in ihm ſchlummernde Richtung auf reine Formſchönheit zur Entfaltung brachte, eine Richtung, welche die ſpäteren Werke von den früheren durchaus ſcheidet, ſo fehlt es bei den eigenthümlichen Umſtänden doch auch hier wieder an einer beſtimmten Abgrenzung. Der Dichter nämlich nahm eine Anzahl von begonnenen Arbeiten nach Italien mit, ſo daß deſſen Himmel zunächſt nur auf die Umgeſtaltung früherer Conceptionen zurückwirkte. Es iſt allerdings ſogleich darauf hinzuweiſen, daß hier eine Waſſerſcheide liege, aber die einzelnen Werke laſſen ſich nicht wohl danach ordnen. Iphigenie, Taſſo, Egmont, Wilhelm Meiſter greifen über, noch mehr Fauſt. Man ſucht nach anderer Theilung.

Wir finden angemeſſen zu unterſcheiden, wie folgt: 1) Die Jugendperiode bis zum Jahre 1776, 2) der Weimariſche Aufenthalt, mit Einſchluß der italieniſchen Reiſen, bis zum Jahr 1794, 3) das Zuſammenwirken mit Schiller, 4) die Periode des mehr und mehr vereinſamten Alters. Daneben unterſcheiden wir nach Gattungen, und zwar empfiehlt ſich hier, Goethe zuerſt zu betrachten als Lyriker, ſodann als Dramatiker, darauf als Epiker, endlich als Romandichter.

Schon in den früheren Ausgaben der Goetheſchen Gedichte waren mehrere enthalten, welche ſeinen Jünglingsjahren angehören, demnächſt hat der Dichter im 47. Bande der Ausgabe letzter Hand uns eine beſondere Zuſammenſtellung von Jugendgedichten gegeben, und endlich iſt es dem Scharfſinn und Forſchungseifer neuerer Zeit gelungen, dieſe jugendlichen Werke noch um mehrere nicht zum Druck beſtimmte Stücke und endlich um acht wirklich gedruckte zu vermehren, welche entweder dem Gedächtniß und der Aufmerkſamkeit des Urhebers ſelbſt entgangen waren, oder, was wahrſcheinlicher iſt, ihm ſeines Namens nicht würdig erſchienen. Dieſen frühen Werken reihen ſich lyriſche Gedichte aus allen Jahren ſeines Lebens an, bis in die ſpäteſten, ſo daß wir unſeren Dichter durch einen Zeitraum verfolgen können, wie kaum einen anderen. Die Empfindungen des Jünglings werden freilich andere ſein als die des Mannes und Greiſes, aber wir begegnen in allen Goethe. Auch innerhalb des Lyriſchen ſondern ſich noch verſchiedene Gattungen, wir finden das Liebeslied und das geſellige Lied, das rein Sangbare und das mehr Betrachtende, ja nahebei Didaktiſche, und wiederum tritt der Darſtellung des eigenen Erlebniſſes die Darſtellung poetiſcher Figuren gegenüber, in der Ballade und Romanze. In allen dieſen Stücken nun unterſcheidet der Dichter nach Inhalt und Form ſich weſentlich von ſeinen Vorgängern, wenige Lieder des Uebergangs abgerechnet, zeigt ſich hier ein weiter Abſtand, der eine Vertauſchung unmöglich macht.

Leſſing war mit ſeiner Minna von Barnhelm der erſte, der kühn ins Leben griff, der Perſonen ſeiner Zeit auf die Bühne brachte; was Leſſing für das Drama that, das that Goethe für die lyriſche Poeſie: er ſtellte Erlebtes, ſeine eigenen Empfindungen dar, er ſtrömte ſein Herz aus, er gab ſich ſelbſt. Mag immerhin in einigen der älteſten Stücke noch Amor vorkommen, er ſpielt doch hier eine ganz andere Rolle, denn wir haben hier keine erdichtete Geliebte, ſondern eine wirkliche, keine Chloe und Phyllis, ſondern Gretchen und Friederike, wenn ſie auch nicht mit ihren Namen erſcheinen.

Man hat, ſeit Goethe ſelbſt den Schleier von ſeinem Leben hinweggezogen und nur den verklärenden der Dichtung darüber ſchonend ausgebreitet, ſich mehrfach bemüht, die einzelnen Gedichte auf die verſchiedenen Liebesverhältniſſe zu vertheilen, wie denn Goethe durch die Bezeichnung, z. B. Lili's Park, und durch ſeine Andeutungen in Wahrheit und Dichtung dazu ſelbſt den Anfang gemacht; ein Beſtreben, das offenbar für viele Leſer und Leſerinnen ganz beſonders anziehend iſt. Allein abgeſehen, daß ein vollſtändiges Unterbringen nicht gelingen kann, auch ſchon darum, weil der Dichter manches Stück einer ſpäteren Ueberarbeitung unterworfen hat, ſo heißt das auch wohl das Romanintereſſe über das Dichteriſche ſtellen. Es kann dies mithin unſere Aufgabe nicht ſein, allein wo ſichs leicht ergiebt und auf den Charakter des Gedichtes ein=

wirkt, mögen wir uns doch auch ſolcher Betrachtung nicht verſchließen.

Der Umſtand, daß Goethe in der Ausgabe letzter Hand eine nicht unbeträchtliche Zahl älterer Gedichte nachtragen konnte, beweiſt, er ſei bei früheren Ausgaben mit ſorgfältiger Auswahl zu Werke gegangen, indem er nicht alles gab, was er doch ſpäter des Aufbehaltens für werth hielt, hierin wahrſcheinlich auch von der Rückſicht auf das Publicum beſtimmt, welches die rückhaltloſe Hingabe des Dichters ſo wie den Ausdruck für die flüchtigſte Stimmung noch nicht aufzunehmen gewohnt war. Wie nöthig dieſe Vorſicht war, beweiſen großentheils die Kritiken, welche ſelbſt die ſo geſichteten Lieder bei ihrem erſten Erſcheinen damals erfuhren; erſt nach und nach, als die Poeſie mehr ſich dem Leben zuwandte, gewann man Geſchmack an dem, was der wahre Lebensboden der Poeſie iſt. Man hatte ſich nur eben von dem ſchlechten Gelegenheitsgedicht abgekehrt, d. h. von dem geiſtloſen Beſingen des Alltäglichen unter ſpießbürgerlichen Verhältniſſen und Perſonen; es ſtand nicht zu erwarten, daß man ſich ſogleich werde erheben können zum Gelegenheitsgedicht im beſten Sinne des Worts, d. h. zur erlebten tiefempfundenen Herzensſache. Daß nun aber der Dichter uns nachträglich nicht wenige der anfangs zurückgehaltenen Stücke noch zukommen ließ, iſt dankenswerth, denn es wirft ein neues Licht auf die früher bekannten, deren Lücken füllen ſich aus, und die Tonart verbreitet ſich mehr; außerdem ſind auch dieſe ſpät bekannt gewordenen Stücke an ſich ſelbſt zum Theil von Werth, ſo daß ſogar gezweifelt werden kann, ob nicht manches von ihnen die früher veröffentlichten übertreffe.

Wir haben lyriſche Gedichte von Goethe aus ſehr früher Zeit; ſchon der Leipziger Aufenthalt und ſein dortiges Verhältniß gab ihm Lieder ein, von denen er ſelbſt mehrere in der ſpäteren Sammlung erhalten hat. Von den übrigen urtheilt er in ſeinem Leben: „Sie entſpringen aus Reflexion, handeln von Vergangenem und nehmen häufig eine epigrammatiſche Wendung“ — womit eben der Unterſchied von den nachfolgenden und ihr geringerer Werth bezeichnet wird. Etwas irgend Vollendetes haben wir ohnedies in dieſer frühen Zeit, wo Goethe ſich noch nicht vollſtändig ſelbſt gefunden hatte, kaum zu erwarten. Er war hier noch von dem abhängig, was als Muſter galt, ging zwar ſchon auf Erlebtes ein, wagte aber doch nicht, es als gegenwärtig darzuſtellen; auch liegt ein weiter Abſtand zwiſchen empfinden und Empfundenes künſtleriſch hinſtellen. Ludwig Tieck hat das älteſte gedruckte Liederbuch Goethes wiedererweckt, es ſind zwanzig Stücke, und nur drei davon ſind von der ſpäteren Sammlung ausgeſchloſſen worden, nicht neun, wie Tieck vermeinte. Goethe hatte ſie abſichtlich von einander getrennt und auseinander gebracht, um den bezeichneten kühlen Charakter nicht merken zu laſſen, wogegen er mit gleicher Abſicht das der Zeit nach Getrennte zuſammenbrachte; er ſpricht ſich in dem einleitenden Gedicht „Vorklage“ darüber deutlich aus:

> Was eine lange weite Strecke
> Im Leben von einander ſtand,
> Das kommt nun unter Einer Decke
> Dem guten Leſer in die Hand.

Zu dieſen Leipziger Liedern gehören: Neujahrslied, der wahre Genuß, die Nacht, das Schreien, der Schmetterling, das Glück, Wunſch eines jungen Mädchens, Hochzeitlied, Kinderverſtand, die Freude, Amors Grab, Liebe und Tugend, Unbeſtändigkeit, an die Unſchuld, der Miſanthrop, die Reliquien, die Liebe wider Willen, das Glück der Liebe, an den Mond, Zueignung („Da ſind ſie nun“ —). In allen ſpricht ſich viel Munterkeit, aber auch ein gewiſſer jugendlicher Leichtſinn aus, man vermißt Wärme und Tiefe, aber ſchon viel Eleganz und Schönheitsſinn tritt hervor. Das werthvollſte ohne Zweifel iſt das Hochzeitlied; unter dem Titel „Brautnacht“ iſt es ohne Aenderung, deren es auch nicht bedurfte, in die ſpätere Gedichtſammlung aufgenommen worden;[*] die anderen haben größere oder geringere Verbeſſerungen erfahren.

---

[*] In den vermiſchten Gedichten im erſten Bande der Schriften (1790) wird es noch vermißt.

Aus der Zeit der Rückkehr nach Frankfurt iſt nur Ein Lied erhalten worden, das Goethe aus begreiflicher Urſache nicht der Welt übergab, das für uns aber doch von Intereſſe iſt, da ſich hier zuerſt in einem tiefen Herzensſeufzer die Gemütswelt aufthut, in der weiterhin die Goetheſche Poeſie vorzugsweiſe verweilt. Das Lied, wahrſcheinlich nur Fragment, erhalten in Ewalds Urania von 1793, Heft 1, iſt geiſtlicher Art:

Dies wird die letzte Thrän' nicht ſein,
Die glühend Herz aufquillet,
Das mit unſäglich neuer Pein
Sich ſchmerzvermehrend ſtillet.

O! laß doch immer hier und dort
Mich ewig Liebe fühlen!
Und möcht' der Schmerz nicht alſo fort
Durch Nerv' und Adern wühlen!

Könnt' ich doch ausgefüllt einmal
Von Dir, o Ew'ger, werden —
Ach! dieſe lange tiefe Qual,
Wie dauert ſie auf Erden!

Man fühlt ſich an Günther erinnert und begreift, daß Goethe an dieſem Gefallen fand und ihn den Zeitgenoſſen wieder empfahl.

Reicheren Ertrag für die Poeſie ergab der Straßburger Aufenthalt und hier iſt es, wo ſich recht eigentlich der Dichter entwickelt, zunächſt der Lyriker. Da aber iſt der Weg durchaus nicht geebnet, die Darſtellung wird vielmehr gezwungen einen kritiſchen Charakter anzunehmen, ja es macht die nothwendige Rückſicht auf das Weſen und die Entwickelung des Dichters im Ganzen ſogar unerläßlich auf ſolche Gedichte Bedacht zu nehmen, welche er ſelbſt nicht erhalten wollte, und welche erſt gegen ſeinen Willen die kritiſche Forſchung ans Licht gezogen hat, meiſtens im Intereſſe an den Perſonen; wir thun es, ſo weit das Intereſſe der Poeſie geht.

Mehrere der älteſten Lieder, welche in der Goethe'ſchen Ausgabe der Schriften, ſo wie auch in der Ausgabe letzter Hand gleich zu Anfang geſtellt worden, beziehen ſich unzweifelhaft auf Goethes Verhältniß zu Friederike Brion. Sobald der Dichter im Leben hierüber Fingerzeige gegeben und den Roman in ſo poetiſchem Licht darſtellte, erwuchs auch das Intereſſe der weiteren Nachforſchung. Eine ſolche wurde von Näke angeſtellt, der über Oertlichkeit und Familienverhältniſſe nähere, ſehr anziehende Aufſchlüſſe gab. Das Glück dieſer Nachforſchung und das dadurch erweckte Intereſſe veranlaßte einen eingeborenen Elſaſſer, den als Dichter bekannten Auguſt Stöber, zu fernerer Ermittelung, welche gekrönt wurde durch eine höchſt anziehende Ausbeute, ein altes Liederheft aus jener Zeit, das Friederikens jüngſte Schweſter, Sophie Brion, damals hochbejahrt, als ein Heiligthum bewahrte. Stöber machte ſeinen Fund im Muſenalmanach von Chamiſſo und Schwab, Jahrgang 1838, bekannt, es waren vier Gedichte, welche zuſammen geſchrieben waren, und drei davon waren unbekannt, mit ihren Anfängen: „Erwache, Friederike,“ „Ein grauer trüber Morgen,“ „Ach, du biſt fort,“ „Jetzt fühlt der Engel,“ und als deſſen Fortſetzung: „Nun ſitzt der Ritter an dem Ort,“ und „Ich komme bald, ihr goldenen Kinder.“ Außerdem noch als Fragment der Anfang von: „Es ſchlägt mein Herz, geſchwind zu Pferde.“*) Darauf machte F. Laun im Morgenblatt 1840 (Nr. 213 ff.) noch weitere Mittheilungen aus dem Munde eben dieſer Sophie Brion. Sie beklagte, daß Goethe'ſche Manuſcripte, unter anderen eine vollſtändige Ueberſetzung des Oſſian, ihr abgeborgt und vorenthalten worden, jedoch beſaß ſie theils von Friederikens, theils von Goethes eigener, bald höchſt zierlicher, bald nachläſſiger Handſchrift, ein Bändchen Gedichte. Sieben dieſer Gedichte wurden im Morgenblatt abgedruckt, und drei davon finden ſich in Goethes Werken, Ausgabe letzter Hand, die Stücke: „Friederike,“ „Nach Seſenheim,“ und „Ueber Tiſch.“

---

*) Dieſelben Gedichte mit kleinen Varianten, die theils Correctur, theils aber auch Verſehen ſein mögen, veröffentlichte ferner H. Döring in der Schrift: „Goethe in Frankfurt am Main“ vielleicht nur aus dem Muſenalmanach entlehnt.

Hierauf folgte im Jahr 1841 unter dem Titel „Goethes Friederike,“ dies Seſenheimer Liederbuch in noch größerer Vollſtändigkeit und ſogar vermehrt mit einem franzöſiſchen Stück von Freimund Pfeiffer. Es ſprachen gleich mancherlei Umſtände gegen dieſe unerwartete Bereicherung und ließen ſie im Licht einer Myſticification und Speculation auf das erregte Intereſſe erſcheinen. Die mancherlei Abweichungen von dem Stöber'ſchen und Laun'ſchen Text ſprechen nicht für Originalität, ſondern ſind großentheils nur Nachläſſigkeit, oder auch durchſcheinende Abſicht, die hinzugekommenen Stücke ſind theils nicht unbekannte Elſäſſiſche Volkslieder, die allerdings damals eine Rolle geſpielt haben könnten, theils aber geradezu verdächtig; obwohl ſie ſich bemühen, poetiſch zu ſein, ſind ſie es doch um ſo weniger, und daß Goethe ein franzöſiſches Lied in dieſer Zeit gemacht haben ſollte, iſt ſeiner eigenen Aeußerung in Wahrheit und Dichtung entgegen. Schon Viehoff (1846) hatte Verdacht, weil ſchwer zu begreifen ſei, daß Stöber im Jahr 1838 bei Sophie Brion nur eine unvollkommene Abſchrift, dagegen Pfeiffer bei derſelben in demſelben Jahr das vollſtändige Originalbändchen ſollte gefunden haben. Dem ſteht nun freilich die Nachricht Launs entgegen und das von ihm Mitgetheilte; allein um ſo unwahrſcheinlicher wird, daß außer dieſen beiden Manuſcripten ſich, und wohl gar vor dem Laun'ſchen, noch ein drittes vollſtändigeres ſollte gefunden haben, ein Punkt, der wohl allein ſchon die Sache hätte entſcheiden müſſen. Dazu kommt, daß Pfeiffers Schilderung des Manuſcriptes: als „vergelbt, bald nachläſſig, bald zierlich, feſt und rein,“ nur der Laun'ſchen Angabe nachgebildet erſcheint, welches doch ein anderes Manuſcript ſein mußte, endlich brechen die Lesarten, verglichen mit den Stöber'ſchen, ſelbſt den Stab über das Unternehmen. So viel bekannt, hat Pfeiffer auch über die rege gewordenen Bedenken keine Auskunft und Rechtfertigung gegeben, und ſo wird denn nunmehr von Schäfer dieſe Sammlung, wohl mit vollem Recht, geradezu als unecht bezeichnet.*)

Dagegen wendet Viehoffs Kritik ſich gegen eins der von Stöber mitgetheilten Stücke. Er ſagt (Goethes Gedichte, erläutert und auf ihre Veranlaſſungen, Quellen und Vorbilder zurückgeführt, I, S. 119) über das Gedicht „An Friederike“, welches anhebt: „Ach, biſt Du fort“ —: „Wenn irgend ein Gedicht der als Friederikens Liederbuch uns mitgetheilten Sammlung Zweifel an ſeiner Authenticität hervorrufen kann, ſo iſt es dieſes.“ Die Gemütsbewegung erſcheine forcirt, es fehle durchaus das Goethe'ſche Maaß, es ſtehe im Widerſpruch mit der Darſtellung in Wahrheit und Dichtung.**) Dennoch aber werde man wohl bei der Annahme der Echtheit verharren müſſen — ich ſtimme letzterem bei und es geht hieraus nur eben hervor, wieviel Dichtung Goethe bei Darſtellung ſeines Lebens in die Wahrheit gemiſcht habe, und zugleich, warum er nicht dieſe Stücke in ihrer Vollſtändigkeit der Welt übergeben wollte und konnte. Ihm iſt ſomit durch die Veröffentlichung durchaus kein Dienſt geſchehen, man hat entſchleiert, was er ausdrücklich verſchleiern wollte, man hat an die Stelle der Poeſie die Proſa gebracht, aber gerade dieſe intereſſirt einen nicht unbedeutenden Theil von Leſern mehr als jene. Wir möchten nicht dies allen Nimbus verſcheuchende Gedicht zuerſt publicirt haben, allein da der Schaden einmal geſchehen iſt, möge daſſelbe hier ſtehen, weil es Aufſchluß giebt über das Verhältniß von Poeſie und Proſa und über die allerdings nöthige Auswahl des Dichters.

---

*) Noch entſchiedener ſpricht ſich Theodor Bergk aus (Acht Lieder von Goethe S. 24): — „Pfeiffers Seſenheimer Liederbuch, das aber von Anfang bis zu Ende als literariſche Fälſchung zu betrachten iſt.“ Er fügt noch die beſtimmte, ihm aus zuverläſſiger Quelle gewordene Nachricht hinzu, daß auch das franzöſiſche Lied, das dort Goethe beigelegt wird, untergeſchoben ſei; ein Sprachlehrer aus Beſançon habe es in Altona nach Pfeiffers Angabe gefertigt. Boas (Nachträge zu Goethes Werken I, 170), welcher noch keinen Verdacht ſchöpfte, überſieht, daß die Abweichungen von dem Text der Werke, ſo weit ſie auf Urſprünglichkeit deuten, aus dem Abdruck in der Iris geſchöpft ſind. Karl Goedekes Grundriß, wie ſich erwarten ließ, iſt auch für Annahme der Fälſchung

**) Auch Schäfer (ſ. Anm. 26) hielt das Gedicht für unecht, weil es nicht mit Goethes Erzählung ſtimmt.

An Friederike.

Ach biſt Du fort? Aus welchen güldnen Träumen
Erwach' ich itzt zu meiner Qual?
Kein Bitten hielt dich auf, Du wollteſt dich nicht ſäumen,
Du flogſt davon zum zweiten Mal.

Zum zweiten Mal ſah ich dich Abſchied nehmen,
Dein göttlich Aug' in Thränen ſtehn
Für deine Freundinnen — des Jünglings ſtummes Grämen
Blieb unbemerkt, ward nicht geſehn.

O warum wandteſt du die holden Blicke
Beim Abſchied immer von ihm ab?
O warum ließeſt du ihm nichts, ihm nichts zurücke,
Als die Verzweiflung und das Grab?

Wie iſt die Munterkeit von ihm gewichen!
Die Sonne ſcheint ihm ſchwarz, der Boden leer,
Die Bäume blühn ihm ſchwarz, die Blätter ſind verblichen,
Und alles welket um ihn her.

Er läuft in Gegenden, wo er mit dir gegangen,
Im krummen Bogengang, im Wald, am Bach,
Und findet dich nicht mehr und weinet voll Verlangen
Und voll Verzweiflung dort dir nach.

Dann in die Stadt zurück; doch die erweckt ihm Grauen,
Er findet dich nicht mehr, Vollkommenheit!
Ein Andrer mag nach jenen Puppen ſchauen,
Ihm ſind die Närrinnen verleidt.

O laß dich doch, o laß dich doch erflehen,
Und ſchreib ihm einmal nur — ob du ihn liebſt!
Ach, oder laß ihn nie dich wiederſehen,
Wenn du ihm dieſen Troſt nicht giebſt.

Wie? nie dich wiederſehn? — Entſetzlicher Gedanke,
Ström' alle deine Qual auf mich! —
Ich fühl' — ich fühl' ihn ganz — es iſt zu viel — ich wanke —
Ich ſterbe, Grauſame, für Dich.

Das Gedicht muß aus dem Jahr 1770 ſein, wo Friederike einige Zeit in Straßburg bei Bekannten verweilte und Goethe mit ihr Umgang hatte, offenbar ſogleich nach ihrem Abſchied, der hier freilich in der Wahrheit ganz anders erſcheint, als in der Dichtung aus Goethes Leben. Wir haben hier die volle Wirklichkeit und mit ihr auch die Wahrheit der Empfindung. Es verſteht ſich nunmehr, warum Goethe das Gedicht nicht aufnahm; nachdem er die bekannte überaus reizvolle Darſtellung mit ihrem möglichſt verſöhnenden Ausgange in Wahrheit und Dichtung gegeben, war eine Veröffentlichung dieſes Actenſtückes nicht mehr möglich. Dazu kommt, daß es auch keinen unbedingten poetiſchen Werth hat, denn ſo unverkennbar hier das innerſte Herz des Dichters ſpricht, ſo fehlt doch die poetiſche Verklärung, die Kunſtvollendung; um ſo wichtiger aber bleibt es in der poetiſchen Entwicklung des Dichters, denn wieder ſehen wir ihn den entſcheidenden Schritt in die Welt des Herzens thun. Was eine Einzelheit anlangt, ſo kann der Ausdruck „Vollkommenheit", mit dem die Geliebte angeredet wird, befremden; man vergleiche aber nur in dem Gedicht „Unſchuld", das aus der Leipziger Periode ſtammt, die Zeilen (Werke I, S. 58):

Mehr als Biron und Pamele
Ideal und Seltenheit —

Es iſt das ein Tribut, welchen Goethe hier noch ſeiner Zeit bringt und welcher die ganze Naivetät ſeines frühzeitigen Schaffens darlegt.

Aber noch andere Lieder, als die von Stöber und Laun ans Licht gezogenen, gehören in die Straßburger Zeit und haben Beziehung auf Friederike Brion. Es ſind Lieder, welche Goethe an J. G. Jacobi für deſſen Iris mittheilte, wo ſie im zweiten Jahrgang, 1775, im Januarheft und folgenden ſtehen. Sie ſind ohne

Goethes Namen und mit verſchiedenen unkenntlichen Buchſtaben bezeichnet; allein mehrere davon hat Goethe den Schriften und Werken einverleibt, ſo „Kleine Blumen, kleine Blätter", hier mit den Buchſtaben T. Z. gegeben, ferner Maifeſt: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur", hier mit P. unterſchrieben, endlich: „Der neue Amadis", mit dem Zeichen N. Ebenſo finden ſich im dritten Stück der Iris, gleichfalls mit fremder Ziffer, die auf ein ſpäteres Verzeichniß bezüglichen Gedichte: „Warum ziehſt du mich unwiderſtehlich," und Neue Liebe, Neues Leben: „Herz mein Herz, was ſoll das geben" —. Aber auch die übrigen von Goethe nicht anerkannten laſſen für den Kenner kaum einen Zweifel über den Urſprung, welcher dadurch völlig gehoben wird, daß ſich Goethes Brief an Jacobi vom 1. Dec. 1775 erhalten hat, womit er auf die Zuſendung der Iris antwortet und ſagt, es ſei ihm dabei das Gefühl vergangener Zeiten gekommen, und zugleich die Erinnerung an einige Lieder, die es begleiteten. „Ich nehme mir vor, ſie Ihnen zu ſchicken." Von den in der Iris abgedruckten Stücken nun bezieht ſich gleich das erſte, ſo wie auch mehrere der folgenden, auf die Seſenheimer Verhältniſſe, wie er ſelbſt in ſeinem Leben (XXII, 22) angiebt, und es fand ſich zugleich im Beſitz von Sophie Brion; um ſo weniger dürfen einige welche ſie nicht beſaß, anderswohin bezogen werden. Mit Verweiſung auf das Büchlein von Bergk: Acht Lieder von Goethe, Wetzlar 1857, theile ich hier einiges mit *).

---

*) Theodor Bergk wurde durch ſeinen Aufenthalt in Freiburg in Baden auf dieſen Fund geführt; dort auf der Univerſitätsbibliothek befindet ſich nämlich der handſchriftliche Nachlaß Johann Georg Jacobis, welcher daſelbſt in ſpäteren Lebensjahren Profeſſor war. In dieſem Nachlaß nun fanden ſich Briefe von Goethe und die beiden erſten Gedichte, denen der Herausg. die Ueberſchriften gab: „Unbewußte Liebe" und „Sehnſucht", in einer Abſchrift zugleich mit dem in die Werke aufgenommenen Liede „Willkommen und Abſchied" und es lag alſo die Vermutung ſehr nahe, es ſeien dies eben die von Goethe zum Abdruck in die Iris eingeſandten und dort wirklich abgedruckten Stücke. Dann ferner durfte man aber auch in den folgenden, welche denſelben Charakter trugen, gleichfalls Goethe'ſches Eigenthum vermuthen. Ich ſelbſt hatte ſchon früher (Lyriſches Schatzkäſtlein, 1836 —

1.

Ob ich dich liebe, weiß ich nicht,
Seh ich nur einmal dein Geſicht,
Seh dir in's Auge nur einmal,
Frei wird mein Herz von aller Qual.
Gott weiß, wie mir ſo wohl geſchieht;
Ob ich dich liebe, weiß ich nicht.

2.

Ach, wie ſehn' ich mich nach dir,
Kleiner Engel! nur im Traum,
Nur im Traum erſcheine mir!
Ob ich da gleich viel erleide,
Bang um dich mit Geiſtern ſtreite,
Und erwachend athme kaum.
Ach, wie ſehn' ich mich nach dir,
Ach, wie theuer biſt du mir,
Selbſt in einem ſchweren Traum.

3.

Langſam ziehen Wolken Wolken nach,
Langſam rinnt der Bach
Unter hingebognen dunkeln Büſchen,
Kleine Winde ſäuſeln ſchwach
In das Laub; ein Vogel ſingt dazwiſchen
Ein verwaiſ'tes Lied;
Eine Blume ſieht
Ohne Schweſtern ſich im ſtillen Bach.
Jedes Lüftchen, ach!
Zitternd in den grünen Finſterniſſen

---

in der Vorrede) aufmerkſam gemacht, daß Goethe aus der Iris ſogar ein **Jacobi** gehöriges Stück für das ſeinige genommen (ſ. weiter unten), ſo war denn **Bergks** Entdeckung für mich nicht überraſchend; daß in der Iris, welche ich ſeit langer Zeit beſitze, Goethe'ſche Stücke enthalten ſein müßten, und welche, war öfter Gegenſtand der Unterhaltung zwiſchen mir und **Karl Lachmann**.

Säuſelt meinen Kummer wach.
O, ſo weit von ihren Küſſen,
Hier am Bach:
Der verwaiſ'te Vogel ſingt mir Armen,
Und die Blume mit Erbarmen
Dem Verlaßnen, dem Verlaßnen, ach!
Liebe! komm in dieſem Windeswehen,
Laß ihr Bild am Ufer gehen,
Ihren Schatten laß mich ſchimmern ſehen,
Auf dem Graſe finden ihre Spur;
Zur Beſänftigung des langen Leides,
Hören ihren Fußtritt nur,
Oder nur das Rauſchen ihres Kleides!

Das letztere Gedicht iſt das bedeutendſte von allen, aber trotz des Hauches von Poeſie entbehrt es doch der Abrundung und Vollendung und tauchte auch wohl zu tief in die Wirklichkeit ein, als daß Goethe es erhalten mochte.

Von anderer Seite könnte das vierte Gedicht von Bedeutung erſcheinen, denn hier wird die Geliebte ſelbſt redend eingeführt, ſo daß der Gedanke erwächſt, der Dichter hätte vielleicht vorüber gehend im Sinne gehabt, in ſolcher Weiſe durch beiden Theilen in den Mund gelegte Gedichte den Liebesroman auszuſpinnen. Das kleine Gedicht lautet:

Ihr ſtummen Bäume, meine Zeugen,
Ach! käm' er ohngefehr
Hier, wo wir ſaßen wieder her,
Könnt' ihr von meinen Thränen ſchweigen?

Allein ich kann hier dem Herausgeber der acht Lieder nicht beiſtimmen, muß vielmehr dies letztere Lied, ſo wie auch „die Freundin aus der Wolke“ für ein Gedicht Lenzens halten, allerdings bezüglich auf Friedrike und gemeint als freundſchaftliche Mahnung im Intereſſe des verlaſſenen Mädchens. Man ſehe darüber mein Buch „Reinhold Lenz,“ S. 18 ff.

Eben hier in der Iris finden wir nun auch das ſchöne Mailied, das eine hauptſächliche Zierde der ſpäteren Gedichtſammlung geblieben iſt, in welche es, wie es keiner Aenderung bedürftig war, auch ganz unverändert aufgenommen worden. Hier iſt ein Schwung jugendlicher Leidenſchaft und eine Frühlingsfriſche, wie ſie zuvor nie erklungen. Aber vielleicht galt das Gedicht ſchon der aufkeimenden Leidenſchaft für Lili, wie das die dicht daneben ſtehenden Gedichte, von denen wir dieſe Beziehung wiſſen, wohl zu erkennen geben, nämlich die Stücke: „Herz mein Herz, was ſoll das geben" und:

Warum ziehſt du mich unwiderſtehlich,
Ach, in jene Pracht,
War ich guter Junge nicht ſo ſelig
In der öden Nacht.

Unter den älteren Gedichten iſt beſonders noch beachtenswerth der Felsweihegeſang an Pſyche: Veilgen bring' ich getragen, Junge Blüten zu dir — hauptſächlich, weil ſich darin der Einfluß Klopſtockiſcher Poeſie zeigt, der auch noch in ſpätere Lieder hinein klingt.

Nicht unmöglich wäre, daß außer den von Bergk geſammelten Liedern vielleicht noch das eine oder andere Goethe gehörte. Doch ſcheint es, daß nach der Erklärung am Schluß des vierten Bandes (1775), welche eine frühere Indiſcretion von Seiten des Herausgebers annehmen läßt, Goethe ſeine Beiträge ganz eingeſtellt habe, ein Umſtand, der wenig zur Beſtätigung jener Annahme dienen würde. In dieſem vierten Bande der Iris ſteht denn auch, mit P. unterzeichnet, das bekannte an Lili gerichtete Stück: „Mit einem goldnen Halskettchen überſchickt"; es lautet hier aber die letzte Strophe, wie folgt:

Denn wär' es eine andere Kette,
Die feſter hielt und ſchwerer drückt;
Da winkt' ich dir wohl ſelbſt — Liſette,
Ganz recht, mein Kind! Nicht gleich genickt.

Der Name Liſette paßt auf Eliſabeth, wie allerdings Lili's wahrer Name war. Sehr merkwürdig iſt das in dieſe Zeit (1775) gehörige Klagelied: „Herbſtgefühl“: „Fetter grüne du Laub“, beſonders darum, weil es ſo unmittelbaren Bezug auf die Oertlichkeit des Goetheſchen Hauſes nimmt (ſ. Viehoff I, 132) von jenen reifenden „Zwillingsbeeren“, welche die Abendſonne wärmt, heißt es zum Schluß:

Und euch bethauen, ach!
Aus dieſen Augen
Der ewig belebenden Liebe
Vollſchwellende Thränen.

Das Gedicht, das ſchon in die Sammlung von 1790 aufgenommen wurde, zuerſt in der Iris von 1775 gedruckt, würde, wenn es nicht ganz Wirklichkeit wäre, als reine Poeſie kaum verſtändlich ſein, ſo wie man auch als ſolche die Wendung nicht einmal ſehr geſchmackvoll finden könnte. Eben dieſe „Thränen unglücklicher Liebe“ welche der Ausgang des Verhältniſſes zu Friederike dem Dichter entpreßte, finden wir auch am Schluß des Gedichtes: Wonne in Wehmut; milder und verklärter dagegen leſen wir ſeinen Schmerz in dem ſchönen Stück: „Jägers Abendlied“; es iſt um ſo ſchöner und verſtändlicher, als wir hier nicht mehr die unmittelbare Wirklichkeit haben.

Hieher gehört endlich auch „Wanderers Sturmlied“,*) vom Jahr 1771, Herbſt oder Winter; Goethe ſelbſt giebt im Leben darüber genügende Auskunft. Man pflegte ihn wegen ſeines Umherſchweifens in der Natur „den Wanderer“ zu nennen; als ſolcher ſuchte er jetzt in Wäldern und Feldern Troſt und Zerſtreuung für ſeinen Schmerz. Er ſagt: Ich ſang dieſen Halbunſinn leidenſchaftlich vor mich hin, da mich ein ſchreckliches Wetter unterweges traf, dem ich entgegen gehen mußte. Daß Goethe ein ſolches Lied ſang, wäre begreiflich, aber daß er es aufnahm zur Zeit, wo er ſo davon urtheilte? In der Sammlung von 1790 fehlt es.

---

*) In der Ausgabe letzter Hand II. 70, nicht zu verwechſeln mit Wanderers Nachtlied.

Solcher Improviſationen giebt es unter den ältern Gedichten Goethes noch mehrere und es empfiehlt ſich, ſie in ihrem Zuſammenhange zu betrachten. Das „Geiſtesgruß" überſchriebene Gedicht, „Hoch auf dem alten Thurme ſteht Des Helden edler Geiſt", wurde, wie wir jetzt aus Lavaters Tagebuch ſeiner mit Goethe und Baſedow gemachten Rheinreiſe erſehen, im Jahr 1774, am 18. Juli im Angeſicht von Schloß Lahnegg auf dem vorüberfahrenden Schiff dictirt; in der That mochte es in der Erinnerung für den Dichter mehr Intereſſe haben, als es für den Leſer haben kann, dem es in der Sammlung von 1790 geboten wurde. In gleicher Weiſe trägt das Gedicht „Auf dem See", das anhebt: Und friſche Nahrung, neues Blut, die Merkmale eines ſo unmittelbaren Momentes, einer ſchnell entworfenen Skizze nach der Natur, noch deutlicher gilt dies von dem Stück „Raſtloſe Liebe": dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen. Hieher gehört auch „Schwager Kronos Harzreiſe im Winter", und als das beſte der Gattung „Jägers Abendlied": Im Felde ſchleich ich ſtill und wild — anderes ſteht auf der Grenze. Alle dieſe Stücke nun unterſcheiden ſich nach Form und Inhalt ſehr erkennbar von den übrigen und bilden zu ihnen einen Gegenſatz. Sie knüpfen zum Theil an die Art von Klopſtock und Stolberg an, gehen aber an Freiheit weit über beide hinaus und haben augenſcheinlich Zuſammenhang mit den Stimmungen der Sturm- und Drang-Periode; es iſt ein abſichtliches Sich-gehen-laſſen, ein Pochen auf Genialität, die der Leſer hinnehmen müſſe, wie ſie ſich eben bietet. Die unmittelbarſte Stimmung des Dichters ſtellt ſich dar, zugleich mit ſeiner Umgebung, letztere oft anſchaulich und maleriſch ausgeprägt, und dadurch einigermaßen poetiſch. Es reihen ſich hier ſolche Stücke an, die man nicht unrecht als reine Interjection bezeichnen würde: ich rechne dahin beſonders das „Mailied": Wie herrlich leuchtet Mir die Natur —. Das Stück giebt nur Ausrufe, gemiſcht mit einigen eben ſo kühnen als kräftigen Zügen der Schilderung:

O Lieb!' o Liebe!
So golden ſchön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du ſegneſt herrlich
Das friſche Feld,
Im Blüthendampfe
Die volle Welt! —

In milderer Harmonie iſt das Gedicht „An den Mond“:

Fülleſt wieder Buſch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Löſeſt endlich auch einmal
Meine Seele ganz —

Als unmittelbare Erzeugniſſe der Anſchauung, als unmittelbare Ergüſſe der Empfindung haben dieſe Stücke etwas echt Lyriſches, ja ſie konnten zu ihrer Zeit hinreißend wirken, es war der freieſte Wurf, den die Poeſie nehmen kann, allein, ſo wohlthätig und nachhaltig die Wirkung davon geweſen, ja wir wollen noch mehr ſagen, ſo einzig dieſe Gedichte in ihrer Art ſind, ſo halten ſie doch einer genaueren Betrachtung nicht Stand, ſie müſſen eben ſo flüchtig genoſſen werden, als ſie erwachſen ſind, den Maaßſtab eines Kunſtwerkes ertragen ſie nicht, ja ſie leiſten mit den aufgewendeten Mitteln nicht, was von der neueren Lyrik zu verlangen iſt, eben weil ſie etwas ſo ganz Zufälliges und Taumelndes haben, es ſind Töne einer Aeolsharfe, aber keine Werke der Kunſt, ohne Plan, ohne feinere Berechnung der Farbenwirkung. Aber gerade dieſe Stücke, für die er eine Vorliebe mag beſeſſen haben, nahm der Dichter in großer Vollſtändigkeit in ſeine erſte Sammlung von 1790 auf. Hält man wirkliche Kunſtwerke dagegen, ſo kann wohl auch dem weniger gebildeten Auge nicht zweifelhaft bleiben, daß ſich Kunſt und unmittelbare Stimmung hier nicht ins Gleichgewicht geſetzt habe; während bisher meiſtens jene überwog, finden wir hier dieſe letztere mit einem geringſten Antheil von jener. Ein ſo gefährlicher Weg durfte nicht lange betreten werden.*)

Eine ganz beſondere Bewandtniß hat es mit dem im ſiebenten Bande der Iris enthaltenen Liede: „Im Sommer“: Wie Feld und Au ſo blinkend im Thau. Dies Lied findet ſich ganz vereinzelt ohne Unterſchrift, während ſchon mit dem vierten Bande Goethes Beiträge aufhören. Daß das Gedicht ſchön ſei und daß es Goetheſchen Charakter an ſich trage, wird nicht zu verkennen ſein; darum nahm es auch der Nachdrucker Himburg in ſeine Sammlung auf, nichtsdeſtoweniger hat Johann Georg Schloſſer es in ſeine Ausgabe der Auserleſenen Lieder von Jacobi aufgenommen, man ſollte meinen, mit Zuſtimmung des letztern, und ſo iſt es auch übergegangen in die nach Jacobi's Tode veranſtaltete Sammlung ſeiner Werke. Es kommt hinzu, daß das Gedicht in der Goetheſchen Gedichtſammlung von 1790 fehlt, im 8. Bande der Göſchenſchen Ausgabe, welcher in zwei Sammlungen vermiſchter Gedichte die ſämmtlichen, damals von Goethe anerkannten lyriſchen Gedichte bringt. Wie auffallend, daß hier gerade eines der ſchönſten Gedichte fehlen ſollte! Aber in der ſpäteren Ausgabe erſcheint das Stück wieder unter den Goetheſchen und hat in dem Mailiede ſein Gegenſtück erhalten, das hier ſich auch unmittelbar daneben ſtellt. Noch auffallender wird die Sache dadurch, daß Goethe der Leſart der Iris treu bleibt, während bei Jacobi die Zeilen:

Wie durch's Gebüſch
Die Winde ſo friſch!

verändert werden in:

---

*) Die zu Tage liegende Kunſtloſigkeit dieſer Improviſationen zugleich mit der Ueberhebung des Dichters und einer gewiſſen Geringſchätzung des Publicums iſt denn auch hinreichend von der damaligen Kritik gefühlt und geſtraft worden, nicht bloß von Nicolai, ja der Eindruck hat noch längere Zeit nachgewirkt, Goethe als Lyriker nicht vollgültig anzuerkennen; der Abſtand von Bürgers oft geiſtreicher und ſchwungvoller Kunſtarbeit (ſ. o.) war freilich ein ſehr großer, und ſelbſt Klopſtock ließ doch mehr Fleiß und Ernſt erkennen.

Wie durch den Hain
Die Lüfte ſo rein!

Wahrſcheinlich bin ich der erſte (ſ. o.) der auf dies Verhältniß aufmerkſam wurde, ſpäter hat Düntzer, in Herrig und Viehoffs Archiv Bd. II. die Sache aufgenommen und das Werk entſchieden für Eigenthum Jacobi's erklärt, dabei aber offenbar ein Uebriges gethan, wenn er nun auch dem Gedicht „Das tiefe Gefühl und den glücklichen Fluß" abſprechen zu müſſen glaubte, der in gleichzeitigen Gedichten herrſche — ein recht beachtenswerthes Beiſpiel, wie das Urtheil von außen her beſtimmt werden könne. Ich halte die Sache für nicht ſo leicht, denn nothwendig muß hier auf Einer Seite eine ſtarke Irrung, oder noch etwas ganz Beſonderes im Spiel ſein. Ich glaube allerdings, daß Himburg ſich leichter irren konnte, als Jacobi, ein anderes ſchon wäre ſein Freund Schloſſer, welcher die Ausgabe beſorgte, wir wiſſen nicht genau, in welchem Verhältniß zum Dichter, aber doch ſchwerlich ohne deſſen Kenntnißnahme; und wie könnte dieſer bei Goethes Leben ſich ein ſo vorzügliches Gedicht Goethes, wenn es wirklich von dieſem war, aneignen, ſelbſt wenn er es bei ſeiner Sammlung im Jahr 1790 überſehen! Dann ferner iſt daran zu erinnern, daß allerdings um dieſe Zeit die Jacobiſchen Gedichte ſich den Goetheſchen annähern, und nicht bloß die ſeinen, ſondern auch die anderer Verfaſſer. So finde ich im fünften Bande der Iris, S. 152 (1776; in den Werken III, 57) ohne Unterſchrift, von Jacobi:

Chloe, kennſt du noch die Stunde,
Die zu ſchnell vorüber ging,
Als ich feſt an deinem Munde,
Feſt an deinem Herzen hing?

O, der Liebe Schauder bebte
Mächtig mir durch jeden Sinn,
Chloe! meine Seele ſchwebte
Küſſend zu der deinen hin.

Eines ganzen Lebens Freuden,
Sonnen- Auf- und Untergang,
Blumenduft und Grün der Weiden,
Zephir, Nachtigallgeſang,

Junger Haine froh Getümmel,
Jeder ſelige Genuß,
Ruhm und Glück und Erd' und Himmel,
Alles war in dieſem Kuß!

Gewiß iſt in dieſem Stück ein Schwung, welcher dem Goetheſchen nahe kommt und wie Jacobi ihn vor ſeiner Bekanntſchaft mit Goethe nicht gehabt hat; gleichwohl bekenne ich, daß das fragliche Gedicht, nach Inhalt, Form und Ausdruck, mir der Goetheſchen Art noch um einen Schritt näher zu ſtehen ſcheint. Vielleicht noch näher kommt Jacobi's Gedicht (Werke III, 111) welches anhebt:

Bei der Liebe reinſten Flammen
Glänzt das arme Hüttendach,
Liebchen! ewig nun beiſammen,
Liebchen! ſchlafend oder wach!

Aber nicht bloß Jacobi ſchloß ſich ſo nahe der Goetheſchen Art an, ſondern auch noch ein anderer Mitarbeiter der Iris, welcher mit dem Zeichen T**s (Trinius?) im achten Bande erſcheint. Ein Lied, „Abend“ überſchrieben, beginnt:

Komm, Liebchen! es neigen
Die Wälder ſich dir,
Und alles mit Schweigen
Erwartet dich hier —

Und ſchließt:

Dies Wanken, dies Zittern
Der Blätter im Teich — —
O Liebe! dein Wittern!
O Liebe! dein Reich!

Man erſieht, daß eine allgemeinere Regung und Belebung alsbald von Goethe ausging, der von ſeinem Anſchluß an das Leben, von ſeinem kühnen Greifen in die Natur und Gegenwart aus die ganze Lyrik in eine andere Bahn brachte, und dies eben iſt es, was uns zu einem ſcheinbaren Abſchweif veranlaßte. Wenn aber dem ſo iſt, ſo würde ſelbſt ein Gedicht, das der Feder Jacobis gehört, doch großentheils Goethe gehören, dem wir die höhere geiſtige Autorſchaft zuerkennen müßten. Noch ein näherer Zuſammenhang konnte leicht ſtattfinden; ſehr möglich, daß Goethes Hand ſelbſt einige Zeilen formte, umgeſtaltete und daß er ſpäter, nicht bloß durch Himburgs Verſehen geleitet, ſondern aus der Erinnerung ſeines mittelbaren ſowohl als unmittelbaren Antheils das Gedicht unter das Seinige aufnahm. Allein, und dies iſt recht bemerkenswerth, nicht ohne weiteres; er gab dem Gedicht ein Gegenſtück und nahm es nur mit dieſem zugleich auf, in ſolcher Weiſe, was in ſeinem Bewußtſein vielleicht an dem vollen Eigenthum fehlte, wieder ergänzend: und wahrlich dieſe beiden Stücke in ihrem Zuſammenhange gehören zu den ſchönſten Werken Goethiſcher Lyrik; das Eine zeigt uns das Liebchen im Gemach, ſo nieder und klein, das andere, da die Phantaſie nicht in dieſer Enge bleiben darf, zwiſchen Weizen und Korn und gewiß giebt es keinen ſchöneren Anlaß zur Naturſchilderung, als das Suchen des Geliebten nach dem Liebchen. Sehr möglich, daß Goethe von dem Gedanken ausging, es müſſe jenes Stück, um ein wahrhaft poetiſches Werk zu werden, ein ſolches Gegenſtück haben und daß er nun, da er durch die Hinzufügung des Seinigen das Halbe erſt zum Ganzen machte, ſich mit vollem Recht auch jenes als das Seinige zueignete. Wie unrecht nun, wenn Kritik und proſaiſche Nachforſchung dieſe beiden Stücke trennen und nur noch das Eine vereinzelt dem großen Dichter laſſen wollte!

Es kann auffallen, daß bei dem tiefen Eindruck, den Friederike auf den Dichter gemacht, bei dem reichen Wechſel von Empfindungen, welche der Verlauf des Verhältniſſes mit ſich führte, endlich bei der ergiebigen Production des Dichters in dieſer Zeit doch nur wenig von ihm erhalten worden. Die Erklärung liegt aber nicht fern, denn einmal war damals die Empfindung des Dichters ſtärker als ſeine Kunſt und dann hinderte die Rückſicht auf Lebende damals die Publication, ſpäter überdies Goethes eigene Darſtellung in Wahrheit und Dichtung. Allein für den Dichter war doch dies die eigentlich entſcheidende Zeit und hier gewann ſein Herz die Tiefe und Innigkeit, welche wir in Götz, in Werther und Fauſt bewundern.

Ganz anders ſtellt ſich das Verhältniß zu Lili in Beziehung auf Goethes poetiſches Schaffen. Alle hieher gehörigen Lieder, von denen einige, untermiſcht mit denen auf Friederike, in der Iris gedruckt wurden, zeigen ſchon wahre Kunſtvollendung, die vielleicht auch eben darum hier leichter war, weil dieſe Neigung von Hauſe aus nicht die volle Leidenſchaft beſaß und, wo dieſelbe ſich meldete, doch bald wieder Schwankungen eintraten, erklärlich durch die eigenthümlichen Umſtände, welche wir im Leben geſchildert haben. Obenan ſteht hier das ſchon berührte Stück: „Herz mein Herz was ſoll das geben“; demnächſt, im zweiten Bande der Werke: Lilis Park. Es ſchließen ſich hieran die ſchönen Gelegenheitsgedichte: Mit einem gemalten Band, und mit einem Halskettchen; von kleineren Gedichten: „Wenn ich Lili dich nicht liebte“. Der Name Lili kommt übrigens auch in einem Briefe an Lavater vor, und ſcheint alſo neben Liſette in der Wirklichkeit von Goethe gebraucht worden zu ſein. Eben dahin gehören alle Gedichte mit dem Namen Belinde, vielleicht, nach damaliger Art, zuerſt durch den Reim veranlaßt in der Zueignung von Erwin und Elwire in der Iris:

Den kleinen Strauß, den ich dir binde —
Nimm ihn gefällig auf, Belinde.

Unter der Ueberſchrift „An Belinden“ leſen wir dann das beſonders bezeichnende und von Goethe ſelbſt erläuterte Gedicht:

Warum ziehſt du mich unwiderſtehlich
Ach in jene Pracht?

Wahrſcheinlich bei Löſung des Verhältniſſes iſt das Stück gedichtet worden: Mein Mädchen ward mir ungetreu — es iſt aus dem Jahr 1775.

Außer dieſen erotiſchen Liedern entſprangen dem Verhältniß zu Lili aber auch geſellige Stücke, ſo bei einem Beſuch in Offenbach, wo Lili verweilte, das bekannte Bundeslied. Für ein ſo frühes Gedicht iſt hier die Ruhe und Behaglichkeit des Tones um ſo mehr zu bewundern, denn das Lied iſt für die Gattung ein wahres Muſterſtück. Die urſprüngliche Form des Gedichtes, das eine Strophe weniger hatte, findet ſich im Merkur von 1776 (auch bei Heinrich Döring: Goethe in Frankfurt am Main S. 55, und daraus abgedruckt bei Boas: Nachträge I, S. 171). Es entſtand im Jahr 1774 und hatte den Titel: „Einem jungen Paare geſungen von Vieren"; an Stelle der ſpeciellen Beziehungen ſetzte Goethe bei der durchgängigen Umarbeitung Allgemeines, wie er das öfter gethan*).

Noch enthält das Singſpiel Erwin und Elmire einige Geſangſtücke, welche ſpäter als beſondere lyriſche Gedichte der Sammlung einverleibt worden. Das Singſpiel wurde zuerſt im Märzheft der Iris von 1775 gedruckt und iſt aus dieſem Jahr, deſſen Stimmungen ſich auch darin abſpiegeln. So giebt uns Goethe ſelbſt an, daß in dem Liede:

---

*) Die erſte Strophe lautete urſprünglich ſo:

Den künftigen Tag und Stunden
Nicht heut dem Tag allein,
Soll dieſes Lied verbunden
Von uns geſungen ſein.
Euch bracht' ein Gott zuſammen
Der uns zuſammen bracht
Von ſchnellen ewigen Flammen
Seid glücklich durchgefacht.

Goethe ſelbſt im 4. Buch ſeines Lebens (Bd. 48. S. 49 der Ausg. l. H.) meldet, das Gedicht, (er giebt nach gegenwärtiger Geſtalt die erſte Strophe) ſei zum Geburtstag des Pfarrers Ewald gedichtet und habe ſich ſo fortgepflanzt; wahrſcheinlich war Lili und auch er ſelbſt unter den Vieren, d. h. zwei Paaren, welche ſangen.

Ihr verblühet, ſüße Roſen,
Meine Liebe*) trug euch nicht —

ſich die Klage über Lili's Verluſt ausdrücke, oder, wie er ſagt, „die Anmut des Unglücks". Auch das Lied „das Veilchen" (I, 180) gehörte der erſten Faſſung des Singſpiels an; dagegen iſt die Ballade „War ein Knabe frech genug" aus der erſten Faſſung des Singſpiels Claudine von Villa bella, hat aber ſpäter eine Umarbeitung erfahren.

Von früheren Gedichten iſt nicht zu übergehen: „Adler und Taube" in der Göttinger poetiſchen Blumenleſe auf das Jahr 1774 (S. 109) mit der Unterſchrift H. D.; offenbar Goethes Antwort auf mancherlei über ihn ergangene Urtheile, nicht ohne ſtolzes Selbſtbewußtſein. Ebenda (S. 15) finden wir den „Wanderer", „Gott ſegne dich junge Frau —", mit der Unterſchrift T. H. Sodann das in die Ausgabe letzter Hand II, 272 befindliche Gedicht „Sprache": „Was reich und arm" — das ſeinem Ton nach ganz klopſtockiſch klingt und für Goethes Entwickelung, ſo wie für ſein Kraftgefühl in dieſer Periode beachtenswerth ſein dürfte. Bezeichnender als alles andere in dieſem Taſchenbüchlein iſt aber das Gedicht „Geſang", ſofern es uns die urſprüngliche Form des Gedichtes bringt, das wir jetzt als Mahomets Geſang haben. Es weicht nicht unerheblich von demſelben ab, namentlich darin, daß es dialogiſch iſt, ein Wechſelgeſang zwiſchen Ali und Fatema, offenbar Fragment aus dem beabſichtigten Drama. Manches iſt hier friſcher, eigenthümlicher, namentlich das plötzliche Einfallen in die Rede oft geiſtreich und wirkungsvoll, wogegen die ſpätere Form eben zu ſehr den Charakter einer ebnenden Bearbeitung trägt.

Vor allem überſehe man nicht das Gedicht, das jetzt unter dem Titel „Kenner und Enthuſiaſt" in den zweiten Band S. 194 gekommen iſt; es wurde unter dem Titel „der Kenner" zuerſt im

---

*) D. h. meine Geliebte, ähnlich wie die römiſchen Elegiker cura und vita gebrauchen.

Voſſiſchen Muſenalmanach von 1776 gedruckt. Es ſpricht ſich darin die ganze Jugendfriſche Goethes, ſeine damalige „Naturwildheit“ mehr als in irgend einem andern Stücke aus, ich führe nur die Strophe an:

Und ſieh, da ging mein Herr herum,
Und ſtochert ſich die Zähne,
Regiſtrirt in Catalogum
Mir meine Götterſöhne.
Mein Buſen war ſo voll und bang
Von hundert Welten trächtig;
Ihm war bald was zu kurz, zu lang,
Wägt' alles gar bedächtig.

Zu erwähnen iſt noch vom Jahr 1775 „das Heidenröslein“, recht merkwürdig, weil Goethe hier ein Volkslied nur wenig veränderte, wie der Vergleich mit Herders Aufzeichnung ergiebt, doch iſt, wie Viehoff andeutet, wahrſcheinlich, daß Goethe ſchon bei jener erſten Aufzeichnung einen ſtärkeren Antheil gehabt, wenn man nicht geradezu annehmen will, daß er es im Volkston gedichtet. Es iſt jedenfalls beachtenswerth für des Dichters nahes Verhältniß zum Volksliede.

Auch ſchon Balladen ſchrieb Gothe in jener frühen Zeit. Nach ſeiner eigenen Angabe iſt der König von Thule, der ſpäter im Fauſt ſeine Stelle fand, aus dem Jahr 1774. Auch hier zeigt ſich der Einfluß des von Herder ihm eröffneten Volksliedes in der bewundernswürdigſten Weiſe. Die Conception des Stückes iſt eben ſo einfach als kühn, ein wahrhaft lyriſcher Gedanke erſcheint in vollem romantiſchen Gewande, der greiſe König in dem Licht der Liebe und Treue, das Meer, endlich die Anſchaulichkeit in dem Verſinken des Bechers, beſonders aber die Melodie der Worte und ihre unmittelbare Sangbarkeit, welche mehr thut als der Inhalt, giebt dem kleinen Stück eine Bedeutung. Der Vergleich mit Bürgers prunkvollen und aufgeſchmückten Balladen fällt ganz beſonders zu Goethes Gunſten aus und giebt den Beweis, wieviel Bürger hier noch übrig gelaſſen hatte. Es mag nicht zu viel geſagt ſein, daß die deutſche Poeſie mit dieſem unſcheinbaren Liede erſt eingetreten ſei in das Gebiet romantiſcher Poeſie.

In den ſpäteren Ausgaben der Werke, ganz beſonders aber in der Ausgabe letzter Hand, hat der Dichter lyriſche Gedichte ſehr verſchiedener Zeit mit einander gemiſcht und Neueres neben das Früheſte geſtellt, wohl mit in der Abſicht, ſein inneres Leben nicht allzu ſehr jedem Blick darzubieten, zugleich aber auch um die Sammlung bunter und gehaltvoller zu machen. So ſtellt ſich denn das an ſich ſchöne Gedicht, „Nachgefühl", das einer kühleren Stimmung ſpäterer Zeit gehört, neben die feurigſten Ergüſſe und ſorgſam Ausgebildetes tritt neben die wildeſte Improviſation — fraglich, ob zum Vortheil der Stücke in der Hand eines ſinnigen Leſers. Eine ſpätere kritiſche Ausgabe wird hier zu ordnen und zu ſichten haben, ohne aber, wie leider Goedike mit Platen gethan, alles Zurückgeſtellte wieder heranzuziehen. Für uns ergab ſich als unerläßliche Forderung, auch innerhalb des Lyriſchen, die Perioden aus einander zu halten: ſo kommen wir denn weiterhin noch auf Goethes lyriſche Gedichte zurück.

V.

Die erſten Dramen. Götz von Berlichingen.

Goethe wendete ſich frühzeitig dem Drama zu, wenn auch nicht ſogleich dem Trauerſpiel, wie junge Dichter in Ueberſchätzung ihrer Kräfte meiſt zu thun pflegen. Vom Leben auch hier ausgehend ergriff er zunächſt diejenige Gattung, welche dem Leben am nächſten ſteht, das Luſtſpiel, dabei aber folgte er in aller Unbefangenheit der geltenden Form der Zeit, dem franzöſiſchen Muſter. Wir haben aus dem Leipziger Aufenthalt zwei Luſtſpiele des ſich entwickelnden Dichters, „die Laune des Verliebten“ und „die Mitſchuldigen“, und beide hielt der Verfaſſer des Erhaltens und der Aufnahme in ſeine Schriften werth. Hätte er es nicht gethan, ſo würde die deutſche Litteratur daran nicht eben viel verloren haben, allein für die Beurtheilung des Dichters und den Verfolg ſeiner Entwicklung ſind ſie von großem Intereſſe, denn ſie zeigen ſeinen Ausgangspunkt und wie weit derſelbe entfernt liegt von dem, was er geworden. Er ſelbſt hat uns deutlich den Zuſammenhang gezeigt, welchen der Inhalt der Laune des Verliebten, nämlich die Quälereien der Eiferſucht, mit ſeinen Leipziger Verhältniſſen habe, und wenn die Farben nunmehr auch verblichen ſind und das Ganze uns altmodiſch erſcheint, ſo iſt doch in hohem Grade anzuerkennen, wie der junge Verfaſſer den ſo aus dem Leben geſchöpften Stoff mit einer herkömmlichen Form in Einklang zu bringen gewußt, und wahrlich, das Stück behauptet unter den gleichzeitigen Leiſtungen einen Rang, es ſtellt ſich nicht nur ſehr wohl neben die

Leiſtungen Gellerts, mit denen es eine gewiſſe Aehnlichkeit nicht verleugnen kann, ſondern es nimmt eine bei weitem höhere Stufe ein: bei aller Steifheit der Form zeigt ſich ſchon inneres Leben, hinter der engenden Schnürbruſt klopft ſchon ein wärmeres Blut. Neben mancher hölzernen Wendung und kanzleimäßigen Ausdrucksweiſe, wie ſie damals das Gewöhnliche waren, tritt im Einzelnen ſchon Farbiges und Friſches entgegen und der Dialog iſt bei weiten lebhafter, gewandter, elaſtiſcher als man es je in deutſchen Alexandrinern geſehen. Die Entwerthung des Stücks hat Goethe ſelbſt vollbracht durch ſeine darauf folgenden großen Leiſtungen und durch die neuen Bahnen, welche er eröffnet. Vor allen iſt nun auch die Sauberkeit der Form und der Fleiß der geſammten Arbeit rühmend hervorzuheben: es verkündet ſich ſchon hier neben dem Genie der erforderliche Antheil des Talentes, die ausdauernde liebevolle Sorge der Vollendung, der Goethe in der Folge ſo viel verdankt. Das Stück iſt aus dem Jahr 1768 und erſchien anonym im folgenden Jahr; auf der Bühne hat es kein Glück gemacht. *)

Wenn Goethe das betrachtete Stück unſchuldig nennt, ſo darf man das unmittelbar darauf folgende nicht ebenſo nennen. Die Mitſchuldigen, gleichfalls dem Leipziger Aufenthalt und dem Jahr 1768 angehörig, dann aber mehrfacher Ueberarbeitung unterworfen, ſind allerdings harmlos gemeint, ja ſie ſollen den chriſtlichen Satz darſtellen: Wer ſich ohne Sünde fühlt, der hebe den erſten Stein auf; allein eben das Sündliche iſt hier für die Darſtellung in hohem Grade bedenklich und jedenfalls in der Ausführung muß man die Sache mißrathen finden. Es tritt hier eine Verwirrung ſittlicher Begriffe ein, welche ſelbſt dem äſthetiſchen Genuß ſogleich ſchädlich wird. Thorheiten und Schwächen gehören für das Luſtſpiel, eben ſo weſentlich, wie Leidenſchaften für das Trauerſpiel, ſo bald aber die Schwächen an das Vergehen ſtreifen und die geringſte unmoraliſche Beimiſchung erhalten, hört noth-

---

*) Neuerdings wieder hat das Victoria-Theater zu Berlin den Verſuch gewagt.

wendig die Heiterkeit auf. Dieſe Grenze nun nicht beſtimmt gewahrt zu haben, fällt allerdings Goethe in ſeinem zweiten Luſtſpiel zur Laſt; der Leichtſinn, der dem Luſtſpiel an ſich gut ſtehen würde, bewegt ſich allzu ſehr auf ſittlichem Gebiet. Wir haben es hier in der That mit Unmoraliſchem zu thun, und daß Sünde gegen Sünde aufgewogen wird, macht die Sache nicht beſſer: alle ſind eben ſchlecht, wenn auch nicht gleich ſchlecht. Andererſeits: Neugier, Spielſucht, Trunkſucht, Untreue und ſogar der völlige Diebſtahl werden hier allzu brüderlich neben einander geſtellt und gerade die Harmloſigkeit, in der ſie gefaßt werden, iſt beleidigend. Wir müſſen deshalb das Werk in der innerſten Anlage verfehlt nennen und erklären uns daraus den Mangel an wahrer Wirkung bei aller Sinnigkeit und Zierlichkeit der Ausarbeitung; doch nennen wir das ein Vergreifen der noch ungeübten Künſtlerhand und fern ſei es, hier dem Dichter eine moraliſche Zurechnung aufzubürden. Im Uebrigen iſt die Compoſition von nur vier Perſonen bei ſicherer Charakterzeichnung äußerſt geſchickt, die Schürzung und Löſung des Knotens ſehr natürlich. Zu bemerken iſt noch, daß ein Zuſammenhang des Stückes mit dem vorigen ſtattfindet. Das Thema der Mitſchuldigen findet ſich beſtimmt ausgeſprochen am Schluß der Laune des Verliebten, nämlich in den Verſen:

Ihr Eiferſüchtigen, die ihr ein Mädchen plagt,
Denkt euren Streichen nach, dann habt das Herz und ſagt —

Goethe blieb nicht lange in dieſer Bahn, er brachte ihr nur eben vorübergehend ſeinen Tribut zu einer Zeit, wo er ſein wahres Selbſt noch nicht gefunden hatte. Leipzig war nicht der Ort, wo ſein wärmeres ſüddeutſches im Boden des unverkünſtelten Volkslebens wurzelndes Naturell zur Entwickelung kommen konnte. Dies geſchah bei ſeiner Rückkehr nach Frankfurt: gleich das erſte hier entſtehende Werk erhob ihn auf eine ganz andere Stufe und ſchnitt für ihn und großentheils für die geſammte deutſche Literatur die Fäden jener franzöſiſchen Kunſtart auf immer ab. Konnte Goethe in Leipzig, das ſich damals ein klein Paris nannte, wo der gefeierte Gellert nach franzöſiſcher Art dichtete und die Schule von Gottſched noch immer in großem Anſehen ſtand, ſich dieſen Einflüſſen nicht entziehen, ſo kamen ihm in Frankfurt wieder deutſche Volksbücher zu Geſicht, hier klang ihm die heimatliche Mundart entgegen, hier war ihm das Volksleben offen. Und nun vollends in Straßburg: das Verhältniß zu Friederike erfüllte ſein Herz und rührte deſſen Tiefe auf, der luſtige Verkehr mit gleichgeſinnten Freunden, hie und da auch wohl ein Zerwürfniß, entwickelte ſchnell den Jüngling zum Mann, gab ihm Blicke in die verſchiedenen Seiten des Lebens und ließ die alten Geſchichtsbücher in friſchen Farben erſcheinen; vor allem nun aber Herder mit ſeiner Begeiſterung für Shakeſpeare und das Volkslied, hier, wo das Volkslied noch ſo lebendig erklang — und nicht zu vergeſſen: das Straßburger Münſter im Hintergrund. Daß Goethe, wenn er hier Dramen dichtete, ſie nicht mehr dichten konnte, wie vor kurzem noch in Leipzig, das leuchtet ein, er ſelbſt war ein anderer geworden, ein fremder Firniß war von ihm abgeſtreift, er hatte die Schnürſtiefel ausgezogen, bewegte ſich frei auf eigenen Füßen, die Umſtände waren hier überaus günſtig, ſeine noch ſchlummernde Natur ans Licht zu locken und ſchnell zur üppigſten Entfaltung zu bringen. So innerlich verändert und umgeſtimmt gab er ſich der Leſung der von dem Helden des kräftigen Zeitalters ſelbſt verfaßten Lebensbeſchreibung hin.*) Es iſt anzunehmen, daß der ſo erweckte Goethe gleich das erſte, was ihm in die Hände fiel, im Sinne der geahnten neuen Kunſt leidenſchaftlich ergriffen und zu einem Kunſtwerk werde geſtaltet haben: wie glücklich nun, daß gerade dieſer Stoff ihm entgegen trat, um mit dem Erſtgefühl jugendlicher Kraft erfaßt zu werden. Der Goethe, welcher von deutſcher Kunſt und Art geſchrieben hatte, mit welchem Auge, mit welchem Herzen mußte er die Thaten des Ritters mit der eiſernen Hand leſen!

Götz war nicht das Einzige, was Goethe um dieſe Zeit beſchäftigte, die große Anregung welche ihm durch Shakeſpeare gegeben war, ließ ihn gleichzeitig verſchiedene Stoffe ergreifen und in Gedanken umherwälzen, alle einander ähnlich in titanenhaftem Beſtreben oder wenigſtens in der Größe des Beginnens. Es werden uns genannt Tantalus, Ixion, Siſyphus, beſonders Prometheus, von dem Fragmente geblieben, dann auch der ſchon erwähnte Mahomet, von dem Einzelnes in den Gedichten erhalten worden. Der Dichter bezeichnet uns als den Gedanken des Stückes: „daß das Himmliſche, Ewige in den Körper irdiſcher Abſichten eingeſenkt zu vergänglichen Schickſalen mit fortgeriſſen werde," allerdings eine Wahrheit, allein mehr traurig und niederſchlagend, als tragiſch, weil darin nicht zugleich eine Erhebung liegt, ſo daß ſich alſo wohl begreifen ließe, warum der Dichter letztlich in richtigem Gefühl von dem Stoff Abſtand nahm. Auch hat Julius Cäſar den Dichter um dieſe Zeit lebhaft erfüllt, der Wettſtreit mit Shakeſpeare konnte aber wohl nur entmutigend wirken. Alle dieſe Pläne nun wurden bald vom Götz überwachſen, ihm wandte ſich die ganze Liebe und Kraft des Dichters zu, es war das erſte Drama das in dem neuen Sinne zur Ausführung kam, das erſte, in welchem Deutſchland wirklich ſeinen Goethe hat.

---

*) Lebensbeſchreibung Herrn Gözens von Berlichingen, zugenannt mit der eiſernen Hand. Nürnberg 1731.

Götz von Berlichingen liegt uns nunmehr in drei Geſtalten vor. Daß man im zweiten Bande der nachgelaſſenen Schriften uns die erſte Geſtalt gegeben, iſt zwar kein ſonderlicher Gewinn für den größeren Leſerkreis, verdient indeſſen den Dank des Literators in hohem Grade, denn wir ſehen hier bei dieſem wichtigen Werke um vieles tiefer in die innere Werkſtatt. Goethe ſchrieb dieſe erſte Bearbeitung des Götz im Winter 1771, ſie kam damals nicht in die Oeffentlichkeit, ſondern erſt in der Ausgabe letzter Hand, nach ſeinem Tode, 1832. Das im Frühjahr 1773 veröffentlichte Schauſpiel war bereits eine zweite Bearbeitung, nicht unerheblich verändert. Die dritte Geſtalt iſt die mit Schiller gemeinſam unternommene Bearbeitung für die Bühne; doch war das Stück auch ſchon nach der Ausgabe von 1773 verſchiedentlich gegeben worden, wahrſcheinlich mit Aenderungen von Seiten der Bühnen.

Mit welchem Feuer der Dichter den Gegenſtand ergriff, bekundet ſich in einem Brief an Salzmann vom November 1771: Wir leſen darin: „Mein ganzer Genius liegt auf einem Unternehmen, worüber Homer und Shakeſpeare und Alles vergeſſen werden! Ich dramatiſire die Geſchichte eines der edelſten Deutſchen, rette das Andenken eines braven Mannes, und die viele Arbeit, die mich's koſtet, macht mir einen wahren Zeitvertreib, den ich hier ſo nöthig habe.“ Demgemäß nennt ſich nun auch die älteſte Geſtalt des Götz: „Geſchichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eiſernen Hand, dramatiſirt,“ während die zweite ſich als „ein Schauſpiel“ bezeichnet. Man darf annehmen, daß der Dichter ausdrücklich anfangs von der Bühne abſah; er war zu ſehr erfüllt von der Wahrheit ſeines Gegenſtandes, als daß er demſelben den erforderlichen Zuſchnitt hätte geben können, um mit Aufopferung und Umgeſtaltung daraus ein Theaterſtück zu formen. Er wollte nur dramatiſiren, nur die Figuren redend einführen, und auch dies ſchon war ſchwer genug, koſtete, wie er verſichert und wie wir glauben können, viel Arbeit. Er hatte Shakeſpeare nicht umſonſt geleſen, ſtudirt, allein es lag ihm noch fern eine Tragödie in deſſen Sinne zu machen, er begnügte ſich, nach Art ſeines großen Muſters nur überhaupt die Figuren in Handlung zu ſetzen — gewiß eine richtige Schätzung ſowohl der Verhältniſſe als der damaligen Kraft, wie denn überhaupt dem Genie eigen.

Lewes ſagt: „Die erſte Bearbeitung bewundere ich am meiſten, auch hat ſie für eine Lebensbeſchreibung das meiſte Intereſſe.“ Das letztere zugegeben, möchten wir dem erſten nicht ohne Einſchränkung beiſtimmen, ich bin vielmehr der Meinung, daß ein ungeheurer Fortſchritt ſei von der erſten Bearbeitung zur zweiten und daß ſich hier hauptſächlich der Beginn Goetheſcher Kunſt zeige. Wahr iſt, daß alle die werthvollen Eigenſchaften, alle die Züge, welche ſo entzückend und hinreißend wirken, daß überhaupt der Genius ſchon in jenem erſten Entwurf enthalten ſei, ja daß man ihm eben die ganze Raſchheit und Unmittelbarkeit des genialen Hinſtellens anſehe, aber darüber läßt ſich doch nicht verkennen, wie ſehr das Einzelne und das Ganze in der zweiten Bearbeitung gewonnen hat: der Geſchmack hat ſich geläutert, die Farben ſind nur noch friſcher und klarer, alles iſt zuſammenhängender, gedrungener, lebhafter und beſonders auch dramatiſcher. Während nirgend von den Tugenden der erſten Form etwas verloren gegangen iſt, muß man den Fortſchritt an Kunſt bewundernswürdig nennen, beſonders wenn man den kurzen Zeitraum von zwei Jahren erwägt. In meinen Augen iſt der genaue Vergleich der erſten und zweiten Bearbeitung, oder des Gottfried und des Götz von Berlichingen, vom größten Intereſſe, namentlich auch für diejenigen, welche lernen wollen, was dramatiſche Ausführung ſei. Wir werden weiterhin auch eine erſte und zweite Iphigenie zu betrachten haben, eine Betrachtung, welche aber durchaus an Bedeutung und Intereſſe nicht den Vergleich mit der gegenwärtigen aushält.

Es iſt noch näher auf beide Formen einzugehen. Der dramatiſirte Gottfried iſt zwar nicht ohne Theilung in Acte, doch erſcheinen dieſe nur ganz äußerlich hinzugeführt und greifen ſehr wenig in die Gliederung ein; ferner hat das Stück kein Perſonenverzeichniß; demgemäß fehlt auch in der Einrichtung der Scenen alles was für Theaterſtücke erfordert wird. Der Zahl der Handelnden und dem Wechſel der Scene wurde die größte Freiheit gegeben und Shakeſpeare ſchien hier ein Vorbild zu ſein. Die dramatiſche Form iſt aber nicht etwa dürftig und äußerlich, ſondern vielmehr ſo aus dem Vollen und Innern gegriffen, der Dichter hat Perſonen und Handlung ſo lebendig vor Augen geſehen, daß auch auf den Leſer der Eindruck der unmittelbarſten Lebendigkeit übergeht, ja daß die Geſtalten in der Phantaſie illuſoriſch wirken. Man darf ſagen, nie ſei in deutſcher Sprache mit ſo viel dramatiſcher Kraft etwas hingeſtellt worden, ſelbſt der Abſtand von Leſſings beſten Werken bleibt noch ein ſehr großer. Eine Fülle des Lebens, der Geſtalten und der Situationen tritt uns entgegen, die auch den Stumpfſinnigen ergreifen muß, während ſie den Empfänglichen entzückt und zur Bewunderung hinreißt. Niemals, das wage ich zu ſagen, hat ein Autor in einem dramatiſchen Erſtlingswerk einen ſo unerſchöpflichen

Reichthum von innerem und äußerem Leben, ſo viel Kenntniß der Welt und des Herzens entwickelt und hier überdies noch ein ſo ſprechendes Bild einer beſtimmten Zeit.

Goethe hielt ſich knapp an die ihm vorliegende Quelle und übertrug ganze Stellen daraus in ſein Werk, aber wie paſſend, wie glücklich, wie wohlverbunden! Es genüge hier nur Eines der Art anzuführen. In der vom Helden eigenhändig verfaßten Lebensbeſchreibung leſen wir beim Jahr 1511 über das Begegniß mit dem Biſchof von Bamberg und Heidelberg die Worte, welche denn überhaupt hier dieſe merkwürdige Urkunde kennzeichnen mögen:

„Wie aber mir's darnach mit dem Biſchof von Bamberg zu Heydelberg iſt gangen, davon will ich jetzt auch mit der Kürz ſchreiben, da mein gnädiger Churfürſt und Herr Pfalz-Graf Ludwig Hochlöbl. Gedächtniß ſein Hochzeit hatte mit Herzog Wilhelms von Bayern Schweſter, da ritten unſer viel junger Geſellen von Adel, wie man dann thut, auch dahin uf die Hochzeit, und hat einer ein Kleid wie der andre, das war nit köſtlich, weder Seyden noch Sammet daran, nun der arme Hauff wurde wol gehalten und hetten viel guter Geſellen und that man uns ſchier mehr Ehr an, dann wir wehrt waren und ſatzt uns auch allein zuſammen, und truge ſich die Handlung alſo zu: Martin von Sickingen mein Schwager und ich gingen in die Herberg zum Hirſch die Steigen hinauf, und mein Schwager vor mir, und wie man ſchier hinauf kommt auf die Steigen, da iſt ein eyſſernes Glenderlein, daran ſtunde der Biſchof von Bamberg, gab meinem Schwager Martin von Sickingen die Hand, gab mir ſie auch, und wie er mir ſie geben hatt, ſo ging ich hin zu Graf Ludwigen von Hanau, der ſtund zunächſt dabey, und war mir gar ein gnediger junger Herr und ſagt zu ihm: der Biſchof hat mir die Hand geben, ich glaub, er hab mich nicht kannt, er hett ſie mir ſonſt nicht geben und dergleichen, welches nun der Biſchof, als ich achte, gehört hatt, denn ich redte laut, und gieng alſo der Biſchoff wieder her zu mir, und ſagt', er hette mir die Hand geben, aber mich nicht gekannt, da da ſagt' ich, Herr, ich hab' wol gedacht, ihr habt mich nicht gekannt und habt auch hiemit die Hand wieder. Da lief das Mändlein vor mir hinein in die Stuben zu Pfalz-Graf Ludwig und Biſchoff Lorenz von Würzburg, beede meine gnedigſt' und gnedige Herren, und war als roth am Hals, als wie ein Krebs, ſo zornig war er, daß er mir die Hand geben hatt', denn er wußte wol, daß ich meinem Vetter Euſtachius von Thüngen gedient, da er ihm die Schiff auf dem Mayn niedergeworffen, ſo hatte auch zuvor ſelbs zween Händel mit ihm gehabt, die doch damalen wiederum gericht und vertragen waren.“

Dieſe Worte finden ſich großentheils wieder im erſten Act in der Scene zwiſchen Götz und Weislingen, in allem was weſentlich und darſtellungsvoll iſt, nur geſchickt ins Enge gezogen, und wer könnte das tadeln wollen! Desgleichen iſt im erſten Act in der Scene zwiſchen Eliſabeth, Maria und Karl der Schneider von Stuttgart, der ein trefflicher Bogenſchütz war, der zu Cöln das Beſte gewonnen, 100 Thaler, dem ſie's nachher nicht geben wollten und der bei Götz Hülfe ſucht, zum Theil bis aufs Wort der Lebensbeſchreibung entlehnt und ſo noch manches, während unverkennbar der Ton und die Ausdruckweiſe ſich trefflichſt in Goethes Dichtung widerſpiegelt. Dagegen ſieht man nun auch deutlich, wieviel der Dichter gethan um die Zeichnung ſeines Helden zu reinigen und zu veredeln, denn, wie auch der Herausgeber einräumen muß, er erſcheint in jener Urkunde nach ſeinem eigenen Geſtändniß doch etwas als Ritter des Fauſt- und Kolbenrechts und als abenteuernder Raufbold. Es zeigt ſich ferner, was ganz und gar der Phantaſie und Erfindung des Dichters gehört: vor allem Weislingen, Adelheid, Bruder Martin. Selbitz, Franz von Sickingen, Götzens Schwager, ſein Weib, ſeine Schwägerin ſind gegeben, aber wie viel kam aus dem Füllhorn dichteriſchen Schaffens hinzu, um dieſen Namen Geſtalt und Leben zu leihen! Mag Shakeſpeare Goethe überlegen ſein in der Leidenſchaft, in der Großartigkeit des tragiſchen Zuges, der durch ſeine beſten Tragödien geht: in der Zeichnung und Belebung der Geſtalten ſteht ſchon der erſte Entwurf des

Götz ihm nicht nach und ebenſo wenig in dem Reiz der Situationen. Des Muntern, Friſchen, des Launigen, des Biedern und Hohen, des tief Gemüt- und Seelenvollen iſt aber überall ſo viel, daß hier ſogar der Deutſche voran ſtehen könnte. Das Werk iſt allzu bekannt und allzu geliebt, als daß es hier einer anerkennenden Zergliederung bedürfte; es genügt in der Kürze auf weniges hinzuzudeuten. Gleich der Anfang führt uns mitten in die bewegte Zeit hinein und die kühne Erfindung, den reiſenden Luther mit dem ſich Recht nehmenden Ritter in Verbindung zu bringen und beide in einander ſich abſpiegeln zu laſſen, muß man ſehr glücklich nennen. Dabei ſchreitet die Handlung raſch vor: die kurze Scene in Jaxthauſen vor Götzens Ankunft zeigt uns das ganze Familienverhältniß, den Gegenſatz der beiden Frauen, den von der Tante verzogenen Knaben, der dem Vater nicht nachgeartet iſt, mit welchen Meiſterſtrichen iſt das entworfen, und darauf, als Götz erſcheint, wie ſchnell und treffend erfahren wir ſein Verhältniß zu Weislingen und zum Biſchof, Weislingens Verhältniß zu Maria, und zugleich welche Vorbereitung für die folgenden Scenen, dem Biſchof und Adelheid. In bunteſtem Wechſel und wirkſamſten Contraſt tritt jede Scene mit neuen Tugenden auf, bringt neue Figuren oder fördert die ſchon bekannten zu noch vollerer Entwickelung ihres Weſens. Georg, Lerſe, wie liebenswürdig, Götz, Luther, der Biſchof, welche Gegenſätze, wie ſcharf und beſtimmt dieſe Charaktere gezeichnet, dazu Sickingen und Selbitz, die treue rüſtige Eliſabeth, die fromme ſanfte, märchenliebende Maria, Adelheid, „der Dämon der Luſt,“ wie ſie Lewes nennt, jede mit Meiſterhand hingeſtellt, und dieſe Kraft des Individualiſirens erſtreckt ſich bis auf die unbedeutendſten Figuren hinab, von Liebetraut bis zum unterſten Knecht. Alle Stände, jedes Alter und Geſchlecht, beſonders reizend ſind die Kinderſcenen, dies alles erſcheint mit gleicher Liebe behandelt aus demſelben Lebensborn geſchöpft. Dabei das Zeitalter in all ſeinen Kämpfen und Intereſſen, mit dem Kaiſer, den Biſchöfen, dem Reformator, dem Vehmgericht, den Rittern und Knechten, Kaufherren und Zigeunern. Von wunderbarer Schönheit iſt die Scene des Kugelgießens, ernſt und tiefrührend der Tod des Helden; kühn und draſtiſch auch das flüchtig Vorübereilende, die Scene des Verſinkens im Moor! Welche Hoffnungen mußten auf einen Dichter geſetzt werden, der im Alter von 22 Jahren eine ſolche Schöpfung hinſtellen konnte. Herder, Leſſing und auch Wieland erkannten es wohl. Ein ſolches Werk verſprach eine neue Zeit, eine neue Literatur, ſelbſtändig und eigen, ebenbürtig dem beſten was die neue Zeit und das Alterthum geleiſtet. Sind ſolche Hoffnungen vollſtändig in Erfüllung gegangen?

Wenn das was wir hier rühmen, ſchon dem erſten Entwurf zukommt, ſo haben wir zunächſt noch genauer zuzuſehen, was denn der Fortſchritt des ins Publicum gelangten Schauſpiels gegen die dramatiſirte Geſchichte ſei. Schon die erwogene Theilung in Acte machte mancherlei Aenderungen nöthig, es mußte manches eingeſchränkt, manches ſogar über Bord geworfen werden: aber nirgend zum Schaden des Werkes, überall zum reinen Gewinn, ſo daß man zu erſtaunen hat über die glückliche Gewandtheit der Umſchmelzung. Dies zeigt ſich namentlich zu Anfange des zweiten Actes. Aber auch durchgängig iſt Verfeinerung bemerkbar, wobei das geringſte iſt, daß das Süddeutſche Idiom, das ſich hier ſtark der alten Sprache angenähert hat, mehr zum gebräuchlichen Schriftdeutſch und zu edlerem Ausdruck ſich erhoben hat. Die Perſonen ſprechen ſämmtlich mehr in ihrem Charakter und im Charakter der Situation; alles was im erſten Entwurf nur angelegt war, nur ſkizzenhaft erſchien, erhält hier ſeine Ausführung, der Dialog iſt durchſchnittener, wahrer, lebendiger, nicht ſelten iſt Abſchweifendes oder Auswüchſiges entfernt oder der Uebergang zum Folgenden leichter, geiſtreicher gebahnt worden. Man vergleiche nur ſofort den Anfang beider Bearbeitungen, ferner im erſten Act die Rede zwiſchen Eliſabeth und Maria, wo von der Kindererziehung die Rede iſt und das Geſpräch auf den bogenſchießenden Schneider fortgehen ſoll, dann Götzens Geſpräch mit Weislingen, als er ihn gefangen nach Jaxthauſen führt u. ſ. w. Während ſo eine Reihe von kleinen Anſtößen entfernt iſt, alles reiner und runder erſcheint, hätte man gern auch Eines beſeitigt geſehen, worauf Hegel, der aber darauf einen zu allgemeinen Tadel gründet, und dann Lewes aufmerkſam gemacht hat, das iſt die Art, wie hier Luther eingeführt wird und die Worte und Betrachtungen, die ihm gegeben ſind. Goethe folgt hier der Auffaſſung ſeines Zeitalters und hat allerdings nicht ſtrenge den hiſtoriſchen Standpunkt feſtgehalten: Luther in ſeiner Jugend hat es fern gelegen, ſich über Faſten und Cölibat zu beklagen; Goethe läßt ihn ſich die Augen trocknen, als von Frauen und Eheſtand die Rede iſt.

Goethe ſelbſt äußert ſich in ſeinem Leben freimütig über das Verhältniß der zweiten zur erſten Bearbeitung: anfangs habe er wirklich die Lebensbeſchreibung Götzens im Sinne gehabt, habe aber „bei dem Verſuch auf die Einheit der Zeit und des Orts Verzicht zu thun, auch der höhern Einheit, die um ſo mehr gefordert würde, Eintrag gethan.“ Da er ſich ohne Plan der Einbildungskraft und dem inneren Trieb überlaſſen, ſeien die erſten Acte zwar das geworden, was ſie ſein ſollten, allein in den ſpätern habe eine wunderſame Leidenſchaft ihn unbewußt fortgeriſſen. „Ich hatte mich, indem ich Adelheid liebenswürdig zu ſchildern trachtete, ſelbſt in ſie verliebt, unwillkürlich war meine Feder nur ihr gewidmet, das Intereſſe an ihrem Schickſal nahm überhand und wie ohnhin gegen das Ende Götz außer Thätigkeit geſetzt iſt und dann nur zu einer unglücklichen Theilnahme am Bauernkriege zurückkehrt, ſo war nichts natürlicher als daß eine reizende Frau ihn bei dem Autor ausſtach, der, die Kunſtfeſſeln abſchüttelnd, in einem neuen Felde ſich zu verſuchen dachte. Dieſen Mangel, oder vielmehr dieſen tadelhaften Ueberfluß erkannte ich gar bald, da die Natur meiner Poeſie mich immer zur Einheit hindrängte. Ich hegte nun, anſtatt der Lebensbeſchreibung Götzens und der deutſchen Alterthümer, mein eigenes Werk im Sinne und ſuchte ihm immer mehr hiſtoriſchen und nationalen Gehalt zu geben und was daran fabelhaft oder bloß leidenſchaftlich war, auszulöſchen, wobei ich freilich manches aufopferte, indem die menſchliche Neigung der künſtleriſchen Ueberzeugung weichen mußte. So hatte ich mir z. B. etwas rechtes zu Gute gethan, indem ich in einer grauſerlich nächtlichen Scene Adelheid auftreten und ihre ſchöne Gegenwart Wunder thun ließ. Eine nähere Prüfung verbannte ſie, ſo wie auch der im vierten und fünften Acte ausgeführte Liebeshandel zwiſchen Franzen und ſeiner gnädigen Frau ſich ins Enge zog und nur in ſeinem Hauptmomente hervorleuchten durfte.“

Als Gothe dies ſchrieb, gedachte er wohl ſchwerlich, daß jene erſte Geſtalt jemals der Welt zum Vergleich mit dem Schauſpiel vorliegen würde. Das Intereſſe des Buchhandels hat es gefügt und wenn es auch gegen den Willen des Autors ſein ſollte, ſo dürfen wir es nicht durchaus beklagen. Da zeigt ſich nun aber das Verhältniß doch wohl ein wenig anders. Nicht bloß im Intereſſe der Einheit ſind jene Scenen ins Enge gezogen, ſondern offenbar Schwaches und Unſicheres iſt hier beſeitigt, ſo die Scene, wo Adelheid in der Maske erſcheint, und Anderes hat einen beſſeren, ſchärferen Umriß erhalten. Ich weiſe das Auge des urtheilenden Leſers vor allem auf die Umgeſtaltung hin, welche die Scene erhalten hat, in der Adelheid dem Franz das Gift übergiebt, hier iſt es nicht bloß Verkürzung, ſondern vollſtändige Umbildung, und in der That, wir ſehen den Dichter außerordentlich fortgeſchritten. Die Kürze gehört hier nicht der Einheit des Stückes an, ſondern der richtigen pſychologiſchen Auffaſſung, auch ſind die Rollen von Adelheid und Franz ziemlich vertauſcht; alles iſt edler, innerlicher, wirkſamer. Dagegen finden wir die vielſagende Art wie Franz ſeine Schuld bekennt und davon rennt: Gift, Gift! von eurem Weib. ich ich! — ſchon im erſten Entwurf.

Das Stück machte bei ſeinem Erſcheinen ſogleich einen bedeutenden Eindruck, zunächſt durch ſeine Neuheit, dann aber doch auch durch ſeine unverkennbarſten Tugenden, durch Kraft und illuſoriſches Leben. Eine der erſten und anerkennendſten Recenſionen war die im teutſchen Merkur vom Jahr 1773, nicht von Wieland, ſondern von Philipp Heinrich Schmid, Profeſſor in Gießen, demſelben den Goethe, man ſehe deſſen Leben, in der Geſellſchaft von Schloſſer beſucht und dem er, unerkannt, damals ein wenig mitgeſpielt hatte.

Schmid, ſo ſcheint es, wandte nun aber beſondere Sorgfalt auf dieſe Beurtheilung, um dem ihm bekannten Verfaſſer zu zeigen, daß er, obwohl ſeinen Grundſätzen getreu, doch auch das Neue anzuerkennen wiſſe. Ihm gehört der ſchöne, ſpäter von Wieland adoptirte Ausdruck, es ſei das Stück „das liebenswürdigſte Monſtrum.“ Er lobt den Verfaſſer, daß er einen deutſchen Stoff in patriotiſcher Weiſe handelt und nimmt ihn gegen den Vorwurf der Unregelmäßigkeit in Schutz, es ſei eben kein Drama, ſondern dramatiſirte Geſchichte, alles habe dargeſtellt, nichts erzählt werden ſollen. Sehr zu rühmen ſei auch, daß den Perſonen keine Declamationen und Betrachtungen in den Mund gelegt würden, ſondern ſie immer nur ſprächen, was zur Situation paſſe. Ich hebe die Stelle hervor: „Von Shakeſpeares hohem Genius geleitet, findet der Verfaſſer in den gleichgültigſten Handlungen reichen dramatiſchen Stoff und ſchafft ſie mit bildender Hand in die hinreißendſten Auftritte um. Man leſe die Scene S. 134 und beſonders die darauf folgende, wo Götz bei einem Heldenmahle mit dem fröhlichſten und lebhafteſten Muthe weder durch das ausgeſtandene Ungemach, noch durch die traurigen Ausſichten geſchwächter Empfindungen der Freiheit ſeinen letzten Wein eintröpfelt. Nie iſt eine ſo rührende Geſundheit ausgebracht worden, und der müßte in der That verſtockte Drüſen haben, der nicht erſt ſeine Augen auszutrocknen nöthig hätte, bevor er weiter leſen könnte.“ In der That, dieſer Mann hatte nicht verdient wenige Jahre zuvor vom Verfaſſer verſpottet zu werden.

So ſehr nun dieſe Anzeige lobend und feiernd war und ſo leiſe einzelner Tadel, nur eben zur Bewahrheitung des Lobes, ausgeſprochen wurde, ſo gab doch Wieland in einer Anmerkung zu erkennen, daß er mit dem Kritiker nicht überall einverſtanden ſei, und daß er, auch wo dieſer Ausſtellungen mache, noch den Dichter glaube vertheidigen zu können. Er wolle dies bei eheſter Gelegenheit thun. Es geſchah aber erſt nach Verlauf eines Jahres. Wenn der Verfaſſer der obigen Recenſion geſagt hatte, es wären dem Dichter die Frauencharaktere weniger geglückt, ſo nimmt Wieland beſonders dieſe, und mit Recht, in ſeinen Schutz. Ich hebe beſonders hervor, was er von Eliſabeth ſagt: „Maria und Sickingen haben ſich nun endlich aus Götzens und Eliſabeths Armen geriſſen. Ich trieb ſie, ſagt Götz, und da ſie geht, möcht' ich ſie halten. Eliſabeth, du bleibſt bei mir. „Bis in den Tod! antwortet Eliſabeth. — Dies einzige Wort, in der Situation, in dem Augenblicke, wo es geſagt wird, iſt unendlich mehr als alle die ſchönen Tiraden, die der beſte franzöſiſche Poet ſie hätte declamiren laſſen. Er ſtellt ein Weib vor meine Seele, die des größten Helden würdig iſt: ein Weib, die durch dies einzige bis in den Tod, ſo ſchön, ſo groß als alle Alceſten, Pantheen, Porcien und Arrien der Fabel und der Geſchichte in meinen Augen wird. Auch fühlt es Götz, was ſolches Weib werth iſt. Wen Gott lieb hat, ſagt er, dem geb' er ſo eine Frau! — Und Eliſabeth ſollte ſich niemals als eine würdige Gemalin unſeres Helden zeigen? — Wahrlich, die Ariſtarche ſchlummern zuweilen auch ſo gut als die Homere!“ Wieland entſchuldigt dann ferner den Dichter wegen ſeiner Kraftausdrücke, wenn niedrige Perſonen ſprechen, ja er ſcheut ſich nicht das Stärkſte einmal recht wohlgefällig zu wiederholen, er findet die Titel, mit denen der Hauptmann von den Reichsexecutionstruppen ſpricht, wohlgerechtfertigt und die berühmte Einladung Götzens an den Hauptmann ſogar heroiſch — was wir unſererſeits ihm nicht beſtreiten wollen. Dagegen aber tadelt er, nicht ohne richtiges Gefühl, daß der alterthümliche Anſtrich, welchen der Dichter der geſammten Redeweiſe gegeben, zuweilen durch ganz moderne Wendungen unterbrochen werde — in der erſten Form war das freilich noch viel mehr der Fall.

Nun enthält aber der Merkur auch noch aus einer dritten Feder, im vierten Bande, eine Beurtheilung des Götz bei Gelegenheit einer kritiſchen Ueberſicht. Darin leſen wir unter andern über „das originelle Phänomen, das man gern mit freudigem Beifall begrüßen würde, wenn es nur nicht ſo ſehr die Merkmale der ſchon ehemals beſeufzten Originalſucht an ſich trüge —: „Weiter hat der Verfaſſer die Natur und Shakeſpeare fleißig durchblättert, aus jener manches naive Gemälde und eine einfältige, markigte Sprache, aus dieſem das Anſchauende und manche Wendung ſeiner Gedanken, nie aber ſeinen Schwulſt entlehnt.“ Freilich ſei er Shakeſpeare auch darin nahe ſtehend, daß dieſer „gar keine Form habe“. Der Art ließe ſich an Urtheilen der Zeitgenoſſen noch manches anführen; zunächſt werde erwähnt, daß Herder, der ſich gegen die erſte Geſtalt ziemlich ſpröde benahm, dann doch das Schauſpiel „groß und unregelmäßig, wie das deutſche Reich“ nannte.

Daß Allen, die an franzöſiſches Drama gewöhnt waren, dieſer Götz als ungeheuerlich erſcheinen mußte, wird begriffen, und auch Friedrichs des Großen Urtheil, daß das Werk eine ſchlechte Nachahmung der abſcheulichen engliſchen Stücke ſei, hat wenig Auffallendes, und um ſo weniger, als der König hinzuſetzt: für den, welcher an den Stücken Racines Gefallen findet, und da wohl auch Shakeſpeare ſelbſt unter die Abſcheulichen gerechnet wird. Aber der neuere engliſche Kritiker will auch unſern Götz im Vergleich mit Shakeſpeare nicht gelten laſſen; wir können ihm nur ſo weit beiſtimmen, als dieſer Maaßſtab hier überhaupt nicht paßt. Shakeſpeare ſchrieb für das Theater und hatte eine ausgebildete Bühne vor ſich, Goethe dramatiſirte eine alte Lebensgeſchichte, der er durch den näher gerückten Tod nur eben den nöthigſten äußeren Abſchluß gab; hieraus konnte durch leichte Aenderungen ebenſo wenig ein Trauerſpiel als ein Schauſpiel gemacht werden, ebenſo wenig im Sinn der Franzoſen als Shakeſpeares, weil nämlich überhaupt nicht. Auch durch ſpätere abermalige Bearbeitung hat das Stück nur in ſehr unvollkommener Weiſe bühnenmäßig gemacht werden

---

*) Friedrich fürchtete eine Vergröberung des Geſchmacks und ein Herabſinken des Publicums: „Sie wollen lieber, daß man zu ihren Augen, als zu ihrem Verſtande rede und ziehen ein bloßes Schauſpiel dem vor, was das Herz rührt.“ Wie wenig paßt dies auf Götz! Der Abt Jeruſalem, aufgefordert, ſeine Meinung über des Königs Aufſatz zu ſagen, wagte keine Vertheidigung des Stückes (ſ. Band II. der nachgelaſſenen Schriften) und begnügte ſich mit Hindeutung auf die Stücke von Leſſing und Leiſewitz. Was Leſſings ungünſtige Urtheile über Götz anlangt (ſ. Bd. III. S. 330.) ſo ſind ſie theils vor der Kenntniß des Stückes nur eben Nachklang des Berichtes, den der Bruder gab, theils augenblickliche Aeußerung, die nicht als ſein reiferes Urtheil gelten darf.

kann. **Erwägt** man die Entſtehung des **Stückes**, ſo **kann Goethe** hier kein Vorwurf treffen, und die edelſten Tugenden des Werkes hängen vielmehr untrennbar zuſammen mit der freieren dramatiſchen Form. Leider aber iſt von den Nachfolgern die Form des Götz für die Shakeſpeareſche genommen und dadurch der Unregelmäßigkeit Thor und Thür geöffnet worden.

Es iſt hier am Ort auch unſererſeits darauf hinzuweiſen, wie groß der Abſtand zwiſchen Shakeſpeares Tragödien und Goethes Berlichingen ſei. Dieſer behält immer eine mehr epiſch-dramatiſche Form, er iſt mehr ein Zeit- und Lebensbild als eine der Kataſtrophe zueilende Tragödie; andererſeits wenn die Compoſition des großen Britten auch weit von der franzöſiſchen abweicht, ſo iſt ſie darum noch nicht regel- und kunſtlos, im Gegentheil, ſie kommt zum öftern in Weſentlichem der antiken Kunſtform näher, oder ſucht auf eigenem Wege und nach Maaßgabe des Stoffes und tragiſchen Gehaltes Geſtalt und Abrundung. Dies zu verkennen, hat allerdings Goethes Werk in der nächſten Zeit mehrfach beigetragen; es hat dahin geführt an Stelle der Tragödie die gefährliche Form des Dramas zu ſetzen und hat überhaupt jeder Unfertigkeit und Nachläſſigkeit zur Beſchönigung dienen müſſen. Aber auch dies iſt nicht durchaus zu beklagen, wenn man erwägt, daß der Gipfel der Kunſt ſelten auf geradem Wege, ſondern meiſtens unter Schwankungen erreicht wird. Und iſt er denn überhaupt in Deutſchland erreicht? Muß man Goethes Werk einen hochgenialen Ausgangspunkt nennen, ſo wird man um ſo weniger von ihm fordern dürfen, daß es Endpunkt ſei.

Es wäre nun noch zu handeln von der letzten Bearbeitung für das Theater, wobei anfangs Schillers kühne Hand mit behülflich war. Einen Fortſchritt wird man hier nicht erwarten und ſo gehört denn dieſe Betrachtung nur noch hieher, ſofern ſie das Schickſal des theuern Werkes zum Abſchluß bringt. Man beklagt z. B. ſchmerzlich, daß der ſechste Auftritt, d. h. die Scene der Frauen auf Jaxthauſen gleich mit den Worten anhebt: „Ich kann nicht begreifen, wo mein Herr bleibt“ — es fällt alſo die naive

Kinderſcene weg. Eine ſtarke Aenderung iſt am Schluß des erſten und Eingang des zweiten Actes, dort bleibt die Scene im Speiſeſaal des biſchöflichen Palaſtes zu Bamberg fort, und hier beginnt der erſte Auftritt zu Jaxthauſen mit Maria und Weislingen: „Ihr liebt mich, ſagt Ihr — während in dem Schauſpiel vom Jahr 1773 der erſte Act noch die Scene zu Bamberg mit Olearius hat, und der zweite Act mit abermals Bamberg und dem Biſchof, Adelheid und Liebetraut anhebt: der Dr. Olearius alſo, Liebetraut und das große Faß von Fulda ſind, als epiſodiſche Erweiterungen, hier fortgeblieben: Aenderungen, von deren Nothwendigkeit man ſich nicht ſchwer überzeugt, die aber beweiſen, wie wenig ernſtlich bei dem Schauſpiel an Darſtellung auf der Bühne gedacht war. Das Hin- und Herſpringen der Scenen mußte offenbar ermäßigt werden, nicht bloß wegen der Schwierigkeit, welche für Decoration und Maſchine erwachſen würde, ſondern ſchon der bloßen Ruhe wegen, denn noch im Schauſpiel kommen Scenen von nur wenigen Zeilen mit eigener Decoration vor und des Scenenwechſels iſt kein Maaß und Ende; der dritte Act allein verändert einundzwanzigmal den Schauplatz! Hier nun mußte die Bearbeitung für die Bühne bedeutend von dem Schauſpiel abweichen, um mit drei Veränderungen auszukommen. Aber mit bloßer Einſchränkung war nicht zu helfen; es mußte ebenſo wieder manches an wirklich dramatiſchem Gehalt hinzugegeben werden. So bekommen wir im zweiten Act eine neue Scene zwiſchen Eliſabeth und dem abgeriſſenen Selbiz, der alles Seinige im Würfelſpiel verloren hat: die Scene giebt einen wirkſamen Contraſt beider Charaktere und hat auch gewiſſe Züge der Meiſterhand; ferner bekommen wir eine neue Scene zwiſchen Adelheid und Franz, wo dieſe ihm das Memoriren der Namen aufträgt und dieſelben in Verſe zu faſſen mahnt mit dem Zuſatz der zärtlichen Bitte — es erinnert das an Shakeſpeareſche Luſtſpiele, iſt an ſich nicht unintereſſant, aber doch wohl nicht im Charakter eines großen hiſtoriſchen Stückes. Und nun, was iſt die Folge? Unvermeidlich konnte ſtatt zu gewinnen, der ſo abgekürzte, zugeſchnittene und aufgeſtutzte Götz nur noch ein Fragment ſein, das zufolge ſeiner geiſtigen

Eigenſchaften und ſeiner urſprünglichen Fülle zwar immer noch genug Anziehendes behält, aber niemals ein wahres Bühnenſtück werden kann, zumal da auch die einzelnen Rollen zu abgeriſſen ſind und in ihrer Entwickelung dem Darſteller zu wenig darbieten. Vollends nun muß dies Stückwerk jedem mißbehagen, der das Ganze kennt und ſchätzt, und wer kennte und ſchätzte es nicht! So möchten wir denn Lewes für dieſe dritte Bearbeitung zugeſtehen, worin wir ſeinem Ausſpruch in Beziehung auf das Verhältniß der erſten zur zweiten nicht beiſtimmen durften. *)

Wir kommen noch einmal auf die Häufigkeit des Scenenwechſels zurück. Falls Goethe in ſolchen Freiheiten ſich an Shakeſpeare ſollte angelehnt haben, iſt hier auf ein Mißverſtändniß hinzudeuten. Wie ſchon Schlegel bemerkt hat, fehlt in den ältern Drucken Shakeſpeareſcher Stücke die Angabe der Scenerie, dieſe iſt von den neueren Herausgebern hinzugeſetzt worden und nicht ſelten ungehörig, ſo daß dadurch eben erſt der ſtarke Scenenwechſel entſtanden iſt. Shakeſpeares Bühne konnte denſelben um ſo weniger haben, als ſie ſich nur mit geringer und unbeſtimmter Andeutung begnügte, und wenn es jetzt heißt „ein anderer Theil des Schlachtfeldes“ oder auch „ein anderes Zimmer“, ſo war das damals bloß der Phantaſie des Beſchauers überlaſſen, es konnte alſo dadurch keine Störung und Beunruhigung erwachſen.

Man gehe nun aber in der Unterſcheidung des Götz von einem Shakeſpeareſchen Stück nicht allzu weit. Zugegeben, daß die epiſch-dramatiſche Form vorherrſchend iſt und daß ſchon darum durch keine nachträgliche Bearbeitung die Form einer Tragödie er-

---

*) Eine Aeußerung Goethes über die Theaterbearbeitung des Götz findet ſich in dem Brief an Zelter vom 8. Auguſt 1804: „Ich verlange ſehr dieſen umgearbeiteten Götz außer mir zu ſehen. Ich wäre ſchon lange damit fertig, wenn mich nicht ſeine Länge incommodirt hätte; denn indem ich das Stück theatraliſcher machen wollte, ſo wurde es eher länger als kürzer. (Paßt nicht auf die gegenwärtige Geſtalt). Dann ferner: — außer der Expoſition der erſten anderthalb Acte, welche faſt ganz geblieben ſind, iſt das Stück durchaus decomponirt und recomponirt.“

wachſen konnte, ſo bleibt dennoch ſehr viel von dem *Weſen* eines Trauerſpiels, ja man kann ſich verwundern, warum Goethe ſein Stück als Schauſpiel einführte. Sehr wahrſcheinlich that er dies nur im Gefühl, daß dem Werk manches fehle um Tragödie zu ſein, und in der Abſicht, dieſen Maaßſtab fernzuhalten, woran er auch ſehr weiſe that. Er wollte damit nicht viel anderes ſagen als Drama, denn ein Schauſpiel iſt das Stück ebenſo wenig, dazu fehlt ihm der befriedigende Ausgang. Es endet mit dem Tod des Helden, und überdies ſtirbt Adelheid, das dämoniſche Prinzip; der Held unterliegt unter den rührendſten Umſtänden, aber nicht ohne Erhebung, nicht ohne die Ausſicht auf eine beſſere Zukunft für Deutſchland, alles Momente einer wahren Tragödie, Momente, die das Werk ſogar vor manchem voraus hat, das ſich Tragödie nennen darf. Das Tragiſche geht ſogar noch weiter: wir haben nicht nur den Untergang unſeres beſonderen Helden, des Ritters mit der eiſernen Hand, ſondern des Ritterthums im Allgemeinen, ja eines ganzen Zeitalters, des Mittelalters; deſſen Kraft und Werth hier allerdings zur Anſchauung kommt; wir haben nicht ſowohl den Conflict der Perſonen, als vielmehr der Zeitalter. Und was ſteht denn der Tragödie entgegen? Eben die allzu große Ausführlichkeit des Zeitbildes, die beinahe idylliſche Ausbreitung der einzelnen Scenen, die allzu große Buntheit der auf- und abtretenden, nicht durchgehenden Figuren, der oft launenhaft beſchleunigte und abgeriſſene Wechſel der Bilder, der Mangel an Knappheit und Einſchränkung allerorten, dann aber auch der Mangel an durchgängiger Conſequenz des Fortſchrittes; es fehlt vor allem die *Steigerung der Leidenſchaft* und die *Concentration der Handlung*. So bleiben denn, bei tragiſcher Stimmung: wundervolle Lebensbilder, dargeſtellt mit illuſoriſcher Kraft, die aber mehr eben dahin fließen, vereint zu einem großartigen Zeitbilde, überdies ein Werk von unvergänglicher Friſche, das glänzend beſtehen wird neben Allem, was in Jahrhunderten etwa noch kommen mag.

Gegeben wurde das Stück in der Geſtalt wie es zuerſt erſchienen und kurz nach ſeinem Erſcheinen in Berlin, hier und zugleich in Deutſchland zum erſten Mal am 12. April 1774, in dem Döbbelinſchen Theater in der Behrenſtraße. Am 24. October deſſelben Jahres folgte Schröder in Hamburg nach, ſpäter Braunſchweig und andere Städte. Leider fehlt die Nachricht, ob man das Werk unverändert gegeben, was aber kaum möglich ſein dürfte; doch deutet der Anfang „präcis um fünf Uhr“ wohl auf beſondere Länge der Vorſtellung. Daß man ſich des Stückes als einer ungewöhnlichen Erſcheinung wohl bewußt war, zeigt die Ankündigung. Sie iſt merkwürdig genug, um hier mitgetheilt zu werden. „Heute wird die von Sr. Majeſtät von Preußen allergnädigſt privilegirte Kochſche Geſellſchaft berühmter Schauſpieler aufführen: Götz von Berlichingen mit der eiſernen Hand, ein ganz neues Schauſpiel in fünf Acten, welches nach einer ganz beſonderen und ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und ſcharfſinnigen Verfaſſer mit Fleiß verfertigt worden. Es ſoll, wie man ſagt, nach Shakeſpeareſchem Geſchmack abgefaßt ſein. Man hätte vielleicht Bedenken getragen, ſolches auf die Schaubühne zu bringen, aber man hat dem Verlangen vieler Freunde nachgegeben und ſo viel als Zeit und Platz erlauben wollen, Anſtalt gemacht, es aufzuführen. Auch hat man, ſich dem geehrteſten Publicum gefällig zu machen, alle erforderliche Koſten auf die nöthigen Decorationen und neue Kleider *) gewandt, die in der damaligen Zeit üblich waren. In dieſem Stück kommt auch ein Stück von Zigeunern vor. Die Einrichtung dieſes Stückes iſt am Eingange auf einem à parte-Blatte für 1 Gr. zu haben“ **).

Goethes Schauſpiel machte bei ſeinem Erſcheinen einen ungewöhnlichen Eindruck, beſonders auf das jüngere Geſchlecht; der Boden war auch durch Leſſing und Herder für eine ſolche Saat genugſam vorbereitet. Während von den Aelteren der Verſtoß gegen die herkömmliche Form übel vermerkt wurde, wirkte er hier nur anziehend und das friſche Lebensblut, das in ſämmtlichen Figuren pulſirt, mußte Anklang finden überall, wo Verbildung nicht hingedrungen war. Aber auch der Gegenſtand an ſich fand Sympathien in einer Zeit, wo es an Elementen politiſcher Unzufriedenheit oder doch Unbehaglichkeit nicht mehr fehlte. Hatte man ſchon Leſſings Emilia um ſo begieriger aufgefaßt, als darin das Verderbniß der Höfe in ſchonungsloſen Farben dargeſtellt worden, ſo fand hier ein Aehnliches ſtatt, die Schilderung von dem Zerwürfniß des Reiches, dem rechtsloſen Zuſtande, der Ueppigkeit der Geiſtlichen gewann dem kühnen Ritter, der nach Selbſthülfe griff, Sympathieen, welche über die Kunſt hinausgingen, und kurz, es meldet ſich hier ſchon, was ein Jahrzehnt ſpäter in verſtärktem Maaß bei Schillers Räubern eintrat. Nicht minder groß war der Eindruck auf literariſche Kreiſe, alles was ſich zu poetiſchem Schaffen berufen fühlte, ſah hier eine neue Bahn geöffnet, und die Leichtigkeit, mit welcher Goethe ſein Werk hingeſtellt, konnte nur täuſchend wirken. In der That wurde Götz von Berlichingen der Ausgangspunkt einer längeren Reihe von Theaterſtücken und Romanen, ja einer ganzen Periode, welche nach einem Stück von Klinger „Sturm und Drang" den Namen erhalten hat. Was bei Goethe eine verzeihliche Ausnahme geweſen war, wurde jetzt zur Regel, die Formloſigkeit, welche dort der gegen alle Ordnung ankämpfende Held ſelbſt zu bedingen und zu rechtfertigen ſchien, wurde nunmehr als allgemeines Geſetz, als eine große Errungenſchaft angeſehen. Wahrheit und Wirklichkeit wurde die Loſung, aber man erklärte bald allen Regeln des Geſchmacks den Krieg und ging zur völligen Willkühr über. Unter denjenigen, welche ſich mittelalterlichen Stoffen zuwendeten, zeichnet ſich weiterhin Babo mit ſeinem Otto von Wittelsbach aus, doch hat er mit Goethe nicht viel mehr gemein als ein gewiſſes Coſtum. In weiterer Entfernung ſchloſſen ſich die Ritterromane an, groß der Zahl nach, an Werth nur mittelmäßig. Eine der Hauptwirkungen erfolgte ſpät und auf das Ausland: Walter Scott begann ſeine ruhmreiche Laufbahn mit einer Ueberſetzung des

---

*) Hierauf bezieht ſich Leſſings obige Aeußerung.

**) S. Goethe in Berlin, Berlin 1849, bei A. Duncker.

Götz und es iſt zugeſtanden, daß hieran ſeine Productionskraft ſich entzündet. Was Shakeſpeare für Goethe geweſen war, gab dieſer alſo reichlich den Britten zurück, und Walter Scott wieder hat auch viel angeregt in Deutſchland.

So offenbar der Durchbruch iſt, eine Bahn war hier dem deutſchen Schauſpiel noch nicht geöffnet, nicht einmal für Goethe ſelbſt. Ein Buchhändler, wie ſchon erwähnt, verlangte gleich ein Dutzend ſolcher Stücke und wollte ſie honoriren, aber weder dieſe Ausſicht auf Gewinn noch der dem Dichter reichlich zu Theil gewordene Ruhm konnte ihn bewegen hier fortzugehen; das hatte nun eben ſeine inneren Schwierigkeiten, und Goethe war Genius genug um ſich nicht verleiten zu laſſen.

VI.

Clavigo. Singſpiele.

Dem Götz folgte in einigem Abſtande Clavigo. Das Stück wurde wahrſcheinlich im Mai 1774 verfaßt, in wenigen Tagen; wie wir darüber unterrichtet ſind, dankt es ſein Daſein einer Aufforderung, und es war eine Art von Wette, wenn Goethe, im Bewußtſein ſeiner Kraft, in ſo kurzer Zeit das Trauerſpiel zu Stande brachte. Man hatte (ſ. o.) die Memoiren des Beaumarchais geleſen und es wurde bemerkt, daß der Stoff ſich zum Drama eigne, was allerdings um ſo näher lag, als ſchon hier ganze Partieen dialogiſch auftreten. Goethe benutzte dieſelben, ja überſetzte nur die ſchon fertig daliegenden Hauptſcenen und ſo könnte denn das Ganze mehr eine Redaction als eine wirkliche Production ſcheinen. Allein das war Goethe einmal unmöglich, jedem Stoff, den er in die Hand nahm, mußte er von dem Seinigen, ja von ſeinem Erlebniß mittheilen. In den Clavigo trug er manches von ſich ſelbſt hinein, die Situation war aber von der Art, daß er ſich innerlichſt berührt finden mußte, in wunderbarer Weiſe kam der Stoff ſeinen eigenen Erlebniſſen entgegen: befand er ſich doch eben auch auf dem Punkt, ein gefeierter Autor zu werden, den ein übereilt geſchloſſenes Band in ſeiner Ruhmeslaufbahn aufzuhalten drohte. Hier lag viel Aehnliches mit ſeinem Verhältniß zu Friederike, deſſen Schmerz noch immer nicht ganz verwunden war, in Carlos und deſſen Sprache aber hat man nicht mit Unrecht Merck erkannt, denn in gleicher Weiſe mochte dieſer damals zu Goethe deſſen Beſtimmung ihm klar vor Augen lag, geſprochen haben. So konnte denn auch hier Goethe ſeinen Pinſel in die Wirklichkeit eintauchen, in ſeinem Innern lagen die Farben bereit, die er brauchte, nur für den tragiſchen Ausgang mochten ſie ihm fehlen und darum iſt denn auch der fünfte Act dürftiger als das Uebrige. Der Autor ſelbſt meldet uns ehrlich: „Um zuletzt abzuſchließen, entlehnte ich den Schluß einer engliſchen Ballade“ — woher denn auch wohl hier der Mangel an Ausführung. Die Arbeit überhaupt ward ſchnell gefördert, ſie war leicht und locker im Verhältniß zu Götz, doch fehlt es auch hier nicht an Funken des Goetheſchen Genius und an trefflicher Grundanlage. Mit der meiſten Vorliebe iſt der Charakter des Carlos ausgeſtattet, dieſer weltmänniſche, kaltverſtändige Freund des wärmeren aber ſchwächeren Clavigo, der im Mittelpunkt des Stückes ſteht und die Triebfeder des Ganzen ausmacht. Er predigt dem Eitelen nach Großem Strebenden die gefährliche Lehre, daß große Charaktere für ſich eine exceptionelle Moral in Anſpruch zu nehmen hätten, ſich nicht nach dem zu richten brauchten, was für Andere Gebot ſei, „daß, wie es heißt, außerordentliche Menſchen auch eben darin außerordentlich ſind, weil ihre Pflichten von den Pflichten des gemeinen Menſchen abgehen“ — eine Lehre die hier freilich ſehr nackt erſcheint. Clavigo folgt derſelben, iſt nachher aber doch nicht aus ſo ſtarkem und ſo hartem Stoff gebaut, um dies Außerordentliche durchführen zu können. Ueberhaupt giebt das Stück, als Vorſpiel manches Späteren, den Contraſt und Conflict des reinen Weltverſtandes und der Empfindung, und zwar auf dem Felde der Treue und Untreue, auf dem des Dichters eigenes Herz an Erfahrungen, vielleicht auch an Vorwürfen, nicht arm war, ſo daß es ſcheinen kann, er habe auch dies Stück, zum Theil wenigſtens, ſich zur Buße und Reinigung geſchrieben.

Das Werk trägt die Spuren ſeiner Entſtehung an ſich, es iſt in manchen Partieen ſehr ſkizzenhaft, aber es hat viel Fluß und Wurf, es hat Leidenſchaft und iſt reich an kräftig geführten Strichen. Am ausführlichſten ſind einmal die dem Orginal nahebei entlehnten Scenen, dann im vierten Act die Scene zwiſchen Carlos und Clavigo, welche den Umſchlag giebt: hier aber bewegt ſich der Dichter auf einem ihm fremden Gebiet, wir bemerken die Arbeit und es behält, für mein Gefühl, die diaboliſche Figur doch etwas Abſtractes, wir vernehmen mehr beredt beigebrachte Gründe, wie der Dichter ſie für die Situation braucht, als daß wir den aus dem Vollen geſchöpften Charakter ſähen, weniger als in Leſſings Marinelli.

Auffallend iſt die Kürze des fünften Actes und wieder, daß innerhalb des vierten dem Auſchlag des Carlos ſogleich in der nächſten Scene die Wirkung folgt. Aber es begreift ſich aus der Natur des Stoffes und ſeiner ſehr bedingten Tauglichkeit für die Tragödie, daß das Werk nur in ſo lyriſch ſprungweiſer Art ſeinen Abſchluß finden konnte. Clavigos Rückfall iſt durch die Charakterzeichnung hinreichend vorbereitet, er erſcheint von ſeinem böſen Gewiſſen getrieben vor Mariens Hauſe, ohne noch recht zu wiſſen, was er will, den Degen unter dem Arm, um vielleicht mit dieſem auszufechten oder bewußt, daß er ſein Leben zu vertheidigen habe. Da tritt ihm die Leiche der Geliebten entgegen und ſeine Reue wird vollſtändig. Sehr ſchön iſt dann, daß Clavigo wehrlos dem Rächerſchwert verfällt, nachdem er ſelbſt die Reue empfunden und ſeine Liebe wieder erwacht iſt, ſo daß der Tod ihm eine Wohlthat wird. Aber die Schwäche des Hauptcharakters eignet ihn wenig zu einem tragiſchen Helden, und wir haben hier einen inneren Kampf, dem er erliegt.

Im Ganzen iſt das Stück ſehr reich, vielleicht eben darum, weil zu dem franzöſiſchen hier das deutſche Element hinzutrat. Der Dialog und die Ausdrucksweiſe iſt meiſtens natürlich und gewandt, nur hie und da noch ſteifere Redewendungen, und wiederum Wilderes, aber nicht das Abgeriſſene, das, nach Art Klingers, im Egmont herrſchend wird.

Goethe hat ſpäter dem Stück keine neue Bearbeitung gegeben, wiewohl es in manchen Punkten deren bedürftig ſcheinen darf; er that daran wohl, weil das hingeworfene Werk allzu leicht, ja un=

vermeidlich, ſein Weſen verloren hätte. Es mußte bleiben, wie es einmal war, nur einige Auswüchſe und Roheiten, die allerdings in der früheſten Geſtalt angetroffen wurden, mußten entfernt werden. So war anfangs das Racheſchnauben des Beaumarchais mehr übertrieben als ſtark. Es hieß da: „Nein, hab' ich ihn, ich muß ihn haben! O hätte ich ihn drüben über dem Meer! Fangen wollt' ich ihn lebendig, und an einen Pfahl gebunden ſtückweiſe ſeine Glieder ablöſen, vor ſeinem Angeſichte braten und mir's ſchmecken laſſen, und euch auftiſchen, Weiber" — in der That kannibaliſch und jetzt ſchwer begreiflich in Goethes Munde! Schon im Jahr 1782 rückte ein franzöſiſcher Kritiker, Imbert, Goethe die Stelle vor und rieth ſie fortzulaſſen — er hat es gethan*).

Eingedenk, daß es ſich um lebende Perſonen handele, hatte der Dichter anfangs, obwohl er deſſen Worte gab, doch den Namen Beaumarchais vermieden und dafür De Ronac geſetzt — als aber die Memoiren bekannter wurden und man allgemein wußte, woher der Stoff ſei, war es gerathen, den wahren Namen zu geben. Noch viel ſonderbarer aber verhielt es ſich mit der Hauptfigur, dem Helden des Stückes, Clavigo. Auch dieſer lebte, nur Goethe hatte ihn im Stück ſterben laſſen, um dies zu Ende zu bringen mit Hülfe der engliſchen Ballade; Beaumarchais hatte ihn in Wirklichkeit nicht erſtochen, ſondern nur ſeine Abſetzung von dem wichtigen Poſten eines Archivaufſehers erwirkt. Don Joſé Clavigo, denn das iſt ſein wahrer Name, lebte noch wohlbehalten in Spanien, er ſtarb erſt 1806 zu Madrid als Vicepräſident der dortigen naturwiſſenſchaftlichen Geſellſchaft — ein deutſcher Dichter hatte ihn verurtheilt, ihn erſtechen laſſen, und auf deutſchen Bühnen wurde das geſpielt! Ein Fall, der wohl nie zuvor dageweſen ſein mag und ſich auch im Zeitalter der Eiſenbahnen und Telegraphen nicht wiederholt.

---

*) Aber auch jetzt iſt die Stelle noch ſtark genug, letzte Scene des 4. Actes: „Ich ſchnaube nach ſeiner Spur, meine Zähne gelüſtet's nach ſeinem Fleiſch, meinen Gaumen nach ſeinem Blut. Ich bin ein raſendes Thier" u. ſ. w. So in den Schriften von 1786; ſpäter wurden noch einige Wortformen verändert, manches Unedle des Ausdrucks verblieb.

Es fehlt nicht an einem inneren Verbindungsgliede zwiſchen Götz und Clavigo, ein Umſtand, der allein ſchon Goethes Auge auf den Stoff hinlenken mußte, noch ehe er in ſeiner Geſellſchaft zur Sprache kam. Was dort ſich in dem Reichthum des Ganzen verlor, tritt hier nun als Hauptentwickelung hervor und erleichtert darum die dramatiſche Ausbildung und Abrundung. Weislingen in ſeinem Verhältniß zu Maria und zu Götz hat nicht nur auffallende Aehnlichkeit mit Clavigo, Maria und Beaumarchais, ſondern es iſt geradezu daſſelbe dramatiſche Motiv. Nun war im Jahr 1774 zu Hamburg eine Ueberſetzung der Memoiren des Beaumarchais erſchienen, ſchon früher im Auguſt deſſelben Jahres hatte der deutſche Merkur unter der Ueberſchrift „Fragment einer Reiſe nach Spanien“ einen Auszug gebracht. Ob Goethe zuvor das Original gekannt, ſteht dahin; dies erſchien zu Paris im Februar 1774. Daß aber der Dichter aus dieſen Memoiren längere Stellen entnahm, iſt auch weniger auffallend, wenn man weiß, daß er nicht viel anders mit Götzens Lebensbeſchreibung verfuhr: alſo auch hier das Werk jenem naheſtehend.

Clavigo iſt theatraliſcher als Götz, das deutſche Theater hat ſich ſeiner bald bemächtigt, eine Zeit lang ſcheint er geruht zu haben, iſt aber wieder auf die Bühne gelangt, ſeit ein großer Schauſpieler ſich für die Rolle des Carlos intereſſirte, derſelbe, welcher mit ſo viel Studium den Marinelli in Leſſings Emilia ſpielte, Seydelmann. Dies führt auf die Bemerkung einer gewiſſen Verwandtſchaft in beiden Geſtalten; Goethe ſelbſt mag im Sinne gelegen haben, hier dem Schauſpieler eine ähnliche Aufgabe zu ſtellen. Carlos iſt nicht bös und verderbt wie jener Höfling, aber er iſt kalter Weltverſtand wie er, auch ihm gelten alle Mittel gleich, wenn er dieſe Freiheit auch mit Philoſophie verdeckt; dabei iſt er ein wahrer Freund und ſeine Leidenſchaft iſt Stolz auf das Gedeihen und die Erfolge ſeines Günſtlings: eine Miſchung, welche die äußerſte Grenze der Wahrheit und Möglichkeit zu erreichen ſcheint, und gewiß ein ſchweres Problem für den Darſteller.

Die Sphäre, in welcher Clavigo ſich bewegt, mit der des Götz verglichen, zeigt allerdings ein Herabſteigen; denn dort hatten wir große ſtaatliche Verhältniſſe, das Reich, Kaiſer und Ritter, Biſchöfe, Vehme und Zigeuner, eine reiche, bewegte und zugleich romantiſche Welt; hier haben wir bürgerliche Verhältniſſe und die Enge des Alltagslebens, dort den großen Conflict der Zeitalter und ſelbſt das untergehende Ritterthum noch vertreten durch die kraftvollſte Geſtalt, hier nur die Untreue eines ſchwachen und eitelen Mannes, der ſeinem Egoismus und der ſchmeichelnden Stimme einer falſchen Philoſophie im Munde eines kaltgeſinnten Rathgebers Gehör giebt; viel Kunſt mußte aufgewendet werden, um einem ſolchen Helden unſer Intereſſe nur zu gewinnen und zu erhalten: kurz dort ein hiſtoriſches Schauſpiel, hier ein bürgerliches Trauerſpiel, nach dem Vorgange von Leſſing. Ward nun Goethe ſeinem Genius untreu? Verließ er die geöffnete Bahn? Wir haben ſchon bemerkt, daß Götz ſich in der Stellung einer Ausnahme befinde, daß hier noch keine Bahn geöffnet worden; Götz hat nur die dramatiſche Form, er iſt kein organiſirtes Drama, keine Tragödie, ſo ſehr der Stoff auch dazu angethan war; hier im Clavigo nun macht Goethe, wie frei er ſich auch bewegt, weſentliche Fortſchritte in der Laufbahn eines dramatiſchen Dichters und zwar unter Leſſings Einfluß. Wie Schade nur, daß dieſer Stoff ſeiner Natur nach, eben als innerer Kampf und zufolge der Paſſivität der Hauptfigur, ſich mehr zum Roman eignete. Aber eben dies brachte ihn dem Dichter ſo nahe, deſſen Kraft vorzüglich da liegt, wo ſtreitende Empfindungen, wo Schwankungen der Neigung eine Rolle ſpielen, wie er denn hier die tiefſten Erfahrungen hatte. Eben darum konnte er den Stoff ſo ſchnell ergreifen, ſo leicht geſtalten.

Aber auch noch weiter ſtieg der Dichter herab und folgte dem, was das Leben entgegen brachte, nicht für die Welt und ſeinen Ruhm ſchreibend, ſondern für den Kreis ſeiner nächſten Umgebung und in ganz anderem Intereſſe. Sein nächſtes Werk war das

Singſpiel: Erwin und Elmire, ein Gelegenheitsſtück, wie wir wiſſen, berechnet für die Kräfte eines Liebhabertheaters, alſo ein Werk, an das in jeder Rückſicht große Anſprüche ſich nicht richten laſſen. Es erhielt Muſik von André; die darin enthaltenen Lieder gingen zum Theil in die Gedichtſammlung über, zum Theil in die Sammlung der nachgelaſſenen Werke. Den Stoff gab eine Romanze aus Goldſmiths Vicar of Wakefield; in der Ausführung ſchloß Goethe ſich auch hier wieder ganz der üblichen Form des Singſpiels an, wiewohl er ſelbſt meldet, daß er dieſe ſich erſt während ſeines Aufenthalts in Italien ganz zu eigen gemacht habe. Das Stück hat viel Sinniges und Zartes, war aber voll von Beziehungen auf die beſonderen Verhältniſſe der Geſellſchaft in Offenbach, ſo daß es in ſeiner älteren Geſtalt nicht allgemein verſtändlich war;*) jetzt iſt ſeine Anziehungskraft nur noch eine geringe.

Die Bearbeitung iſt übrigens eine mehrfache geweſen. Als im Jahr 1776 das Stück mit Muſik der Herzogin Amalie zu Weimar aufgeführt ward (dieſe Muſik wird in einem beſonderen Gedicht von Lenz gefeiert), machte Goethe neue Arien, welche ſich im Januarheft des Merkur finden; wir ſehen daraus, daß er damals noch den Charakter der Olimpia, d. i der Mutter der Elmire, beibehalten hatte und mit ihm die Proſa. In der ſpätern Bearbeitung vom Herbſt 1787 goß er nicht nur den proſaiſchen Dialog in fünffüßige Jamben um, ſondern veränderte das Stück bedeutend, namentlich dadurch, daß er den unedel gehaltenen Charakter der Mutter entfernte, und dafür den des Roſario einführte; ſo hatte er denn nach Art der italieniſchen Singſpiele zwei Liebespaare von verſchiedenem Rang, während er das erſte Mal nach einem andern Vorbild arbeitete — und nach der Natur. Wem daran liegt zu ſtudiren, wie nahe in früher Zeit Goethe der Manier ſeines Freundes Lenz geſtanden, und wie ſchwer er ſich zu Stil und Adel emporgearbeitet, dem iſt vor allem das Stück in der Geſtalt zu empfehlen, in welcher es das Märzheft der Jacobi'ſchen Iris giebt.

---

*) Der Dichter eignete es in der Iris ſeiner Geliebten zu mit den artigen Zeilen:

Den kleinen Strauß, den ich dir binde,
Pflückt' ich aus dieſem Herzen hier.
Nimm ihn gefällig auf, Belinde
Der kleine Strauß, er iſt von mir.

Noch in demſelben Jahr, 1775, verfaßte Goethe ein zweites größeres Singſpiel, womit er Lili zu ihrem Geburtstage zu überraſchen gedachte: Claudine von Villa Bella. Da aber das Verhältniß ſich löſte, ſcheint auch das Stück einige Zeit liegen geblieben zu ſein. Wir haben es jetzt in einer ſpäteren Ueberarbeitung; Reichardt war mit der Compoſition beſchäftigt. Dies Liederſpiel iſt ganz im Stil italieniſcher Singſpiele, die Compoſition von großer Gewandtheit, obwohl ſie in der Erfindung nicht eben viel Neues bietet. Es zeichnet ſich ferner aus durch das italieniſche Colorit, das eben ſo ungeſucht als wahr erſcheint, um ſo mehr zu bewundern, als Goethe das Werk 1776 beendigte, alſo lange vor ſeiner italieniſchen Reiſe. Die Charaktere ſind wohl unterſchieden, feſtgezeichnet und eben nicht unintereſſant, wir wünſchten freilich ein Mehr an Reiz der Ausführung und an Schmackhaftigkeit. Ohne durch Laune und die höheren Eigenſchaften, welche Goethe ſo reich beſaß, beſonders zu glänzen, erſcheint das Singſpiel als eine fleißige und ſaubere Arbeit, ſo daß man glauben könnte, der Dichter habe ſich zu Gunſten des Muſikers ſelbſt eine Beſchränkung auferlegt, wie darin Metaſtaſio ſein Muſter war.*) In der That hat das Werk auch vieles von den Eigenſchaften und Vorzügen an ſich, welche ſein Glück auf der Bühne ſichern müßten und man könnte immer noch glauben, daß, wenn Reichardts Muſik veraltet iſt, hier für einen neueren Componiſten ein Feld ſein könnte. Vielleicht aber liegt ein Hinderniß in dem Verhältniß von Geſang und Dialog, welches etwa das der Hälfte ſein mag, während ein Mehr oder Weniger auf der Einen Seite günſtiger ſcheint. Das Stück iſt Goethes nicht unwürdig, in mancher Rückſicht ſogar muſterhaft; aber es trägt die Kennzeichen der Zeit und ragt nicht leuchtend in die Zukunft hinaus. Man ſieht, wie wenig Goethe, der außer dem Götz unterdeſſen auch den noch mehr zündenden Werther geſchrieben hatte, darauf ausging, mit jedem ſeiner Werke die Welt in Erſtaunen zu ſetzen: eine Unbefangenheit und Unſchuld des Schaffens, welche uns die Echtheit deſſelben nur um ſo mehr verbürgt.

---

*) Daß Goethe ſich hier dem Metaſtaſio anſchloß, zeigt in dem älteſten Druck ſchon die äußere Einrichtung, indem unter dem Text ſehr reichlich die Action des Schauſpielers angegeben wird.

Wie leicht dem Dichter die dramatiſche Form wurde, das zeigt ſich namentlich in der Art, wie er ſie zu ſatiriſchen Improviſationen verwendete. Von dieſer ſatiriſchen Richtung, welche in dieſer Periode ſo ſtark hervortritt, hier angreifend verfuhr, weiterhin nur noch vertheidigend ſich zeigte und in reiferem Alter je mehr und mehr einer allgemeinen Milde wich, iſt nun hier noch zu melden. Das Gefühl jugendlicher Kraft und die nicht mehr ganz unbewußte Ueberlegenheit, ſo wie mancherlei Eitelkeiten und Schwächen ſeiner Zeitgenoſſen, trieb den geiſtreichen Dichter zu friſchen Ergüſſen der Laune, die hie und da petulant erſchienen und bei manchem Inhaber mühſam erſchriebenen Ruhmes Schrecken verbreiteten. Hieher gehört das Faſtnachtsſpiel „Satyros oder der vergötterte Waldteufel"*), die Satire iſt zweiſchneidig, denn ſie trifft zugleich Rouſſeau und die Anhänger des von ihm gepredigten Naturzuſtandes, zugleich zum Beweiſe, daß Goethe in ganz anderem Sinne die Natur wollte, andererſeits die ſcheinheiligen Frömmler, denn hier wird der Prophet entlarvt und die Gemeinheit erſcheint in ihrer Blöße. Es iſt eine gewiſſe Verwandtſchaft mit Wielands Muſarion, aber alles friſcher, derber und concreter. „Das Jahrmarktsfeſt zu Plundersweilern“ richtet ſich auch mit kräftigem Humor gegen die Frömmler, die mit Herrnhutiſchen „Lämmleins-Liebesflammen“ Brüder und Schweſtern zu kapern bemüht ſind, dabei mancherlei ſpecielle Bezüge auf die Frankfurter Verhältniſſe. Dahin gehört auch der Pater Brei, gegen Leuchſenring gerichtet; er war Erzieher der Darmſtädtiſchen Prinzen und galt für eine ſcheinheilige ſchleichende Perſönlichkeit. Das geiſtreichſte und literariſch bedeutendſte dieſer Stücke iſt aber das im Jahre 1773 in Einer Sitzung niedergeſchriebene Stück „Götter, Helden und Wieland.“ Der letztere hatte einen Operntext Alceſte verfaßt und dann weitläuftig im deutſchen Merkur dies ſchwächliche Machwerk mit Euripides Stück verglichen und demſelben Vorzüge vor dieſem angedichtet, nicht ohne Selbſtgefälligkeit. Das reizte den jungen Dichter, der ſich gerade von der Derbheit angezogen fühlte, mit welcher der griechiſche Tragiker den Herkules einführt; wir wiſſen jetzt durch die Entdeckung einer Didaskalie, daß die Alkeſtis des Euripides als viertes Stück einer Tetralogie geſpielt wurde, alſo die Rolle eines Satyrſpiels hatte, woher ſich denn eben um ſo mehr die kraftvoll humoriſtiſche Auffaſſung des Helden erklärt. Goethe hatte dies fein gefühlt, die künſtleriſche Abſicht und ihr Gelingen richtig erkannt, und er benutzte dies Verhältniß nur, um die ſentimentale Schwächlichkeit der Wieland'ſchen Erfindung und mit ihr die Sentimentalität der ganzen Zeit zu perſifliren und zu geißeln. Das Stück iſt voll genialer Züge, wie der Getroffene ſelbſt anerkennen mußte; als Goethe ſpäterhin in perſönliche Berührung mit Wieland kam, hatte er die Rückſicht, dies friſche Stück nicht in ſeine Schriften aufzunehmen, ja er ließ es im Jahr 1774 nur auf das beſondere Andringen Lenzens drucken, der, wie man wiſſen will, es mit dieſem Rath nicht einmal wohl meinte.*) Das nunmehr in den 33. Band der Werke aufgenommene Drama, das viel von ariſtophaniſchem Geiſt in ſich ſchließt, dient jetzt trefflich dazu, uns das Weſen

---

*) Erſt 1830 in der Ausgabe letzter Hand gedruckt und hier mit der Jahreszahl 1770 bezeichnet, welche indeſſen zu bezweifeln ſein möchte Vielleicht war die Verſchiebung abſichtlich, um die Beziehung auf Baſedow zu verhüllen.

---

*) Auch im vierten Bande des Himburgiſchen Nachdrucks von Goethes Schriften (1779) findet ſich: Götter, Helden und Wieland, eine Farce.

Goethes in ſeiner kraftvollſten Zeit abzurunden: der Schöpfer des Götz mußte, wenn er ſich wahr gab, ſo und nicht anders von Wieland und ſeiner ganzen Richtung urtheilen. Jene productive und dieſe kritiſche Aeußerung wirkten aber zuſammen um eine neue Zeit heraufzuführen und Franzöſiſches mit rein Deutſchem zu vertauſchen. Noch iſt aufmerkſam zu machen auf das Verhältniß, in welchem das letztere Werk zum Satyros ſteht: dort wendete ſich des Dichters Spott gegen die cyniſche Natürlichkeit und hier gegen Prüderie und ſentimentale Verbildung, es ergänzen ſich alſo beide Stücke und in ihrem Zuſammenhange bezeugen ſie unverkennbar, daß die junge Kraft bei allem Uebermut der Laune doch mit geſundem Urtheil ſchon damals den einzig wahren Weg zwiſchen zwei Abwegen zu finden wußte und daß ſicheres Maaßhalten ſchon frühzeitig ihre Sache war.

Wir dürfen endlich die dramatiſchen Werke dieſer erſten Periode nicht verlaſſen, ohne zu erwähnen, daß, gleichzeitig mit Goethes Vertiefung in das Mittelalter, ſich nun auch eine Vorliebe für das Alterthum zeigte, welche ihm wohl hauptſächlich durch die Stolberge beigebracht worden. Er verſuchte ſchon in Frankfurt mancherlei Dramatiſches und trug ſich mit Planen und Entwürfen zu größeren Werken, welche auf dem ſehr verſchiedenen Gebiet doch deutlich den Dichter des Götz erkennen laſſen. Es waren nämlich vor allen die Titanen, welche ſeine Phantaſie beſchäftigten, ihr Auflehnen gegen Zeus, den neueren Machthaber, im Gefühl ihres uralten Rechtes, eine großartige Göttertragödie, wozu Heſiod und Aeſchylos das Vorbild gegeben haben. Fragmente davon haben ſich erhalten, in den Gedichten und im 33. Band der Werke. An letzterem Ort finden wir ein dramatiſches Fragment Prometheus vom Jahr 1773, deſſen Ausführung allerdings dieſer Jahreszahl entſpricht. Es theilt ſich in drei Acte, die freilich ſehr kurz ſind. Prometheus, der Geſtalten aus Thon formt, erſcheint hier im Geſpräch mit Merkur, Minerva, ſeinem Bruder Epimetheus und ſeiner Tochter Pandora. Die Ausdrucksweiſe der Titanen hat heutigen Tags viel Befremdliches, denn ſie ſprechen nicht viel anders als die Ritter und Knappen im Götz. Epimetheus z. B. ſagt: „Mein Bruder, alles was Recht iſt!“ Die Rede wird jetzt als Vers abgeſetzt, könnte aber ebenſo gut Proſa ſein. Auch ſpäter noch gedachte Goethe ſowohl einen gefeſſelten als befreiten Prometheus zu ſchreiben. Von jenem war ein Monolog und ein Chor der Nereiden fertig, deſſen er in Briefen an Schiller (Nr. 290, 321 a.) gedenkt. Dieſem Prometheus, deſſen Grundgedanke die gegenwärtige Periode des Dichters kennzeichnet, ſtellte er in der nächſten, ebenſo kennzeichnend, die milde Iphigenie gegenüber; zwiſchen beiden ſteht Proſerpina.

VII.

Werther.

Es bleibt in Goethes erſter Periode noch ſein berühmter Roman zu betrachten: die Leiden des jungen Werther. Auf des Dichters Romane ausführlicher einzugehen liegt zwar außerhalb unſerer nächſten Aufgabe, ſie bilden jedoch einen ſo weſentlichen Theil der Goethe'ſchen Leiſtung und werfen ſo viel Licht auf das Ganze derſelben, daß ſie hier nicht außer Acht fallen dürfen.

Goethe war bisher kein Schriftſteller von Beruf, gewiß nicht in dem Sinne, wie Klopſtock, Wieland und Leſſing es waren: ſeine Lebensaufgabe ſchien immer noch eine ganz andere werden zu wollen. Obgleich über den Dilettantismus weit hinweg, obgleich die Theater ſich ſchon ſeines Götz bemächtigt hatten, ſo fiel es ihm doch nicht ein nach einem zweiten gleich dankbaren Stoff zu ſuchen, es iſt das Eigenthümliche ſeines Weſens und ſeiner Lage, daß er überhaupt den Stoff nicht ſuchte. Er dichtete nicht um zu dichten, es mußte der Stoff ihm kommen, es mußte etwas an ihn herantreten was ihn ergriff, denn nur ergriffen konnte er ſchreiben. So lag es denn im Schooß der Zukunft was ſein nächſtes Werk ſein werde, weder er ſelbſt noch ein Anderer konnte dies irgend beſtimmen.

Da ereignete ſich die merkwürdige Kataſtrophe des jungen talentvollen Jeruſalem, der als Sohn eines ſo ausgezeichneten und hochgeſtellten Vaters um ſo mehr die Augen auf ſich zog — und Goethe befand ſich an dem Ort, wo die That geſchah, er erlebte zum Ueberfluß hier nahebei ein Aehnliches.*)

Unſer Dichter war von Hauſe aus ein Schüler der Natur und handelte nach dem Loſungsworte der Zeit, dem Stolberg einen Ausdruck gab in dem emphatiſchen Liede: Süße heilige Natur —. Wie er nach der Natur zeichnete, ſo dichtete er auch nach ihr. Die Gelegenheit, wie es in der ſpäteren Elegie heißt, war von früh ab ſeine Göttin, er mußte geſehen, erlebt, empfunden haben, was ſich ihm als Gedicht geſtalten ſollte. Seinen Liedern liegt Wirkliches zum Grunde, zum öftern ſo wenig verhüllt, daß die Veröffentlichung verſagt war, aber auch in ſeinen Dramen brachte er überall Portraitgeſtalten an, und ſeine Umgebung mehr als ſich ſelbſt, faſt jeden ſeiner Freunde und Verwandten kann man mehr oder weniger in irgend einer dramatis persona nachweiſen. Lerſe im Götz nannte er mit Namen, in Eliſabeth zeichnete er ſeine Mutter, in Maria hat man Friederike wiedererkannt, und auch zu Weislingen und

---

*) **Karl Wilhelm Jeruſalem** war der Sohn des auch als Schriftſteller geſchätzten proteſtantiſchen Abts Johann Friedrich Wilhelm Jeruſalem zu Braunſchweig; er war Secretär des Herrn von Höſler, Herzoglich Braunſchweigiſch-Lüneburgiſchen Subdelegatus zur Viſitation des Kaiſerlichen und Reichskammergerichts zu Wetzlar. Der junge Jeruſalem hatte ſich ſelbſt ſchon durch Schriften bekannt gemacht, „Philoſophiſche Aufſätze, 1776 zu Braunſchweig von **Leſſing** herausgegeben, darin: 1) daß die Sprache dem erſten Menſchen durch Wunder nicht mitgetheilt ſein kann. 2) Ueber die Natur und den Urſprung der allgemeinen und abſtracten Begriffe 3) Ueber die Freiheit 4) Ueber die Mendelsſohn'ſche Theorie vom ſinnlichen Vergnügen. 5) Ueber die vermiſchten Empfindungen. Zu Wetzlar faßte Jeruſalem eine heftige Leidenſchaft zu einer jungen Frau, einer Frau **Heerdt**, ob ſie aber mit Vornamen Charlotte geheißen, iſt fraglich; Goethe wählte den Namen der von ihm geliebten Charlotte Buff, damals an Keſtner verlobt, erſt nach Goethes Flucht mit demſelben verheirathet am Palmſonntag 1773. Es ſteht übrigens jetzt feſt, daß Jeruſalems Tod nicht allein in der unglücklichen Liebe, ſondern zugleich in einer Ehrenkränkung von Seiten des Präſidenten ſeinen Grund hatte, indem dieſer ihn nöthigte vom Spieltiſch aufzuſtehen, da „Geſellſchaft komme", Aſſeſſoren und Referendare nämlich, die nur aus Adeligen beſtanden. S. Keſtners Briefe an Goethe, und A. Stöber: Der Aktuar Salzmann.

Adelheid mögen die Urbilder nicht gefehlt haben. Wie nun, wenn ſich vor den Augen eines ſolchen Dichters ein fertiger Roman geſtaltete, eine Begebenheit, die ihn auf das Innerſte ergriff! Seiner Darſtellung werden hier nicht nur die brennendſten Farben geliehen ſein, er wird vielmehr derſelben das unmittelbarſte, ſprühendſte Leben einhauchen. Hier liegt der Schlüſſel zu dem Roman Werther, einem Roman, dem noch kein zweiter an Wirkung gleichgekommen iſt.

Es bleibt nur hinzuzufügen, daß nicht bloß Werther, ſondern die ganze Zeit in ähnlicher Weiſe geſtimmt oder erkrankt war. Wenn damals ſchon die Freundſchaft eine eigenthümlich ſentimentale Beimiſchung erhielt, ſo gilt das von der Liebe noch in ungleich höherem Maaß, Klopſtocks Lieder von der ausſchließlichen und ewigen Beſtimmung der Geliebten für einander, ſeine Anrufe an die künftige Geliebte ſchwammen ſchon in dieſem Strom und ſteigerten mächtig die Schwärmerei bis zur Krankheit. Unglückliche Liebe hat zu aller Zeit im Einzelnen den Tod gebracht, wie viel mehr denn in dieſer! Nichts ſchien natürlicher als ein Zerreißen des Lebensfadens, der Selbſtmord verlor in dieſem Fall ſein Schrecknis, ſein Verwerfliches. Um ſo größer war damals die Theilnahme an dem erſten Fall, der ſich unter ſo beſonderen Umſtänden ereignete und eine Darſtellung konnte hier darauf rechnen das größte Glück zu machen. Aber, wenn das Leben durch hoffnungsloſe Liebe ſo ganz entwerthet ſchien, lag hier nicht wieder ein großes Hinderniß für die Darſtellung, für den Erfolg des Romans? Sicherlich, und eben darum mußte hier ein Goethe kommen, eben darum konnte nur in ſeiner Hand der treffende Pfeil vom Bogen entſandt werden. Es kam nicht bloß darauf an, das kranke Gemüt in allen ſeinen Leiden in einer tiefgeſchöpften Pathologie des Herzens zu entfalten, nicht bloß darauf an, den Todeskeim in dem erkrankten Herzen zu zeigen und ihn von Stufe zu Stufe der Kataſtrophe entgegenzuführen; ſondern die höhere Aufgabe war zugleich die, dies Herz reich, friſch, tieflebendig darzuſtellen, es mit tauſend Fäden an das Leben feſt zu klammern, es tief wurzeln zu laſſen im Boden des Lebens, um den Krach des gewaltſamen Losreißens deſto erſchütternder werden zu laſſen. Hier war die Fülle einer genialen Kraft erforderlich, nur aus der eigenen unendlichen Liebe zum Leben, nur aus der Stärke der eigenen Lebenskraft und Lebensluſt konnte hier die wahre und erſchöpfende Darſtellung erwachſen. Wenn aber jemals einem Künſtler die Mittel und Farben für ein ergreifendes Gemälde zu Gebote geſtanden haben, ſo war dies der Fall bei Goethe in ſeinem Werther. Selbſt jung, ſelbſt verliebt, ſelbſt tief und ſchmerzlich getroffen, war er doch zugleich ein Künſtler, der bereits einen Götz geſchaffen, und er war hier in dem Roman noch bei weitem mehr auf ſeinem Felde, in ſeinem Beruf. Seine Art, nach der Natur zu zeichnen, lebende Perſonen Modell ſitzen zu laſſen, fand hier eine vorzügliche Anwendung. Die Verhältniſſe, in denen Goethe zu Wetzlar lebte, waren denen des Helden ſo nahe verwandt, daß das Eine für das Andere eintreten konnte. Aber wenn er hier nach dem Leben ſchilderte, mit welcher Auffaſſung, mit welchem Geiſt hat er es gethan, wieviel Leben, Seele, Genius gab er von ſeinem Eigenſten hinzu! Es giebt wohl keinen Roman, deſſen Bilder mit ſo unauslöſchlichen Farben ſich an die Phantaſie wenden und hier in ſtets neuer Geſtalt verbleiben, ſo daß die bildende Kunſt im Grunde ein Ueberflüſſiges thut mit den vielfach unternommenen Illuſtrationen, ja man darf ſagen, daß in Betracht illuſoriſcher Darſtellung hier noch eine höhere Stufe erreicht ſei als im Götz. Und ſo iſt denn auch die Geſammtwirkung nur noch eine mächtigere, es iſt hier mehr Einheit, mehr Fluß, mehr zwingender Zuſammenhang, ſtatt der dort oft hervortretenden Zerſplitterung der Scenen, und dabei iſt doch eben ſo viel Abwechslung nicht nur des Inhaltes, ſondern auch der Form, bald Briefe, bald erzählende Darſtellung, dazwiſchen Geleſenes, Notirtes. Natur und Leben wirkt überall im Einklange, in tiefer Harmonie, die Schilderung der Natur iſt gleich hinreißend, ja überwältigend, wie die des Lebens, und, wo Betrachtungen auftreten, zeigt ſich vollends ein warm fließender Strom der Beredtſamkeit, deſſen gleichen man in deutſcher Sprache nicht kannte. — Dazu nun fand der Roman jene krankhafte Reizbarkeit vor.[*]

Goethe ſchrieb ſeinen Roman nicht ſogleich; die Nachricht von Jeruſalems Tode erhielt er im Mai 1771, Werther erſchien erſt 1774; er hatte alſo Zeit gehabt alles wohl und tief in ſich zu verarbeiten und eben daher ward es möglich, daß der Dichter über dem Helden ſtand und nicht in ihn aufging. Wie ſehr gleichwohl Goethes Herz und Weſen an dieſem Roman betheiligt war, geben ſeine ſpäteren Andeutungen zu erkennen, daß er ſich ſelbſt von einem in ihm wohnenden Krankheitsſtoff befreit; aber er leiſtete im Grunde denſelben Dienſt auch dem ganzen Zeitalter, das ſich nun erſt einer Verirrung bewußt wurde. Manche kehrten die Sache um, erklärten den Werther für unmoraliſch, fanden darin eine Verherrlichung des Selbſtmords — während doch vielmehr der Werth des Lebens und die Größe ſeines Verluſtes zur Anſchauung kommt; wie hätte ſonſt auch das Werk ſo rührend ſein können. Auch Leſſing möchte hier nicht ganz das Rechte geſehen haben.

Werther vollendete nun erſt was Götz begonnen: beide Stücke erſt machten Goethe zum großen Dichter, zum Dichter der Nation. Nach dieſen beiden Werken war ſeine Ueberlegenheit über alle Autoren der Zeit, war ſein Genius nicht länger zu verkennen: eine ſolche Macht über die Geiſter hatte noch Keiner ausgeübt, was bisher als das Höchſte des Erreichbaren gegolten, mußte jetzt erbleichen. Leſſing ſagte: Was können die Gleime uns helfen, aber noch ein paar Goethe! Und Mercks Meinung von ſeinem Freunde, auf den er ſtolz war, ganz wie Carlos im Clavigo, rief aus, als er dieſes Stück geleſen: „Solch einen Quark mußt du mir künftig nicht mehr ſchreiben, das können die Andern auch.“

---

[*] Boas ſagt (Nachträge I, 229): „Vielleicht iſt nie ein Buch ſo recht in ſeine Zeit hineingekommen, als Werthers Leiden; zu einer andern Zeit wäre dieſer Roman wohl ohne Spuren vorübergegangen“ — das letztere läßt ſich unmöglich zugeben; die künſtleriſche Bedeutung iſt hier gänzlich verkannt: ein Roman wie dieſer iſt bedeutend zu aller Zeit, wenn auch in jener Zeit die Wirkung doppelt groß war.

Werther wurde bald in alle europäiſchen Sprachen überſetzt, er drang ſelbſt bis nach China und Napoleon las ihn in Aegypten und ſchätzte ihn neben Oſſian. Nicolai, von Neid und Unluſt ergriffen, ſchrieb eine ſchwach ironiſche Fortſetzung, indem er den Helden das Piſtol nur mit Hühnerblut laden ließ. Goethe vergalt ihm in kräftigſter Laune.

VIII.

Stella.

Der berühmte Roman Goethes hat durch ihn ſelbſt ein Seiten- oder vielmehr Gegenſtück erhalten: dies iſt ein dramatiſches Werk, Stella, verfaßt in dem letzten Jahre ſeines Aufenthaltes zu Frankfurt. Wir haben hier noch ganz den Goethe, welcher den Werther ſchrieb, und das Werk beweiſt, daß er mit jenem doch wohl nicht ſo ganz, wie zum öftern behauptet worden, die Sentimentalität abgethan; aber auch an poetiſchem Werth ſteht das Werk ſeinem Vorgänger keineswegs nach.

Für die Beurtheilung dieſes Werkes iſt nun ſogleich die urſprüngliche Geſtalt von der ſpäteren zu unterſcheiden, und ſehr beachtenswerth erweiſt ſich der Zuſatz in den früheren Ausgaben: „ein Schauſpiel für Liebende.“ Das Thema iſt hier nur noch ein gewagteres als im Werther und dem ſpäteren Stück, „die Geſchwiſter.“ Im Werther hatten wir die Liebe zu einer Braut, ſpäter einer Frau, in den Geſchwiſtern bekommen wir geſchlechtliche Liebe zwiſchen Bruder und Schweſter, wenn dies Hinderniß ſich auch als ein nur ſcheinbares erweiſt; hier haben wir die Liebe eines Ehemannes zu einer Anderen, eines Mädchens zu einem Mann, der bereits verheirathet iſt: und dieſe Liebe wird uns mit allem Feuer der Leidenſchaft geſchildert, ſie wird dargeſtellt in allen ihren herzzerreißenden Conflicten: ein Thema für ein bürgerliches Trauerſpiel, wenn man nämlich den Helden ſo weit preisgeben will, daß er von vorn herein als Ehebrecher erſcheint. Aber der

Dichter geht ſogar noch weiter und er macht kein Trauerſpiel, ſondern ein Schauſpiel; er entwickelt das Verhältniß bis zur vollſtändigen Bigamie und er giebt dann dem Ganzen einen verſöhnenden Schluß, die Frauen vertragen ſich, beide ihm zur Hälfte angehören zu wollen. Goethe hat dabei die bekannte Geſchichte des Grafen von Gleichen vorgeſchwebt, welche, ähnlich wie Leſſing in ſeiner Emilia die Virginia anbrachte, in dem Schauſpiel ſelbſt erzählt wird, ſo daß hiedurch allein ſchon die urſprüngliche Tendenz ganz ſicher geſtellt iſt. Hier iſt es nöthig den Schluß der älteren Ausgaben für den, der ſie nicht zur Hand haben ſollte, herzuſetzen.

Fernando. Gott im Himmel, der du uns Engel ſendeſt in der Noth, ſchenk uns die Kraft, dieſe gewaltigen Erſcheinungen zu tragen! — Mein Weib! — (Er fällt wieder zuſammen.)

Cezilia (eröffnet die Thür des Cabinets und ruft). Stella!

Stella (ihr um den Hals fallend). Gott! Gott!

Cezilia (faßt ihn). Stella! nimm die Hälfte des, der ganz dein gehört — du haſt ihn gerettet — vor ihm ſelbſt gerettet — du giebſt mir ihn wieder!

Fernando. Stella! (Er neigt zu ihr.)

Stella. Ich faſſ' es nicht!

Cezilia. Du fühlſt's.

Stella (an ſeinem Hals). Ich darf? —

Cezilia. Dankſt du mir's, daß ich dich Flüchtling zurückhielt?

Stella (an ihrem Hals). O du! —

Fernando (beide umarmend). Mein, Mein!

Stella (ſeine Hand faſſend an ihm hangend). Ich bin dein!

Cezilia (ſeine Hand faſſend, an ſeinem Hals). Wir ſind dein! —

So lautete der Ausgang des Stücks in dem Druck von 1776, in dem Nachdruck von 1779, und ſo lautet er auch in der Göſchenſchen Originalausgabe von 1790; erſt auf Schillers Zureden wurde Goethe bewogen dieſen Schluß gänzlich abzuändern. Man wird nun in dieſer Geſtalt den Vorwurf einer Apologie der Vielweiberei oder mindeſtens der Bigamie nicht abwehren dürfen — was übrigens der damaligen Zeit gar nicht ſo ſehr auffiel, denn ſelbſt Herder überhäufte das Stück in ſeiner erſten Geſtalt mit großem, ja enthuſiaſtiſchem Lob, wie ſein erhaltener Brief davon Zeugniß giebt. Man ſah zunächſt in dem ſonderbaren Schluß nur die Verſöhnung eines tiefen Conflictes, man wünſchte die der Theilnahme ſo werth erſcheinenden Perſonen überhaupt nur gerettet, was ein großes Lob für den Dichter und deſſen darſtellende Kraft einſchließt und andererſeits den naiven Standpunkt der damaligen Kritiker und der Leſewelt zu erkennen giebt. Man täuſchte ſich wohl auch durch die Aehnlichkeit mit der Geſchichte des Grafen Gleichen, welche der Dichter ſo groß als nur möglich dargeſtellt hatte. Was ihn, den Dichter ſelbſt, anlangt, ſo darf zu ſeiner Entſchuldigung geſagt werden, ihn habe das Beiſpiel Leſſings mißleitet, denn einen ganz ähnlichen Fehler hatte dieſer in ſeiner Emilia begangen. Er hatte die ſpecifiſche Römerthat in die moderne Welt hereingezogen, verkleidet in das bürgerliche Trauerſpiel. Daß die Wirkung dadurch nur um ſo größer wurde, iſt wahr, allein auch um ſo unkünſtleriſcher, das Ganze wurde ſeines natürlichen Bodens beraubt, aus dem Heroismus wurde brutale Gewalt. So iſt denn auch die Doppelheirath des Grafen Gleichen nur denkbar in ihrer Zeit, ſelbſt von Seiten der künſtleriſchen Wahrſcheinlichkeit und poetiſchen Wirkung: der Boden der Kreuzzüge, die Entfernung von der Heimat, das Leben im Orient mit ſeiner Vielweiberei, das und Vieles gehört unerläßlich dazu — aber in unſer bürgerliches Leben übertragen wird es in demſelben Grade verletzend, wie unglaublich. Dort iſt die Löſung ohnehin dadurch gemildert, daß eine Wiederholung ſo außerordentlicher Umſtände nicht zu fürchten ſteht und daß die zweite Gemalin als Retterin des Ritters erſcheint, ein Punkt von großer Wichtigkeit, wie Goethe ſelbſt erkannt hat, denn er ſucht eben hierin eine Aehnlichkeit zu gewinnen. Vergeblich, denn die Rettung, welche Stella an Fernando vollbringt, iſt keine wirkliche, keine unintereſſirte, ſondern nur eine figürliche, vollbracht mit und innerhalb ihrer tadelswerthen Neigung.

Daß dies den Zeitgenoſſen nicht vollſtändig entging, daß in dem Taumel der Entzückten Einzelne nüchtern blieben, dies beweiſen die Urtheile von F. Jacobi, von Hippel, von Nicolai u. A.;*) auch erſchienen zwei Gegenſchriften, ſchon im Jahr 1776, in der Form einer Fortſetzung: „Stella, Nummer Zwei" und „Stella, Sechſter Act" (ſ. w. u.).

Mögen immerhin Gründe ſtarker Art empfehlen, den Ehebruch auf Seiten des Mannes milder zu beurtheilen als den auf Seiten der Ehefrau, niemals aber kann Ehebruch an ſich, welcher Art er auch ſei, in dem Licht einer poetiſchen Verklärung erſcheinen, Verſöhnung im künſtleriſchen Sinn giebt es hier ſo wenig wie im bürgerlichen und zu aller Zeit iſt er angeſehen worden als Hauptſcheidungsgrund; Mehrweiberei aber widerſpricht auf's tiefſte allen occidentaliſchen Satzungen und Anſchauungen. Schiller hat hier das Rechte geſehen — daß der Stoff ſeiner Natur nach nur tragiſch enden könne, weil eben der Conflict in ſich unlösbar ſei.**) Er hat, wie wir wiſſen, Goethe damit überzeugt. Die Sache iſt nun aber ſo klar, daß man umgekehrt fragen kann: wie war es überhaupt möglich, daß der Dichter, wo natürlicher Weiſe ein nicht zu verachtender Tragödienſtoff vorlag, darauf beſtand ein Schauſpiel zu machen mit friedlichem, mit erfreulichem Ausgang. Es erklärt ſich eben dadurch, daß ihm überhaupt der Stoff nur von dieſer Seite zuſagte — theils im Gefühl eines eigenen Verhältniſſes, theils nach der laxeren Moral des Jahrhunderts, deren

---

*) S. Hippels Brief vom 18. Sept. 1775 (X, 14) und Nicolais Brief vom 28 Dez. 1775.

**) Wie richtig das Urtheil Schillers iſt, zeigt ſich namentlich im Vergleich mit anderen Verſuchen, das Stück ins Gleiche zu bringen. Der Verfaſſer von „Stella Nummer Zwei", oder Fortſetzung des Goethe'ſchen Schauſpiels Stella in fünf Acten (Frankfurt und Leipzig 1776) läßt einen Bruder des Fernando erſcheinen, dieſer muß im Sturm die unglückliche Stella erobern und dadurch die noch unglücklichere Cäcilie retten; der Zuſchauer kann lachend nach Hauſe gehen. Die Löſung iſt freilich gründlich, aber kaum eines Kotzebue würdig.

Abſtand von der unſrigen hier wieder einmal recht ſtark ſich fühlbar macht.

Das Stück hat auch in neuerer Zeit ſehr verſchiedene Beurtheilung erfahren: Lewes nennt es (ſ. o.) das armſeligſte Werk, das je von einem großen Dichter geſchaffen worden,*) ein Urtheil, in welchem ſich doch wohl nationale Beſchränktheit äußern möchte, bei dieſem Autor ein ſeltener Fall. Sehr abweichend dagegen lautet Düntzers Urtheil (Goethe als Dramatiker S. 114), welcher nämlich dem Stück eine beſonders hohe moraliſche Tendenz beimißt, indem er meint, es ſolle die Heiligkeit der Ehe geſchildert werden, daß die geringſte Entweihung nur zu einem tragiſchen Ende führen könne — allein, da dies tragiſche Ende erſt nachträglich dem Stück gegeben worden, da der urſpüngliche Schluß entgegengeſetzt war, ſo kann dies ſelbſtverſtändlich nicht des Dichters Intention geweſen ſein; und wo bliebe dann auch die Aehnlichkeit mit der Geſchichte des Grafen von Gleichen! Ob man aber ein Stück ſo oder umgekehrt ſchließt, wird nicht gleichgiltig ſein, falls die moraliſche Tendenz überhaupt im Vordergrunde ſtand. Was folgt? Daß es Goethe gar nicht um dieſe zu thun war, daß ſeine nächſte Aufmerkſamkeit nur auf den Conflict ſich richtete und auf deſſen künſtleriſche Ausbeutung. Hatte er überhaupt hier eine ſittliche Tendenz, ſo bleibt nichts übrig, als anzunehmen, daß er auch das über das bürgerliche Geſetz Hinausſchreitende mit dem Mantel der Humanität zudecken wollte, falls nämlich der der chriſtlichen Liebe ſo weit nicht reichen ſollte.

Unter ſolchen Umſtänden darf man es recht merkwürdig nennen, daß ſich durch eine nachträgliche Aenderung dem Stück noch das geben ließ, was ihm urſprünglich fehlte: der tragiſche Schluß iſt in der That nichts Fremdartiges, ſondern giebt nur eine beſſere Abrundung, er iſt das wahrhaft Verſöhnende und das Stück verliert einen großen Theil deſſen, was in dieſem Thema allerdings abſtößt und verletzt. Schwerlich würde Goethe den Rath befolgt haben, wenn ihn ein anderer als Schiller*) gegeben hätte — und die deutſche Literatur dankt ihm ein vorzügliches Werk des großen Dichters mehr. Für ein ſolches halte ich es allerdings, denn es trägt in vollem Maaß alle die Vorzüge an ſich, in denen kein anderer Dichter ihm gleich ſteht. Es geht ein mächtiger Zug durch das Ganze, es iſt reich durchſtrömt von Lebenswärme, die Darſtellung hat illuſoriſche Kraft, alles iſt voll und reich, die Farben ſo brennend, wie nur die Glut einer verwandten Leidenſchaft ſie eingeben konnte. Das Stück ſteht dem Werther näher als Clavigo und die Geſchwiſter, und wer im Werther etwas mehr erkennt, als ein in eine kranke Zeit einſchlagendes Werk, wer darin, trotz aller Zeitfärbung, die Macht des Genius findet und bewundert, der darf auch an dieſem Werk nicht gleichgiltig vorübergehen, man lehnt es nicht ab mit dem Wort Sentimentalität, denn dieſe tritt eben in allzugroßer Kraft auf. So aufgefaßt und angeſehen breitet ſich vor uns nun diejenige Seite Goetheſcher Kunſt, aus welcher Werther hervorging, mehr aus, ſie gewinnt aber nicht nur an Umfang, ſondern auch an Bedeutung, zumal wenn wir erkennen müſſen, daß hier der Uebergang zu den Wahlverwandtſchaften liege. Man kann den Dichter nicht richtig ſchauen und beurtheilen, wenn man von vorn herein gewiſſe Werke als nicht beachtenswerth erklärt.

---

*) A poorer production was never owned by a great poet — Life and Works of Goethe I, pag. 301.

---

*) Wir leſen darüber Goethes Werke Band 45, S. 25. „Da das Stück an ſich ſelbſt ſchon einen ruhigen Gang hat, ſo ließ er es in allen ſeinen Theilen ſtehen, verkürzte nur hie und da den Dialog, beſonders da, wo er aus dem Dramatiſchen ins Idylliſche und Elegiſche überzugehen ſchien. Bei aufmerkſamer Betrachtung kam zur Sprache, doß nach unſeren Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet ſind, das Verhältniß Eines Mannes zu zwei Frauen, beſonders wie es hier zur Erſcheinung kommt, nicht zu vermitteln ſei und ſich daher vollkommen zur Tragödie qualificire. Fruchtlos blieb daher jener Verſuch der verſtändigen Cäcilie, das Mißverhältniß ins Gleiche zu bringen. Das Stück nahm eine tragiſche Wendung und endigte auf eine Weiſe, die das tragiſche Gefühl befriedigt und die Rührung erhöht.“ Es iſt recht merkwürdig, wie leichthin der gealterte Dichter von dieſer ſo tief eingreifenden Aenderung erzählt und wie kühn er hier ſo manches auszuglätten bemüht iſt.

So befindet ſich denn auch Stella, um das mindeſte zu ſagen, auf der Grenze des Romans. Obwohl die dramatiſche Einrichtung mit großem Geſchick gehandhabt iſt und der Vorgang ſich bequem in dieſe Form fügt, ſo iſt das Ganze doch ſeinem inneren Weſen nach weder theatraliſch noch dramatiſch, weil nämlich des äußerlich Geſchehenden zu wenig, des innerlich Vorgehenden zu viel iſt, außerdem aber auch die Charaktere nicht genug der Abwechslung darbieten. Ich glaube, ein Theil der übergroßen Sentimentalität kommt auf Rechnung dieſer dem Stoff widerſtrebenden dramatiſchen Form, was ſich im Roman ausgenommen hätte, nimmt ſich nicht auf der Bühne aus. Wir fragen: Warum gab denn Goethe nicht auch hier der Romanform den Vorzug? Wahrſcheinlich, weil er ſchon einen Werther geſchrieben hatte und ſich auch der Form nach nicht wiederholen wollte. So machte denn auch das Drama Stella erſt wieder den Roman die Wahlverwandtſchaften möglich.

Da Goethe ſo oft an Erlebtes anknüpft und gegebene Motive „mit eigenen Thaten und Gefühlen zu amalgamiren“ *) liebt, ſo hat man auch hier geſucht, aber nicht gefunden. Falls der Dichter die Bigamie des Mannes in die der Frau umgeſetzt hätte — an Frau von Stein zu denken verbietet die Jahreszahl; man hat in der Verlegenheit ſogar an Betti Jacobi gedacht, und allerdings hat Goethe auch hier, wie die Briefe Zeugniß geben, wenigſtens in Worten die Grenze der Freundſchaft ſchon übertreten, was damals weniger auffällig war und wofür er gleichſam ein Privilegium in Anſpruch nahm. **) Viel näher läge ſchon hier an Merck zu denken, der damals auf der Rückkehr von Petersburg die Verhältniſſe ſeines Hauſes in traurigſter Lage und ſeine Frau ſchuldig fand, ſie dennoch duldete; allein auch das möchte ich abwehren. Nun iſt aber das Stück eben zur Zeit geſchrieben, als Goethes Liebe zu Lili auf ihrer Höhe ſtand, woraus wohl allein ſchon folgt, daß die Leidenſchaft ihm nur im Allgemeinen die Farben hergeliehen habe, hier aber an eine beſondere Beziehung nicht wohl zu denken ſei; aber Goethe ſelbſt wußte ja auch bei früherer Gelegenheit von den beiden Kammern ſeines Herzens einen entſprechenden Gebrauch zu machen. Als plötzlich in Coblenz eine flüchtige Neigung zu einer Tochter der Frau von La Roche in ihm aufſtieg, ſchreibt er: „Es iſt eine ſehr angenehme Empfindung, wenn ſich eine neue Leidenſchaft in uns zu regen anfängt, ehe die alte noch ganz verklungen iſt. So ſieht man bei untergehenden Sonnen gern auf der entgegengeſetzten Seite den Mond aufgehen und freut ſich der beiden Himmelslichter" — das iſt nicht weit von Bigamie. Dazu nun könnte gedacht werden, daß der Dichter bei dem Gegenſtück des Werther einigermaßen von der öffentlichen Meinung ſei geleitet worden. Dieſe, in übergroßer Theilnahme an dem Schickſal des unglücklichen Werther ſprach ſich nämlich zum Theil dahin tadelnd gegen Lotte aus, daß ſie demſelben nicht eine Hoffnung gelaſſen, daß ſie ihm durch entgegenkommende Freundlichkeit nicht das Leben gerettet; in ſolchem Sinn ſind mehrere Gedichte der Zeit zu nennen, entſprechend zugleich dem ſehr naiven Standpunkt ſpießbürgerlicher Rührung und anderſeits der bequemen Moral der Zeit. Sollte der Dichter dieſer Strömung nachgegeben haben? Der Schein großartiger Aufopferung kam dazu.

---

*) So drückt er ſich bei Gelegenheit des Clavigo in einem Brief an Jacobi aus.

**) Es kommt hinzu, daß eine Stelle in einem Brief an Fr. Jacobi, den Gatten, räthſelhaft genug klingt, leider uns nur erhalten als Anführung in der Entgegnung des Empfängers (Briefe zwiſchen Goethe und Jacobi S. 54): „Gieb mir Stella zurück; wenn du wüßteſt, wie ſehr ich ſie liebe — und nur deinetwillen liebe — — und das muß ich dir all ſo ruhig ſchreiben, um deines Unglaubens willen, der ich lieber mein Herz ergöſſe.“ Worauf Jacobi antwortete, er allein unter allen Freunden Goethes habe nie den Glauben an ihn verloren.

IX.

Die Geſchwiſter. Triumph der Empfindſamkeit. Lila.

Wir folgen nunmehr Goethe nach Weimar und betrachten hier ſein dichteriſches Schaffen. Die in unſerem Lebensabriß dargeſtellten Verhältniſſe werden hier zunächſt nicht die Entſtehung großer Werke erwarten laſſen, Zerſtreuungen und ſpäter auch Geſchäfte hinderten, dagegen floß der Humor reichlich und auch an erotiſchen Beziehungen fehlte es nicht lange. Die letzteren freilich waren von ganz anderer Art als die früheren, wie das in der Natur der Sache lag, bei aller Laune und Ausgelaſſenheit übten die Hofverhältniſſe doch ihren unvermeidlichen Einfluß und Goethes Muſe mußte ſich denſelben bequemen. Obwohl offenbar der ſchriftſtelleriſche Ruf unſern Dichter in dieſe hohen Kreiſe berufen hatte, ſo betrachtete er ſelbſt doch noch immer ſich nicht als Schriftſteller von Beruf und war um ſo leichter zu ſolchen Dienſten zu bewegen, abgeſehen davon, daß ihrer Natur nach ſeine Poeſie am liebſten dem unmittelbarſten Ereigniß des Lebens ſich anſchloß und der Gelegenheit diente. An dem kleinen Hof war aber kein Ueberfluß von Mitteln der Unterhaltung, ein Liebhabertheater, an dem die hohen Perſonen Theil nahmen, ſpielte in der Reihe der Hofluſtbarkeiten eine bedeutende Rolle. So kommt es denn, daß hier, ähnlich wie in Frankfurt an Lilis Hof, zunächſt kleinere dramatiſche Werke erwuchſen.

Es erſcheint demnach angemeſſen in dieſer Periode des Goetheſchen Dichtens den Dramatiker voranzuſtellen und von der Betrachtung der hieher gehörigen Dramen auszugehen.

Goethe brachte Anfänge des Egmont nach Weimar mit, allein hier war weder Aufforderung noch die nöthige Ruhe, um ein Werk von dieſem Maaß und Gehalt zu Ende zu bringen. Er unterwarf Claudine von Villabella einer Bearbeitung, die aber erſt 1787 Muſik von Reichardt erhielt. Neu entſtanden „die Geſchwiſter“, nicht ohne Beziehungen auf in Weimar empfangene Anregungen und Eindrücke.

Die Geſchwiſter, ein einactiges Schauſpiel, ſind ein Stück, deſſen Werth und Bedeutung man ja nicht zu gering anſchlage. Man erkennt darin deutlich den Verfaſſer des Werther, aber er iſt gereift an Kunſt, an Sicherheit ſeiner tief gemütvollen Pinſelſtriche. Das Werk iſt trefflich in der Anlage, bewundernswürdig in ſeiner Einfachheit und meiſterhaft in der Durchführung. Das Motiv iſt ſo einfach, daß man es gewöhnlich nennen könnte, vielleicht ſogar abgenutzt und die Situation gemacht, allein in der Behandlung wird es zugleich neu und natürlich und hat überall Züge wahrer Originalität. Der Charakter der Marianne, ganz aus dem Vollen geſchöpft, in dieſer muntern Naivetät das Vorbild vieles Nachfolgenden, macht das Ganze erſt möglich und in der Ausbildung der Scenen iſt ein Reichthum der Entwickelung in immer neuen Situationen innerlichen Lebens, wobei die Charaktere ſich allerſeits auf das lebendigſte und wahrſte entfalten und die Empfindung ſtets den angemeſſenſten, auf ihren Höhen aber einen wahrhaft hinreißenden Ausdruck erhält. Das Stück iſt voll großer Schönheiten, die man oft für ein Werk ſo geringen Umfanges zu groß halten möchte. Ich meine das Schauſpiel müſſe noch immer das volle Intereſſe der ganzen Leſewelt beſitzen, während es dem Kenner, namentlich aber dem dichteriſchen Genoſſen, die höchſte Achtung abgewinnt und ihn nicht ſelten mit Bewunderung erfüllt. Es iſt ſchwer bei ſolchem Reichthum auf Einzelnes aufmerkſam zu machen. Ich zeichne aus die Worte, welche Wilhelm im Rauſch der Freude ausruft: „Fahr fort! (weggewendet.) Ich muß ihn austrinken dieſen Freudenkelch. Erhalte mich bei Sinnen, Gott im Himmel.“ Die Art der Löſung, die Haltung des Hauptcharakters Marianne bei

Enthüllung zeigt einen Künſtler, der mit den größten Dramatikern mindeſtens Schritt hält. Hochvortrefflich iſt auch, nachdem die volle Löſung gegeben iſt, Mariannens Schlußwort: „Wilhelm, es iſt nicht möglich!“ Ein Wort, das an dieſer Stelle eine Bedeutung von wahrhaft lyriſchem Schwung erhält.

Die Region, in welcher das Stück ſich bewegt, iſt einerſeits eine durchaus proſaiſche, und hier zeigt ſich Goethe als kräftiger Kämpfer in der von Leſſing und Lenz eröffneten Bahn des bürgerlichen Trauerſpiels und Schauſpiels, ja er ſteigt beinahe noch tiefer hinab, da wir hier einen zum Kleinhandel, zur Spedition herabgeſunkenen Kaufmann haben, der ſich, wenigſtens einſtweilen, in dieſer Lage zufrieden fühlt; dazu das tief in die wirthſchaftlichen Sorgen eintauchende Mädchen. Allein dadurch, daß die eigentliche Handlung ganz in der Gemütswelt ſpielt, überdies durch die außerordentliche Friſche des Hauptcharakters wird die Enge der Verhältniſſe aufgewogen und ein poetiſcher Geſammteindruck möglich, freilich nur ausnahmsweiſe. Nun aber ſpielt das Stück auf einer glatten Bahn, auf der nur eine geprüfte Kraft ſich halten konnte, denn es behandelt das Thema von der Grenze der geſchwiſterlichen und der geſchlechtlichen Liebe — ein Thema, das ſchwer ins Gewicht fällt, wenn es ſich handelt um das Weſen der dem Dichter am meiſten zuſagenden Stoffe und um die Beurtheilung ſeiner Kunſt von hier aus. Die feine moraliſche Grenzſcheide und der Conflict von Sinnlichkeit und Sittlichkeit auf derſelben mit dem aufregenden Element, das er einſchließt, dies macht den wahren und unverkennbaren Inhalt des Schauſpiels aus: der Dichter hat nicht nur viel pſychologiſche Feinheit, viel Zartheit in der Berührung der bedenklichſten und verfänglichſten Verhältniſſe entwickelt, ſondern vor allen eine Fülle der lebendigſten Darſtellung, Wahrheit und Poeſie reichen ſich hier auf das innigſte die Hand und ein tiefer und großer Zug iſt es, daß die Natur, hier ſprechend in der ſo kühn gezeichneten Naivetät des Mädchens, doch durchweg die Oberhand behält über das Geheimniß und die Convention. Die Natur des Mädchens fühlt keine Verwandtſchaft des Bluts und macht eben darum eine heißere Liebe möglich — ſo daß denn mit ſicherem Zug die Unbefangenheit des weiblichen Herzens über die Gefahren der Situation hinweggeht, während doch allerdings für den Leſer hier eine Aufregung bleibt, um nicht mehr zu ſagen. Das Stück bildet den Uebergang vom Werther zur Stella und den Wahlverwandtſchaften, der Dichter der letzteren iſt hier ſchon vorgebildet. In ſeinem Inhalt und ſeiner Behandlung nach iſt dieſes Schauſpiel, trotz der Meiſterſchaft der dramatiſchen Behandlung doch mehr Roman als Drama, weil nämlich die Handlung mehr innerlich als äußerlich iſt; ſchon darum war hier nur Ein Act möglich.

Man hat nach näheren Beziehungen des Stückes zu Goethes Erlebniſſen geſucht; daß ſolche ſtatthaben, iſt bei unſerem Dichter, zumal in dieſer Zeit, nicht unwahrſcheinlich, die Auffindung derſelben aber nicht ohne Einfluß auf die Auffaſſung und Beurtheilung. Der Herausgeber von Goethes Briefwechſel mit der Frau von Stein*) nimmt directen Bezug auf dieſe an. Sie ſchreibt in einem Brief an Goethe: „Die Welt wird mir wieder lieb, ich hatte mich los von ihr gemacht, wieder lieb durch Sie. Vor anderthalb Jahren war ich ſo bereit zu ſterben und ich bins nicht mehr.“ Dieſe Worte finden ſich nun allerdings in den Geſchwiſtern, wenigſtens die Worte: „Vor einem halben Jahr war ich ſo bereit zu ſterben, und ich bins nicht mehr!“ Allein wer ſpricht dieſe Worte? Das Mädchen? Nein, Wilhelm. Dies allein ſchon ändert die Sache gar ſehr und ſo bin ich denn auch nicht der Einzige, der hier ein Bedenken hat. Der Verfaſſer eines Aufſatzes in der Europa**) (1859, Nr. 33) giebt nun eine andere Beziehung, in deren Auffindung er aber nicht der erſte iſt. Nach Verſicherung von Zeitgenoſſen ſoll das Stück entſtanden ſein, als Goethe für die damals (nach Böttiger) „reizend aufknospende“ Amalie Kotzebue ſchwärmte, für welche die Rolle der Marianne zugeſchnitten war. Wirklich ſpielte ſie auf dem Weimariſchen Liebhaber-Theater dieſe Rolle, während Goethe ihr als Wilhelm gegenüberſtand. Schäfer ſtellt indeß jede andere Beziehung zu dieſer Amalie Kotzebue als das Zuſammenſpiel auf der Bühne in Abrede und meint, das Stück erinnere vielmehr an das Verhältniß Goethes zu ſeiner Schweſter Cornelia, „deren leidenſchaftliche Zärtlichkeit die äußerſten Grenzen der geſchwiſterlichen Liebe berührte“. Hier paßt nun freilich wieder das ganze Motiv des Stückes nicht und noch weniger der Charakter der Marianne; es ſcheinen ſonach alle dieſe beſonderen Auslegungen fehlzutreffen und Goethe hier nicht ſo unmittelbar nach der Natur gearbeitet zu haben. Aber doch mittelbar, denn daß Kotzebues reizende Schweſter ihm zum Charakter der Amalie geſeſſen, wird nicht abzulehnen ſein, dieſelbe, nach welcher Kotzebue ſeine Gurli bildete, wenn man nicht vielmehr ſagen will, Goethes Auffaſſung als Marianne habe dazu erſt den Weg gezeigt. Daß der Dichter noch außerdem Erfahrungen und Anſchauungen gehabt und daß hier auch ſeine Schweſter ein Uebriges beigetragen, mag immerhin gelten, allein, was nicht außer Acht zu laſſen und von Wichtigkeit für die Auffaſſung ſeines gegenwärtigen Standpunktes iſt, er ſchaltet eben jetzt freier mit den der Natur abgewonnenen Zügen, wie davon auch ſchon die künſtleriſche Abrundung und durchgeführte Formgebung des Werkes Zeugniß giebt. Anlangend die Worte der Frau von Stein, die ſich im Stück wiederfinden, ſo ſoll auch dieſe Beziehung nicht geleugnet werden, es iſt aber zu erinnern, daß die Sache nur die Oberfläche des Kunſtwerkes berührt und daß dies, ganz unabhängig von dem Weſen des Stückes, nur ein kleiner Privat-Scherz war, den Goethe ſich mit ſeiner Freundin erlaubte, um ihr zu zeigen, daß er ihrer noch gedächte. Man ſieht übrigens, wie der Dichter alles benutzte und wie reich an Beziehungen aller Art ſeine Werke ſind, gewiß noch vielfältig an ſolchen, welche der Nachwelt verloren gehen.

---

*) Im deutſchen Muſeum 1851 Nr. 1.

**) Der Verfaſſer macht noch beſonders geltend, das Stück ſei 1776 entſtanden, gerade zu einer Zeit, als Frau von Stein Goethe durch ihre Abweſenheit auf Kochberg erzürnt hatte und, wie er ihrem Bruder eingeſtand, „in den acht Wochen ihrer Entfernung viel in ihm verſchüttet worden war.“ Er nannte ſich damals ſelbſt „einen ganz ſinnlichen Menſchen“.

Das nächſte Stück*) giebt den Beweis, daß der Verfaſſer nun eine neue Bahn betreten wolle: es iſt dies das ausgelaſſene ſatiriſch-ironiſche Stück: „Der Triumph der Empfindſamkeit“, oder, wie es urſprünglich hieß, „Die zuſammengeflickte Braut“. Es wird verſichert, das Stück habe in der Form, wie man es zu Weimar aufgeführt, noch mehr von ausgelaſſener Laune beſeſſen; es beſitzt allerdings in der Geſtalt, wie es den Werken einverleibt worden, deren nicht mehr allzuviel; aber es iſt und bleibt bedeutſam in Goethes Entwickelung. Der Dichter führt es entſchuldigend ein mit dem Zuſatz: „Eine dramatiſche Grille“. Es beſteht aus ſechs Acten in Proſa mit einzelnen eingeſtreuten Verſen und dem Zwiſchenſpiel Proſerpina, letzteres ganz in Verſen. Es wird eben ſo ſehr die ſentimentale Schwärmerei in der Natur als in der Liebe perſiflirt. Der Prinz führt einen Apparat von Decorationen mit, um in ihnen zu ſchwärmen, da man in der Natur ſelbſt nur den Schnupfen bekomme, und er verliebt ſich in eine Puppe, welche ſich erweiſt als ausgeſtopft mit Büchern und Häckerling, unter jenen neben Rouſſeau's neuer Heloiſe auch die Leiden des jungen Werther, und andere „Empfindſamkeiten“. In den Apoſtrophen an die Puppe erkennen wir nicht undeutlich Klopſtocks Ausdrucksweiſe:

---

*) Die Conception des Stückes iſt, nach Riemers Mittheilungen über Goethe, II, 626 aus dem Jahr 1777; Goethe ſchrieb es zu Ilmenau, während der Herzog jagte. In dieſer erſten Geſtalt, welche der Dichter als Improviſation einem Schreiber raſch dictirte, hieß es „Die Empfindſamen“, es war kürzer, einfacher, idylliſcher, aber, wie verſichert wird, humoriſtiſcher, toller. Die gegenwärtige Geſtalt ſcheint aus dem Jahr 1783 zu ſein. In den chronologiſchen Verzeichnungen der Goetheſchen Werke, welche beide Geſtalten nicht hinreichend unterſcheiden, herrſcht darum Verwirrung, indem ſie verſchiedentlich 1777, 1779 und 1783 angeben. Nach Riemer wurde das Stück in der früheren Geſtalt zuerſt am 30. Januar 1778 gegeben, wiederholt am 10. Februar.

Dich ehr' ich, heiliges Licht,
Reiner hoher Gefühle Freund!
Du, der du mir
Der Liebe ſtockende Schmerzen
Im Buſen auf zu ſanften Thränen löſeſt!
Ach, welche Seligkeiten ſäuſelſt du mir
Ins tiefe Heiligthum der Nacht
Und deuteſt mir
Auf der geheimnißvollen Liebe Ruheſtätte!
Ach verzeih, ach mein Herz
Fühlt nicht immer gleich!
Verzeih den trüben Blick auf deine Schönheit!
Verzeih dem Flüchtigen!

Ferner weiterhin:

Himmel ſie iſt's! Himmel ſie iſt's!
Seligkeit thauet herab. — —
Deine Hand an dieſes Herz,
Geliebte ſüße Freundin!
Du ganz für mich geſchaffen,
Ganz durch Sympathie gefunden,
Gewählte!
In dieſer ſchönen Stimmung unſrer Herzen
Wird mir ein Glück, das nur die Götter kennen!

Worte, von denen Klopſtock und ſeine Nachahmer, unter ihnen auch die Stolberge, ſich getroffen fühlen mußten und durch welche ſich in erwünſchter Weiſe der Antheil beſtätigt, den Klopſtock an der Sentimentalität der Zeit hat. Gleich einem verbrauchten Kleide legte nunmehr Goethe auch dieſen Einfluß ab, um, nunmehr ganz als er ſelbſt, der Wirklichkeit näher liegende Bahnen zu wandeln. Daß ein Dichter in ſeiner Jugend fremden Einflüſſen nachgiebt, iſt nicht nur natürlich, ſondern auch löblich, weil dies eben die Pietät und das Mißtrauen in eigene Kraft mit ſich bringt, das freie Verfolgen eigener Bahnen, das Abſtreifen aller früher beſtimmenden Einwirkungen darf erſt auf einem Punkt der vorgeſchrittenen Entwickelung, der innerlich befeſtigten Kraft und des durchgearbeiteten Charakters erfolgen.

Noch iſt ein Wort zu ſagen über die in den vierten Act hineingeworfene Proſerpina, die Goethe ſelbſt in ſpäterer Zeit (S. Bd. 31, S. 6) hier „freventlich eingeſchoben" nennt. Das Stück beſtand anfänglich für ſich, wie es denn auch einen ganz anderen Charakter trägt, allein gerade mit einer gewiſſen Caprice, vielleicht auch in dem Gefühl, der ſo weit ausgeſponnenen Ironie ein Gegengewicht und jenem Werk mehr Gehalt zu geben, muß es ſich dieſer Umgebung fügen. Es iſt eine eigenthümliche Ausführung des bekannten Mythus in ſehr freien Rhythmen, welche von Goethes Begeiſterung für das Griechenthum, die ihm wohl zunächſt die Stolberge beigebracht hatten, ein ſprechendes Zeugniß ablegt; auf dieſe Anregung weiſt auch die Form hin. Uns iſt das Werk beſonders von Bedeutung als Vorſtufe der Iphigenie, denn von hier zu deren erſter Geſtalt iſt kein weiter Schritt.*) Lyriſche Gedichte dieſer Zeit bieten viel Aehnliches; ein zweites Stück von lyriſchem

---

*) Nähere Nachricht über das Stück ſcheint zu fehlen. Goethe äußert ſich a. a. O. ſehr kurz über ſeine erſten Arbeiten in Weimar: „Bei Gelegenheit eines Liebhaber-Theaters und feſtlicher Tage wurden gedichtet und aufgeführt: Lila, die Geſchwiſter, Iphigenia, Proſerpina, letztere freventlich in den Triumph der Empfindſamkeit eingeſchaltet und ihre Wirkung vernichtet." Die Reihenfolge, wie hier die Stücke aufgeführt werden, ſcheint die Zeit ihrer Entſtehung oder Aufführung zu bezeichnen. Riemer ſagt ausdrücklich, das Stück ſei urſprünglich für ſich gedacht und aufgeführt und er nennt es ein Melodrama. Er giebt an, es ſei zum Geburtstage der Herzogin Luiſe am 30. Jan. 1777 geſpielt worden; doch ſchließt er dies nur aus der Beſtellung der Decoration eines Waldparks; dies paßt aber, wie bereits Schäfer bemerkt, nur auf Lila. Wahrſcheinlich wurde es bei einem andern Feſt und möglich am Geburtstage des folgenden Jahres gegeben. In ſpäterer Zeit, 1815, erneuerte Goethe die Darſtellung „dieſer abgeſchiedenen Production" und ſpricht ſich bei ſolcher Gelegenheit in einem beſonderen Aufſatz, Bd. 45 S. 64 über die Tendenz des Stückes und die Art ſeiner Ausſtattung mit Muſik, Decoration und Mimik aus. Er nennt es ein Melodrama und wir ſehen, daß auf Elemente gerechnet war, welche dem Ballet nahe ſtehen. Leider erfahren wir auch hier nichts über die Zeit der erſten Aufführung und die nähere Beziehung des Stückes.

Drama dieſer Art hatte Goethe damals im Sinn: „Nero, wie er vor dem Volke agirt und während deſſen die Nachricht von einer Verſchwörung erhält.“ Es kam nicht zu Stande.

Aus dem erſten Jahr des Weimariſchen Aufenthalts iſt auch das vieractige Stück Lila. Es wurde verfaßt, um den Geburtstag der Herzogin Luiſe, am 30. Januar 1777, zu verherrlichen; der Dichter begann es im December 1776 während ſeines Aufenthalts in Leipzig, wohin er den Herzog begleitet hatte. Zufolge dieſer Beſtimmung kam es auf feſtlichen Pomp an, Geſang und Ballet mußten darin eine hauptſächliche Rolle ſpielen und überhaupt galt es Ausſtattung aller Art. Goethe konnte aber ſeiner Richtung auf inneres Gemütsleben nicht untreu werden, und wählte hienach Stoff und Behandlung. Der Gegenſtand iſt ein ſehr ſinnreicher und wahrlich nicht von der Oberfläche geſchöpft. Die gemütskranke Gattin des Baron Sternthal ſoll eben ſelbſt durch Schauſpiel und Darſtellung geheilt werden. Ihre Melancholie hat ſich zur fixen Idee geſteigert, ſie glaubt, ihr Gemahl, von deſſen Verwundung ſie Kunde erhalten, ſei geſtorben, ſie zieht ſich in eine öde Partie ihres Parks zurück, den ſie nicht verlaſſen will, lebt hier einſiedleriſch und hält Wirkliches für Traum. Nachdem alle Verſuche der Heilkunſt ſich erfolglos bewieſen, erſcheint der Arzt Verazio, welcher eine pſychiſche Kur anräth und die anfangs widerſtrebenden Angehörigen zur Mitwirkung bewegt. Man ſolle anknüpfen an die Vorſtellungen der Patientin, auf ihre fixen Ideen eingehen, und dieſe allmälig zur Wirklichkeit hinüberleiten, ſo daß ſie erſt da, wo ihr Gemütszuſtand es ertragen kann und ſie genugſam darauf vorbereitet iſt, ihren todtgeglaubten Gemahl wieder erhalten ſoll. Er ſelbſt übernimmt bei dieſem Spiel in der Verkleidung eines Magiers die Hauptrolle. Ein reicher Apparat der Feenwelt und dienender Geiſter iſt ihm zur Seite gegeben, welche dann eben zugleich dem Ballet dienen.

Die zu Grunde liegende Annahme hat eine gewiſſe Schwierigkeit und um deutlich und kräftig genug hervorzutreten, bedarf ſie einer etwas ausführlichen Expoſition, welche den ganzen erſten Act einnimmt; doch hat der Dichter durch Wechſel der Perſonen und durch das muntere Auftreten der Schweſtern der herrſchenden bänglichen und trübſeligen Stimmung möglichſt aufgeholfen. Vom zweiten Act ab haben wir die Verkleidung, die nur am Schluß des letzten ſich löſt. In der Ausführung iſt hier wieder pſychologiſche Feinheit und mancher kluge Wink für einen Seelenarzt, wie man ihn an dieſem Ort am wenigſten ſucht, beſonders ſchön der Zug, daß Lila dadurch für den Plan gewonnen wird, daß ſie Anderen hilft; überhaupt finden wir eine ſehr ernſte und gründliche Arbeit, auch manches Sentenziöſe, ſo daß das Stück ſich gar ſehr von ſeines Gleichen unterſcheidet; leichter dagegen ſind die Liedertexte behandelt, obwohl ſie immer ſich über gewöhnliches Singſpiel erheben. Wenn das Stück wahrſcheinlich ſeinem nächſten Zweck entſprochen hat, ſo dürfte es doch kaum zum zweiten Mal auf die Bühne zu bringen ſein, denn es fehlt dem Stoff gar zu ſehr an dem, was ein größeres Publicum feſſeln oder unterhalten kann; die Heilung von einer fixen Idee führt wenig bewegende Kraft in ſich und hat hier wohl ſpeciellen Bezug, die Theilnahme an den feinen pſychologiſchen Uebergängen ſetzt aber allzuſehr ein beſonderes Publicum voraus. In der That beſteht der Werth des Stückes in dem planmäßigen Fortſchreiten der Cur ſowohl als ihrer Wirkung und hier nun gewinnt das Werk für die Entwickelung unſeres Dichters ein ganz beſonderes Intereſſe, denn es tritt uns hier ſchon ſo früh entgegen, was für die ſpätere Zeit ſeines Schaffens entſcheidend wird. Wir haben es wieder, wie in ſeinen bisherigen großen Werken, durchaus mit der Empfindungswelt, mit den tiefſten Regungen des Herzens zu thun, allein es iſt hier nicht ſowohl die Darſtellung ihrer leidenſchaftlichen Ausbrüche, ihres inneren Wogens, ſondern in kühlerer Weiſe bekommen wir eine Anatomie des Herzens. Der Dichter erſcheint jetzt mehr als Beobachter und Forſcher, jedenfalls als Einer, der mit ſeinem Meſſer, mit größter Sauberkeit des Entfaltens und Auseinanderlegens uns den Wechſel der Seelenzuſtände vorführt, und die Kunſt tritt hier beinahe mit allzuviel Bewußtſein auf. Das iſt nun begreiflicherweiſe keine Art der Production, die auf dem Theater auf viel Wirkung zu rechnen hat, ja die ſich nicht einmal für das Drama eignet, vielleicht überhaupt nicht für die Kunſt. Von den zwei Naturen, welche ſich in Goethe vereinigen, tritt uns hier zum erſtenmal die andere entgegen: das verdient angemerkt zu werden in der Geſchichte ſeiner Entwickelung. Das theoretiſch Zurechtlegende, das ihn zum wiſſenſchaftlichen Sammler und Forſcher beſtimmte und ein hohes Ziel erreichen ließ, beſonders in den Blicken auf die Entwickelung des Pflanzen- und Thierorganismus, das dann aber auch tiefer ins Poetiſche hinübergriff als förderlich war, ja hier bis an die Grenze des Pedantiſchen führte, dies eben iſt es, was ſich hier ſchon ganz unverkennbar meldet, an einer Stelle, wo man es nicht erwarten ſollte.

Lila erfuhr zwei Jahre ſpäter, 1778, eine Umarbeitung, diejenige, in welcher wir jetzt das Stück leſen. In folgenden Jahren verfaßte Goethe noch fernere Singſpiele: Jery und Bätely 1779, die Fiſcherin 1782, Scherz, Liſt und Rache 1785. Jery und Bätely iſt unter ihnen das anziehendſte und bedeutendſte: ein Schweizer Idyll von kräftiger Localfarbe, die Frucht von Goethes Schweizer-Reiſe im Jahr 1779. Der Gedanke iſt vortrefflich: die Spröde, welche der ſcheue Liebhaber nicht gewinnen kann, ſoll durch Vermittlung des munteren Thomas, des heimkehrenden Söldlings, der ſich dafür baaren Lohn ausbedingt, mit Sturmlauf erobert werden. Er fängt es aber plump an und erliegt ſchmählich; aus Rache treibt er ſeine Kühe, die er nach Mailand führen will, auf die Weide der Schönen und läßt dieſe abſichtlich vernichten; der ſcheue Liebhaber tritt zur Abwehr der Unbill auf, kommt ſelbſt mit ſeinem Vermittler in Streit, erliegt im Ringkampf, wird verwundet und bei dem Verbinden entwickelt ſich nun die freie Neigung des Mädchens, die Löſung wird alſo durch höhere Lenkung vollbracht und über Plan und Abſicht hinaus ſpricht das Herz ſelbſt. Thomas aber verwendet die gewonnene Doublone zum Schadenerſatz: alles rund, ſinnreich, muſterhaft. Der Dialog in Proſa, die eingeſtreuten Lieder ſind mehr muſikaliſch als poetiſch, nur zum Schluß entwickelt ſich der Geſang vorherrſchender.

Die Fiſcherin war berechnet, zu Tieffurt im Freien geſpielt zu werden und muß darnach beurtheilt werden. Das Stück iſt des großen Dichters nicht unwürdig, einige ſeiner vorzüglichſten Gedichte wurden hinein verwebt; es beginnt mit der Ballade „der Erlkönig“.

X.

Iphigenie.

Wie nun der Dichter allmälig in Weimar Wurzel faßte und zur Ruhe gelangte, ſehen wir auch Werke größeren Umfangs hervortreten, mancherlei ältere Plane, die nur im Rauſch des Lebens geruht hatten, werden jetzt neben einander gefördert, zum Theil Werke der verſchiedenſten Art, und auch ſchon manches Neue knüpft ſich an. Von älteren Entwürfen kommen Fauſt und Egmont wieder auf den Amboß, es bildeten ſich Anfänge des Wilhelm Meiſter und der Iphigenie, die letztere war aber das erſte, das zum Abſchluß kam, und iſt deshalb zuvörderſt hier näher zu betrachten.

Der Keim des Stücks wird ſchon in das Jahr 1776 geſetzt, zwei Jahre ſpäter erlangte es die erſte Faſſung. Goethe war durch die Stolberge zu ſehr auf das griechiſche Drama hingelenkt, Leſſing hatte zu deutlich auf die Vorzüge deſſelben vor dem franzöſiſchen gewieſen, als daß unſer Dichter, der letzteres am Weimariſchen Hofe noch in Ehren fand, nicht in jenem Sinne zu ſchaffen gewünſcht hätte. Weiße verſuchte ſich eben damals, allein er war kein productiver Genius; ſein Mißlingen durfte auffordernd ſein für den, der hier allein zu helfen im Stande war. Weißes Atreus und Thyeſt hatte die Atridenfabel in Anregung gebracht, Goethe ſtudirte bereits Sophokles und Euripides mit ähnlicher Andacht, wie in Straßburg den Shakeſpeare, und er mochte ohnedies das

Bedürfniß fühlen, nach dem regelloſen Götz, in deſſen Wildheit man bereits das Weſen des Dichters fand, nun etwas Regelrechtes, Geformtes und dennoch nicht Unlebendiges hinzuſtellen.

Für den Inhalt und die Stimmung von Goethes Iphigenie will man im Jahr 1776 noch nähere perſönliche Anknüpfungspunkte entdecken; auch er habe ſich im Zuſtande der Reſignation befunden und durch dieſelbe Ruhe errungen, auch er habe ſich einem wilden Titanentreiben entwunden, ſich „von fremden Zonen verſchlagen“ gefühlt, wie es in dem Gedicht „Ilmenau“ heißt. Für Iphigenie ſelbſt habe ihm die junge Herzogin geſeſſen, welche ſich im Weimariſchen Hofleben nicht heimiſch fand. Recht möglich, daß das jedenfalls in dieſe Zeit gehörige Feſtſpiel Proſerpina wenigſtens zum Theil ähnliche Bezüge hatte, daß es aber wegen anderer ominöſer Worte und Wendungen zurückgelegt wurde und ebendeshalb in den Triumph der Empfindſamkeit kam. Falls nun ſolcher Auffaſſung etwas zu Grunde läge, hätte Goethe hier in der Iphigenie nicht nur denſelben Faden wieder aufgenommen, ſondern hier vergütet und gemildert, weſſen er ſich dort erkühnt. Alsdann würde der Dichter, den wir bisher ſtets im Angeſicht beſonderer Verhältniſſe arbeiten ſahen, auch hier nicht von ſeiner Art gelaſſen haben.

Goethe ſchrieb ſein berühmtes Werk im Jahr 1779 auf, und zwar die erſten drei Acte auf einer Rundreiſe durch das Weimariſche Land, auf welcher er den Herzog begleitete, rüſtig theilnehmend an den Geſchäften der Staatslenkung. Bei Tage beſichtigte er die Straßen und hob Mannſchaften aus, es war im Februar und März; die ſpäten Abendſtunden flüchtete er mit ſeiner Phantaſie nach dem cimbriſchen Cherſonnes und ſehnte ſich von da mit der Seele nach Griechenland. Einige Ruhe auf dem Dornburger Schloſſe förderte das Werk beſonders, und hier bereits „formte es ſich und bekam Glieder“. Mit Ende März waren alle Acte beiſammen, und am 6. April des nächſten Jahres, 1780, fand die erſte Aufführung ſtatt. Das war aber nicht unſere Iphigenie, denn die erſchien erſt im Jahr 1787.

Wir haben jetzt die Iphigenie in Tauris*) in zwei Geſtalten; außer der, in welcher Goethe das Werk der Welt und Nachwelt übergeben, beſitzen wir nunmehr auch noch die urſprüngliche, welche, wenigſtens dem Aeußern nach, in Proſa verfaßt iſt. Aber auch letztere wieder liegt in mehreren, nicht völlig übereinſtimmenden Exemplaren vor. Friedrich Jacobs (ſ. deſſen Vermiſchte Schriften VI, 429) machte, während Goethe ſelbſt die ältere Geſtalt der Iphigenie abhanden gekommen war, auf der Bibliothek zu Gotha die Entdeckung einer älteren Iphigenie Goethes, offenbar derſelben, welche er nach Italien mitnahm, welche 1780 in Weimar auf die Bühne kam. Nicht lange darauf fand ſich ein übereinſtimmendes Manuſcript in der Bibliothek zu Oldenburg, dasjenige, welches Adolph Stahr 1839 herausgegeben und mit ſchätzbaren Bemerkungen begleitet hat. Aber ſchon 1834**) kannte man ein drittes, das ſich von jenem, obwohl gleichlautend, doch dadurch unterſcheidet, daß es nicht in Proſa geſchrieben, ſondern in Verszeilen abgeſetzt iſt, ein Punkt, deſſen Möglichkeit in der eigenthümlichen Beſchaffenheit liegt. Der Dichter, welcher überhaupt ſeine begonnenen Werke in der Muße des italiſchen Aufenthalts für die Herausgabe ſeiner Schriften zu fördern und zu beenden gedachte, hoffte dort beſonders für dieſes Stück, das von der Sonne des Südens ſeine volle Reiſe erhalten ſollte. Wenn auch ſeine Freunde in Deutſchland ſchon an dem Schauſpiel in ſeiner anfänglichen Form Freude und Genüge fanden, Herder gab ſogar dieſer vor der ſpäteren den Vorzug: ihm ſelbſt genügte die erſte Faſſung nicht, er erkannte ſehr wohl, daß gerade für dieſen Stoff, für ein Stück, das Gemeſſenheit und Gleichgewicht predigt, auch eine tiefer durchgebildete Form Bedingung ſei; was anderen als Kunſtwerk erſchien, war für ihn nur Skizze. Dieſelbe zur Vollendung zu führen, war nun im ſonnigen Land Italien ſein Hauptgedanke, alle ihm entgegentretenden Eindrücke bezog er auf ſeine Lieblingsaufgabe. Schon am Gardaſee, wie er ſelbſt im Leben meldet, glaubte er ſich an das tauriſche Geſtade und in die Lage Iphigeniens verſetzt — „als der gewaltige Mittagswind die Wellen ans Ufer trieb und er ſo allein war wie die Heldin am Geſtade von Tauris“. Zu Bologna ſah er darauf das Bild der heiligen Agatha, die hohe Ruhe, „die ſichere Jungfräulichkeit“, welche der Künſtler derſelben gegeben, machte einen tiefen Eindruck, und wieder war Goethes erſter Gedanke an Iphigenie und die Vollendung ſeines Stückes. Er ſchreibt: „Ich habe mir die Geſtalt wohl gemerkt, und werde ihr im Geiſt meine Iphigenie vorleſen, und meine Heldin nichts ſagen laſſen, was dieſe Heilige nicht ausſprechen möchte.“ Er arbeitete, aber er hielt wieder an, vielleicht weil er eben ſein Ziel hochgeſtellt hatte und das Verhältniß zur erſten Form ihn beſchränkte, denn Abweichung von derſelben hatte auch ihre Gefahren, der erſte unmittelbarſte Ausdruck konnte leicht ſeine Wärme und Friſche verlieren. Daneben ging ihm ein zweiter Plan durch den Kopf, eine Iphigenie auf Delphi — „Zerſtreuung und Pflichtgefühl gegen das ältere Stück“ hielt ihn ab von der ſofortigen Ausführung, die dann aber ſpäter ganz unterblieb. In Rom ging die Arbeit in ziemlicher Stetigkeit fort, er recitirte laut und ſuchte dem Gehör abzugewinnen, was freiere Geſtalt erhalten müſſe. Das Stück war am 6. Januar 1787 fertig und ging am 10. nach Weimar ab, zunächſt an die Freunde, darauf zum Druck. In dem begleitenden Brief nennt er aber doch das Werk „ein Schmerzenskind“ und ſetzt hinzu: „denn dieſes Beiwort verdient es in mehr als Einem Sinne;“ ferner: „Ich habe mich daran ganz ſtumpf gearbeitet“ — zum Beweiſe, daß die Bearbeitung keineswegs leicht war und daß er zum öſtern Bedenken trug, was zu thun ſei.

---

*) Die Bezeichnung in Tauris beruht auf einem Mißverſtändniß, das älter iſt als Goethe. Einen Ort oder eine Inſel Tauris giebt es nicht, mit in Tauris, ἐν Ταύροις, ſind nach antiker Bezeichnungsart die Bewohner gemeint.

**) Ein Aufſatz in den Blättern für literariſche Unterhaltung von dieſem Jahr, 1865, Nr. 243, beſchreibt das Manuſcript des Näheren. Höchſt zierlich in Folio geſchrieben, die Sentenzen grün unterſtrichen, iſt es höchſt wahrſcheinlich daſſelbe, von dem Goethe in der italieniſchen Reiſe ſpricht — von der Hand des Sekretärs Vogel. Boas hat es in ſeinen Nachträgen nach dieſen Scenen mitgetheilt.

Nicht ohne Vorbereitung dürfen wir an die Beurtheilung des gefeierten Stückes herantreten. Wenn wir aber hier mit einer Einſchränkung beginnen, ja ſogar Dinge ausſprechen, die als Tadel genommen werden könnten, ſo geſchieht dies nicht in der Abſicht das Werk herabzuſetzen, ſondern nur, um uns den Weg zu ſeiner wahren Auffaſſung zu bahnen, ein Wort, das ich recht vernehmlich geſagt zu haben wünſche.

Um von dem Gehalt, der Compoſition, dem Stil des Werkes zu ſprechen, bedarf es eines Blickes auf die Behandlung des Stoffes im Alterthum, denn dieſem gehört nicht nur die Fabel an, ſondern dieſelbe iſt auch hier mehrfach als Drama geſtaltet worden, ebenſo in neuerer Zeit, vor Goethe, von Italienern, Franzoſen und Deutſchen.

Bekanntlich finden ſich unter den Tragödien des **Euripides** zwei Iphigenien, eine in Aulis und eine unter den Taurern. Die erſtere iſt das Hauptſtück, die eigentliche Tragödie; Aeſchylus, Sophokles und wahrſcheinlich noch andere Dichter behandelten denſelben Stoff, ja es iſt nicht ausgemacht, ob das erhaltene Stück dem Euripides gehöre, wiewohl er ein ſolches geſchrieben hat *). Die tauriſche Iphigenie aber gehört dem Euripides unzweifelhaft, ſie ſcheint eines ſeiner ſpäteren Werke zu ſein und verdient in mehrfacher Rückſicht beſondere Aufmerkſamkeit. Das Stück iſt keine eigentliche Tragödie, ſondern nähert ſich ſchon unſerem Schauſpiel: Oreſt und Pylades ſind nur mit dem Tode bedroht, kommen aber davon und erreichen ihren Zweck, die Entführung des Götterbildes der Diana. Eben dieſe Entführung iſt die Aufgabe des

---

*) Man ſehe darüber mein Buch: „Ariadne, die tragiſche Kunſt der Griechen in ihrer Entwickelung und in ihrem Zuſammenhange mit der Volkspoeſie.“ Daß das dem Euripides beigelegte Stück am Schluß verfälſcht ſei, wird allgemein anerkannt, es trägt aber ſeiner ganzen Anlage nach nicht den Charakter des Euripides, und ſehr auffallend bleibt, daß Athenäus Verſe des tragiſchen Dichters Chäremon citirt, welche ſich in dieſer unter dem Namen des Euripides erhaltenen Tragödie finden. Uebertragung eines zum Vorſchein kommenden Werkes auf den berühmteren Namen kommt aber zu allen Zeiten vor.

Oreſt*) und daran hängt die Löſung von ſeinem Fluch. Sie wird wirklich vollbracht, Oreſt gelingt die kühne That, unter dem Beiſtand der Athene raubt er das Götterbild der Diana, und, nebenbei, zugleich auch ſeine Schweſter. Athene erſcheint am Schluß, um dem König Thoas dies zu verkünden und ihn von der Verfolgung abzumahnen, Oreſt werde die Statue nach Athen bringen, wo in einem beſonderen Tempel ihrer göttliche Verehrung warte, während Iphigenie in der Heimat auf Braurons Felshöhen Prieſterin werden ſolle.*) So knüpft hier die Tragödie an Wirkliches, an beſtehende Heiligthümer an, berührt eine bekannte Sage, und eben die Entführung des Heiligthums, der Götterbilder, war hier die Hauptſache, nur dieſe konnte als etwas ſo Wichtiges gelten, daß davon die Löſung abhängig war. Anders ſtand die Sache für den deutſchen Dichter: das deutſche Publicum wußte nichts von atheniſchen Heiligthümern und maaß auch die Forderung des Apollo und den Werth der Aufgabe für die Löſung nicht mehr mit ſo ſtrengem Maaßſtabe. So durfte denn Goethe hier etwas anderes unterlegen; er gab, wie es ſonſt vorkommt, dem Orakel eine Zweideutigkeit in den Mund: Oreſt ſoll „die Schweſter“ von der tauriſchen Halbinſel nach Athen bringen — er nun legte das von der Schweſter des Gottes aus, wie dies im Alterthum wirklich gemeint war, während, nach Goethes Fiction, der Gott die Schweſter Oreſts gemeint hatte, von der dieſer nicht wiſſen konnte, daß ſie am Leben ſei und ſich unter den Taurern befinde. Auf ſolche Löſung, die freilich durchaus nicht antik iſt und auch immer etwas Spitzfindiges behält, iſt nun das Stück angelegt, überdies, nach Art des Racine, ein Liebesverhältniß des Thoas zu Iphigenie und ſogar der letzteren zu Pylades hineingetragen, das wohl um ſo weniger paſſend ſein mag, als Iphigenie hier als Prieſterin, und zwar als Prieſterin der keuſchen Diana erſcheint. So ſchließt denn das Stück ganz nach Art eines modernen Schauſpiels. Eine andere Abweichung von dem alten Tragiker iſt die, daß letzterer den Wahnſinn des Oreſt und deſſen gewaltige Aeußerungen von dem Hirten berichten läßt, wodurch ſtärkere Farben möglich werden, daß aber Goethe den Ausbruch dieſes Wahnſinnes gemildert auf der Bühne zeigt.

---

*) Zu völliger Beleuchtung und vielleicht im Intereſſe des Leſers ſtehe hier die Stelle des Euripides V. 932—958 nach Franz Fritzes wohlgelungener Ueberſetzung:

Als nun auf Ares' Berg ich hinkam und mich dort
Zur Buße ſtellte, gab man mir den Einen Sitz,
Den Andern der Vornehmſten der Erinnyen.
Nach Red' indeß und Antwort ob des Muttermords
Gab Phöbos' Zeugniß Rettung mir; und gleiche Zahl
Von Steinen zählte hin für mich Athene's Hand,
Und losgeſprochen eilt' ich fort vom Blutgericht.
Die nun von den Erinnyen ſich gebeugt dem Recht,
Verlangten einen Tempel dicht am Ort des Spruchs,
Doch die ſich dem Geſetzesausſpruch nicht gefügt,
Die peitſchten in unſtäter Flucht mich wild umher,
Bis ich zu Phöbos' heil'ger Flur aufs neue kam,
Und vor dem Tempel hingeſtreckt, ein Hungernder,
Schwur, hier mein Leben mit Gewalt zu endigen,
Wenn Er mich nicht erlöſte, der mich umgebracht.
Da tönt' er von dem goldnen Dreifuß lauten Rufs
Und wies mich hieher, um das luftentfallne Bild
Der Göttin zu entführen ins Athenerland.

Drum was der Gott beſtimmt hat, das uns Rettung ſei,
Thu mit mir, denn wenn jenes Bild das unſre wird,
Dann ſchweigt mein Wahnſinn, und im ruderreichen Schiff
Enteilt, geleit' ich wieder nach Mykene dich.
Auf, o Geliebte, du mein ſchweſterliches Haupt,
Hilf deines Vaters Hauſe, ſei mir Retterin,
Denn hin iſt mein und aller Pelopiden Glück,
Wofern der Göttin Bild nicht unſer wird.

Demgemäß in der Schlußrede der Athene:

Zieh hin mit deiner Schweſter und dem Götterbild —

Wo aber das Original das Götterbild voranſtellt:

Χώρει λαβὼν ἄγαλμα σύγγονόν τε σήν.

Bei Vers 1440 iſt dagegen die Reihenfolge der Heimfahrt gemeint.

---

*) V. 1433:

Du aber, Iphigenia, ſollſt auf hehrem Sitz
Von Braurons Felshöhn Prieſterin der Göttin ſein,
Und ſtirbſt du, dort ein Grab empfahn, und Todtenſchmuck
Soll dich umziehn von Prachtgewändern reichſten Schmucks,
Von Frau'n, die beim Gebären ihren Geiſt verhaucht,
Daheimgelaſſen.
(auf den Chor deutend)
Doch auch ſie entführe mit,
Hier dieſe Griechenfrauen, ich gebiet' es dir,
Ob ihres edlen Wollens. —

Wenn ſchon dem Stück des Euripides in hohem Grade die tragiſche Kraft abgeht, ſo daß es den Vergleich mit den eigentlichen Tragödien der Alten nicht aushält, ſo iſt dies bei Goethe noch mehr der Fall, ſowohl nach Anlage als Ausführung ſeiner Iphigenie. Die bewegenden Kräfte des Dramas und deſſen Angeln ſind einerſeits die Entſühnung des Oreſt, andererſeits die Heimführung der Schweſter nach Griechenland, der eben darum auch ſogleich die Sehnſucht nach der Heimat in den Mund gegeben wird; als Gegenwirkung erſcheint die Neigung des Thoas zu Iphigenie. Der erſtere Punkt hat ſelbſtverſtändlich nichts Tragiſches und ſelbſt ſein dramatiſches Intereſſe iſt nicht allzu groß und ausgiebig; auch die Sehnſucht nach der Heimat, ihr Hinderniß, ihre Erfüllung bleibt immer nur ein ſchwaches Motiv, wohlverſtanden: für ein Theaterſtück, und für eines das ſich der alten Tragödie mit ihren mächtigen Handlungen und impoſanten Schickſalen zur Seite ſtellt. Aber in der Entwickelung bleibt immer noch die Erkennung des Bruders, die Erzählung des Muttermordes und ihr Eindruck auf die Tochter übrig. Hier fand der Dichter viel dankbaren Stoff und hatte den Vortheil, manches aus dem reichen Gehalt der großen Fabel wenigſtens erzählend anzubringen, er machte aber, wie wir ſehen werden, auch hievon nur mäßigen Gebrauch.*) Er wollte kein ſo hoch geſpanntes, ſo gewaltſam einwirkendes Stück, er ſtrebte diesmal vor allem nach Ruhe und Gemeſſenheit. Das hat vielleicht ſeine Gründe in beſonderen Verhältniſſen, zugleich aber auch in einer allgemeineren Auffaſſung, welche damals von der antiken Kunſt herrſchend war, ausgehend von der Plaſtik.

---

*) Schiller urtheilt gelegentlich über Iphigenie (Br. 400): „Umgekehrt ſchlägt Ihre Iphigenie offenbar in das epiſche Feld hinüber, ſobald man den ſtrengen Begriff der Tragödie entgegenhält. Für eine Tragödie iſt in der Iphigenie ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Kataſtrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerſpricht.“

Die Vorſtellung, welche Winkelmann und Leſſing, und mit ihnen ihr Jahrhundert, ſich von der bildenden Kunſt der Griechen machten, war nicht ganz die richtige, theils weil ſie dieſelbe zunächſt im Gegenſatz der manierirten und übertreibenden franzöſiſchen Kunſt faßten, theils weil ihnen die Werke der wahren griechiſchen Kunſt noch unzugänglich waren. Sie ſtellten Ruhe und Verallgemeinerung der Formen in den Vordergrund und faßten das Ideal und überhaupt die Schönheit ſo, daß Charakter und Bewegung großentheils geopfert wurde: eine Auffaſſung, welche man bei genauerer Kenntniß aber ebenſo wenig von griechiſcher Plaſtik als Poeſie kann gelten laſſen. Die Werke des Phidias wie die des Aeſchylus, Sophokles und Euripides widerlegen dies auf das Beſtimmteſte und namentlich beſteht das Verdienſt des letzteren darin, daß er Leidenſchaft darzuſtellen verſtanden. Wie man ſich die Architectur und Plaſtik der Griechen weißmarmorn dachte, wir wiſſen heutigestags, daß dem großentheils nicht ſo iſt, ſo dachte man ſich auch die Poeſie der Alten mehr gedämpft und beruhigt; es iſt aber wohl zu unterſcheiden Ruhe im Sinne der Kunſt und im Sinne des dargeſtellten Lebens, wovon wir nur die erſtere den Alten, ſowie allen wahren Künſtlern, zueignen dürfen. Schon die franzöſiſchen Tragiker hatten ſich in dieſer Täuſchung befunden, welche leicht eine Beſchönigung für mangelnde Kraft der Darſtellung werden kann; Leſſing und Winkelmann, die ſo viel für Auffaſſung der Kunſt des Alterthums gethan, hatten doch dieſen Irrthum großentheils beſtehen laſſen; aber ihnen waren noch zu ſehr die ſpäteren Kunſtwerke maaßgebend, die allerdings weit abſtehen von Phidias und ſeinen Zeitgenoſſen. Man ſtellte Schönheit über Charakter und Ausdruck, ſonderte ſie wohl gar davon, verband aber die Begriffe Ruhe und Schönheit als untrennbare; Winkelmann ſprach zwar aus, daß die Ruhe Folge der Schönheit ſei, aber immer zog man dieſen Begriff zu weit und zu allſeitig in jenen hinein.

Nicht fremdartig werden dieſe Bemerkungen hier ſein, denn unverkennbar zeigt ſich in der ganzen Haltung der Goetheſchen Iphigenie eben ein ſolches Streben nach Ruhe und Milderung, nicht bloß in der Behandlung des Einzelnen, ſondern es iſt die ganze Erfindung, die Charakterzeichnung davon beherrſcht. Das Stück gilt nun einmal für klaſſiſch und damit iſt es der näheren Beurtheilung entzogen; gewinne man aber über ſich es anzuſehen, als ob es nicht von Goethe und nicht aus ſeiner Zeit wäre, ſo wird allerdings eine gewiſſe Abdämpfung, eine Blaßheit des Colorits bemerklich, die man damals für griechiſch hielt, die wir aber nicht mehr dafür halten können. Der Dichter, der ſonſt ſeine Charaktere ſo überaus lebendig zeichnete, läßt hier ganz von ſeiner Art. Dies fällt namentlich auf in der Figur des Thoas; wir wünſchen hier den Gegenſatz des Barbaren gegen die Griechen zu ſehen, entſprechend dem grauſen Gebrauch des Menſchenopfers, eben hierauf beruht Iphigeniens Verlangen nach Erlöſung, wie das auch Euripides und der Verfaſſer des Gluckſchen Operntextes hervorgehoben. Bei Goethe erſcheint Thoas in ſeiner ganzen Empfindungsweiſe gleichfalls mild und human. Sein Zorn, wozu hier ſo viel Anlaß, ſpricht ſich nicht eben draſtiſch, ſondern mehr reflectirend und berichtend aus (Fünfter Act, Scene 3):

> Unwillig, wie ſich Feuer gegen Waſſer
> Im Kampfe wehrt und ziſchend ſeinen Feind
> Zu tilgen ſucht, ſo wehret ſich der Zorn
> In meinem Buſen gegen deine Worte.

Und Iphigenie preiſt zum Schluß ganz beſonders „die Milde“ des Barbarenkönigs, der allerdings ſich ſelbſt überwunden. Selbſtbeherrſchung und edle Reſignation bilden ſeinen Charakter — während er bei Euripides dem Machtgebot der Gottheit gehorcht. Demgemäß begegnen auch im ganzen Stück in allen Rollen, wo nur irgend dazu Gelegenheit iſt, die wiederholten Beiwörter: „gelinde“, „gelaſſen“, „beruhigt“; an Pylades (4. Act, Scene 1) wird beſonders gerühmt, daß er mit dem Arm des Jünglings in der Schlacht zugleich die Eigenſchaften des Greiſes verbinde:

> Denn ſeine Seel' iſt stille, ſie bewahrt
> Der Ruhe heil'ges, unerſchöpftes Gut.

Dies Streben nach Ruhe und Stille, das über das Ganze verbreitet iſt, mit Bewußtſein und Abſicht, wirkt nun aber ſelbſt auf die Anlage der Scenen und die Führung des Dialogs ein, und ſchneidet ab, wo wir gerade die Höhenpunkte der Empfindung erwarten müſſen. Ich will hier nur Eines anführen, das mir immer ſehr befremdend und ſtörend geweſen iſt. Ganz nach dem Vorbilde der Tragiker weiß Goethe auszuſparen, der nichts ahnenden Iphigenie das Tragiſche tropfenweiſe zuzumeſſen. Schon hat ihr Pylades im Allgemeinen geſagt, daß Oreſt ein Mörder ſei, ſchon hat er ihr den Mord ihres Vaters, Agamemnons, berichtet, worauf ſie aber mit allzu großer Ruhe nur antwortet:

> Sag' an, wie ward die ſchwere That vollbracht?

ſchon hat Oreſt den Tod der Klytämneſtra durch ihren Sohn gemeldet, worüber Iphigenie ihr Erſchrecken gar nicht, ihren Schmerz aber in einer weitläuftigen, weitausholenden Rede mit etwas kühler Wendung äußert; als nun endlich Oreſt ihr das Letzte entdeckt und ſie in Einer Rede zugleich erfährt, daß Oreſt der Mörder der Mutter ſei und daß Oreſt vor ihr ſtehe in dem Fremdling, den ſie opfern ſoll: da erfolgt hierauf von ihr keine Antwort, kein Vers, kein Wort, ſondern, man erwäge! Iphigenie knüpft nur an das letzte Wort des Oreſtes an, daß man ihn ſeinem Geſchicke überlaſſen, Iphigenie aber mit ſeinem Freunde heimkehren ſolle. Sie faßt, als ob ſie alles andere nicht vernommen hätte, nur dies letztere auf und ergeht ſich in Betrachtungen über die Erfüllung ihres ſehnlichſten Wunſches. Ich halte, wenn man überhaupt an dieſes Stück den vollen Maaßſtab der Kunſt anlegen dürfte, dieſen Fehler für einen ſehr großen, wahrſcheinlich für den größten, den Goethe je gemacht, ich entnehme aber zunächſt daraus nur den Beweis, wie weit man damals im Tragiſchen von wahrer Empfindung der Situation abgekommen war und wie wenig Goethes bisherige Beſtrebungen hier ſchon durchgreifend reformiren konnten. Dort ein Meiſter, blieb er doch hier nur Anfänger.

Laſſen wir alſo den Maaßſtab tragiſcher Kunſt fallen, nehmen wir das Stück, wie es iſt, als ein beſonderes in ſeiner Art, abhängig von Zeit und Umſtänden. Alsdann läßt ſich der eigenthümliche Werth nicht verkennen, ſo wenig hiemit auch eine Bahn für die neuere Tragödie gebrochen war, ſo wenig der griechiſch-franzöſiſchen Tragödie gegenüber hier eine Gattung der griechiſch-deutſchen begründet wurde. Man muß ganz abſehen von Fabel und Perſonen, von Zeit und Ort der Darſtellung, von Mythus und Geſchichte: dies alles dient nur, iſt nur Mittel; der eigentliche Gehalt des Stückes iſt ein anderer, und wieder liegt er auf dem Felde des Gemütslebens. Ich halte dafür, Goethe habe den Inhalt ſeines Stückes am deutlichſten ausgeſprochen in den Worten des Oreſt (Act 5, Scene 6):

> Gewalt und Liſt, der Männer höchſter Ruhm,
> Wird durch die Wahrheit dieſer hohen Seele
> Beſchämt und reines kindliches Vertrauen
> Zu einem edlen Manne wird belohnt.

In ſolcher Weiſe wird nun auch ſtets die Reinheit der Seele Iphigeniens ins Licht geſtellt und der tragiſche Conflict als Angelpunkt des Stückes iſt: daß die Löſung außer der Gewalt auch einer Liſt bedarf, zu der Iphigenie mitwirken ſoll, daß aber Iphigenie, zufolge dieſer ihrer unbefleckten Seelenreinheit, ſich zu ſolcher Liſt, zu ſolcher Unredlichkeit nicht entſchließen kann, ein Conflict der freilich weit außerhalb der antiken Welt liegt — man begreift, daß Goethe zugleich in dem Bilde der heiligen Agathe ſeine Heldin finden konnte. Hienach ſind die eigentlichen Wendepunkte und die ihnen entſprechenden Verſe aufzuſuchen. Sie liegen in den Worten erſtlich des Pylades (Act 4, Scene 4):

Man ſieht, du biſt nicht an Verluſt gewöhnt,
Da du dem großen Uebel zu entgehen
Ein falſches Wort nicht einmal opfern willſt.

Und ſo ſagt Iphigenie vor allem (Scene 5): Ich zittere
den Mann zu hintergehen,
Dem ich mein Leben und mein Schickſal danke.

Und die Löſung ſpricht ſich aus in ihren Worten (Act 5, Scene 4):

Geſtanden hab' ich euren Anſchlag,
Und meine Seele von Verrath gerettet.

Dies aufgefaßt, zeigt ſich nun erſt, wie ſehr das Antik-Tragiſche dem Werk nur äußerlich beigegeben worden, daß es auf der Oberfläche ſchwimmt, während Kern und Weſen des Stücks damit ſtreiten; es zeigt ſich hier das Feinfühlende, ja Ueberfeinerte in dem Gehalt des Stückes, die Schürzung und Löſung des Knotens iſt von der zarteſten Art, iſt ſo geiſtig und luftig colorirt, daß wir uns in eine andere Welt verſetzt ſehen, die weit verſchieden iſt von antiker Plaſtik und tragiſcher Kunſt. Hatte Racine ſeine griechiſchen Tragödien ſtark moderniſirt, ſo iſt Goethe in der That noch weiter gegangen. Auch das Verhältniß von Iphigenie zu Pylades iſt zart, ja überzart gehalten; ſie ſpricht nur mit beſonderem Intereſſe von ihrem theuren Freunde und Rather, und doch dürfen wir in der Heimat wohl darauf rechnen, daß ſie hier nicht die Prieſterin bleibe, ſondern ihr erſetzt werde, was ſie dem Thoas gegenüber ausſchlug. Ein ſchönes Ingrediens, das viel zur Verbindung der Elemente beiträgt, iſt die Sehnſucht nach dem Vaterlande, nach Griechenland, das jedem Barbarenlande als Gegenſatz gegenüberſteht, ausgeſprochen in dem ſchönen Verſe:

Das Land der Griechen mit der Seele ſuchend.

Aber auch von ſeiner eigenen Seele goß der Dichter viel in das Werk; die Feinſinnigkeit, das Zartgefühl, das ihm eigen iſt, trat hier in vollem Maaß hervor, es herrſcht eine beſondere Idealität in dem Ganzen, vornehmlich concentrirt in dem reinen Bilde makelloſer Weiblichkeit, und gleicherweiſe iſt in der Ausführung überall nach Klarheit und Harmonie geſtrebt. So begreift ſich denn wohl, wie das Werk ſogleich die Herzen gewann, namentlich der Frauen; dieſe empfangen aber hier vielleicht nur zurück, was von ihnen ausgeht. Hat Goethe hier tief aus ſeinem eigenſten Innern geſchöpft, ſo dankt er doch auch ſicherlich viel dem Umgange in jenen feingebildeten Kreiſen, die ſich in Weimar ihm öffneten, er dankt namentlich viel dem Verkehr mit edlen Frauen, vor allem der Frau von Stein, überdies wohl auch mag ihn der Gedanke getragen haben, etwas der Herzogin Wohlgefälliges hinzuſtellen. Aber gleiches Glück machte das Werk auch bei Männern — man glaubte einen Ton aus Griechenland zu vernehmen, wohin damals die Sehnſucht ſo groß war; eine Täuſchung, ähnlich der bei den Oſſianiſchen Liedern kam zu ſtatten: Man hatte Modernes und glaubte doch Griechiſches zu haben, das ſtark dem Zeitgeiſt Aſſimilirte trat um ſo näher, konnte um ſo bequemer genoſſen werden.

Goethes Iphigenie iſt auf dieſer Seite die Umkehrung von Leſſings Emilia: letztere trug ein antikes Element in die moderne Welt, wodurch es nur um ſo herber erſchien, in der Iphigenie aber iſt eine moderne Auffaſſung in die antike Welt verſetzt: und das hatte die angedeuteten Vortheile: es erwuchs hier, mit Platen, „die Goetheſche Sanftheit“.

Iſt ſolcherweiſe dem Werk ſein eigener und beſonderer Werth, ſein Feingehalt geſichert, ſo läßt ſich wieder zu einer mehr kritiſchen Betrachtung zurückkehren, zunächſt zu dem Vergleich der in Italien unternommenen Bearbeitung mit dem erſten Entwurf. Recht merkwürdig iſt, wie wenig der Dichter bei dieſer Ueberarbeitung ſich von dem erſten Concept entfernte, auch da nicht, wo es uns nöthig ſcheint. Acte, Scenen, Dialog, alles iſt geblieben, wie es war, nur an Worten iſt geändert, nur wenig genommen und hinzugefügt. Es war im Weſentlichen nur eine Umſchreibung der regelloſen Rhythmen in beſſer abgemeſſene Verszeilen, wobei aber durchgängig der volle Eifer des Dichters ſich darauf richtete dem Einzelnen mehr Adel, dem Ganzen mehr Stil zu geben. Die Forderung des Klaſſiſchen trat jetzt an den Dichter heran. Hatte er früher nur Wahrheit und Lebendigkeit im Auge gehabt, ſo mochte am Hof zu Weimar, wo die franzöſiſchen Klaſſiker immer noch ihre Geltung hatten, ihm dieſe Forderung ſchon fühlbar geworden ſein, in höherem Maaß ſtellte ſie ſich ihm in dem Lande der klaſſiſchen Kunſt. Rom, im Angeſicht der Marmorwerke des Alterthums, ſchien der rechte Ort, um dem Block der Iphigenie die letzte Hand zu geben und, ſo viel möglich war, ihr das klaſſiſche Gepräge anzubilden. Goethe machte hier eine ſtrenge Schule durch, die nicht ſo leicht war, wie ſie uns jetzt erſcheint, die ihm aber für alle folgenden Werke zu ſtatten kam. Er hatte ſich bisher in der Art des Ausdrucks oft gehen laſſen, ſeine ſüddeutſche Redeweiſe führte ihn beſonders weit ab von dem, was man etwa in Norddeutſchland an Gemeſſenheit und Adel ſchon erreichte, hier war ihm, der ſich durch ſein Idiom gefördert ſah, wo es friſche Natur und Lebensbilder galt, noch beſonders viel zu thun. Iphigenie konnte nicht in ſorgfältigere metriſche Form gegoſſen werden, ohne daß zugleich eine durchgreifende Veredlung des Ausdrucks erfolgte, das Kurzabgeriſſene, Skizzenhafte mußte mehr Fülle, mehr Gemeſſenheit, vor allem mehr Gleichmäßigkeit erhalten. Man verſteht jetzt, daß Goethe dieſe Arbeit ſchwer wurde, daß er ſein Werk ein Schmerzenskind nannte, namentlich, wenn überall die Gefahr vorlag, über der ſtrengeren Form die Wärme des erſten Entwurfs zu verlieren, eine Gefahr, von der jeder Künſtler, in welcher Sphäre es ſei, zu reden weiß, und die hier beſonders groß war. Im Allgemeinen iſt Goethe ſeine Arbeit gelungen und er arbeitete hier nicht nur für ſich und ſeine künftigen Werke, ſondern für ſein Zeitalter und die deutſche Literatur. Der genaue Vergleich der erſten und der zweiten Iphigenie iſt von großem Intereſſe, es läßt ſich nicht verkennen, daß vieles im Einzelnen gewonnen habe, aber noch mehr das Ganze, eben an Ruhe, Klarheit, Würde, Hoheit — Eigenſchaften die hier in vorzüglichem Grade erfordert wurden, wenn der Inhalt, „die Hoheit der reinen Seele“, ſich klar und ſtark ausprägen ſollte.

Aber wenn wir dies im Allgemeinen lebhaft anerkennen, ſo darf doch nicht verſchwiegen werden, daß hie und da das Ziel überſchoſſen ſei, daß das Zierliche ſchon ins Gezierte übergehe, daß in dem Streben nach gewähltem Ausdruck ſchon das Koſtbare (Pretioſe), ja zuweilen das Schnörkelhafte und Froſtige hervortrete, offenbar Folge zu vieler Arbeit und der nicht befolgten Warnung: manum de tabula. Die weitere Verfolgung dem urtheilenden Leſer überlaſſend, ſetze ich nur beiſpielsweiſe einige Zeilen hieher, welche in meinen Augen verkünſtelt erſcheinen, wie ſie denn offenbar dem friſchen Eindruck entgegenſtehen. Iphigenie fragt (Act 3, Scene 1) ob Oreſt und Elektra lebe; Oreſt bejaht, darauf Iphigenie:

Goldne Sonne, leihe mir
Die ſchönſten Strahlen, lege ſie zum Dank
Vor Jovis Thron! Denn ich bin arm und ſtumm.

Im fünften Act, Scene 3, ſagt Iphigenie dem Thoas: du zwingſt mich, meinen Bruder zu tödten, und er will ihr darauf erwiedern: man täuſcht dich; dies faßt er in die gedrechſelten Worte:

So haben die Betrüger, künſtlich dichtend,
Der lang' Verſchloſſenen, ihre Wünſche leicht
Und willig Glaubenden, ein ſolch Geſpinnſt
Ums Haupt geworfen —

Wobei wohl ein gewiſſes Mißverſtändniß plaſtiſchen Ausdrucks mitgewirkt haben kann; und dieſe geſuchte Ausdrucksweiſe fällt uns um ſo mehr im Munde des Thoas auf, als der Dichter ihn ſagen läßt:

Der Scythe ſetzt ins Reden keinen Vorzug,
Am wenigſten der König.

Im Ferneren zürnt Thoas in der bereits angeführten Weiſe; Iphigenie wendet ſich darauf an ſeine Gnade in den noch kühleren Worten, welche durch allzu geſuchte Wendung beinahe unverſtändlich werden:

O laß die Gnade, wie das heil'ge Licht
Der ſtillen Opferflamme, mir, umkränzt
Von Lobgeſang und Dank und Freude, lodern.

Als Oreſt im dritten Act vom Tod der Klytämneſtra, allerdings auch etwas ſpitz, meldet:

Nein, doch ihr eigen Blut gab ihr den Tod —

antwortet Iphigenie:

Sprich deutlicher, daß ich nicht länger ſinne.
Die Ungewißheit ſchlägt mir tauſendfältig
Die dunkeln Schwingen um das bange Haupt —

und dieſe höchſt gezierte und verkühlte Redeweiſe erhält noch mehr Licht, wenn wir ſie mit der Proſa vergleichen: „Sprich deutlicher, damit ich's bald erfahre, die Ungewißheit ſchlägt mit tauſendfältigem Verdacht mir an das Haupt.“

Der Grund ſolcher Uebelſtände liegt nun aber nicht fern. Natürlich und unvermeidlich war dieſe hie und da ſteiſe Verkünſtelung des Wortes und Bläßlichkeit des Colorits, da Goethe in Rom ausſchließlich nur die Form im Auge hatte und den Inhalt für abgeſchloſſen erklärte. Er hatte ſein Werk nicht mehr im Schmelzfeuer, ſondern handhabte nur noch Feile und Meißel, ſo iſt denn die Oberfläche des Werkes eine ciſelirte, es fehlt die Gußhaut. Die wahre Form kann nur mit dem Inhalt zugleich erwachſen, nur im Strom der Production; was die glättende Hand nachher thut, darf nur ein weniges ſein, nicht ſo viel als hier geſchah. Die Art und Weiſe, wie Goethe bei der Umbildung der Iphigenie zu Werke ging, war lehrreich für ihn, aber dem Stück ſelbſt konnte ſie nicht in jeder Art förderlich ſein. Man wird jetzt verſtehen, warum Herder der erſten Iphigenie den Vorzug gab, ein Urtheil, dem wir aber auch nicht in jeder Rückſicht beipflichten können. Wir haben nun noch einen beſonderen Grund, ſelbſt an Goethe und deſſen vorzugsweiſe für klaſſiſch gehaltenem Werk dieſe Verkünſtelung des Wortes nicht unbemerkt zu laſſen, weil ſie nämlich ein verführeriſches Beiſpiel für alle geworden iſt, die neuerdings im Drama den Anſtrich des Klaſſiſchen erſtreben. Die Froſtigkeit, welche einige in neueſter Zeit anſpruchsvoll auftretende Trauerſpiele erreichen, beruht großentheils auf der Verdrechſelung der Worte bis zur Unverſtändlichkeit. Es ließen ſich davon Beiſpiele bringen, welche das Angeführte weit hinter ſich laſſen.*)

So geht denn ferner auch das Streben nach weitem Faltenwurf der Rede in längeren Perioden nicht ſelten über ihr Maaß und allzu lange und überladene Kommata ſtellen ſich nicht nur dem Vortrag als Hinderniß dar, ſondern werden auch in gleicher Weiſe der Würde und dem Nachdruck verderblich. Als Beiſpiel genüge, in der Schilderung des von Klytämneſtra an Agamemnon verübten Mordes:

Stille führt
Sie ihn zum Orte, wo ſein Vater fiel,
Wo eine alte leichte Spur des frech
Vergoßnen Blutes oftgewaſchnen Boden
Mit blaſſen ahndungsvollen Streifen färbte.

Es ſei wiederum erinnert: Nicht um den Werth des Werkes zu ſchmälern, führen wir ſolches vor, ſondern nur um demſelben ſeine rechte Stelle anzuweiſen, in der es hinfort unangefochten beſtehen kann. Es war ein Uebungsſtück des Dichters, es war überdies ein erſter Schritt auf einem ganz neuen Felde, namentlich auch von Seiten der Versbehandlung und der Sprache. Leſſings Vers im Nathan war gebrochen, ohne Schwung und Pathos, er wollte vor allem nur natürlich ſein und machte ſich's recht eigentlich zur Aufgabe vom Maaß ſo wenig als möglich hören zu laſſen, wie denn von jener Zeit her ſich unter Schauſpielern eine ſolche Tradition erhalten hat, die ſich oft auch zur Geltung bringt, wo ſie nicht paßt. Hier nun, ganz im Gegentheil, ſollte zum erſten Mal etwas von dem Kothurn der Griechen hervortreten, der Vers ſollte tönen;

---

*) Stark in dieſem Punkt z. B. Paul Heyſes Sabinerinnen.

der Dichter meldet ausdrücklich, daß er deklamirend in Rom geformt habe. Ihm gelang in dieſer Richtung ſchon viel; Schiller freilich ſpäterhin ungleich mehr. Eben die Beſtrebung, das Pathos mit der für unerläßlich gehaltenen Ruhe und Mäßigung zu vereinigen, führt oft auf den bezeichneten Abweg, der ſich wenigſtens in einzelnen Partien meldet. Es ſtellt ſich alſo auf dieſer Seite das Stück in die Mitte zwiſchen Leſſing und Schiller.

Was Goethes eigene Entwickelung anlangt, ſo iſt zunächſt herauszuſtellen, daß von hier ab eine idealere Kunſtart beginnt, die noch viel edle Früchte getragen; der nächſte Schritt war Taſſo, in welchem das hier Errungene ſchon viel ſicherer und gleichmäßiger hervortritt. Nicht unerwähnt aber auch darf bleiben, daß mit der Iphigenie und namentlich mit der kühlen Arbeit ihrer Umbildung in ſtrengere metriſche Form der Dichter in jene Manier eintritt, welche ihm wohl zunächſt als plaſtiſch und antik galt, uns aber doch als kälter erſcheinen muß. Eine längere Reihe nachfolgender Werke ergiebt hier eine nicht in jeder Rückſicht erfreuliche Steigerung, die natürliche Tochter bildet darin den Höhenpunkt.

Vielleicht darf nicht außer Acht fallen, daß Goethes Iphigenie auch, wiewohl ſehr gemäßigt und tief ins Ganze verwebt, eine gewiſſe didaktiſche Tendenz in ſich trägt, zufolge deren ſie ſich in die Nähe von Leſſings Nathan ſtellt. Wie letzterer die Toleranz predigt, ſo Goethes Werk die Humanität, und zwar ebenſowohl in ſeinem ganzen Verlauf, als in einzelnen Sentenzen. So haben die ſonſt ſchönen Worte des Pylades Iphigenie gegenüber (Act 4, Scene 4) einen wohl zu ſtark didaktiſchen Charakter, wie ſie denn auch ein wenig abkühlend inmitten des Dramatiſchen klingen, ich meine:

Das Leben lehrt uns, weniger mit uns
Und andern ſtrenge ſein, du lernſt es auch.
So wunderbar iſt dies Geſchlecht gebildet,
So vielfach iſt's verſchlungen und verknüpft,
Daß Keiner in ſich ſelbſt noch mit den Andern
Sich rein und unverworren halten kann.

Auch ſind wir nicht beſtellt uns ſelbſt zu richten:
Zu wandeln und auf ſeinen Weg zu ſehen
Iſt eines Menſchen erſte, nächſte Pflicht:
Denn ſelten ſchätzt er recht, was er gethan,
Und was er thut, weiß er faſt nie zu ſchätzen.

Ueberhaupt geht das Werk nach dem Muſter der alten Tragiker, und wohl über daſſelbe hinaus, der Sentenz nach, und da das Zeitalter Freude daran fand, befeſtigte ſich Goethe in dieſer Richtung je mehr und mehr; auch dies nicht ohne Gefahr.

Demnächſt iſt die Ausdrucksweiſe reich an Bildern und auch von ihnen iſt ſchließlich ein Wort zu ſagen. Einige ſind treffend, neu und in jeder Art glücklich; ich zeichne beſonders aus in dem Wort des Pylades (Act 4, Scene 4):

Ich bringe mehr als das: denn ſchön begleitet
Gleich einem Fürſten, pflegt das Glück zu nahn.

Dagegen berührt unangenehm der Ausdruck in Iphigeniens Munde:

Es wälzet ſich ein Rad von Freud' und Schmerz
Durch meine Seele.

Anderes wieder ſtreift ans Koſtbare, Weichliche und Sentimentale, ſo die von Jean Paul ausgezeichnete Stelle, Oreſt im zweiten Act, erſte Scene:

Erinnere mich nicht jener ſchönen Tage,
Da mir dein Haus die freie Stätte gab,
Dein edler Vater klug und liebevoll
Die halberſtarrte junge Blüthe pflegte;
Da du ein immer munterer Geſelle,
Gleich einem leichten bunten Schmetterling
Um eine dunkle Blume, jeden Tag
Um mich mit neuem Leben gaukelteſt,
Mir deine Luſt in meine Seele ſpielteſt,
Daß ich, vergeſſend meine Noth, mit dir
In raſcher Jugend hingeriſſen ſchwärmte.

Darauf Pylades:

> Da fing mein Leben an, als ich dich liebte –

Es iſt dies nicht die Sprache von Männern unter einander und man erkennt den Dichter des Götz hier nicht wieder. Iphigenie iſt die Feier der hohen Weiblichkeit, allein von dieſer ziehen nun auch alle Perſonen an und der Dichter hat ſich ſo ſehr in dieſen Ton vertieft, daß er ihn ganz nicht wieder los geworden. Inſofern iſt Iphigenie für ihn ein Wendepunkt. Ich ſchließe mit dem Wort: Iphigenie iſt eine eigenthümliche Art von griechiſcher Madonna, einer gräciſirten Heiligen, deren Geſtalt vielleicht noch reiner wirkte, wenn ſie, wie ſämmtliche Perſonen des Stücks, nicht mit allzuviel Reflexion und Bewußtſein ſpräche — z. B. in dem Vers, der ihr Act 4, Scene 4 gegeben wird:

> Ganz unbefleckt genießt ſich nur das Herz —

denn eben dadurch, daß ſie auf die Zunge tritt, verliert dieſe Reinheit von ihrem Glanz.

Wie ſehr Goethe von Iphigeniens „heiliger Ruhe“ erfüllt war, dies bekundet ſich ganz beſonders darin, daß er ſie noch in einem zweiten Stück in dieſer Weiſe darſtellen und ihr als Folie eine von Wuth entbrannte Elektra gegenüberſtellen wollte, vielleicht auch ſchon in dem Gefühl, daß das Drama und die Tragödie der Leidenſchaft bedürfe und nicht mit der bloßen Ruhe beſtehen könne. Es iſt dies die Iphigenie in Delphi, von deren Plan wir an drei Stellen der italieniſchen Reiſe leſen. Ich ſetze die Hauptſtelle, welche uns den ganzen Entwurf giebt, hieher:

„Elektra, in gewiſſer Hoffnung, daß Oreſt das Bild der Tauriſchen Diana nach Delphi bringen werde, erſcheint im Tempel des Apoll, und widmet die grauſame Axt, die ſo viel Unheil in Pelops Hauſe angerichtet, als ſchließliches Sühnopfer dem Gotte. Zu ihr tritt, leider, einer der Griechen und erzählt, wie er Oreſt und Pylades nach Tauris begleitet, die beiden Freunde zum Tode führen ſehen und ſich glücklich gerettet. Die leidenſchaftliche Elektra kennt ſich ſelbſt nicht, und weiß nicht, ob ſie gegen Götter oder Menſchen ihre Wuth richten ſoll. Indeſſen ſind Iphigenie, Oreſt und Pylades gleichfalls zu Delphi angekommen. Iphigeniens heilige Ruhe contraſtirt gar merkwürdig mit Elektras irdiſcher Leidenſchaft, als die beiden Geſtalten wechſelſeitig unerkannt zuſammentreffen. Der entflohene Grieche erblickt Iphigenie, erkennt die Prieſterin, welche die Freunde geopfert und entdeckt es Elektra. Dieſe iſt im Begriff mit demſelbigen Beil, welches ſie dem Altar wieder entreißt, Iphigenie zu ermorden, als eine glückliche Wendung dieſes letzte ſchreckliche Uebel von den Geſchwiſtern abwendet.“ Goethe ſetzt hinzu: „Wenn dieſe Scene gelingt, ſo iſt nicht leicht etwas Größeres und Rührenderes auf dem Theater geſehen worden.“

Dies ſchreibt der Dichter zu Rom am 19. October (1786) und er bedauert nur, den Plan, zu dem er ſo viel Zutrauen hatte, nicht ſogleich ausführen zu können. Er that es bekanntlich nicht — und daran that er wohl. Wenn aber ein großer Künſtler ein Werk aufgiebt, ſo pflegt das einen inneren Grund zu haben, welchen aufzuſuchen wohl der Mühe lohnt. Hier iſt er nicht ſchwer zu finden. Goethe würde ſicherlich den Eindruck des erſten Stückes bedeutend geſchwächt haben, wenn er ein ſolches Stück hätte folgen laſſen, das, weit entfernt eine Steigerung zu ergeben, nur die heilige Ruhe in abſtoßendes Getümmel hinüberführt. Auch hat die Compoſition ihre ſichtbaren Schwächen, das Stück hat etwas ſehr Erzwungenes und Geſuchtes und alle Mängel, welche die Einheit des Ortes in der franzöſiſchen Tragödie zur Folge hat, treten hier deutlich hervor, während man das von unſerer Iphigenie, welche auch ganz den ſtrengen Zuſchnitt der regelmäßigen Tragödie mit den drei Einheiten trägt, nicht ſagen kann. Zu einer eigenen Betrachtung fordert hier noch das Schickſalsbeil auf; man kann fürchten, daß, hätte Goethe das Werk ausgeführt, er hier trotz ſeiner Kunſt und ſeines Geſchmackes, ſchon auf die ſpäter von Müllner und Grillparzer betretene Bahn gerathen wäre, um ſo mehr, als auch ſchon in unſerer Iphigenie dazu die Anlage vorhanden iſt. In Oreſts Erzählung von dem Mord heißt es:

> Hier drang ſie jenen alten Dolch ihm auf,
> Der ſchon in Tantals Hauſe grimmig wüthete
> Und Klytämneſtra fiel durch Sohnes Hand.

Dieſen Schickſalsdolch in dem Schickſalsbeil zu wiederholen und noch weiter auszubeuten war in der That gefährlich. Goethes guter Genius bewahrte ihn davor, und Platens Satire traf nicht ihn, ſondern die Nachahmer Schillers.

Mit kurzem Wort werde noch der Iphigenie in Tauris von Gluck gedacht; der Text derſelben, von Guichard, gehört immer zu den beſſeren Operntexten, nur darf man ihn, wie geſchehen, nicht überſchätzen. Er fügt ſich dem Bedürfniß der Oper nach äußerer Handlung mit ſtarkem Effect und verleugnet ſeinen franzöſiſchen Urſprung nicht. In den erſten beiden Acten muß die Muſik, namentlich der Chöre, das Beſte thun, Iphigenie iſt durch einen Traum auf das Opfer ihres Bruders, Thoas durch ein Zeichen auf einen Mordangriff vorbereitet; Oreſt und Pylades ſollen geopfert werden, Iphigenie wird das Opfer vollziehen. Darauf läßt der hier barbariſch gehaltene Thoas die beiden Freunde, Oreſt und Pylades, trennen, das ſteigert die Angſt Oreſts zur Verzweiflung, ſein Wahnſinn bricht aus, die Furien erſcheinen ihm, natürlich hier in Perſon, und ſogar das Schreckbild der ermordeten Klytämneſtra. Die Gegenwart Iphigeniens verſcheucht beides, aber Oreſt ſieht nun in ihr ſelbſt das Bild der Mutter. Jetzt entſpinnt ſich ein Dialog, der beinahe die Erkennung bringt, indeß nur zur Nachricht über Agamemnons und Klytämneſtras Tod führt. Iphigenie will durch einen der beiden einen Brief an Elektra nach Hauſe ſenden, wünſcht deshalb Einen zu retten und zweifelt welchen; wieder wird die nahe liegende Erkennung hingeſchleppt, damit der Effect deſto größer werde. Oreſt ſoll nun als Opfer fallen, und unmittelbar am Altar erkennt die Schweſter ihren Bruder; Thoas, erzürnt, will beide opfern; Pylades mit den Seinen befreit im Kampf die Bedrohten. Es wäre unbillig, hier auch nur einen näheren Vergleich mit Goethe anſtellen zu wollen, doch ſieht man, wie ſchwer es dem Verfaſſer geworden, dem dürftigen Stoff Pathos und Effect zu geben. Ich erwähne noch, daß auch von einer Iphigenie in Tauris des Racine ein Fragment erhalten iſt; er wollte ein Liebesverhältniß Iphigeniens mit Thoas Sohn, und war ſo klug, das Stück fallen zu laſſen. Eine tauriſche Iphigenie von Guimond de la Touche iſt ſpäter mit vielem Beifall aufgenommen worden.

XI.

Die ältere Form der Iphigenie.

Ich füge hier ein beſonderes Kapitel ein für denjenigen Leſer, der das Verhältniß der erſten Iphigenie zur zweiten noch näher ins Auge faſſen will und zugleich zur beſſeren Ausführung deſſen, was wir ſchon andeuteten. Man nennt die ältere Form des Stückes gewöhnlich proſaiſch; allein Goethe ſelbſt bezeichnet ſie als rhythmiſch. Wir leſen in ſeinem Brief vom 8. September, vom Brenner datirt: „Das Stück, wie es gegenwärtig liegt, iſt in poetiſcher Proſa geſchrieben, die ſich manchmal in einen jambiſchen Rhythmus verliert, auch wohl anderen Sylbenmaßen ähnelt Dieſes thut freilich der Wirkung großen Eintrag, wenn man es nicht ſehr gut lieſt und durch gewiſſe Kunſtgriffe die Mängel zu verbergen weiß.“ Die ſogenannte rhythmiſche Proſa war damals nichts Ungewöhnliches, ſie herrſcht z. B. in Gesners Idyllen, in einigen Dramen Klopſtocks und es giebt eine Ueberſetzung der Gedichte Friedrichs des Großen, welche ohne Ausnahme jambiſch war, obwohl in Proſa gedruckt, die Verſe nur von ungleicher Länge — ein athemloſes Fortgehen in demſelben Verstakt, das höchſt geſchmacklos iſt und zur Verzweiflung bringen kann. Nicht ganz ſo verhält ſich's mit Goethes erſter Iphigenie, doch iſt es offenbar zu wenig geſagt, wenn wir leſen: „die ſich manchmal in jambiſchen Rhythmus verliert,“ denn dieſer iſt durchaus vorwaltend, nur daß er durch Satzbildung, Interpunction und weibliche Ausgänge ſich in bequemere Partien abſetzt. Er hält ſich in der Nähe des fünffüßigen Blankverſes, wird aber doch auch ſechsfüßig, vierfüßig, dreifüßig, zuweilen aber auch ſieben- und ſogar achtfüßig — ſcheint es doch, als ob Goethe ſich ſchon jetzt im Jahr 1786 bemühe, die Auffaſſung der „rhythmiſchen Proſa“, die ſich bald als ein Unding erwies, von ſich fern zu halten. Nur dadurch, daß ſchon in der erſten Geſtalt eine gewiſſe Versgliederung herrſcht, war es nun auch möglich, ohne ein Wort und eine Silbe zu ändern, die in Proſa geſchriebene Iphigenie gleichzeitig auch in Verszeilen umzuſetzen, wie dies in dem ſchönen Folioexemplar der Fall iſt; möglicherweiſe führte Goethe ſchon die letztere Form nach Italien mit ſich. Ich theile*) hier den Eingang, in Verſe abgeſetzt, nach der Urſchrift in Folio (ſ. o.) mit.

Erſter Act. Erſter Auftritt.

Iphigenie (allein).

Heraus in eure Schatten, ewig rege Wipfel
Des heil'gen Hayns; hinein ins Heiligthum
Der Göttin, der ich diene, tret' ich hier mit immer neuem Schauer;
Und meine Seele gewöhnt ſich nicht hieher!
So manche Jahre wohn' ich
Hier unter euch verborgen!
Und immer bin ich, wie im erſten, fremd . . .
Denn mein Verlangen ſteht
Hinüber nach dem ſchönen Lande
Der Griechen!
Und immer möcht' ich übers Meer hinüber
Das Schickſal meiner Vielgeliebten theilen.
Weh dem, der fern von Aeltern und Geſchwiſtern,
Ein einſam Leben führet!
Ihn läßt der Gram des ſchönſten Glückes nicht genießen!
Ihm ſchwärmen abwärts die Gedanken
Nach ſeines Vaters Wohnung.

---

*) Nach Boas — oder auch dem ſiebzehnten Band der nachgelaſſenen Werke, 1842.

An jene Stellen, wo die goldne Sonne
Zum erſten Mal den Himmel vor ihm aufſchloß;
Hin wo die Spiele der Mitgebornen
Die ſanften liebſten Erdenbande knüpften . . .
Der Frauen Zuſtand iſt der ſchlimmſte
Von allen Menſchen!
Will dem Mann das Glück wohl, ſo herrſcht er
Und erficht im Felde Ruhm,
Und haben ihm die Götter Unglück zubereitet,
So fällt Er — —

Es entſteht die Frage, ob Goethe wohl ſelbſt Theil habe an dieſem Abſetzen der Proſa in Verszeilen. Jedenfalls ſehr ſtark und bis ins Einzelne gehend kann der Antheil nicht ſein, denn in vielen Fällen läßt die Theilung ſich beſſer machen und hat anders im Ohr des Dichters gelegen. So ſind die dactyliſchen Stellen meiſtens dadurch fernzuhalten, daß hier Abſatz mit weiblichem Ausgang anzunehmen iſt, namentlich dann, wenn einzelne jambiſche Dipodien ſich ſondern. Von dieſer Art iſt der vierte der gegebenen Verſe:

Und meine Seele — Gewöhnt ſich nicht hieher —

Ferner:

Hin wo die Spiele — Der Mitgebornen —

Daß dieſe dipodiſche Gliederung ganz beſonders in Goethes Ohr gelegen, zeigen einige Stellen der proſaiſchen Iphigenie, die ich danach mittheile, um ſo mehr da die von Boas gegebenen Proben nach der wahrſcheinlich von Vogels Hand geſchriebenen Urſchrift derſelben nur unvollkommen entſprechen. Von der Art iſt beſonders der Monolog in dem zweiten Auftritt des dritten Actes, wofür es nur eines Fingerzeiges bedarf:

„Dich Atreus ehr' ich — Auch dich Thyeſten — Wir ſind hier alle — Der Feindſchaft los. — Zeigt mir den Vater, — Den ich nur einmal — Im Leben ſah. — Biſt du's, mein Vater? —

Und führſt die Mutter — Vertraut mit dir? — Darf Klytämneſtra — Die Hand dir reichen — So darf Oreſt — Auch zu ihr treten — Und darf ihr ſagen — Sieh deinen Sohn! — Seht euren Sohn! — Heißt ihn willkommen! — Auf Erden wars — in unſerm Haus — Ein Gruß zum Tod! — Und das Geſchlecht — Des alten Tantals — Hat ſeine Freude — Jenſeits der Nacht!“ — u. ſ. w.

Es ſind dies Rhythmen von ſo viel Pathos und Angemeſſenheit, ſo ganz und gar deklamatoriſch und unmittelbar, daß man ihren Verluſt in der ſpäteren Geſtalt durchaus zu bedauern hat; und doch haben ſie ſich auch da nicht ganz verwiſchen laſſen, bringen aber, zumal wenn man ſie dactyliſch nimmt, dort nur Unſicherheit und Holprigkeit hervor. Man ſieht ſchon hier, wie weſentlich die Kenntniß der ältern Iphigenie iſt, um manches in der vom Dichter veröffentlichten zu erklären, hier zunächſt auf metriſcher Seite.

Wie wenig übrigens die erſte Iphigenie Proſa war, und daß ſchon in dieſer ſkizzenhaften Behandlung an den Fortſchritt zu einer durchaus metriſchen gedacht war, tritt an mehreren Stellen durch bereits ganz ausgebildete Stichomythieen hervor, die denn auch meiſtens unverändert in die ſpätere Form übergegangen ſind. So leſen wir in der ſogenannten proſaiſchen Iphigenie zu Anfang des vierten Actes:

Iphigenie.

Dies iſt allein der Prieſt'rin überlaſſen.

Arkas.

Solch einen Fall ſoll auch der König wiſſen!

Iphigenie.

Hier kann ſein Rath nicht helfen, ſein Befehl nicht hindern.

Arkas.

Doch will die Ehrfurcht, daß es alſo ſcheine.

Iphigenie.

Erdringe nicht, was ich verſagen ſollte.

Arkas.

Verſage nicht, was gut und nützlich iſt.

Iphigenie.

Ich gebe nach, wenn du nicht ſäumen willſt.

Und im Ferneren:

Iphigenie.

Was ich vermochte, hab' ich gern gethan.

Arkas.

Noch wär' es Zeit, den Sinn zu ändern.

Iphigenie.

Das ſteht nun einmal nicht in unſrer Macht.

In ſolcher Weiſe noch acht Verſe weiter und nach einer längeren Rede des Arkas wiederum eine Wechſelrede Vers um Vers. Wer ſähe nicht, daß wir hier nicht ſowohl Proſa als vielmehr Gemeſſenes haben, ein Mittelding, allein mehr Vers als ungebundene Rede. Dies Mittelding, deſſen unſelige Natur bald zur Anſchauung kommen mußte, war nur eine kurze Zeit lang im Schwange; ließ Goethe nicht ſogleich dieſe erſte Iphigenie erſcheinen, und da hielt ihn ein richtiges Gefühl zurück, ſo konnte ſie wenige Jahre ſpäter nicht mehr in dieſer Form ans Licht treten; der halbe Vers mußte fortgehen zum ganzen. Man ſieht hier alſo die Nothwendigkeit der Umarbeitung — zugleich aber auch die Schwierigkeit, denn Goethe befand ſich eben mitten inne zwiſchen den Forderungen des poetiſchen Stils und den Vorzügen des erſten Entwurfs. Allerdings hat er opfern müſſen; die gegenwärtige Iphigenie aber wird, in den Augen des Kenners, erſt verſtändlich durch die ihr vorangehende.

XII.

Torquato Taſſo.

Goethe ließ die Iphigenie in Delphi fallen und wandte ſich dem Taſſo zu — in den er ſchon „viel von ſeinem Eigenen hineingelegt.“

Auch Taſſo war anfangs in Proſa geſchrieben und wurde zu Rom in Verſe umgeformt; leider iſt die proſaiſche Form verloren gegangen; möglich, daß ſie noch einmal auftaucht, falls Goethe ſie nicht ſelbſt vernichtet. Der Dichter nahm, wie er das ausdrücklich meldet, unter ſeinen der Vollendung harrenden Papieren zwei Acte dieſes proſaiſchen Taſſo nach Italien mit, faßte hier aber, eben wie bei der Iphigenie, ſehr bald den Gedanken einer ſtrengeren metriſchen Ausbildung, in welcher er jetzt nicht mehr ein Neuling war. Hatte ſchon jenem Werk die Muße, die Umgebung der Kunſtdenkmäler und der ſüdliche Himmel zu großem Vortheil gereicht, ſo war das hier nur noch mehr der Fall. Der Dichter ſah die Orte ſelbſt, wo die Handlung ſpielt, der innerſte Charakter des Lebens, der Perſonen, der Dichtungen, von denen die Rede iſt, wurde hier anſchaulich, er ſtand vor derſelben Natur. Was an Goethes Taſſo ſogleich anzieht, das iſt eben das ſüdliche Colorit, das ſich über das ganze Werk ergießt und aus jeder Zeile ſpricht, eben ſo wahr als poetiſch.

Der Verfaſſer nennt in der italieniſchen Reiſe das Werk vor etwa zehn Jahren begonnen; das würde den Anfang etwa auf das Jahr 1777 verweiſen, und in ſo frühe Zeit führt uns noch ein anderer Umſtand. Mir iſt nicht zweifelhaft, daß Goethe auf dieſen Stoff aufmerkſam geworden ſei durch einen Aufſatz Heinſe's in der Jacobiſchen Iris vom Jahr 1775, gleich im erſten Stück des erſten Jahrgangs. Unter dem Titel „Leben des Torquato Taſſo" wird hier nämlich deſſen Verhältniß zum Herzog von Ferrara und zu deſſen Schweſter in einer Weiſe erzählt, daß ein Dichter, der ſich nach dramatiſchem Stoff umſah, ſogleich einen ſolchen erkennen mußte. Und dazu kam nun Goethes bald darauf erfolgende Verſetzung nach Weimar, an einen Hof, der mancherlei Aehnlichkeiten mit dem italieniſchen darbieten mochte, es fehlte zugleich nicht an Perſonen, welche den dort Handelnden entſprachen. In eben dieſem Aufſatz iſt nun auch eine Zergliederung des Amintas von Taſſo gegeben, welche allerdings für Goethe ſcheint leitend geworden zu ſein. Dort wird geſchildert, wie Taſſo nicht nur den Herzog und ſeinen Hof, ſondern auch ſich ſelbſt und ſeinen Feind, als Mopſo, poetiſch eingeführt habe, und letzterer iſt ſo gezeichnet, daß man darin die Grundlinien des Goetheſchen Antonio wiedererkennt. Es heißt: „Das Vergnügen über dieſe Rache kam ihm in der Folge ſehr theuer zu ſtehen. Sein Feind war einer von den feinen Menſchen, deren Geiſt von Natur zwar wenig Kraft und Stärke hat, aber im Hofleben von Kindheit an glatt und ſchlau wie eine Schlange geworden iſt, die jedes Ding gleich bei ihrer Erſcheinung ganz im Auge haben, und ihm es ablauern, wo und wenn ſie es zu faſſen vermögen. Dergleichen Menſchen ſind nicht zu verwunden" — u. ſ. w. — Worte in denen ſich ſchon der Gegenſatz des überlegenen, unverwundbaren Hofmannes und des reizbaren, höchſt verwundbaren innerlich ſchaffenden Dichters andeutet, welcher mit den Hauptinhalt des Stückes macht.

Goethe wich in Italien weit von dem ab, was er als Vorarbeit des Taſſo mitbrachte. Er ſchreibt am 27. Februar 1787 (Bd 27, S. 284): „Eins habe ich über mich gewonnen, daß ich von poetiſchen Arbeiten an den Taſſo allein gebe; zu ihm habe ich die beſte Hoffnung. Doch weiß ich noch nicht, was er werden kann; das Vorhandene muß ich ganz zerſtören; das hat zu lange gelegen, und weder die Perſonen, noch der Plan, noch der Ton haben mit meiner jetzigen Anſicht die mindeſte Verwandtſchaft.“ *) Man ſieht, dieſe Umarbeitung war von ganz anderer Art als die der Iphigenie, hier war alles noch flüſſig, die Umformung geſchah im Ganzen und aus dem Vollen, wie das Werk ſelbſt zu ſeinem Vortheil auch zu erkennen giebt. Das Stück hatte noch nicht feſte Geſtalt gewonnen, als der Dichter ſich nach Sicilien einſchiffte und hier, unter dem Einfluß der mächtigen Natur und homeriſcher Erinnerungen, trat auf einige Zeit ein neues Werk, Nauſikaa, in den Vordergrund.

Zuerſt iſt ein Blick auf das Hiſtoriſche zu werfen. Als Goethe die Ausarbeitung ſeines Taſſo begann, blieb er ſchwerlich bei Heinſes Aufſatz ſtehen, ſondern ging auf die Quellen zurück, aus welchen dieſer geſchöpft hatte; nun war aber auch kurz vor Goethes Beſuch des italieniſchen Landes daſelbſt ein neueres Werk über Taſſos Leben erſchienen, im Jahr 1785, die Illustrationi des Abbate Seraſſi, ein ſtarker Quartband, der einige Originalbriefe und ſonſtige Urkunden mittheilt, und einen neuen Gedanken über des Dichters Verhältniß am Hof und den Grund ſeiner Verfolgung aufſtellt. Er ſucht den Ruf der Prinzeſſin Leonore von Eſte zu retten und findet den Grund der Einkerkerung in einer Beleidigung, die Taſſo bei ſeinem Abgange von Ferrara dem Herzog zugefügt. Als A. W. Schlegel bei erneuter Herausgabe ſeiner kritiſchen Schriften im erſten Theil derſelben ſeine Beurtheilung des Goetheſchen Taſſo abdrucken ließ, machte er, im Jahr 1827, hier einen Zuſatz „Ueber Taſſos Lebensgeſchichte,“ in welchem er einen kritiſchen Blick auf die bisherigen Auffaſſungen und Darſtellungen wirft, hauptſächlich geſtützt auf ein genaueres Studium von Taſſos lyriſchen Gedichten.

---

*) Hiemit ſtreitet nicht, was Goethe aus Rom am 28. März 1788 an den Herzog ſchreibt: „Ich leſe jetzt das Leben des Taſſo, das Abbate Seraſſi und zwar recht gut geſchrieben hat. Meine Abſicht iſt, meinen Geiſt mit dem Charakter und den Schickſalen dieſes Dichters zu füllen, um auf der Reiſe etwas zu haben, das mich beſchäftigt. Ich wünſche das angefangene Stück auf der Reiſe, wo nicht zu endigen, doch weit zu führen.“ Und am 19. Februar 1789: „Taſſo wächſt langſam, wie ein Orangenbaum, daß er nur auch wohlſchmeckende Früchte trage.“

Der treffliche Kritiker meint, es werde ſich die wahre Urſache, weshalb der Herzog Alfonſo den Dichter ſo grauſam verfolgt, daß er ihn unter dem lügenhaften Vorwande des Wahnſinnes in ein Irrenhaus einſperrte, und trotz des Glanzes, welchen ſein Name erreicht, trotz der nachdrücklichſten Fürſprache der Großen Italiens, hier erbarmungslos gefeſſelt hielt, ſich wohl niemals ermitteln laſſen, eben ſo wenig wie die, derentwegen Ovid von Auguſtus nach Tomi verbannt worden. Alfons ſei Tyrann geweſen und dieſem hätten die Mittel zu Gebot geſtanden, eine Hofintrigue in ewige Vergeſſenheit zu begraben. Aber doch ſtellt Schlegel eine Meinung auf, eben ſo ſehr die gewöhnliche Darſtellung als die des Abbate Seraſſi bekämpfend. Ganz unglaublich erſcheint ihm ein Liebesverhältniß zur Prinzeſſin Leonore, alle Verhältniſſe ſeien dagegen. Hier alſo geht Schlegel noch über Seraſſi hinaus; wenn aber dieſer von einer Beleidigung Taſſos gegen den Herzog bei der letzten Rückkehr des Dichters nach Ferrara ſpreche, verwechſele er den Vorwand mit dem Grunde: ein kalter und verächtlicher Empfang ſei eben darauf angelegt geweſen, des Dichters ſtolzes Gemüt zu einem Ausbruch zu reizen, um ihn dann deshalb unverhältnißmäßig zu ſtrafen. Der wahre Grund müſſe ein anderer ſein und dieſer verrathe ſich in den Sonetten, beſonders in dem, welches beginnt: Odi, Filli, che tuona! Hier triumphire ein begünſtigter Nebenbuhler in der Sprache leidenſchaftlichſter Liebe — Schlegel ſagt: der Nebenbuhler des Herzogs in der Liebe einer Unbekannten. Das Sonett lautet nach Schlegels Ueberſetzung:

Hör, Phyllis, wie es donnert! Hör von droben
Die Dünſt' in Eis verwandelt niederrinnen!
Was aber ſoll uns kümmern Zeus Beginnen?
Freun wir uns hier, mag er im Himmel toben!

Freun wir uns liebend! Laß uns neue Proben
Der ſüßen Glut in mächt'ger Luſt gewinnen!
Sein Diener ſchrecke nur des Pöbels Sinnen,
Von Glück und Zufall weit umher geſtoben.

Wohl thöricht und ſich ſelbſt iſt zur Beſchwerde,
Wer hofft und fürchtet, und, dem er entgegen
Erwartend ſieht, ſein Schickſal übereilet.

Die Welt geh unter: mir iſt nur gelegen
An dem was mehr Genuß und Luſt ertheilet,
Denn muß ich Erde ſein, ich war ja Erde.

So wäre denn, nach Schlegel, hier wohl Zeus der Herzog und Taſſo böte ihm herausfordernd Trotz — was denn freilich einen ſo unverſöhnlichen Haß erzeugen konnte.*)

Zehn Jahre ſpäter, 1837, erſchien von Leopold Ranke, in den Schriften der Berliner Akademie eine Abhandlung unter dem Titel: „Zur Geſchichte der italieniſchen Poeſie," und hier wird die Frage aufgenommen. Der berühmte Geſchichtſchreiber ſieht, mit Seraſſi, ab von aller Liebesintrigue und will, gleichfalls noch über Seraſſi hinaus, die ganze Erklärung in der Eiferſucht der Häuſer Eſte und Medici ſuchen; man habe dem Dichter den Uebergang von jenem zu dieſem verdacht und ſeine Neider und Feinde hätten ſich dabei geregt, ſpäter ſeien religiöſe Scrupel dazu gekommen um ſeinen Geiſt zu verfinſtern. Allerdings hat Taſſo in letzten Lebensjahren ſich aus eigenem Antriebe der Inquiſition geſtellt — wie dies ſchon Seraſſi erzählt (p. 232, 248, 252). Die endlich erlangte Freiheit half ihm nicht mehr, er lief Gefahr an den Kirchthüren betteln zu müſſen, er, der berühmteſte Dichter ſeiner Zeit, der berühmteſte Mann Italiens! Ich geſtehe, ſo wenig mich Schlegel überzeugt, daß mich auch dies nicht durchaus befriedigt, denn es bleibt ein Mißverhältniß zwiſchen Verſchuldung und Strafe. Mittlerweile war nun auch in Italien ein erneutes Intereſſe für die Angelegenheit erwacht. Graf M. Alberti**) trat auf um das Liebesverhältniß Taſſos zur Prinzeſſin aufrecht zu erhalten und brachte Papiere bei, Briefe ſo wie ſonſtige Urkunden. Sie verbreiten ſich ſehr ausführlich über das Verhältniß Taſſos zur Prinzeſſin, ein Briefwechſel beider ſtellt dasſelbe in klares Licht — unterlägen nur dieſe Urkunden ſelbſt nicht dem Verdacht. Nach Alberti war Taſſos Neigung allerdings eine ſehr leidenſchaftliche; als ſie ihm Verbannung zuzog, half Eleonore dem Dichter zur Flucht aus dem Kloſter S. Francesco, aber er fiel durch Unvorſichtigkeit wiederum in Gefangenſchaft. Er mußte alles von ihm Geſchriebene und Erzählte als Erdichtung und Unwahrheit hinſtellen, und beſchwören, daß er es im Wahnſinn vorgebracht — ein Schwur den er dann aber bald widerrief. Er büßte durch ſiebenjähriges Gefängniß. Als italieniſche Fürſten darauf ſich lebhaft für den Dichter verwendeten, ließ der Herzog einen vollſtändigen Proceß anſtellen. Baptiſta Guarini ward damit beauftragt und dieſer ſoll, im Intereſſe des Dichters, einen Theil der Papiere beſeitigt haben (vielleicht eben die, welche Alberti aus dem Hauſe Falconieri zu Rom an ſich brachte; von Guarini ſelbſt ſollen ſie an dies Haus gekommen ſein.) Die Folge war die leider verſpätete Freilaſſung. Gegen dieſe Darſtellung iſt nun der Marcheſe Capponi aufgetreten, welcher geradezu die Echtheit der Albertiſchen Papiere anficht; und derſelben Anſicht ſind auch deutſche Forſcher.*)

---

*) Mißverſtanden wurde Schlegel von Dr. Fr. Lewitz: „Ueber Goethes Taſſo" S. 192, 194, indem hier deſſen Auffaſſung „der alten Annahme" gleichgeſtellt wird.

**) Manoscritti inediti di Torquato Tasso ed altri precevoli documenti per servire alla biografia del medesimo, posseduti ed illustrati del Conte Mariano Alberti, e publicati con incisioni e facsimili per cura di Romualdo Gentilucci. Lucca 1837. fol.

Es läßt ſich auch nicht leugnen, daß ſelbſt die Facſimiles Verdacht erregen, denn ſie erſcheinen dem wenigen Echten, das man hat, künſtlich und mit Unfreiheit nachgebildet. So müßte denn wohl Graf Alberti, der die Herkunft ſeiner Papiere ſo genau angiebt, ſelbſt der Getäuſchte ſein, in Italien nicht ſo ganz ungewöhnlich. Iſt denn aber hier alles gleich unecht? Nach der damaligen Sitte, und zumal am Hof von Ferrara war allerdings vieles möglich. Schrieb die Prinzeſſin auch nicht ſo leidenſchaftliche Briefe an Taſſo, ſo konnte immerhin ein Verhältniß ſtattfinden, und ſelbſt mit der Unechtheit der zum Theil geiſtreichen Briefe iſt die Auffaſſung des Abbate Seraſſi noch nicht beſtätigt.

---

*) Unter andern Prof. Blank in Halle.

In der That hat ſich Goethe von Seraſſi nicht irre machen laſſen; er hätte ſonſt wohl auch die Grundzüge ſeiner Compoſition, die er nach Italien mitbrachte, aufgeben müſſen. Aber er fällt auch nicht in das andere Extrem. Er hat die Liebe Taſſos zur Prinzeſſin Eleonore, aber er hat ſie ſehr gemäßigt und idealiſirt. Vergleichen wir aber die Handlung ſeines Stückes mit dem ganzen Verlauf der Begebenheit, ſo darf auffallen, wie leicht und friedlich ſich bei Goethe die Sache löſt, denn gerade das, was in Taſſos Leben Anziehendes und Aufregendes liegt, iſt hier weggelaſſen: nichts von des Herzogs großem Zorn, Taſſos Gefangenſchaft, ſeinem Wahnſinn, ſeinen Scrupeln, ſeinem Elend. Vielleicht findet ſich noch ein Schlüſſel für die Abweichung. Zunächſt liegt er wohl ſchon darin, daß Goethe unmittelbar zuvor eine Iphigenie gedichtet, ferner, was Licht zurückwirft auf das damalige Stadium des Dichters und ſein Weſen überhaupt, daß er nicht den hiſtoriſchen Taſſo und deſſen rührende Schickſale darſtellen wollte, ſondern daß Taſſo ihm nur ein Träger war für die Darſtellung von Erlebniſſen und Verhältniſſen, welche dem Dichter ſelbſt näher lagen. Nicht umſonſt ſagt er uns, er habe viel von ſeinem Eigenſten hineingearbeitet. Wären etwa die zwei Acte des Taſſo, welche Goethe in proſaiſcher Skizze nach Rom mitbrachte, anders angelegt, ſo daß in den folgenden mehr von Taſſos tiefem Leiden und der ihm zu Theil werdenden Unbill vorkommen ſollte als nachher geſchah? Man könnte es vermuten, und daß eben die Freundlichkeit und Zartheit des bei begonnener Ausarbeitung angeſchlagenen Tones daran hinderte, vielleicht auch der Umſtand, daß er ein regelmäßiges Stück nunmehr vorzog und ſchon darum keine größere Zeitausdehnung, ſo wie keine größere Aenderung der Stimmung brauchen konnte. Die Abweichung vom anfänglichen Plan, deren Goethe gedenkt, bin ich geneigt hievon zu verſtehen.

So bekam denn das Werk eben jene Mäßigung, welche wir in der Iphigenie antreffen, ja im Vergleich zu Taſſos Schickſalen kann man es Abſchwächung nennen. Schlegel wagte doch ſchon auszuſprechen: „daß durch unſern großen Dichter der für die dramatiſche Darſtellung günſtige Stoff dieſer tragiſchen Lebensgeſchichte noch keineswegs erſchöpft ſei“ — eine Aeußerung, welche vielleicht Raupachs Trauerſpiel „Taſſos Tod“ hervorgerufen — wie anders, wenn Goethe einen ſolchen gedichtet!

Goethe behält Taſſos Leidenſchaft zur Prinzeſſin Eleonore, der Schweſter des Herzogs, bei, und dennoch dreht ſein Stück ſich um ganz andere Angelpunkte: nicht die Colliſion mit dem Herzog iſt es, ſondern vielmehr die mit dem kalten Antonio, ſo daß hier der erſte Eindruck von Heinſes Darſtellung in der Iris immer noch maaßgebend erſcheint: Goethe ſtellt einerſeits den Dichter und den Weltmann, andererſeits den Genius und die Prinzeſſin gegenüber und in der Ausführung iſt die geſtattete Neigung, aber nur geſtattet bis auf eine feſte Grenze, das eigentliche Thema; daß der Begünſtigte dieſe feine Grenze nicht zu halten weiß, daß das Glück ihn berauſcht iſt ſein Unheil. Der Dichter zog ſich den Stoff dahin, wo er ſelbſt die meiſten Anſchauungen hatte, wo ihm die Farben am beſten bereit waren, kurz er richtete das Bild ein nach ſeinem Modell und nach ſeiner Palette. Es iſt dies die Zeit, wo wir am meiſten den Einfluß ſeiner Beziehung zu Frau von Stein zu erwarten haben, und in der That iſt es nicht ſchwer ihn zu finden, wohl aber möchte ſchwer ſein, da einmal der Briefwechſel vorliegt, dieſen Einfluß hier ganz zu verkennen, ja das Verhältniß im Nähern nicht wiederzufinden. Nicht nur daß die Zartheit, jene weibliche Sinnigkeit und Feinfühligkeit, welche das ganze Stück beherrſcht, auf den Umgang mit jener Frau hindeutet, wir haben hier als weſentliches Ingrediens, nur wenig verändert und verkleidet, eben jenes Anziehen und Inleidenſchaftſetzen, um dann wieder zurückzuweiſen und ſtrengſte Grenzbeobachtung zu fordern: eine Aufgabe, die peinlich und wenig dramatiſch ſein würde, wenn der Dichter ſich nicht durch die Umarmung (Act 5, Scene 4) Luft gemacht hätte; man vergleiche die ähnliche Scene im Wilhelm Meiſter.

Man könnte ſich nun hiebei beruhigen und in dem Angedeuteten die hinreichende Erklärung für Goethes Ausſpruch finden, daß er viel von ſeinem Eigenſten in das Stück hineingearbeitet. Andererſeits iſt doch auch wieder manches, das abräth ſo geradezu und unmittelbar eine Anſpielung auf des Dichters eigene Verhältniſſe anzunehmen. Soll Goethe etwa hier im Taſſo verborgen ſein? Man iſt dazu geneigt geweſen, allein hier treten Zweifel entgegen. Taſſo hat gar wenig von dem Goethe der damaligen Zeit, er iſt als ein Sonderling, als träumeriſch, als in allen Weltdingen unerfahren dargeſtellt, als ein verzogenes Kind, alles Züge, welche auf den Goethe von 1789 nicht mehr zupaſſen; ſodann erſcheint der Weltmann Antonio hier durchaus mit Vorliebe gezeichnet. Dazu kommt nun, daß neuerdings ſich gewiſſe Vorgänge zu Weimar entſchleiert haben, deren Bezug auf Taſſo ſchwer abzuweiſen iſt. Sie betreffen den unglücklichen Dichter Lenz, deſſen Liebe zu einer Hofdame der Herzogin Luiſe (wo nicht höher hinauf), deſſen gewaltſame Annäherung an dieſelbe, deſſen Verbannung von Weimar Dieſe Aufſchlüſſe wurden uns gegeben von Egloff Dorer in den Briefen von Lenz an Lavater*), und ſchon der Herausgeber machte aufmerkſam auf die große Aehnlichkeit der Verhältniſſe mit Taſſo. Ich habe in meinem Buch über Reinhold Lenz dieſe Auffaſſung ſehr beachtenswerth gefunden, und mehrere Stimmen haben ſeitdem ſich gleichfalls dafür entſchieden. Hienach hat es den Anſchein, als habe Goethe in Taſſo nicht ſowohl an ſich, als vielmehr an Lenz gedacht, ſich aber vielmehr als den weltmänniſch überlegenen in Antonio gegenübergeſtellt. Aber das iſt wohl zu viel geſagt, er ſchöpfte hier Farben aus ſeiner Natur, die gerade damals mehr zum Weltmann als zum Dichter hinüber neigte; dies ſchließt aber nicht aus, daß er auch für Taſſos Geſtalt die Farben in ſich fand, eben ſo wie in deſſen Verhältniß zur Prinzeſſin wieder das vorhin Gezeigte hineinſpielt: die verlangte Grenzhaltung der Liebe, welche ihm gelang, während ſie Lenz in ſo hohem Grade mißlang, der freilich hier ganz anders organiſirt war.**) Und dieſe Auffaſſung iſt nun auch, wie ſie die natürlichſte ſein möchte, zugleich für Goethe die günſtigſte, denn ſie beweiſt, wie der Dichter vielſeitig aus ſeinem Innern ſchöpfte und wie er jetzt mit mehr Freiheit als ſonſt Erlebtes und innerlich Erfahrenes poetiſch ausprägte.*) Sehr ſchön iſt noch, daß ſo dies Gedicht ein geiſtiger Friedensſchluß mit dem darüber untergegangenen Freund ſein würde. Und ſo würde ſich denn auch wieder von hier aus die Milde der Farben begreifen laſſen. Manches Einzelne, die Umarmung, die Herausforderung, die Verbannung könnte ſogar treu nach der Natur ſein — hier verklärt durch die Poeſie. Gewiß erhält das Gedicht durch dieſe Frage, wenn man nicht mehr ſagen will, ein erneutes Intereſſe.

---

*) Lenz und ſeine Schriften von Dorer-Egloff. Baden 1857.

**) Ich muß hier wegen des Näheren auf meine Schrift „Reinhold Lenz“ verweiſen.

Und von hier aus iſt nun wohl auch das Stück zu beurtheilen, zu verſtehen. Will man es ganz gegenſtändlich nehmen, will man das Hiſtoriſche als Maaßſtab gelten laſſen, ſo würde es manchem Tadel unterliegen: es fehle die Wahrheit und die Stärke der Situationen, Taſſo ſei eitel, reizbar, mißtrauiſch gefaßt, ohne daß dieſe Eigenſchaften ihr Gegengewicht erhielten, überhaupt ſei er gar zu unmännlich dargeſtellt, ſein Widerpart allzu vortheilhaft; insbeſondere nun ſei die Löſung nicht befriedigend, denn daß dieſer Taſſo ſich zum Schluß noch an den Gegner anklammern und bei dieſem Rettung ſuchen muß, den er ſeiner Natur nach haßt, das iſt, wenn Taſſo der Held ſein ſoll, keine Verſöhnung, ſondern vielmehr das Schmerzlichſte, das dieſen treffen kann. Aber von dem angedeuteten Punkt aus, und vielleicht nur von dieſem, würde ſich das erklären, ſo wie auch manches Andere, was ſich vielleicht im Innerſten des Stückes ein wenig durchkreuzt. Aber wie ſchön wiederum, wie verſöhnend in dieſem Sinn, wenn Goethe einer andern Perſon, einem Schwerleidenden, die Worte in den Mund legt:

Und wenn der Menſch in ſeiner Qual verſtummt,
Gab mir ein Gott zu ſagen, wie ich leide.

---

*) Dieſe vor mehreren Jahren niedergeſchriebene Auffaſſung finde ich wieder in der ſoeben erſchienenen Ueberſetzung Molieres von Adolph Laun, welcher in der Einleitung zum Miſanthropen Aehnliches von Moliere bemerkt und dabei an Goethes Taſſo erinnert.

Ebenſo wenig als den hiſtoriſchen Maaßſtab verträgt das Werk den der Bühne, es darf hier als ein Aeußerſtes angeſehen werden, von dem die Rückkehr nothwendig war. Die Motive ſind eben zu ſchwach; daß Taſſo den Degen zieht im Palaſt des Herzogs, daß er bedroht iſt Ferrara zu verlaſſen, das ſind für ein Schauſpiel, für ein Drama zu gelinde Wendungen; ſehr wohlthuend wirkt unter ſolchen Umſtänden noch die Umarmung. Man wünſcht ein ſtärkeres Relief, mehr Farbe und Feuer. Allein jene Bläßlichkeit des Colorits einmal zugegeben, muß man anerkennen, daß alles harmoniſch ſei, auf das feinſte abgetönt und ausgeſpart. Nach meiner Meinung liegt der Hauptfehler des Stückes darin, daß Goethe als Drama behandelte, was natürlicher ein Roman geweſen wäre, es iſt alles zu innerlich und handelt ſich um zu feine Grenzen. Die Bühne verlangt einen paſtoſeren Farbenauftrag und mächtigere, durchſchlagendere Motive. Auch jene zarte Schönredenheit und die Miſchung des Reflectirenden und Sentenzioſen iſt dem Theater nicht günſtig. Es fehlt an Handlung, an friſchem Auftreten der Perſonen, ſelbſt an Friſche des Wortes; die Handelnden breiten ihre Empfindungen allzu ſehr in Worten aus, und dieſe ſind weich und ſelbſtgefällig. Gerade was einem gewiſſen Leſerkreiſe, und namentlich den Frauen, das Stück ſo werth macht, die ſchöne ſanftgerundete Sentenz, die Stammbuchverſe, das gereicht bei Anlegung höherer und allgemeinerer Maaßſtäbe nicht zu ſeinem Vortheil. Allein vergeſſe man nicht, daß das Werk nur Eines unter vielen und ein Durchgangspunkt iſt, Goethe hat nach dieſem noch Treffliches und Friſches geſchaffen.

Nun dürfte aber auch an ſich mißlich ſein, den Künſtler, und vollends den Dichter, zum Helden des Gedichtes zu machen, ein Satz, der eines Beweiſes wohl kaum bedarf. Es leidet die wahre künſtleriſche Gegenſtändlichkeit. Nur Firduſi in dem bekannten Conflict mit Sultan Mahmud macht hier eine Ausnahme, und warum? Weil hier der Dichter verſchwindet; ſein Lied iſt fertig und er ſpielt nur noch eine wahre Heldenrolle, in welcher er ſeinem großen Fürſten nicht nur ebenbürtig, ſondern ſogar überlegen erſcheint. Taſſo aber iſt empfindlich und empfindſam dargeſtellt, ſtolz und zugleich ſchwach;

überdies verliebt. Der Genius ſoll den Rang aufwiegen, das giebt einen ſchmerzlichen Conflict: der Dichter hat ſich hier auf einen glatten Boden gewagt, das Thema an ſich ſchon bringt ihn in Nachtheil. Und nun überdies noch der reizbare unkluge Dichter gegenüber der kalten hoch überlegenen Weltklugheit und ausgebildeten Hofmanier: der Conflict kann nicht tragiſch ſein, er iſt intereſſant, aber nicht groß, und ſogar peinlich und quälend — nur Glanzpunkte und Schönheiten im Einzelnen konnten das verdecken. Ich zerſtöre vielleicht dem Einen oder Anderen ein Ideal, aber ich weiß, ich bin nicht der einzige, welcher ſo urtheilt: die Zeit iſt es und ihr Fortſchritt, der hier zu Gericht ſitzt. Goethe iſt reich genug, um hier auch das ſtrengſte Urtheil ertragen zu können und der Begriff des Klaſſiſchen paßt ein für allemal nicht auf lebende Literaturen. Wenn, wie Goethes Freund, der Kanzler Müller berichtet, der Dichter die meiſten ſeiner Werke „als Herzenserleichterungen“ d. h. als Bekenntniſſe nach durchlebten inneren Kämpfen, bezeichnete, ſo wird nun wohl auch Taſſo mit in dieſe Reihe zu ſtellen ſein, das allein aber ſchon erklärt hinreichend alles, was wir an dem Kunſtwerk vermiſſen, um ein ſolches im ganzen Sinn des Wortes zu ſein. Nicht wenige Stellen begegnen, in denen Goethe ſelbſt aus ſeiner Perſon zu ſprechen ſcheint, was denn eben gemacht hat, daß man überhaupt ihn ſelbſt in Taſſo erkennen wollte. Dahin gehört beſonders, was dieſer von dem Antheil ſagt, den edle Frauen an ſeiner Dichtung hätten, (Act 2 Scene 1); die Stelle ſchließt:

Es ſind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, ſie ſind ewig, denn ſie ſind.
Und was hat mehr das Recht, Jahrhunderte
Zu bleiben und im Stillen fortzuwirken,
Als das Geheimniß einer edeln Liebe,
Dem holden Lied beſcheiden anvertraut.

Am Schluß der Scene dagegen leſen wir Worte, welche Frau von Stein zu ſprechen ſcheint, denn gerade ſo trat ſie der heftigen Leidenſchaft des Dichters gegenüber:

Nicht weiter, Taſſo! Viele Dinge ſind's
Die wir mit Heftigkeit ergreifen ſollen:
Doch andre können nur durch Mäßigung
Und durch Entbehren unſer eigen werden.
So ſagt man ſei die Tugend, ſei die Liebe,
Die ihr verwandt iſt. Das bedenke wohl.

Worte, die doch wohl nur unter beſonderen Umſtänden ihre Gültigkeit haben. Wir ſind hier wieder nach Weimar und auf die dortigen Verhältniſſe gewieſen und werden gemahnt, daß das Stück außer dem Pathologiſchen auch noch ein apologetiſches Element enthalte, dem gegenüber aber immer dieſe begrenzte, und unter Umſtänden mit einem Anderen zu theilende Liebe ihre Bedenken hat. Man muß hier Lenzens entgegengeſetzte Auffaſſung und die ganze Art ſeines wahrſcheinlichen Conflictes mit Goethe weſentlich herbei ziehen.

Dieſen Bezug auf perſönliche Verhältniſſe eingeräumt, ſtellt ſich nun nach zwei Seiten das Urtheil feſt; wie die rein gegenſtändlichen, hiſtoriſchen, ja dramatiſchen Forderungen einerſeits fernzuhalten ſind, freilich nicht für die allgemeine Schätzung, ſo iſt wiederum anzuerkennen, daß Goethe dieſe Verhältniſſe in ganz anderer Weiſe dem Liede anvertraut, als in manchem ſeiner früheren Stücke, wie er dies auch ſelbſt andeutet mit dem Ausdruck „beſcheiden anvertraut.“ Er befindet ſich auf einer höheren Kunſtſtufe, bewegt ſich freier, das Eigene iſt tiefer verarbeitet, das Ganze luftiger, idealer gehalten. Es ſind nur eben noch Anklänge an Wirkliches. Bei aller Abhängigkeit von äußerlich und innerlich Erlebtem, zu offenbarem Nachtheil einer reinen Gegenſtändlichkeit und hiſtoriſchen Auffaſſung, iſt doch dies das höchſte Lob, das wir dem Werk zollen können.

Die Form anlangend, hat der Dichter den größten Kunſtfleiß an das Werk gewendet und hier recht eigentlich ein Kunſtwerk hinſtellen wollen, noch geendigter, abgerundeter als Iphigenie es war und ihrer Entſtehung nach ſein konnte. Der heitere Himmel Italiens, unter dem Goethe ſeinem Taſſo den Abſchluß gab, hat auch hier auf die Reinheit der Form, auf die Klarheit des Colorits, eingewirkt. Die Anſprüche antiker Formvollendung gehen hier eine merkwürdige Vereinigung mit dem modernen Geiſt ein, und wenn hier eine Harmonie über dem Ganzen ſchwebt, ſo iſt es offenbar Rom, das die Verbindung von Athen und Weimar hat vollbringen helfen. Obgleich das Stück keine Tragödie iſt, erſcheint es doch in hohem Grade regelmäßig, wenn auch nicht gerade nach der Strenge der drei Einheiten. Daß Goethe auch hier die griechiſchen Tragiker vor Augen hatte, zeigt ſich namentlich in den Stichomythien, d. h. in den Wechſelreden Vers um Vers, denen hier, nach dem Vorbilde der Alten, namentlich des Euripides, ſo große Aufmerkſamkeit zugewendet worden, und welche hier in dem Aufeinanderprallen des Taſſo und Antonio von ſo eigenthümlicher Wirkung ſind; demnächſt aber auch in dem Sentenzioſen des Ausdrucks, das auch nicht zum kleinſten Theil für das Glück des Werkes entſchieden hat. Nicht vergeſſen darf man, daß Goethe mit dieſer antiken Gemeſſenheit zugleich die Formen des Hoflebens, ja ein gewiſſes Ceremoniell ſehr eigenthümlich zu verbinden wußte, indeß eine Beimiſchung, die nicht in jeder Art vortheilhaft iſt. Aber gerade dieſe Miſchung gefiel und überraſchte durch ihre Neuheit. Hatte der Dichter ſchon in der Iphigenie mehr Zartheit und Zierlichkeit gezeigt, als man je in deutſcher Rede geſehen, ſo leiſtete Taſſo darin noch ein Höheres, und das Ganze war freier, bequemer und gleichmäßiger. Alles erſcheint hier hofmäßig, klaſſiſch, freilich wieder mehr im franzöſiſchen als griechiſchen Sinne. Auf dieſe äußerſte Sauberkeit und Etikette ſcheint aber um ſo mehr ſich Goethes Beſtreben gerichtet zu haben, als der Vorgang ſeines Götz die entgegengeſetzten Eigenſchaften herrſchend gemacht hatte, ſo daß durch dieſen Gegenſatz die feine Vollendung Goethiſcher Rede und Goethiſcher Verſe um ſo heller leuchten mußte.

Indeſſen, wenn der Dichter uns hohe Maaßſtäbe in die Hand giebt, ſo darf doch nicht unbemerkt bleiben, daß die Zierlichkeit, welche im Einzelnen groß iſt, wohl auch hier noch, wie in der Iphigenie, zuweilen ins Gezierte übergeht, und daß der Ausdruck eine gewiſſe fühle Ueberfüllung zeigt. Dies empfinde ich z. B. wenn Taſſo auf der Höhe ſeines Schmerzes in die Worte ausbricht:

> O dieſes Wort, an das ich zweifeln ſollte,
> So lang' ein Hauch von Glauben in mir lebt,
> Ja, dieſes Wort, es gräbt ſich wie ein Schluß
> Des Schickſals noch zuletzt am ehrnen Rande
> Der vollgeſchriebnen Qualentafel ein.

So finde ich auch am Schluß des Stückes den Ausdruck nicht glücklich, denn hier verliert der Dichter ſich in ein Bild und kommt von einem in das andere, von der Welle auf das Schiff, vom Schiff auf den Schiffer. Man erinnere ſich, daß damals eben die deutſche Literatur jung war, und ebenſo, wie der Dichter, ihre Bahnen erſt ſuchte. Außerdem iſt nicht zu vergeſſen, daß Taſſo den Uebergang macht von der Iphigenie zur natürlichen Tochter; auf dieſem Wege aber bezeichnet er ein wichtiges Stadium und auch hierin liegt etwas von der unvergeßlichen Bedeutung des Stückes. Aber es drängt ſich beſonders noch die Bemerkung auf: Wenn der Dichter bisher mit einem gewiſſen Ungeſtüm gearbeitet hatte und dadurch Fluß und Einheit gewann, ſo ſehen wir ihn jetzt um ſo beſonnener und zögernder zu Werke gehen und die Vollendung iſt Folge ſtrenger, bewußter Arbeit.

In Betreff der Form hat Schlegel in den kritiſchen Schriften (I, 382) ein Urtheil zugleich über Iphigenie und Taſſo ausgeſprochen, das dem unſrigen einigermaßen nahe kommt, das aber einer Modification zu bedürfen ſcheint. Es lautet: „Goethes reimloſe Jamben in der Iphigenie und im Taſſo können bei der vollendeten Zierlichkeit des Ausdruckes und dem gefälligſten Wohllaut dennoch nicht für Muſter von dem dramatiſchen Gebrauch dieſer Versart gelten. Sie ſind nicht dialogiſch genug; es fehlt darin was man in der Malerei „heurté“ nennt; die Perioden ſchlingen ſich in harmoniſchem Wellengange durch zu viele Zeilen fort.“ Das Wahre daran wird ſich ſchwer verkennen laſſen, allein wie wir ſchon darauf hinwieſen, ſtehen beide Stücke nicht auf gleicher Stufe, Taſſo iſt in jeder Weiſe regelrechter, abgemeſſener und gleichmäßiger, denn in der Iphigenie klingt immer noch viel von der rhythmiſchen Proſa durch, dann aber darf man dieſe Versbehandlung auch nicht von dem Inhalt und dem ganzen Charakter beider Stücke trennen. Es hat hier der Vers unmittelbaren Zuſammenhang mit der allzu großen Ruhe und mit jener zarten Blaßheit des geſammten Colorits. Alles bewegt ſich hier in feinen Uebergängen, leiſen Tinten, das Grellabgeſetzte, in die Ferne Wirkende der Decorationsmalerei, dies eben bezeichnet beurté, würde hier nicht paſſen. Beide Stücke ſind nach Form und Inhalt harmoniſch, aber, allerdings, der natürliche Vortrag für ein Drama iſt ein anderer: hier muß auch der Vers friſch, entſchloſſen, markig und kurz ſein, nicht zahm und in grazioſen, ſelbſtgefälligen Windungen ſich hinſtreckend.

XIII.

Egmont.

Goethe legte in Italien auch die letzte Hand an ein Werk ganz anderer Art, an Egmont. Die Conception dieſes Stückes fällt in frühe Zeit; der Dichter arbeitete ſchon in Frankfurt daran, und die nahe Verwandtſchaft vieler Scenen mit dem Götz legt Zeugniß ab, daß es im Weſentlichen derſelben Periode des Künſtlers angehöre. Unfertig brachte er es nach Weimar, und wie es des Dichters ganze Liebe beſaß, förderte er es hier zu verſchiedenen Zeiten, ſo oft er dazu die Stimmung fand. Aeußerlich abgeſchloſſen war es ſchon vor der italieniſchen Reiſe, ſo wiſſen wir, daß er das Manuſcript an Möſer ſandte. Für reif zum Druck hielt er es aber noch nicht, und nahm die Handſchrift nach Italien mit, in der Abſicht, demſelben hier für die Herausgabe ſeiner Schriften die letzte Feile zu geben. Dieſe Ueberarbeitung ſcheint ſich aber nicht gleichmäßig auf das Ganze, ſondern mehr auf einzelne Partieen erſtreckt zu haben, denn es wurde keine neue Abſchrift von dem Ganzen gemacht. Die damals in den Niederlanden herrſchende Gährung erhöhte das Intereſſe, gab dem Dichter neue Farben; Eckermann (I, S. 184) giebt uns deſſen Aeußerung: „Ich ſchrieb den Egmont im Jahr 1775, alſo vor fünfzig Jahren. Ich hielt mich treu an die Geſchichte und ſtrebte nach möglichſter Wahrheit. Als ich darauf zehn Jahre ſpäter in Rom war, las ich in den Zeitungen, daß die geſchilderten revolutionären Scenen in den Niederlanden ſich buchſtäblich wiederholten. Ich ſah voraus, daß die Welt immer dieſelbige bleibt, und daß meine Darſtellung einiges Leben haben mußte.“

Als Goethe das neu zugerichtete Manuſcript nach Weimar ſandte, hoffte er davon einen beſonderen Eindruck. Allein Herder war damit nur mäßig zufrieden und auch den Frauen wollte Clärchens Verhältniß zu Egmont nicht völlig zuſagen. Nach dem Erſcheinen ſchrieb Schiller, damals mit Goethe noch nicht näher bekannt, ſeine ſehr beachtenswerthe Recenſion in der Jenaer Literaturzeitung, die bei großer Anerkennung doch auch erhebliche Ausſtellungen macht. Im gleichem Sinne hat Schiller weiterhin eine Bearbeitung des Stückes für das Theater gemacht, die Goethe ſich gefallen ließ, ſo tief ſie auch einſchnitt. Die unbedingten Verehrer Goethes haben Schiller nachmals ſeine Recenſion und noch mehr ſeine Bearbeitung verdacht, der Dichter aber ſtimmte im Alter dem je mehr und mehr bei, indem er ſein Jugendwerk zu rechtfertigen ſuchte und Schillers Verfahren gewaltſam nannte; er habe es nur zugelaſſen, weil er damals mit anderen Dingen als dem Theater beſchäftigt geweſen (ſ. Eckermann I, 197, 327, II, 74, 76). Riemer, der hier aber Partei iſt, denn er verſuchte ſelbſt mit P. A. Wolf eine andere Zurichtung der Tragödie für die Bühne, erlaubt ſich ſogar bei dieſer Gelegenheit eine arge Beſchuldigung gegen Schiller, er nennt (Mittheilungen II, 550) deſſen Recenſion ungerecht und unverſtändig — worin er meine Zuſtimmung nicht findet, denn ich erkenne in derſelben nur Einſicht und Wohlwollen. So hat es auch Goethe ſelbſt in kräftigeren Jahren genommen; Schillers Bearbeitung geſchah offenbar mit ſeiner Einwilligung, daß er aber im Alter einen Rückfall hatte und ſchmeichelnder Bewunderung der erſten Geſtalt nachgab, hat weiter nichts Auffallendes.

Wir heben ſogleich damit an, auch unſererſeits ins Licht zu ſtellen, daß Egmont Züge und Scenen enthalte, die zu dem Beſten gehören, das je aus Goethes Geiſt gefloſſen, daß der warme Strom ſeines Genius ſich hier überreich ergieße, daß das Werk eine ebenbürtige Stellung einnehme zwiſchen Götz und Fauſt, kurz daß dieſer Edelſtein in ſeiner Dichterkrone nicht der geringſte ſei an Größe und reinem Waſſer. Allein dies freudige Anerkenntniß darf nicht hindern auch wiederum unbefangene Kritik walten zu laſſen und zufolge dieſer auszuſprechen, es ſei das Stück den vollen Anſprüchen an eine Tragödie, an ein Bühnenſtück, ja überhaupt an ein Kunſtwerk nicht durchaus gewachſen. Der Plan, die Anordnung, die Gliederung, der ganze Organismus, ja auch ſelbſt die Zeichnung der Charaktere läßt hier allerdings zu wünſchen übrig und gar viel fehlt an Abrundung, an innerlicher Form und Durchbildung; die Elemente bleiben vereinzelt und ſtreitend. Vollendetes im Sinne der Kunſt war nun hier auch ſchwer zu erwarten, ſchon wegen des Zeitabſtandes, in welchem die einzelnen Theile erwachſen; der Goethe, welcher den erſten Gedanken des Stückes erfaßte, die Grundlinien zog, war weit ein anderer als der Goethe in Weimar und vollends der in Italien; letzterer nun aber führte das früh begonnene Werk zu Ende. Daß Götz bei all ſeinen Vorzügen doch weit entfernt blieb von wahrer dramatiſcher Geſtaltung, mußte anerkannt werden, und von hier zu einer wirklichen Tragödie, ſelbſt im Stil des Shakeſpeare, blieb noch ein weiter Weg. Wenn Goethe glauben konnte in ſeinem Götz Shakeſpeariſch zu ſein, und ſeine Zeit glaubte es mit ihm, ſo meinte er vielleicht im Egmont dieſem Muſter noch näher zu kommen; allein er täuſchte ſich darin. Man begriff damals noch nicht, daß Shakeſpeare auch eine Kunſtform hat; er galt zunächſt nur als Autorität für die möglichſte Auflöſung derſelben. Sogar Schiller in ſeiner Kritik beruft ſich auf Shakeſpeare, wenn er für Götz und Egmont eine neue Gattung in Anſpruch zu nehmen ſich bemüht: während ſonſt außerordentliche Handlungen und Leidenſchaften den Inhalt der Tragödie gemacht, habe Shakeſpeare ganze Menſchen auf die Bühne gebracht und durch das Intereſſe der Individualität zu feſſeln geſucht: ſo Götz, ſo Egmont.

Und doch trifft Schillers Tadel hauptſächlich den Charakter, die Individualität des Egmont; nicht weil ſie durchaus *unhiſtoriſch* ſei, denn der dramatiſche Dichter habe das Recht hier abzuweichen, wie er es für ſeinen Zweck brauche, ſondern weil der Dichter ſeinen Charakter in einer Weiſe verändere, die der ganzen hiſtoriſchen Umgebung widerſpricht, die geſammte Begebenheit ihres wahren Zuſammenhanges beraubt. Er begründet dies ſehr wohl. In der Geſchichte erſcheint Graf Egmont als ehrbarer Familienvater von 9, nach anderen von 11 ehelichen Kindern, bei Goethe ſehen wir ihn nur als Liebhaber eines Bürgermädchens; das könnte allenfalls hingehen, wiewohl es immer ſchon ein Starkes und Gewagtes iſt, allein auch der ganze übrige Charakter wird verändert. Goethes Egmont iſt ein Held, ein Soldat, friſch in den Tag hineinlebend, voll Zutrauen und Zuverſicht bis zum entſchiedenſten Leichtſinn und dieſer eben zieht ihm den Tod zu, während der beſonnene Oranien denſelben entgeht. Das nun weicht gänzlich von der Geſchichte ab, denn die Sorge für ſeine Familie und für ſeine Güter war es, was Egmont nicht zu fliehen, ſondern zu bleiben bewog, und dies nun führt unvermeidlich eine Aenderung der ganzen geſchichtlichen Grundlage mit ſich, über welche dem Dichter kein Recht zuſtehen dürfte. Goethe entſchuldigt ſich gegen Eckermann (I, 327) auf eine Weiſe, deren Gültigkeit ſich nicht zugeben läßt. „Kein Dichter hat je die hiſtoriſchen Charaktere gekannt, die er darſtellte, hätte er ſie aber gekannt, ſo hätte er ſie ſchwerlich ſo gebrauchen können. Der Dichter muß wiſſen, welche Wirkungen er hervorbringen will und danach die Natur ſeiner Charaktere einrichten. Hätte ich den Egmont ſo machen wollen, wie ihn die Geſchichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kindern, ſo würde ſein leichtſinniges Handeln ſehr abſurd erſchienen ſein. Ich mußte alſo einen anderen Egmont haben, wie er beſſer mit ſeinen Handlungen und meinen dichteriſchen Abſichten in Harmonie ſtünde; und dies iſt, wie Clärchen ſagt, mein Egmont —“ Worte, die uns nicht täuſchen dürfen! Man kann die Geſchichte nicht modeln nach künſtleriſchen Abſichten, die unabhängig von der Geſchichte gefaßt worden und mit derſelben in Widerſpruch ſind; die Wahrheit muß darunter leiden und nicht nur die hiſtoriſche, ſondern auch die dichteriſche. Es iſt kein Grund gerade hier einen ſolchen im Voraus beſtimmten Roman anzubringen und dieſe Geſchichte zum Hintergrund zu wählen: heiſcht der Roman eine weſentliche Abänderung des Charakters und der Geſchichte, ſo folgt daraus nur, daß er nicht hieher paßt. So wenig dem Dichter das Recht beſtritten wird Charaktere zu ſchaffen oder zu geſtalten, ſo kann dies doch nicht von Umſchaffung bereits feſtſtehender hiſtoriſcher Perſonen gelten, hier das Bekannte und Zugängliche auf den Kopf zu ſtellen, iſt gefährlich, iſt unzuläſſig.

Die Folge war, daß Goethes Trauerſpiel in zwei ganz verſchiedene und nur ſchwach verbundene Elemente aus einander fällt: den Roman Clärchen, Brackenburg, Egmont und dann die niederländiſche Empörung mit der Regentin und Machiavell, Oranien, Egmont, Alba. Es ſind zwei Stücke, die viel beſſer von einander getrennt wären. Das Politiſche iſt nicht ſo behandelt, daß es als Hauptſache gelten könnte; Graf Hoorn, der Schickſalsgenoß Egmonts, fehlt ganz; andererſeits iſt dies Politiſche viel zu ausgeführt um nur Hintergrund zu ſein für den Liebesroman und dieſer wieder zu ausgeführt um für jenes das hinreichende Intereſſe übrig zu laſſen: beide Intereſſen gehören ohnedies ganz verſchiedenen Stimmungen an, viel zu ſehr, um künſtleriſch neben einander beſtehen zu können. Man hat Zeter geſchrieben, wenn Schiller in der Bühnenbearbeitung die Regentin von Parma ſtreicht, und Goethe äußert ſich zu Eckermann, ſie ſei ein nöthiges Gegengewicht gegen Clärchen. Das iſt wahr; allein immer noch beruht Schillers kühn geführter Strich auf dem ſehr richtigen Gefühl von dem was die Hauptſache iſt und den Werth des Stückes ausmacht, was alſo im Kern erhalten werden muß: Egmont und Clärchen — wahrlich dem hiſtoriſch denkenden Schiller um ſo höher anzurechnen! Wenn nun, um Einheit zu gewinnen, ein Opfer nöthig wurde, kann dies nur auf der anderen Seite geſucht werden und da empfiehlt ſich die Rolle am meiſten dazu, welche auf der Hälfte des Stückes abtritt, ſelbſt keine Endentwickelung hat und auch beim Ausgange ganz unbetheiligt iſt — daß der Dichter ihr manchen intereſſanten Zug gab, kann, wenn *ſie fallen muß*, nur Bedauern erregen, aber den heilenden Schnitt nicht aufhalten.

Hier zeigt ſich nun aber ein viel tiefer liegender Mangel, den Schiller nur leiſe angedeutet hat: ſtatt einer conſequent zum Ziel ablaufenden, concentrirten Handlung bekommen wir, nach Art des Götz, eine Reihe von Bildern, von vereinzelten Scenen, in denen nach einander Perſonen auftreten; mittelſt dieſer Perſonen und ihrer Geſpräche legt der Dichter uns die hiſtoriſchen Verhältniſſe dar, ganz in der Weiſe eines hiſtoriſchen Romans, mehr epiſch als dramatiſch. Man kann aber einen ſo geſtalteten Dialog keinen dramatiſchen nennen und es folgt ſelbſtverſtändlich, daß das dramatiſche und vollends theatraliſche Intereſſe nur ein geringes ſein wird. So großes Lob auch in mancher Rückſicht den Volksſcenen zu ſpenden iſt, ſo ſind ſie doch weit über die Grenze des Dramatiſchen ausgeſponnen und Gleiches gilt von der Scene der Regentin mit Machiavell, ferner zum nicht geringen Theil auch von Egmont und Oranien, ja Egmont und Alba. Der Dichter will uns hier unmittelbar Geſchichte darſtellen, ſie ſelbſt ſoll das dramatiſche Intereſſe hergeben. Derſelbe Fehler, der im Götz zu Tage liegt, begegnet hier wieder und nur noch ſtärker; denn, was dem „liebenswürdigen Ungeheuer“ als einer Ausnahme eher nachgeſehen werden konnte, tritt hier mit dem Anſpruch des Rechts in einem mehr regelmäßigen Stück auf, in einem Stück, das ſich Tragödie nennt.

Goethe hat nun ferner in der Auffaſſung, der er einmal folgte, den Charakteren Aufmerkſamkeit zugewandt, außer Egmont ſind namentlich Alba und Oranien beſtimmt gezeichnet, allein an dieſer Zeichnung müſſen wir uns auch genügen laſſen, da ſie mit ihrem Schickſal nur oberflächlich in die Tragödie eingreifen, ein Punkt, der Schiller, wenn er dieſelbe nicht noch tiefer anfechten wollte, zur Erfindung ſeiner dritten Art der Tragödie veranlaßte, nicht ohne dem Shakeſpeare bitteres Leid zu thun, denn Macbeth, den er nennt, ſteht hier keineswegs mit Goethes Egmont in gleicher Reihe.

Als Beginn der Charakterzeichnung mag man Alba gelungen nennen, und wenn der Schauſpieler noch Individuelles, und namentlich Maske, hinzubringt, wird die Rolle anziehend in der Darſtellung; aber man verhehle ſich nicht, daß aus dieſem Charakter noch viel mehr hätte werden können, wäre er nicht auch verbraucht worden, um ſo viel Hiſtoriſches und Politiſches vorzutragen: man wünſcht ihn wortkarger, markirter. Demnächſt iſt auffallend, wie viele Mittel der Dichter gebraucht hat, um ſeinen Helden zu zeichnen, hier iſt manches Abſichtliche und Mühſame. Außer dem eigenen

Reden und Handeln der dargeſtellten Perſonen mag immerhin der dramatiſche Dichter auch die Schilderung dieſer Charaktere von Seiten Anderer zu Hülfe nehmen: ein Mittel, von dem hier ſtark Gebrauch gemacht wird; ſo in der Scene zwiſchen Egmont und ſeinem Secretär. Goethe wollte recht eigentlich, nach Leſſings Vorgang, in dieſem Stück als Charaktermaler auftreten und that darin wohl zu viel; wenigſtens für uns, denn für Publicum und Schauſpieler mußte man damals vielleicht deutlicher ſprechen.

Hat denn der Dichter überhaupt, als er ſein Stück ſchrieb, an die Bühne gedacht? Es ſcheint; aber doch nicht beſtimmt genug; wir vermiſſen auch die Theilung in Scenen. Aber am Schluß iſt die Erſcheinung Clärchens gerade recht ſehr auf den Theatereffect berechnet und gerade dieſer wurde von Schiller verworfen: das Stück bewege ſich zu ſehr in der reinen Wirklichkeit, entbehre allzuſehr des romantiſchen Elements, als daß dieſe Viſion nicht ſtark abſtechen müßte; es ſei das der Oper angehörig, nicht dem Trauerſpiel. Auch will er nicht zugeben, daß man das Geſicht des Traumes ſo äußerlich vorführe — letzteres möchten wir nicht uneingeſchränkt ſagen, ſind aber allerdings gleicher Meinung für dieſen Fall. Die romantiſche Oper würde auch hier ſchon mehr wagen können, und ſelbſt am Schluß von Shakeſpeares Richard III. ſind die Verhältniſſe andere. Dagegen hat Schiller, wahrſcheinlich zum Erſatz dafür, ein Erſcheinen des Alba im Gefängniß vorgeſchlagen, während Egmont das Todesurtheil vorgeleſen wird: Alba ſollte in einer Maske und im Mantel verhüllt kommen (Eckermann I, 197); Goethe findet darin einen Sinn für das Grauſame, der Schiller von den Räubern her geblieben ſei, und ſchließt: „Er war ein wunderlicher großer Menſch.“ Indeſſen liegt gar nicht fern, darin noch etwas anderes zu erkennen, nämlich das richtige Urtheil, daß Alba näher in die Handlung hereingezogen werden müſſe, daß er, ſtatt bloß Vehikel in der hiſtoriſchen Entwicklung zu ſein, zugleich perſönlich in harten Contraſt zu Egmont treten ſoll, endlich aber auch, um dieſen kalten Henker wirklich in aller Schärfe zu zeichnen, wie er war. Dies iſt ſehr charakteriſtiſch nicht nur für Schiller, ſondern auch für Goethe, der dem tragiſchen Ausgang ſeines Stückes nicht genug milde Rührung beimiſchen konnte. Er erfand außer der Erſcheinung Clärchens in ſolchem Sinne noch die Rolle des Ferdinand, des natürlichen Sohnes des Alba, die aber nur zu dieſem Zweck am Schluß auftritt und gar kein ſelbſtſtändiges Intereſſe hat. Zufolge dieſer Milde im Tragiſchen ſteht Goethe dem Sophokles näher als dem Shakeſpeare, ja es liegt dieſe Weichheit ſo tief in ſeiner Natur, daß er ſchon darum nicht ganz ein Tragiker ſein konnte. Allerdings ſteht Schiller hier dem Shakeſpeare näher; um ſo viel er grauſamer iſt, um ſo viel iſt er auch tragiſcher.

Um dem Mißverſtändniß zu entgehen: ich wiederhole, mein Dafürhalten iſt nicht, daß die hiſtoriſche Partie des Stückes werthlos ſei, im Gegentheil, es findet ſich auch hier deutlich das Gepräge des Goetheſchen Geiſtes, ſo mancher Zug, der einer wahren Tragödie zur Ehre gereichen würde, ja ſogar mancher Ausſpruch, der dem Politiker Intereſſe abgewinnt und der zur Abwehr gebraucht werden kann, wenn dem Dichter die politiſche Ader gänzlich abgeſprochen worden Ich behaupte nur, daß alles das nicht zur wahren Geltung komme, daß dies Element keine wahre dramatiſche Verarbeitung erhalten, daß es ſich mit dem Kern des Stücks nicht vereinige zu einer Geſammtwirkung; es beſchwert und hindert den Lauf der Handlung und erſcheint an mehreren Stellen als Belaſtung. Und ſo miſchen ſich hier überhaupt verſchiedene Gattungen, Genre und Hiſtorie. Seiner Grundanlage nach iſt das Stück ein bürgerliches Trauerſpiel nach Leſſings Muſter, dann aber wieder ein großes hiſtoriſches Trauerſpiel in der Weiſe Shakeſpeares.*) Mit Egmont glaubte Goethe, wie er ſagt, dieſen abgethan zu haben, allein ich meine, Egmont lege noch nicht das Zeugniß ab, daß er ihn vollſtändig in ſich aufgenommen. Man lernte von Shakeſpeare zunächſt nur Wahrheit und Lebendigkeit; manches andere von ihm zu lernen blieb übrig.

---

*) Es wird ſogar behauptet, Goethe habe noch eine dritte Gattung hereingezogen, das italieniſche Singſpiel. **Gervinus V S. 98.**

Ich komme noch einmal auf diejenigen Scenen zurück, die, wie Schiller das wohl erkannt hat und Herder noch mehr hätte erkennen ſollen, den unvergänglichen Werth des dramatiſchen Werkes ausmachen: Clärchens Liebe zu Egmont, und das rührende Verhältniß zu Brackenburg.*) Hier iſt alles Leben und Seele, die innigſten, ſchwungvollſten Töne, ein unmittelbarer Erguß der Begeiſterung, ein Ueberſtrömen des liebenden Herzens, und alle Farben ſo wahr, ſo ſtark, ſo fein. Wieder haben wir hier die illuſoriſche Darſtellung von Brackenburg der das Garn halten ſoll bis zu dem Mädchen, das vor dem Geliebten auf dem Schemel kniet, und die, durch Liebe und Leid gehoben, dann plötzlich heranwächſt zur Heldin. Wie Goethe ſelbſt darauf hindeutet, iſt ihre Liebe zum Helden nicht eine gewöhnliche, denn ſeine Liebe zu ihr erſcheint ihr ſtets als ein Unbegreifliches, und dies eben idealiſirt das Ganze. Wiederum iſt ihr Verhältniß zu Brackenburg mit der größten Zartheit nicht nur, ſondern auch mit bewundernswürdiger Sicherheit des Umriſſes gezeichnet, durchaus meiſterhaft. Aber ſo ſchön, ſo hinreißend, ſo rührend das alles iſt, es ſteht doch auf der Grenze des Romans und wirkt mehr geleſen als auf der Bühne dargeſtellt.

Auch die Form iſt nicht frei von der Zwieſpältigkeit des Ganzen. Die Proſa geht ſtellenweis in Vers über, ſo daß Schiller ſich veranlaßt ſah die Worte Brackenburgs „Sie läßt mich ſtehn" — u. ſ. w. ſogleich als Vers abgeſetzt zu geben. Im Allgemeinen hat die Sprache etwas Abgeriſſenes, kurze unverbundene Sätze, die auf die Länge ermüden. Es zeigt ſich, daß für gehobene Darſtellung die ungebundene Rede nicht ausreicht; dazwiſchen läuft Skizzenhaftes unter. Auch im Adel des Ausdrucks, namentlich wo Perſonen höheren Ranges ſprechen, bleibt das Stück merklich unter unſern heutigen Anſprüchen. Edel zu ſprechen, wenn man nicht in förmlichen proſaiſchen Perioden ſprach, mochte damals ſchwerer ſein.

Mit Götz verglichen iſt Egmont nicht eben ein Fortſchritt auf der Bahn der hiſtoriſchen Tragödie, obwohl er um vieles regelmäßiger iſt. Im Gegentheil, das unhiſtoriſche Liebesverhältniß, der Roman, hat hier bei weitem mehr das Uebergewicht. Man ſieht, daß Goethe dazwiſchen den Roman Werther ſchrieb, der zwar ſeinen Namen ausbreitete, jedoch, leider iſt es wahr, ihn aus der höhern Laufbahn herablenkte.

---

*) Dies übrigens ein früher bei Lenz vorkommendes Motiv. Man ſehe mein Buch.

Auch mit Iphigenie und Taſſo finden ſich Berührungspunkte, wir erkennen in Egmont denſelben Goethe wieder, der mehr und mehr gewohnt wurde, das künſtleriſche Object nach ſeinen eigenen Erlebniſſen und Anſchauungen hinzuzuführen und, mehr als im Intereſſe der Kunſt war, von den Gefühlen, die ihn gerade bewegten, hineinzulegen. Er verſchob das Hiſtoriſche, er rückte es dahin, wo er ſich zu Hauſe fühlte. Es leuchtet ein, daß das nur eine bedingte, nur eine halbe Löſung der Aufgabe iſt, allein Goethe, der ſeine Kraft kannte, erreichte eben dadurch das lebhafte Colorit und jene Blutwärme, welche ſeine gelungenen Geſtalten auszeichnet, hier vor allen ſein Clärchen. Man hat Recht gethan, Goethes Frauengeſtalten abzubilden: in ihnen liegt hauptſächlich ſeine Schöpfung. Aber was folgt? Wie Schlegel äußerte: es ſei neben Goethes Taſſo immer noch eine Tragödie dieſes Namens möglich, ſo müſſen wir, wenn auch ungern, ſo doch mit Ueberzeugung, Gleiches von Egmont ſagen. Und daß dem ſo ſei, das zeigt ſich beſonders in Goethes nächſtem Werk.

Wenn aber auch das Geſchichtsbild ziemlich geſondert daſteht von der dramatiſchen Handlung und dem dramatiſchen Intereſſe, während beides ſehr wohl beſſer verſchmolzen ſein konnte, ſo bleibt doch immer das Streben, ein großes Hiſtorienbild zu entwerfen und eine Zeit in allen ihren Schichten von der Regentin und dem Feldherrn und Statthalter bis zum Schützenkonig und Zimmermeiſter und Schneider vorzuführen, ein Stück Leben auf die Bühne zu ſtellen, und in dieſer Rückſicht hat Goethes Egmont wahrſcheinlich mehr Antheil an Schillers Wallenſtein, als gemeinhin erkannt wird.

XIV.

Elpenor.

Den dramatiſchen Arbeiten der erſten Weimariſchen Periode wäre nun wohl die Betrachtung eines der bedeutendſten Werke, des Fauſt, anzuſchließen, um ſo mehr, als ſich in der Behandlung des Gegebenen hier Vergleichungspunkte mit Egmont finden; das Erſcheinen des Fragmentes Fauſt fällt eben in dieſe Zeit. Allein es iſt rathſam, das Fragment von der Fortführung desſelben zur Tragödie nicht zu trennen, und eben ſo wenig die letztere von dem, was Goethe ihren zweiten Theil nannte. Da nun der Fauſt in ſeiner Ganzheit ſich über das Leben des Dichters erſtreckt, von der frübeſten Zeit ſeines Schaffens bis an ſeinen Tod, ſo wird angemeſſen ſein, dies hohe und merkwürdige Kunſtwerk uns noch aufzuſparen; es macht am natürlichſten den Beſchluß unſerer Durchmuſterung der dichteriſchen Werke.

Wir wenden ſtatt deſſen uns einigen anderen dramatiſchen Fragmenten zu. Es wäre auffallend, wenn Goethes Vorliebe für griechiſche Stoffe an der einzigen Iphigenie ſich ſollte erſchöpft haben; die günſtige Aufnahme die letztere fand, mußte ſicherlich zum Fortgehen auf dieſer Bahn auffordern. Und wirklich hat auch manches der Art ſeinen Geiſt beſchäftigt. Der Iphigenie in Delphi gedachten wir ſchon, ſie gehört dem Aufenthalt in Italien an, wurde dann aber von Taſſo verdrängt. Allein auch ſchon früher, bald nach der erſten Iphigenie in Proſa, hatte Goethe ein griechiſches

Trauerſpiel im Sinne und brachte zwei Acte davon auf das Papier. Das Trauerſpiel heißt Elpenor, und was davon vorhanden iſt, erwuchs in den Jahren 1781 und 82. Riemer meldet: „Dieſe unvollendet gebliebene Tragödie wurde angefangen den 11. Auguſt 1781 und neben der Iphigenie fortgeführt und mit verbeſſert.“ Das Fragment ſteht jetzt im 10. Band der Ausgabe letzter Hand. Es war urſprünglich, gleich der Iphigenie, in Proſa, d. h. in verſificirter Proſa geſchrieben. Als das Fragment in die Octavausgabe aufgenommen werden ſollte, bewog Riemer den Dichter, die jambiſch gefügten Worte als Verſe abzuſetzen und er erhielt dazu den Auftrag. Im Allgemeinen hat er wohl die in des Dichters Ohr liegenden Abſätze getroffen, doch einigemal iſt man ſtark verſucht, den Einſchnitt vortheilhafter und mehr dem Ohr gemäß zu legen.*) Die Arbeit, offenbar mit großen Hoffnungen begonnen, gerieth dennoch bald ins Stocken, und wurde nie wieder aufgenommen; Goethe ſagt, er wiſſe nicht, ob durch ſeine Schuld, oder durch Schuld der Sache ſelbſt. Einmal ſcheint er zur Aufnahme geneigt geweſen: er theilt, als es den Horen an Manuſcript fehlt, das Fragment an Schiller mit und erbittet ſich deſſen Urtheil, ohne ſich als Autor zu nennen.**) Schiller ſcheint ihn wirklich nicht erkannt zu haben, denn ſein Urtheil lautet: das Werk erinnere an eine gute Schule, ob es gleich ein dilettantiſches Product ſei, und kein Kunſturtheil zulaſſe; es zeuge von einer ſittlich gebildeten Seele, einem ſchönen und gemäßigten Sinn und von einer Vertrautheit mit guten Muſtern. „Wenn es nicht von weiblicher Hand iſt, erinnert es doch an eine gewiſſe Weiblichkeit der Empfindung, auch inſofern ein Mann dieſe haben kann. Wenn es von vielen Longueurs und Abſchweifungen, auch von einigen, zum Theil ſchon angeſtrichenen, geſuchten Redensarten befreit ſein wird, und wenn beſonders der letzte Monolog, der einen unnatürlichen Sprung enthält, verbeſſert ſein wird, ſo läßt es ſich gewiß mit Intereſſe leſen.“ Im nächſten Brief (Mitte Juni 1798) giebt Goethe ſich zu erkennen und ſagt, es ſei ihm um ſo lieber, daß Schiller ihn nicht erkannt, da jetzt das Product ganz rein gewirkt habe. „Es können ungefähr ſechszehn Jahre ſein, daß ich dieſe beiden Acte ſchrieb, nahm ſie aber bald in Averſion und habe ſie gewiß ſeit zehn Jahren nicht wieder angeſehen. Ich freue mich über Ihre Klarheit und Gerechtigkeit, wie ſo oft ſchon, alſo auch in dieſem Falle. Sie beſchreiben recht eigentlich den Zuſtand, in dem ich mich befinden mochte, und die Urſache, warum das Product mir zuwider war.“ Auch Schillers Antwort hierauf dürfen wir nicht übergehen. Er ſchreibt am 28. Juni: „Die Nachricht, daß der Elpenor von Ihnen ſei, hat mich wirklich überraſcht; ich weiß nicht, wie es kam, daß Sie mir gar nicht dabei einfielen Aber eben weil ich unter bekannten und wahlfähigen Namen keinen dazu wußte, ſo war ich ſehr neugierig auf den Verfaſſer, denn es gehört zu denen Werken, wo man, über den Gegenſtand hinweg, unmittelbar zu dem Gemüt des Hervorbringenden geführt und getrieben wird. Uebrigens iſt es für die Geſchichte Ihres Geiſtes und ſeiner Perioden ein ſchätzbares Document, das Sie ja in Ehren halten müſſen.“ Worte, welche nicht eben zur Fortſetzung aufforderten. So fiel denn auch kein weiteres Wort über das Stück zwiſchen den Freunden; aber wie merkwürdig, das letzte, das Schiller überhaupt an Goethe ſchrieb, am 24. April 1805, lautet: „Vergeſſen Sie nicht, mir den Elpenor zu ſchicken.“ Schwerlich geſchah es, wenigſtens fehlt aller weitere Einfluß Schillers auf das Stück. Man kann auffallend finden, daß Goethe nicht eben lange nach dem Ableben ſeines Freundes das Fragment in den Werken drucken ließ, es müßte denn ſein, eben als Document ſeiner Entwicklung. Es geſchah dies ohne ſonderliche Abänderung, denn Schillers Urtheil paßt noch durchaus auf das vorliegende; die Zurichtung war Riemer überlaſſen, und letzterer ſagt ſelbſt, er habe bei dieſer erſten Arbeit der Art in einer gewiſſen Aengſtlichkeit ſo wenig als möglich Zuſatz oder Weglaſſung gewagt.

---

*) Einigemal auch verräth ſich Goethes ſüddeutſche Ausſprache, welche das E der Vorſchlagsſilben verſchluckt und danach den Rhythmus hört. Indem man dies herſetzte, ſo wie die apoſtrophirten Silben herſtellte, wurde der Vers zum öftern weniger rhythmiſch als die Proſa.

**) Er hat kurz zuvor von ſeinen alten Papieren geſprochen, und äußert dann: „In das andere beiliegende Manuſcript mochte ich gar nicht hineinſehen, es mag ein Beiſpiel eines unglaublichen Vergreifens im Stoffe und weiß Gott für was noch anderes ein warnendes Beiſpiel ſein. Ich bin recht begierig, was Sie dieſem unglücklichen Product für eine Nativität ſtellen.“

Wenn wir nun, trotz Schillers Ausſpruch, daß hier ein Kunſturtheil unzuläſſig ſei, doch ein ſolches geben, ſo iſt zuerſt der Stoff ins Auge zu faſſen. Riemer ſagt uns: „Ich habe verſäumt, oder nicht verſtanden nachzufragen, wie Goethe auf die Bearbeitung dieſes Sujets gekommen ſei, und welches Vorbild ihn zur Nachbildung gereizt habe." Vor allen Dingen hätte er aber auch den Dichter fragen ſollen, woher er überhaupt den Stoff entnommen, denn eben hierauf iſt nicht zu antworten. Wir haben die Namen von Perſonen der griechiſchen Mythe, Elpenor, Antiopa, Lykos, allein an keine derſelben knüpft ſich irgend etwas, was mit dem Inhalt des Stückes Zuſammenhang hätte. Elpenor iſt einer der Gefährten des Odyſſeus, die in Schweine verwandelt werden, weiter kommt der Name nicht vor, alſo hat Goethe ihn wohl gewählt für eine ſelbſterfundene Fabel, und ähnliches gilt von Antiopa und Lykos. Das Ganze gehört ſeiner Erfindung, wobei die Fabel der Merope einigermaßen geleitet zu haben ſcheint, nur daß hier alles noch um vieles complicirter iſt. Antiopa iſt, nach Goethes Erfindung, an einen Herrſcher verheirathet, der in dem Fragment einſtweilen namenlos blieb. Dieſer ihr Gatte hat einen Bruder, der gleichfalls Herrſcher iſt über ein benachbartes Gebiet. Beide Brüder haben Söhne, ungefähr gleichen Alters; dieſe ſind Spielgenoſſen. Da ergreift den Lykos die Herrſchbegier; er tödtet ſeinen Bruder durch plötzlichen Ueberfall, um ſich weiterhin ſeines Reiches zu bemächtigen. Antiopa, welche nicht ahnt, von wem der Mord ausgehe, ſchließt ſich um ſo mehr an ihren Sohn an, auf den ſie ihre ganze Hoffnung ſetzt. Aber dieſer Sohn wird durch gleichen Ueberfall und Mord ihr entriſſen; Lykos hat es offenbar entweder auf die Hand der Antiopa abgeſehen, oder will ſeinem Sohn das Erbe zuwenden. Antiopa ahnt noch immer nichts, ſie hat ſo wenig

Argwohn, daß ſie ihren böſen Schwager bittet, ſeinen Sohn ihr anzuvertrauen, damit dieſer ihr den Verluſt des eigenen, dem er auch ähnlich ſieht, erſetze. Das geſchieht; es findet ein inniges Anſchließen des Neffen an die Baſe ſtatt; ſie nun erzählt, und hier beginnt das Stück, jenem ihr Leid und vertraut ihm, daß ſie in ihm ſich einen Rächer erziehen wolle. Elpenor, der gerade eben nach Waffen verlangt und im Vorgefühl jugendlicher Kraft ſteht, geht gern darauf ein. Sie läßt ihn ſchwören, daß er „im ganzen Umfange“ ſie rächen wolle. Mit dem Schwur am Altar ſchließt der erſte Act. Der zweite bringt nichts weiter als ein Geſpräch Elpenors mit einem Abgeſandten ſeines Vaters, Polymetis, der ihm vom Vater Geſchenke bringt, und dann am Schluß in einem Monolog zu erkennen giebt, was der Leſer längſt weiß, daß alle dieſe Verbrechen von Lykos ausgehen.

Hiernach wird man nicht nur Schillers Urtheil verſtehen, ſondern auch Goethes „Averſion“ und den Grund, warum er das Stück nicht weiter führte, nicht weiter führen konnte. Ihm hat wahrſcheinlich ein Stück von der Anlage des ſophokleiſchen König Oedipus vorgeſchwebt, ein Stück, vor deſſen Beginn die Handlung liegt und wo der Zuſchauer von vornherein den Verhalt der Sache weiß, der nur den handelnden Perſonen unbekannt iſt, ſo daß das Ganze ſich analytiſch entwickelt, ein Fall, der auch einmal Schiller im Sinne gelegen. Allein dieſe Art der Tragödie ſcheint für die neuere Zeit nicht zu paſſen, ganz abgeſehen davon, daß der Stoff dafür nicht geeignet iſt, denn es handelt ſich hier um Anſchläge und Verbrechen böſer Menſchen, nicht um ein dunkeles Schickſal, um ein Unſagbares, deſſen Enthüllung mit Sorge und Angſt erfüllt. Die Compoſition iſt überdies ſchon darum mißlich, weil ſie ſich ſogleich als Compoſition verräth und der Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit entbehrt. Der Tadel, welche die nach dem verlorenen Stück des Euripides, Kresphontes, bei Hygin überlieferte Fabel der Merope trifft, daß nämlich alles abgekartet und die tragiſchen Conflicte bei den Haaren herbeigezogen werden, weshalb ihre Wirkung ſogleich wieder ſich aufhebt, eben dieſer Tadel trifft in nicht geringerem Maaß unſeren Elpenor; was dort die zahlreichen Bearbeiter empfunden haben, ſie hätten es freilich von vorn herein erkennen ſollen, das hat hier auch Goethe erfahren müſſen, und eben ſein Genius wahrte ihn vor der Fortſetzung. Hätte Schiller im Jahr 1805 das Stück nochmals genauer betrachtet, ſo würde ihm ſicherlich das wahre Verhalten der Sache nicht entgangen ſein und er konnte auch nur von der Fortſetzung abmahnen.

Recht beachtenswerth iſt auch Zelters Urtheil vom 30. April 1807, als ihm nämlich jetzt das Stück im Druck vorlag. Er iſt davon entzückt, er übernimmt ſich im Lob, aber auch durch dieſes ſcheint der in der Sache liegende Tadel hindurch. Unter anderem: „Sie haben an dieſem Torſo ein unſterbliches Werk geboren, die Nachwelt wird es nicht glauben, daß die Sonne unſerer Tage ein ſolches Werk hat hervorgehen ſehen.“ Dabei aber die Aeußerung: „Man iſt durch dieſen erſten Act vollkommen in alle fünf Acte des Stücks eingerichtet, man ſieht wie alles kommen muß an der Geſundheit und Fülle der Gliedmaßen.“

Wie Zelter in ſeiner Naivetät ganz richtig ausgeſprochen, ſo iſt mit dem erſten Act alles gegeben: er enthält die Expoſition, dieſe aber läßt gar nichts übrig. Dem Leſer tritt die Lage der Dinge ſogleich in ſolcher Klarheit und Durchſichtigkeit entgegen, daß er nun auch alles hat was kommen muß, und für die Folge kein Intereſſe mehr bleibt. Schon im zweiten Act iſt der Dichter ſichtbar geſcheitert; dies zeigt ſich namentlich durch die Eröffnung des Polymetis, welche überflüſſig iſt und hinter dem was wir vollſtändig wiſſen, ſogar zurückſteht. Ein Stück, das hier weiter ging, mußte lahm erſcheinen, ganz abgeſehen davon, daß es für die Ausführung die höchſte Meiſterſchaft verlangte, weil eben das zu Tage liegende Gewebe zu verdecken war. So iſt alſo die mangelnde Vollendung nicht zu beklagen, aber auch das Fragment nicht ſo ſehr ein Wunderwerk, wie das der anſtaunende Zelter vermeinte.

Das Stück bleibt gleichwohl von Wichtigkeit in ſeinem Verhältniß zur Iphigenie, und Schiller hat ſehr recht, wenn er ſagt, es ſei ein bedeutendes Document für die Entwicklung des Dichters. Man wirft andererſeits vielleicht die Frage auf, wie es möglich war, daß Goethe nach der ſo vollendeten Iphigenie noch etwas ſo Verfehltes habe beginnen können, eine Frage, die freilich dann beſonders ſchwer wird zu beantworten ſein, wenn man Iphigenie überſchätzt und ihr in Beziehung auf tragiſche Kunſt Tugenden beilegt, die ſie nicht beſitzt. Goethe kannte ſein Werk beſſer, er fühlte, wie wenig Iphigenie eine Tragödie ſei, und eben darum wollte er ihr eine ſolche folgen laſſen, ein Stück, das zugleich griechiſch und tragiſch ſei: nicht zufällig iſt, daß das Fragment ſich eine Tragödie nennt. Es war hier auf den ernſteſten tragiſchen Conflict abgeſehen, auf den Conflict zwiſchen Vater und Sohn, Elpenor ſchwört am Altar zu den Göttern, den Mörder mit der Mordſtahl treffen zu wollen, unwiſſend, daß dieſer Mörder ſein Vater iſt. Eben weil Goethe hier zu eifrig und zu gewaltſam auf den tragiſchen Conflict ausging, gerade dadurch, wie er bald inne ward, machte er ſich die Tragödie in ſeinem Sinn unmöglich. Daß er jedoch dieſe erſtrebte, nachdem er eine Iphigenie gegeben, iſt ſicherlich beachtenswerth. Wollen und Vollbringen war nur nicht im Einklange, die Kunſterfahrung ſtand nicht auf gleicher Höhe mit ſeinem Vermögen des Schaffens; daher das Mißlingen, das Verſagen des Anlaufs. Wo aber eine bedeutende Kraft in der Kunſt ſcheitert, wo ſelbſt ein Genius erliegt, da iſt immer viel zu lernen, denn gerade hier liegen die Tiefen der Theorie. Das der Grund, der uns verpflichtet hat, hier ausführlich zu ſein.

Leider zeigt ſich nun aber auch, wie weit Goethe ſelbſt nach der Iphigenie noch davon entfernt war, eine regelmäßige Tragödie im wahren Sinne der Griechen hinzuſtellen, eine ſolche, welche wirkich als ein Höheres und Lebendigeres ſich den Werken der Franzoſen hätte gegenüberſtellen können. Seine Erfindung iſt in der That noch ganz im Stil von Racine, Crebillon, Voltaire, nur in der Ausführung war er ein anderer und hier freilich konnte er ſeine Natur nicht verleugnen.

Von dieſer Ausführung iſt jetzt noch zu handeln. Daß ſie

Schönes darbietet, kann keinen Augenblick zweifelhaft ſein, ja in mancher Beziehung übertrifft ſie Iphigenie. Schiller hat zwar auch hier Weibliches erkannt, was nicht ganz unrecht iſt, und gewiß tief in Goethes Natur liegt, allein es iſt auch viel Lebendiges, und der Schmerz, ſo wie das Rachegefühl der Mutter erhält ſogar ein ſtärkeres Colorit, als wir es in dem früheren Stück antreffen; ob indeß Goethe dieß durch fünf Acte hätte ſteigern und zu einer tragiſchen Totalität erheben können, das iſt allerdings eine Frage, die hier aufzuwerfen iſt, aber nicht ſo leicht zu entſcheiden, am wenigſten bejahend. Goethe ſelbſt giebt im Eckermann Andeutungen, daß im Tragiſchen ſeine Stärke nicht liege. Sehr weit dagegen hat der Dichter ſich in der Ausmalung der jugendlichen Gefühle und Intereſſen verloren, ſo daß deſſen offenbar zu viel geworden iſt und wir auch darin den Stil der Tragödie verlieren. Auf dieſer Seite zeigen ſich Anklänge an die natürliche Tochter, und wiederum an Wilhelm Meiſter; überhaupt giebt das Stück uns mancherlei bedeutſame Uebergänge für ſpätere Werke — Schillers Urtheil beſtätigend.

XV.

Nauſikaa.

Goethe erfaßte in Sicilien den Stoff der homeriſchen Nauſikaa mit Leidenſchaft. Der Anblick des Meeres, die in die Buchten hereinbrandenden Wogen, ſelbſt der Dunſt des Elementes machten eine poetiſche Welt in ihm wach, welche in Geſtalten auszuprägen ihm Bedürfniß ward. Homer und das Treiben der Phäaken, vor allem aber die jugendliche Nauſikaa boten ſich ihm dazu an. Wir haben im vierten Band ein kleines Fragment von zwei Scenen, dann aber im 28. Band, aus ſpäterer Erinnerung, den nach Acten geordneten Plan des in Gedanken weit ausgearbeiteten Stückes; dazu noch im ſiebzehnten Band der nachgelaſſenen Werke das vollſtändige Scenarium über alle drei Acte, zum Theil mit näherer Angabe des Inhalts, und endlich ebenda noch fernere Fragmente. Es ſollte gleichfalls eine Tragödie werden; die ſchöne Nauſikaa giebt ſich, wie von Sappho gefabelt wird, den Tod durch Sturz vom Felſen. Sie hat ſich hoffnungslos in Odyſſeus verliebt, vor allen Dingen aber ſich durch das Geſtändniß ihrer Liebe compromittirt. Goethe dachte dabei manches Homeriſche in der Erzählung des Odyſſeus anzubringen, der Antheil aber, den auch Nauſikaa daran nähme, ſollte das Epiſche ins Dramatiſche überführen. *)

---

*) Der Plan des „Ulyſſes auf Phäa“ (ſo nannte er die Phäakeninſel) deſſen Goethe (ſ. Riemer II, 631) ſchon 1786 gedenkt, ſcheint daſſelbe Stück zu ſein.

Freilich, den Homer in ſolcher Weiſe zu moderniſiren hat ſein Bedenken, und die zarte Zeichnung der homeriſchen Nauſikaa konnte durch ein ſolches Liebesverhältniß nicht gewinnen, wohl aber durch eine Bloßſtellung und durch den geſuchten Tod in ihrem innerſten Weſen gefährdet werden. Allerdings ſagt Nauſikaa, als ſie dem Odyſſeus wehrt unmittelbar ihrem Wagen zu folgen, das Volk werde in ihm einen Freier erkennen, wobei ſogar Worte zum Lobe des Odyſſeus fallen, doch geſchieht das in aller Unbefangenheit und auch wenn weiterhin Alkinoos merken läßt, daß, falls Odyſſeus ſeine Tochter begehre, er ſich geehrt fühlen werde, ſo iſt doch von einer Neigung der Nauſikaa kaum eine Spur, dieſe äußert nichts von dem Eindruck, den der Fremde auf ſie gemacht, und ſie kommt überhaupt mit Odyſſeus nicht weiter in Berührung, weder bei der Erzählung ſeiner Abenteuer, noch beim Abſchied wird ihrer irgend gedacht. So iſt denn auch der Gegenſtand von den griechiſchen Tragikern, die ſo viel dem Homer entnehmen, ſchwerlich als Tragödie behandelt worden, denn wenn von Sophokles ein Stück „Nauſikaa oder die Wäſcherinnen“ genannt wird, ſo war dies wahrſcheinlich ein Satyrſpiel, um ſo mehr als berichtet wird, daß der Dichter ſelbſt darin, als eine der Geſpielinnen, ballſpielend aufgetreten ſei und darin Kunſt bewieſen habe.

Wenn aber eine ſolche Nauſikaa ſich auch nicht in antikem Sinne dichten ließ, ſo doch in Goetheſchem, ähnlich der Iphigenie; zu dieſer behalten wir in der That ein anziehendes Gegenſtück, eine in der Gemütswelt ſpielende Tragödie. Der Gang des Stückes und ſeine Hauptgedanken laſſen ſich mit den verſchiedenen Mitteln einigermaßen überſchauen. Die erſte Scene des erſten Actes hält ſich in der Nähe der Homeriſchen Darſtellung, wir bekommen das Ballſpiel, die Annäherung des Odyſſeus, oder wie Goethe ſchreibt, Ulyſſes. Das Fragment einer dritten Scene, welche aber nicht zu dem Scenarium paßt, bringt ein Geſpräch zwiſchen Nauſikaa und Eurymeduſa, wie es ſcheint der Amme; es wird darin eines Traumes gedacht, den Nauſikaa gehabt, er ſollte wohl die entſtehende Neigung vorbereiten und dieſe bei der Erzählung ſich verrathen.

Darauf ſcheint in Gegenwart der Nauſikaa gegen ihre Mutter Arete das Bekenntniß eines andern Mädchens zu erfolgen, woran ſich Lehren wegen des vorſichtigen Verhaltens während des Brautſtandes knüpfen — vielleicht in der Abſicht, die ſpätere Unvorſichtigkeit der Nauſikaa für dieſe um ſo kränkender erſcheinen zu laſſen. Weiterhin giebt der Fremde ſich annähernd zu erkennnen, indem er ſich einen der Gefährten des Ulyſſes nennt. Seine Abfahrt wird bereitet, Nauſikaa wirkt mit bei der Ausrüſtung, ſie verräth und entdeckt ihre Leidenſchaft, als gelegentlich der Name Ulyſſes geſprochen wird. Dieſer wird darauf noch ferner von Anderen gelobt; aber er iſt im Begriff zu ſcheiden. Hier ſollte die Frage in Anregung kommen, ob Ulyſſes verheirathet iſt; es muß aber doch dieſelbe wohl nicht beſtimmt entſchieden werden, denn es heißt: „Sie (Nauſikaa) giebt ihm zu verſtehen, daß er bleiben kann.“ Die Andeutungen über den Inhalt des vierten Actes ſind ungenügend, dagegen hat im fünften eine Scene, die vierte, nähere Worte erhalten. Nauſikaa, welche auch im vierten Act nicht mehr vorkommt, „läßt ſich nicht ſehen“ — aus „Scham“. Sie muß ſich alſo in der letzten Scene des dritten Actes ſo ſtark compromittirt haben. Es iſt am gerathenſten, hier die Worte der Aufzeichnung ſelbſt zu geben: „Er ſoll ſie nicht falſch beurtheilen. Es ſei ſein eigen Werk (wahrſcheinlich weil er nicht beſtimmt ſeines Ehegemals gedacht). Ulyſſes Vorwurf. Er will nicht ſo ſcheiden. Trägt ſeinen Sohn an. Arete will die Tochter nicht geben. Ulyſſes Ueberredung. Alkinous will gleich Ulyſſes will ſeinen Sohn bringen. Sie ſollen ſich wählen. Alkinous, Hochzeittag, Ausſtattung“. In der nächſten Scene erſcheint ein Bote — wahrſcheinlich eben den Tod der Nauſikaa verkündend, welche ſich verzweiflungsvoll vom Felſen geſtürzt, darauf die obige Freundin, Xanthe, die glückliche Braut, um die Schreckensbotſchaft zu ergänzen und noch nähern Aufſchuß zu geben; dann ſollte ihr Bruder auftreten, zum Schluß die Leiche hereingebracht werden.

Offenbar handelte es ſich um tiefe und feine Gefühlsbeziehungen, ſo daß der Dichter des Werther und der Iphigenie hier eben ganz auf ſeinem Felde war, er hätte ſie nach ſeiner Art mit dem antiken und homeriſchen Charakter in eine gewiſſe Harmonie gebracht, ebenſo anziehend als eigenthümlich. Einiges Nähere bringen uns noch die abgeriſſenen Fragmente, aus denen ſich erſehen läßt, wie Goethe das Epiſche mit dem Dramatiſchen zu verweben gedachte. Nauſikaa ſchildert dem Ulyſſes die Gärten ihres Vaters, ladet ihn ein zu bleiben und drückt dabei ihren Wunſch aus, daß er bleibe.

In meines Vaters Garten ſoll die Erde
Dich umgetriebenen, vielgeplagten Mann
Zum Freundlichſten empfangen —
Das ſchönſte Feld hat er ſein ganzes Leben
Bepflanzt, gepflückt und erntet nun im Alter
Des Fleißes Lohn, ein tägliches Vergnügen.
Dort dringen neben Früchten wieder Blüthen,
Und Frucht auf Früchte wechſeln durch das Jahr.
Die Pomeranze, die Citrone ſteht
Im dunkeln Laube, und die Feige folgt
Der Feige. Reich beſchützt iſt rings umher
Mit Aloe und Stachelfeigen,
Daß die verwegene Ziege nicht genäſchig — —
Dort wirſt Du in dem ſchönen Lande wandeln,
Im Winter Wohlgeruch von Blumen Dich erfreuen.
Es rieſelt neben Dir der Bach, geleitet
Von Stamm zu Stamm. Der Gärtner tränket ſie
Nach ſeinem Willen.

Zwei kleine Bruchſtücke, die man uns mitgetheilt, dienen trefflich zur Schilderung der Natur und tragen den Charakter, auf ſiciliſchem Boden geſchrieben zu ſein:

Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer,
Und duftend ſchwebt der Aether ohne Wolken.

Und nur die höchſten Nymphen des Gebirgs
Erfreuen ſich des leichtgefallenen Schnees
Auf kurze Zeit.

Einzelne Verſe, die erhalten worden, an ihrer Stelle unterzubringen, hat denſelben Reiz, wie bei den Fragmenten alter Autoren; aber wahrlich es lohnt eben ſo ſehr den Verſuch. Den freiſchwebenden Vers:

Du gäbſt ihm gern das Beſte, merk' ich wohl,

halte ich für von Ulyſſes geſprochen und von einem Apfel geſagt, den Nauſikaa für ihn ausſucht, zugleich als entgegenkommendes Verſtändniß ihrer herzlichen Annäherung.*) Dann haben wir Verſe, augenſcheinlich einer vertrauten Unterredung der Nauſikaa mit ihrer Geſpielin angehörig, welche ſchon von der Neigung weiß, aber an ihrer Angemeſſenheit zweifelt. Der Vers:

Du hältſt ihn doch für jung, ſprich, Tyche, ſprich!

Iſt in ſolchem Zuſammenhange von Nauſikaa geſprochen. Die Antwort fehlt, ſie muß aber eine verneinende oder ausweichende geweſen ſein, denn Nauſikaa ſpricht weiter:

Er iſt wohl jung genug, denn ich bin alt,
Und immer iſt der Mann ein junger Mann,
Der einem jungen Weibe wohlgefällt.

Gewiß iſt ſehr zu bedauern, daß der Dichter ein ſo weit vorbereitetes Stück nicht ausgeführt: ein Seitenſtück zu Iphigenie! Ein Werk, das Goethe in ſeiner vollſten Kraft auf klaſſiſchem Boden, am Wellenſchlage des Meeres geſchöpft und geſchaffen — wieviel ſchwerer wöge das, als ſo manches Stück ſeiner ſpäteren, oft nur ſcheinbaren Production! Der Dichter ſelbſt ſagt uns, Zerſtreuungen hätten dieſe Production unterbrochen — aber warum nahm er ſie denn nicht ſpäter auf, wie doch ſo manches? Es mag Gründe gegeben haben, welche der Vollendung entgegenſtanden. Zunächſt überſchätze man die erhaltene Vorarbeit nicht, es fehlt immer noch viel, das Schwerſte war noch zu thun, und einmal den Ton, den Gedankenkreis verloren, iſt er ſchwer wieder zu finden; es ſchöpfe jeder Dichter daraus eine Lehre! Gewiſſe innere Schwierigkeiten haben wir ſchon angedeutet, allein es giebt auch äußere, z. B. die, daß Nauſikaa ſchon im dritten Act verſchwindet und ſich dann zwei Acte ohne ſie fortſpinnen; dazu kommt, daß es im Einzelnen, namentlich im zweiten und vierten Act, doch wohl am dramatiſchen Intereſſe fehlen mochte. Wie wenig der Dichter, trotz ſeinem Schema, noch entſchieden war, zeigt ſich auch ſchon darin, daß die Fragmente nicht recht darauf paſſen, ſondern ein anderes und wahrſcheinlich ſpäteres Stadium ergeben.

---

*) Zumal das Darreichen des Apfels für Liebeserklärung galt, wohl in Zuſammenhang mit dem Urtheil des Paris.

Es hat nicht an neueren Dichtern gefehlt, welche von dem Stoff und dem, was ihm Goethe bereits abgewonnen, ſich lebhaft angezogen fühlten, und die, wenn auch nicht gerade nach derſelben Anlage, ſo doch in ähnlicher Weiſe die Nauſikaa als Tragödie zu behandeln ſuchten. Es iſt von Goethe nicht ſo viel vorhanden, daß man von dem Wettkampf mit ihm abgeſchreckt werden könnte — und doch viel gegeben, wenn man tiefer auf die Grundgedanken der Compoſition und ihre Vorzüge eingehen will. Andererſeits ſollte man immer mißtrauiſch ſein gegen einen Stoff, von dem eine bedeutende Kraft Abſtand genommen. Ich kenne eine Nauſikaa von Adolf Gläſer und eine andere von Widmann, beide ſich einigermaßen dem Goetheſchen Plan anſchließend, der letztere führt aber noch zwei ernſtliche Freier der Nauſikaa ein, offenbar um dem Stück in den mittleren Acten reichere Beziehungen und mehr Conflict zu geben.

XVI.

Prometheus.

Die Fabel des Titanen Prometheus hat den Dichter längere Zeit beſchäftigt; der zweite Theil der Gedichte bringt ein Stück, das einem größeren Ganzen angehört hat, und auch ſpäter lenkte ſich ſeine Phantaſie zum öftern nach dieſer Fabel hin, ſo namentlich in der Pandora. Nun meldet uns aber Riemer in dem Abſchnitt ſeines zweiten Bandes der Mittheilungen, welche er Atelier überſchrieben hat: „Goethe hatte vor, auch einen gefeſſelten Prometheus zu ſchreiben und davon war bereits der erſte Monolog ſammt dem Chor der Nereïden, die ihn in ſeiner Einſamkeit beſuchen und bedauern, fertig.“ — Des letzteren Chors wird auch im Briefwechſel mit Schiller gedacht. Nun findet ſich im deutſchen Merkur von 1782, im zweiten Stück ein dramatiſches Gedicht, mit Z unterzeichnet, „Der befreite Prometheus“, ein Werk, das an ſich Aufmerkſamkeit zu erregen im Stande iſt. Riemer ſagt von demſelben: „Es hat viel Goethiſches, iſt aber doch nicht ſo tief und geiſtvoll wie anderes. Vielleicht iſt es auch ein plagiariſches Product wie „Prometheus und ſeine Recenſenten“. Letzteres wurde für Goethe gehalten, ſo daß er zu einer Erklärung genöthigt wurde: es ſei ohne ſein Zuthun und Wiſſen gemacht; doch erkannte er darin ſelbſt ſeine Manier täuſchend nachgemacht Es entdeckte ſich ihm ſpäter Heinrich Leopold Wagner als Verfaſſer.“ *)

---

*) Nach einer Originaläußerung Goethes, die ſich in v. **Knebels** Nachlaß fand.

Ich halte nun auch dafür, daß Riemer hinſichtlich des befreiten Prometheus die richtige Spur hat. Das Stück enthält manches Goetheſche, iſt aber doch nach Inhalt, Vers und Ausdrucksweiſe nicht von Goethe. Wir vermiſſen hier den Chor der Nereïden; ſtatt deſſen naht Iris dem Gefeſſelten, ſpäter Pallas und Vulkan. Es verräth ſich in der Ausführung, die mehr zu Voß hinüberneigt, eine philologiſche Hand, und dieſe kann ſchwerlich einem Andern gehören als Schütz in Jena, dem bekannten Herausgeber des Aeſchylus, der gerade mit den Fragmenten des verlorenen aeſchyleiſchen Stückes gleichen Namens wohlbekannt war. Nichts liegt näher, als daß Goethe bei ſeiner öftern Anweſenheit in Jena mit ihm ſein Thema beſprochen habe, daß er ihm Iphigenie und anderes vor dem Druck gezeigt, vielleicht eben auch ſeine Anfänge des Prometheus. Schütz wäre ihm nun zuvor gekommen und Wieland, der mit Schütz befreundet war, hätte ſich mit dem Druck beeilt, vielleicht um Goethe, der zauderte, zu überraſchen. Auf Schütz würde auch das Zeichen Z als Endbuchſtabe paſſen. Jedenfalls konnte im Jahr 1782 niemand ein ſolches Stück ſchreiben, der nicht Verkehr mit Goethe hatte und von deſſen Geiſt genährt war. In der That, man glaubt zu ſehen, wie harmlos er mittheilte, wie ſein Eigenthum auf Andere überging und wie leicht es war, an ihm ein Plagium zu begehen, ſelbſt unwillkührlich. Das Stück hat Tugenden, die dem Verfaſſer ſelbſt nicht eigen ſcheinen.

Wenn Goethe nun ſeinen befreiten Prometheus liegen ließ, ſo wird dieſe Publication ſchwerlich ohne Antheil ſein; auch ſeinen Chor der Nereïden und den Monolog hat er uns nicht erhalten. Ich glaube aber nicht zu irren, wenn ich vermeine, das Aufgeben des Prometheus habe Goethe veranlaßt, ſpäter etwas mehr von dem Charakter dieſes Titanen in den Fauſt aufzunehmen, was dort für das Stück von großer Bedeutung wurde.

XVII.

Der Groß-Cophtha.

Wir können Goethes dramatiſche Leiſtungen nicht verlaſſen, ohne noch eines Werkes zu gedenken, das zwar in der Reihe ſeiner Schöpfungen keinen beſonderen Rang einnimmt, ja wenn es fehlte, deren Geſammtwerth kaum verringern würde, das aber doch auch in dem Entwicklungsgange des Dichters ſeine Stelle hat und ſogar durch einen gewiſſen Schatten ſein Bild nur wahrer und plaſtiſcher abrunden hilft; eine eingehende Betrachtung ſcheint hier aber um ſo unerläßlicher, als das Stück Manches enthält, das einer mißgünſtigen Auffaſſung Stoff bieten könnte.

Das Drama behandelt die berühmte Halsbandgeſchichte, nimmt den Abenteurer Caglioſtro zum Helden und ſtellt die Verworfenheit der umgebenden Geſellſchaft in helles Licht. Goethe ſchrieb das Stück im friſchen Eindruck der Begebenheit; eine dichteriſche Schöpferkraft, wie die ſeinige, wurde, da die tiefer liegenden Adern poetiſchen Stoffes damals noch nicht aufgedeckt waren, von dem ergriffen, was Zeit und Gelegenheit brachten, außerdem war dieſe Schöpferkraft durch die italieniſche Reiſe von neuem geweckt, der erſte Stoff von Bedeutung war für ihn hinreißend und konnte ſelbſt gefährlich werden. Er befand ſich dem Stoff gegenüber, obgleich jetzt in reiferem Alter, doch in ganz ähnlicher Lage, wie ehemals beim Clavigo; aber ſeine Unbefangenheit war nicht dieſelbe, denn es mußte jetzt bei jeder neuen Production zunächſt an die Weimariſche Hofbühne gedacht worden; überdies hatte er aus Italien eine entſchiedene Vorliebe für eine beſtimmte Gattung und Behandlung mitgebracht, nämlich für die leichte Oper und das Singſpiel. In dieſe Form ſollte nun der Stoff gegoſſen werden und die Abenteuerlichkeit des Helden ſelbſt ſchien ihn dafür zu eignen. Die Oper Caglioſtro kam zu Stande, ſie wurde in Weimar auf die Bühne gebracht. Aber ſie machte kein Glück und außer ein paar Liedern, die cophtiſchen in den Gedichten, hat der Verfaſſer uns nichts davon erhalten wollen. Er ſelbſt ſcheint eingeſehen zu haben, daß der Stoff, der doch ſo viel Ernſtes und Bedenkliches im Hintergrunde hat, der Form des leichten Singſpiels widerſtrebe. Aber für ihn war die Sache nicht abgethan, er hatte ihr einmal ſchon zu viel Antheil geſchenkt; ſo ſuchte er denn eine andere Form, um ſich noch gründlicher mit ihr abzufinden. Er fiel auf ein fünfactiges Luſtſpiel und ſtattete dies mit reicherer Charakterzeichnung aus. Es iſt als Kunſtwerk inſofern bemerkenswerth, als wir hier den Dichter auf einem ganz neuen Felde treffen, nämlich dem des Intriguenſtückes, und unzweifelhaft entwickelt er darin Kunſt; iſt das Stück auch in einzelnen Theilen leicht und locker gearbeitet, ſo zeigt ſich in anderen doch viel Ueberlegung, viel Fleiß und Geſchick der Ausführung. Es ging auch in dieſer Geſtalt zu Weimar in Scene, allein nicht mit beſſerem Erfolg als das erſte Mal, und dies ſicherlich mit gutem Grund, wie denn auch wohl anderswo kein ähnlicher Verſuch gemacht worden. Finden wir hie und da Spuren einer Meiſterhand, ſo darf doch das Ganze ſeiner Anlage und Miſchung nach als verfehlt gelten, ja es zeigt ſich hier eine Grenze des dichteriſchen Vermögens.

Das Stück iſt ein Abbild wirklicher Vorgänge, aber nur ein abgeſchwächtes. Neben dem Haupthelden erſcheint der Cardinal Rohan hier nur in dem allgemeineren und bläſſeren Bilde des Domherrn, die Frau de La Motte in dem der Marquiſe; das hier Verlorene aber ſuchte der Verfaſſer einzubringen, wenn er das in der Geſchichte gegebene Frauenzimmer, das die Rolle der Prinzeſſin betrügeriſch ſpielte, hier zur Nichte des Marquis erhob und dieſem ſelbſt ein ehebrecheriſches Verhältniß zu derſelben gab. Er kam dadurch unmerklich in das Gleis ſeines jugendlichen Stückes „die Mitſchuldigen“, wo die allerſeits vorhandenen Schwächen, Untugenden und ſelbſt Verbrechen ſich aufwiegen ſollen, was aber dem Begriff und Weſen des Luſtſpiels keineswegs entſpricht und ſittlichem Tadel unterliegt. Hier nun wurde ein weiterer Schritt gethan: mit nur allzu unmittelbarer Wahrheit ſollte die Angefreſſenheit, das Verderben der Geſellſchaft in allen Theilen bloßgelegt werden, allein dadurch entfernte der Dichter ſich nur noch mehr aus der natürlichen Bahn des Luſtſpiels, wie er doch ſein Stück nannte; die Entlarvung des Abenteurers, die Strafe der Sündigen iſt lange nicht ausreichend, um das Luſtſpiel zu machen, denn dieſes hat es mit Schwächen und Thorheiten zu thun, aber nicht mit ſittlichen Schäden und Verbrechen: wie könnte es ſonſt auch harmlos und heiter ſein! Der Ritter, immer noch die achtbarſte Perſon im Stück, wiewohl ſein Ehrgeiz ihn kein Mittel ſcheuen läßt, ſpricht das Wort aus: „Hier bin ich, um die Abſcheulichen zu beſchämen und die Thoren zu bedauern“: wenn nun dies auf das Stück trifft, ſo iſt eben damit ſeine Untauglichkeit als Luſtſpiel ausgeſprochen. Derſelbe ſagt an einer andern Stelle: „Was hab' ich gehört und in welchen Abgrund von Verrätherei und Nichtswürdigkeit hab' ich hineingeblickt!“ Worte, welche durch das Stück gerechtfertigt werden, und Dinge, die in der That den Eindruck der Luſtigkeit durchaus verſcheuchen. Viel beſſer würde der Stoff ſich zu einer ſtrafende Satire eignen — haben wir nun hier eine ſolche in dramatiſcher Form? Ich nehme Anſtand zu bejahen, weil es dazu wieder an ſittlicher Indignation fehlt und vielmehr, ähnlich wie in den Mitſchuldigen, die Verbrechen als Schwäche, ja als allgemeiner Mangel der menſchlichen Natur betrachtet werden.

Am verletzendſten iſt, was dem Dichter am eigenſten gehört, der Marquis und die Nichte. Gleich ihre Einführung im Stande des Sündenfalls, daß wir ſie als ſolche durch das ganze Stück perſönlich vor Augen haben ſollen, iſt ſehr ſchlimm und läßt ſich nur nach den gelockerten Begriffen der damaligen Zeit erklären. Auch die Löſung durch die in Ausſicht geſtellte Ehe mit dem Ritter behält Unzartes und entbehrt der ſittlichen Tiefe — man vergleiche hier den Schluß von Lenzens Hofmeiſter.

Wir wollen keine Fäden von hier zu den Wahlverwandtſchaften hinüber ziehen, machen vielmehr aufmerkſam, daß in einer Zeit, welche keine geregelten Bahnen der Kunſt vorfindet, ſondern dieſelben erſt ſucht, Abirrungen unvermeidlich ſind; aber auch das Feuer des Genius brennt nicht ſtets in gleicher Helle und Lauterkeit und namentlich wo neue Stoffe in die Flammen geworfen werden, bleiben Trübungen durch Rauch nicht aus. Der Dichter ſelbſt ſcheint das Werk in einer gewiſſen inneren Unruhe, in einem Vorgefühl der Revolution, welcher der Stoff ſo weſentlich angehört, hinausgeworfen zu haben, und er fühlte ſich ſpäter ſtark genug, es nicht zu verleugnen.

Ein neues Intereſſe erhält Goethes Groß-Cophtha durch das neuerdings veröffentlichte Urtheil des Großherzogs Carl Auguſt.*) Dieſer, das Werk keineswegs leicht nehmend, hat ſich in einer eingehenden kritiſchen Beleuchtung, welche ihm in jeder Rückſicht zur hohen Ehre gereicht, nicht nur die Niederlage auf der Bühne zu erklären geſucht, ſondern iſt tiefer eingegangen auf die künſtleriſchen und ſittlichen Mängel. Sehr richtig fühlt er, daß der Stoff ſich nicht zum Luſtſpiel eigne, viel eher entweder zur Poſſe oder zur Tragödie; da er nur an das Theater dachte, fiel ihm das richtige, die Satire, nicht ein. Aber auch er nimmt ſittlichen Anſtoß, und findet das Ganze zu lang, zu förmlich.

---

*) Briefwechſel des Großherzogs Carl Auguſt u. ſ. w. I, 262.

XVIII.

Reineke Fuchs.

Goethes Geiſt iſt ſo reich, daß man ihn nicht auf Eine Gattung beſchränkt denken kann, ja es darf zweifelhaft werden, ob die Anlage ſeiner Natur ihn mehr zum epiſchen oder dramatiſchen Dichter beſtimmt habe. Wenn er gleichwohl im Epiſchen ungleich weniger geſchaffen hat, ſo liegt das zum größeren Theil in der Natur der Stoffe. Die Erfahrung zeigt, daß bei allen Culturvölkern die Zahl der Dramen in keinen Vergleich tritt mit der Zahl epiſcher Gedichte, ja es zählen hier die Völker insgeſammt weniger epiſche Werke als die Dichter Dramen. Die Griechen hatten nur Einen Homer, aber wie groß war die Anzahl der Tragödien, welche die Tragiker Athens ſtellten! Die Engländer haben nur Einen Milton und dieſer gab nur Ein verlorenes Paradies, aber wie reich iſt Shakeſpeare an Tragödien und Komödien, und wie viele mühen ſich neben ihm! Gleiches gilt von Calderon und Lope, von Corneille, Racine, Voltaire. Die Erklärung liegt darin, daß im Drama dem Dichter mehr überlaſſen iſt, daß er den gegebenen Stoff freier geſtalten kann, daß aber für das Epos der Stoff ſelbſt bedeutend entgegenkommen muß, daß hier nicht ein einziger poetiſcher Moment genügt, der ſich nach allen Seiten hin ausbeuten läßt, ſondern daß hier ein längerer Verlauf von Stufe zu Stufe den Forderungen der Poeſie genügen ſoll. Sodann tritt die Forderung der Volksmäßigkeit des Stoffes noch ungleich mehr hervor. In beider Rückſicht vermag hier der Dichter nicht Alles, ſondern es bedarf der

Vorbereitung durch volksmäßige Ueberlieferung. Der Tragiker kann überall ſogleich ſein Zelt aufſchlagen, der Epiker bedarf der Tradition und eines organiſchen Wachsthums poetiſcher Elemente, was ſogar ſeltener vorhanden iſt als eine wohlorganiſirte Bühne.

Dies iſt der Grund, daß das Epos in neuerer Zeit nur eine gewiſſe verſtohlene Exiſtenz hat; man ſollte darum die ernſtgemeinten Beſtrebungen um ſo höher ſchätzen, ſie kommen überdies allen anderen Gattungen zu gut und ſind die wahre Begründung eines poetiſchen Stils. Für das ernſte Epos hatte Klopſtock einen mächtigen Anlauf genommen, allein ſchon begann man zu fühlen, daß dem Werk die wahre Lebenskraft abgehe, die Leiſtungen der aufſtrebenden Generation, vor allen Goethes, mußten auch jenes Werk nothwendig in Schatten ſtellen, ja der Poeſie eine andere Richtung geben. Man verlangte mehr Geſtalt, mehr Leben, mehr naive Auffaſſung.

Ein großes Epos zu dichten lag Goethe in dieſer Periode durchaus fern. Was er in der Jugend verſucht hatte, ſtand unter Klopſtocks Einfluß und war unbedeutend, es konnte keine Anknüpfung geben für epiſche Leiſtungen ſeiner Weimariſchen Periode. Aber wie über ihn ſo häufig von außen her entſchieden wurde, ſo mußte es auch hier geſchehen. Ihm fiel das alte Gedicht Reineke Fuchs in die Hände. Nicht ohne Mühe mag er ſich in die niederdeutſche Sprache hineingeleſen haben, aber wie früher die Werke des für ſo roh verſchrieenen Hans Sachs ihn angezogen, weil in ihnen Natur, Friſche, Derbheit zu finden war, ſo übte nun auch ein Werk voll ſo kräftigen Humors, ſo reicher Erfindung und kraftvoller Darſtellung auf ſeinen geſunden Sinn eine wahre Macht aus. Wir wiſſen jetzt, woher jene Fülle des Gedichtes ſtammt, es iſt ein Baum, der tief und weithin ſeine Wurzeln durch das Mittelalter erſtreckt und der glücklicherweiſe gerade in der naiven niederſächſiſchen Sprache ſeine letzte Entfaltung erlangt hat. Das Werk erwarb bald des Dichters ganze Zuneigung und Liebe und, wo er liebte, mußte er auch alsbald ſchaffen. Es begleitete ihn in den Feldzug und die Arbeit einer Umformung in neueres Deutſch hatte den großen Vortheil, daß Unterbrechungen ihr weniger ſchadeten als einer reinen Schöpfung.

Denke man ja nicht zu gering von dem Werk, halte man es nicht eines Dichters für unwürdig, der Eigenes hervorbringen konnte. Sei es immerhin nur Bearbeitung, ſie iſt von der Art, daß ein anderer als Goethe ſie nicht vollbringen konnte, ganz abgeſehen davon, daß in jener vorurtheilsvollen Zeit ſchwerlich ein Anderer die großen Vorzüge des Werks ſo lebhaft aufgefaßt, ſo glänzend ins Licht geſtellt hätte. Und nun zeigt ſich auch in der Bearbeitung viel Originalität, viel von Goethes innerſtem Weſen. Ein Hauptverdienſt liegt im Ton, im Stil, und dieſer iſt in der That ſo weit vom Original abweichend, daß letzteres hier nicht beſtimmend gewirkt haben kann. Der Gedanke, den Hexameter anzuwenden, lag damals zwar nicht ſo durchaus fern, da auch Zachariä ſchon den Milton darin verdeutſcht und ihn namentlich für leichtere epiſche Gattungen gebraucht hatte, allein der Goetheſche behält hier immer noch eine ſehr eigene Färbung. Goethes Hexameter und der Stil ſeiner Bearbeitung leitet ſich nicht, wie bei Zachariä, von Klopſtock her, ſondern er ſtammt unmittelbar von Homer, und eben der homeriſche Ton iſt es, der dem Gedicht einen ſo großen, ſo neuen und eigenthümlichen Reiz verleiht. Es zeigt ſich im Ganzen ein leiſer Anflug von Parodie, ähnlich wie im homeriſchen Froſch- und Mäuſekrieg, aber vielleicht noch glücklicher, weil noch feiner.*) Durch dieſe Art des Vortrags wird nun das alte Lied zugleich flüchtiger, es wird vergeiſtigt, ohne daß ihm von ſeinen ſoliden Eigenſchaften etwas entzogen würde. Die altdeutſche

---

*) Es hat alſo offenbar mit dieſer Anwendung des Hexameters eine ganz andere Bewandniß, als wenn Gervinus dieſelbe für eine neutrale Form erklärt und in dieſer die Verneudeutſchungen mittelhochdeutſcher Gedichte, ſelbſt der Gudrun und der Nibelungen, haben will, damit dieſen Gedichten mehr von dem ruhigen und gemeſſenen Gang des antiken Epos zu Theil werde — als ob denn das möglich wäre! In der That, man kann eher Virgil und ſelbſt Homer in Stanzen umformen, aber nichts kann entgegengeſetzter und widerſprechender ſein als Nibelungen und Hexameter.

Derbheit verſchwiſtert ſich wunderbar mit griechiſcher-Grazie: alles wird leicht und lebhaft, munter und anziehend. Das Werk iſt eine ſchöne Blume in Goethes reichem poetiſchen Kranz, als ſolche namentlich auch von Schiller anerkannt, welcher am 25. Januar 1796, an W. von Humboldt ſchreibt: „Reineke Fuchs — das beſte poetiſche Product, das ſeit ſo vielen vielen Jahren in Umlauf gekommen iſt“. — Das Werk wird in unvergänglicher Friſche beſtehen; das Studium des Originals und die gelungenſte treue Ueberſetzung kann ihm niemals Eintrag thun.

Nun wurde Reineke Fuchs auch für den Dichter von Bedeutung als Uebungsſtück und Uebergang, es iſt von Wichtigkeit für Goethes Hexameter und ſeinen epiſchen Stil. Entſcheidend war, daß er das Metrum zuerſt hier anwandte; Reineke Fuchs iſt ſeine Hexameterſchule, ſo ging von dem Charakter des Werks auch viel über auf die Behandlung des Metrums. Was er aber hier lernte und zur Gewohnheit bekam, der Ton, den er unter dem Einfluß des Gegenſtandes harmoniſch durchbildete, blieb dann auch noch weiter — namentlich für Hermann und Dorothea. Das Maaß entfernte ſich vom heroiſchen Charakter, es wurde ein leicht plauderndes, das nur leider durch Verbindungsloſigkeit und Abgeriſſenheit der Sätze ſich oft von epiſcher Behaglichkeit entfernt und etwas Unruhiges annimmt. Später ſah Goethe ſelbſt die Nothwendigkeit ein für andere Gegenſtände das Maaß zu heben und ebener zu geſtalten, allein Stücke, wie ſeine Achilleis, blieben vereinzelt; die einmal eingeſchlagene Bahn konnte nicht mehr ganz verlaſſen werden. Wie ſehr ſind darum die im Unrecht, welche ſelbſt für Ueberſetzung des Homer allzuviel von der Leichtigkeit des Goethiſchen Hexameters fordern.

XIX.

Die Geheimniſſe.

Es iſt hier noch eines epiſch-didactiſchen Gedichtes zu gedenken, das, obwohl es nur Fragment geblieben iſt, doch in der Reihe der Goetheſchen Beſtrebungen ſeine Stelle einnimmt und für die Abrundung ſeines Weſens, ſo wie für den Verfolg ſeines Fortſchreitens hier nicht fehlen darf. Ueber den Sinn des ſymboliſchen und in ſeinem unvollſtändigen Zuſtande räthſelhaften Gedichtes befragt, hat der Dichter im Jahre 1816 ſelbſt uns einigen Aufſchluß geboten, im 45. Bande, S. 327. Schon das Gedicht ſelbſt giebt, ſo weit es vorliegt, deutlich zu erkennen, daß es ſich um Religionen und Culturepochen handele, und um deren Verhältniß zu einander, um ihren Werth. Unverkennbar ſteht es im Zuſammenhang mit dem Grundgedanken in Leſſings Nathan, noch mehr aber mit deſſen Erziehung des Menſchengeſchlechts, ſo wie dem, was ſich daraus entwickelt. Man bemerkt Anklänge an Herder, auch wohl Vorklänge gewiſſer der nächſten Zeit eigenen Philoſopheme. Es ſoll auch hier der Ausſchließlichkeit einer poſitiven Religion entgegengetreten und vielmehr gelehrt werden, daß alle Religionen und Culturen Theil hätten an derſelben Geiſtesquelle und als Stufen zu betrachten ſeien. Goethe giebt an, das ſchnell hingeſchriebene Bruchſtück gehöre in die Mitte der achtziger Jahre, und in der That weiſt auch der Inhalt auf dieſe Zeit hin, denn ſpäter tritt wieder mit dem veränderten Zeitgeiſt mehr Zugeſtändniß an poſitive Religion hervor, was denn zugleich das Hinderniß mag geweſen ſein, das Fragment wieder aufzunehmen.

Das Ganze ſteht auf dem Standpunkt eines hohen Humanismus, wie denn auch der obere Vermittler der verſchiedenen Stralen hier unter dem Namen Humanus auftritt. Die verſchiedenen Religionen ſollten in einzelnen Vertretern, zwölf an der Zahl, erſcheinen, vereinigt in einem „ideellen Montſerrat“, ſo daß hier das zeitlich Geſchiedene neben einander ſtände. Der Zuhörer ſollte, unter Führung des Bruder „Marcus, in die einzelnen Zellen der „Rittermönche“ eintreten, und hier in die Empfindungsweiſen verſchiedener Völker und Zeiten, je nach ihrer klimatiſchen Färbung, eingeführt werden, um eben den Eindruck zu empfangen, daß jede Religion Theil habe an dem Einen Licht, aber nicht das Ganze, ſondern nur ein Stral, ein farbiger Stral deſſelben ſei: eine Tendenz, welche Goethe in ſeiner ſpäteren Erklärung nur noch ſchwach anzudeuten wagt.

Die Schwierigkeit des Gegenſtandes und die nothwendige Discretion der Behandlung, ſelbſt damals als die Auffaſſung auf allgemeinere Sympathieen zu rechnen hatte, leuchtet ein. Das Symboliſche des Ganzen machte mit dem Fortſchritt die poetiſche Belebung immer ſchwieriger, ja führte zu Schwerfälligkeit und Ermüdung. Die Verkleidung der Gedanken, oft nahebei myſtiſch und räthſelhaft, verbindet ſich nun aber auch mit einer gewiſſen Unklarheit der Darſtellung und Unſicherheit des Ganges. Hieran iſt großentheils die gewählte Form, die regelmäßig behandelten Ottaverime der Italiener Schuld.

Obwohl man die Wahl dieſer Form einerſeits ſehr paſſend und glücklich nennen muß, denn ſie hat Ernſt und Feierlichkeit und trägt den Gedanken ſchwebend fort, ſo war ſie damals doch zu neu, als daß der Dichter ſie ſchon mit Meiſterſchaft hätte behandeln können. Es läßt ſich nicht rühmen, daß er hier ſchon dieſe ſchwierige Form mit Sicherheit beherrſcht, er wird vielmehr häufig vom Reim geleitet, in Wahl der Worte, in Wendungen und Schritten, und dies eben giebt den Eindruck des Schwankenden und

Nebelhaften, verſchleiert den Gedanken noch mehr und in einer Weiſe, welche die Wirkung nicht durchaus ſteigert. Wenn aber die ſchönen Octaven, welche ſpäter in der Ausgabe von 1806 als Zueignung des erſten Bandes erſchienen, dem Gedicht angehört haben, ſo erhielten ſie hier eine ſorgfältigere Ueberarbeitung.

So iſt es denn, nach Inhalt und Form, nicht zufällig, daß das Stück Fragment geblieben: aber wenn es in ſeiner Vollendung ſchwerlich den Ruhm der Goetheſchen Poeſie erhöhen konnte, ſo zeigt es uns doch eine neue Seite ſeiner Beſtrebung, ja ſeiner Natur, denn eben dies Symboliſiren und Allegoriſiren werden wir ſpäter im zweiten Theil ſeines Fauſt wiederfinden. Es iſt alſo nicht bloß ein Symptom des Alters und der weichenden Kraft, ſo wie es ſchon in ſeiner Jugend ſich meldete. Auch wenn ſichs handelt um Goethes Stellung zum Chriſtenthum, dürfte der Blick auf dies Fragment zu lenken ſein.

XX.

Lyriſches.

Wenn Goethes Lyrik in dieſer Periode auch nicht im Vordergrunde ſteht, ſo iſt hier doch Bedeutendes erwachſen. Das Erotiſche freilich tritt zurück und mancherlei Geſelliges macht ſich geltend. Nicht als ob es dem Dichter hier ganz an Herzensangelegenheiten gefehlt hätte, allein ſie konnten ihrer Natur nach ſich nicht unmittelbar lyriſch ausprägen, ihr Ertrag kam mehr mittelbar dem Roman und dem Drama zu gut. Der Dichter iſt ernſter, Rückſichten der Schicklichkeit und des amtlichen Anſtandes legen eine Feſſel auf; und doch werden wir gerade gegen das Ende der Periode das Erotiſche in ſehr eigenthümlicher Geſtalt finden; aber die Kühnheit wählt eine gewiſſe Verkleidung.

Es kann nicht die Abſicht ſein, die lange Reihe Goetheſcher Gedichte zu durchmuſtern, wir wenden uns nur dem Hervorragenden zu und vorzugsweiſe dem was neue Tonarten bringt. Da tritt uns gleich an der Schwelle des Weimariſchen Aufenthaltes ein ſehr anziehendes Gedicht entgegen: Hans Sachſens poetiſche Sendung, nach Riemer beendet am 27. April 1776, (gedruckt im Aprilheft des T. Merkur von 1776). Wie der Dichter ſich durch die markigen Geſtalten des letzten Ritterthums angezogen fühlte, ſo hatte für ihn auch die kernhafte, ehrenfeſte, wenn auch immerhin etwas ſpießbürgerliche Poeterei des guten Hans Sachs ihren Reiz, was in der damaligen Zeit allerdings etwas ſagen will. Goethe hatte nicht nur den Mut, ſondern auch das Geſchick, ſelbſt in einem Gedicht auf die Eigenthümlichkeit und den Werth des Meiſterſängers aufmerkſam zu machen, und er that es mit eben ſo viel eingehender Derbheit als hinzugebrachter Anmut, ſo daß auch der verwöhnteſte Geſchmack jene Holzſchnittverſe nur mit Vergnügen leſen kann. Auch hier wieder bekundet er ſeine Geſundheit und Unbefangenheit und ſicherlich hat er viel beigetragen, daß eine nicht ganz verdiente Mißachtung früher gewichen iſt, als ohne ihn und ein ſolches Gedicht wohl geſchehen wäre. In einer Zeit wo Wieland herrſchte, wo glatte Form ſich lüſternem Stoff verband, mußte ſolcher Inhalt und ſolche Form um ſo mehr auffallen, aber die Wirkung auf die ganze Literatur war eine wohlthätige, unterſtützend und fortſetzend, was im Götz, was in der Satire Götter, Helden und Wieland geleiſtet worden. Man brauchte damals Natur und abermals Natur und ſelbſt ihre unverſchleierte Blöße war heilſam gegen alle die verführeriſchen Hüllen. Nicht minder konnte auch der Knittelvers mit ſeinem Schlagreim nur auf die verlorene Bahn volksmäßiger Poeſie zurückführen, man war ebenſo ſehr bedroht durch die reimloſen Verſe als durch die rhythmiſche Proſa. Die Kraft des Reims und ſein populäres Element war nun in der That durch Goethes Gedicht wieder einmal recht ſtark ins Licht geſtellt. Demnächſt war es überhaupt ein Schritt zum Studium altdeutſcher Poeſie. Goethe ſagt in Wahrheit und Dichtung: „Die Minneſänger lagen zu weit von uns ab; die Sprache hätte man erſt ſtudiren müſſen, und das war nicht unſere Sache, wir wollten leben und nicht lernen.“ So haben wir denn hier in dem Gedicht den Höhenpunkt einer Richtung und Beſtrebung, welche ſich weit über die Goetheſchen Werke ausbreitet und die namentlich, als leiſerer Ton, im Fauſt ihre herrlichen Früchte trägt. Dem Fauſt iſt dieſer Holzſchnittcharakter ganz weſentlich. Uebrigens war es nicht zufällig, daß Goethe gerade zu Anfang ſeines Weimariſchen Aufenthaltes den Hans Sachs dichtete; man erinnere ſich nur, daß er in der letzten Zeit zu Frankfurt „viel am Fauſt gearbeitet“: für dieſen war eben Hans Sachs ein Studium: er wollte den Ton für Fauſt nur noch ſicherer finden, und gelangte an die richtige Quelle.

Nun hatte aber der Dichter frühzeitig, unter Herders Einfluß, ſchon vollere Züge aus dem Born der wahren Volkspoeſie gethan, wie denn dieſe auch bereits ihre wohlthätige Wirkung auf die Gedichte der erſten Periode bewährt. Der König in Thule, welcher dem Fauſt einverleibt worden, iſt eine Ballade, wie kein neuerer Dichter ſie geſungen hatte, ein einfacher, tiefer Gedanke, die Treue über den Tod hinaus, hat hier in wenigen Zügen eine wahrhaft romantiſche Ausführung erhalten, in jeder Zeile iſt wahrer Geſangeston. Eine ſolche Richtung konnte nicht wieder verſchwinden, ſondern mußte zu Höherem emportreiben. Es ſind beſonders zwei Stücke, in denen Goethe dieſen Ton fortſetzt, und dieſe beiden wiegen ganze Bände von Gedichten auf: ich meine den Fiſcher und den Erlkönig. Sie greifen ein in die romantiſche Welt, in den Volksglauben. Der Glaube an Waſſergeiſter und ihre verlockende Stimme, beruhend auf dem Zauber der Wiederſpiegelung der Geſtalten auf dunkelm, geheimnißvollem Grunde, die Miſchung von gehofftem überſchwenglichem Glück und die Nähe der Todesgefahr, das macht dieſe Region ſo poetiſch, ſo tief bedeutſam für das menſchliche Gemüt. Goethes Fiſcher iſt für damalige Zeit ein Wunderwerk und hat von einer neuen Seite das Gebiet der Romantik aufgeſchloſſen; heutigestags könnte man einzelne Zeilen noch harmoniſcher in Ton und Stimmung wünſchen. Sehr glücklich iſt der Ausdruck „das feuchtverklärte Blau“, dagegen die Erwähnung des Meeres hier durchaus ſtörend, da es das Bild des Stillen, Umſchloſſenen, Kühlgrünen, das dem Eindruck ſo weſentlich iſt, unterbricht und durchkreuzt. Der Erlkönig führt mehr in die unheimliche Region ſchreckender Nebelgeſtalten, und das Gedicht iſt ſchauerlich ſchön. In der Ausführung ſind Meiſterzüge; wie poetiſch, wie ans Herz greifend es ſei, zeigt ſich namentlich auch in ſeiner muſikaliſchen Bedeutung. Goethe ſchloß ſich gewiſſen volksmäßigen Klängen an, Specielleres, das als Vorbild gedient hätte, wird man ſchwerlich nachweiſen können. Hinſichtlich des Namens iſt aber vielleicht, wo nicht dem Dichter, ſo doch der Sage ſelbſt ein Menſchliches begegnet: der Baum Erle hat hier nichts zu thun, und in dem entſprechenden nordiſchen Ellekone iſt auch der zweite Theil nicht König, ſondern Weib, Elfenweib. Echtermeiers Erklärung, daß in dem Dialog von Vater und Kind ſich der Gegenſatz des Kindesbewußtſeins und des Verſtandes ausſpreche, leidet ſelbſt an der hier ungehörigen Zurechtlegung für den Verſtand. Der Dichter hat ſpäter noch öfters unheimlichen Spuk für die Phantaſie auszubeuten geſucht, im Todtentanz, im getreuen Eckart u. a., allein ſo glückliche und ſo tiefe Griffe in die Geiſterwelt hat er nicht wieder gethan, und auch ſo unmittelbar hat ihm das Sangbare nicht wieder zu Gebot geſtanden.

Wie groß iſt nun der Contraſt, wenn wir uns von hier zu einer Gruppe gleichzeitiger Beſtrebungen wenden, mit denen der Poet mehr und mehr der Kunſt und dem Geiſt des Alterthums ſich anſchließt. Nach dem allgemeinen Entwickelungsgange der neueren Zeit, welche überhaupt von der Kenntniß griechiſcher Literatur ausgeht, lag das Griechenthum näher als das Mittelalter. Hatte nun die deutſche Kunſt die griechiſchen Einflüſſe lange Zeit auf dem Umwege des Römiſchen und Franzöſiſchen erhalten, ſo wurde man jetzt unmittelbar mit griechiſchen Werken bekannt. Die Ueberſetzungen der Stolberge, Voſſens und Herders thaten hier viel, und Goethe beſaß ſo viel Kenntniß des Griechiſchen, daß er, zumal mit Hülfe der Ueberſetzung, ſich auch ſelbſt an die Originale wenden konnte, was ſpäter, im Umgang mit ausgezeichneten Philologen, nur noch mehr geſchah. Vor dieſer Zeit kannte man von griechiſcher Lyrik kaum mehr als Anakreon und er allein hatte Einwirkung auf deutſche Werke; Ramler hielt ſich an Horaz und wenn Klopſtock wohl hie und da von Pindar ſprach, ſo iſt doch nichts von beſonderem Einfluß zu erkennen, es müßte denn die größere Regelloſigkeit der Rhythmen ſein. Nun aber wurden nächſt Homer und den Tragikern die Anthologie und wiederum die homeriſchen Hymnen zugänglich, erſteres durch Herder, letzteres durch den Grafen Chriſtian Stolberg: beides ließ tiefe Eindrücke in Goethe zurück. Dem anakreontiſchen Geſchmack huldigte er nur im Vorübergehen, aber ſchöne Epigramme im griechiſchen Sinn erwuchſen in gegenwärtiger Periode, unter andern auf Oertlichkeiten des Tiefſurter Parks, ſodann faßte der Dichter in den Jahren 1781 und 1782 eine beſondere Vorliebe für den Hymnus, und hat darin Stücke von Gehalt und Bedeutung geſchaffen, denen man nur noch eine ſtrengere Form wünſchte. Es iſt dahin zu zählen: „Geſang der Geiſter über den Waſſern", „Meine Göttin", das Göttliche", „die Grenzen der Menſchheit" — Stücke, welche nach Inhalt und Form ſich nahe den lyriſchen Stellen der Iphigenie anſchließen und bei denen wohl die Einwirkung der Chöre der griechiſchen Tragödie erkennbar iſt. Es ſind eigenthümliche poetiſche Reflexionen, deren Inhalt für die geſammte Weltanſchauung des Dichters und ſeine poetiſchen Grundintentionen manchen Aufſchluß bringt. Der Form nach erſcheint in dieſen Gedichten etwas von pindariſcher Wendung; Goethe konnte mit Pindar, wo nicht aus dem Original, ſo doch durch Ueberſetzungen von Gurlitt im deutſchen Merkur bekannt ſein, ſpäter wurde er es offenbar durch W. v. Humboldt. Etwas Pindariſches, aber eigenthümlich leichter und flüchtiger, finde ich z. B. in dem Eingange des Gedichtes „meine Göttin":

Welcher Unſterblichen
Soll der höchſte Preis ſein?
Mit niemand ſtreit' ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen
Immer neuen,
Seltſamen Tochter Jovis,
Seinem Schooßkinde,
Der Phantaſie.

Der Dichter hebt beſonders ihre Launen hervor, mit denen ſie den dunkeln Weg der Sterblichen und das ſtrenge Bedürfniß mild verhülle; dann aber die bedeutſamen Worte:

Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleid'ge!

Eine Mahnung, die damals ſehr an der Zeit war, da die Rechte der Poeſie noch ſtark verkannt wurden und man ſie ſtets als Trägerin von Lehren zu ſehen verlangte und gewohnt war. Es galt nichts minderes als die Emancipation der Poeſie, zunächſt von ſpießbürgerlicher Moral.

Es würden dieſe Hymnen heutigestags noch mehr anſprechen, wenn wir nicht hie und da ein Verlaſſen des Tones und eingeſchwärzte Proſa, oder wenigſtens proſaiſchen Ausdruck fühlten. Darf die reflectirende Gattung allerdings ſich dem proſaiſchen Wort annähern, ſo hat ſie um ſo ſtrenger zu wachen, daß ſie nicht vollſtändig dahin übergehe, vor allem, daß ſie ſtets die gleiche Höhe des Tones bewahre.

In den „Grenzen der Menſchheit“ befremdet die Einmiſchung des Zeus, da er mehr als poetiſche Figur iſt und der Dichter ſich mit einem gewiſſen religiöſen Gefühl demſelben nähert, im Uebrigen hat die Lehre, daß der Menſch ſich den Göttern nicht gleichen ſolle, in ſolcher Allgemeinheit keine ſonderliche Bedeutung, allein dem Dichter lag hier immer noch Prometheus im Sinne, und nicht unmöglich, daß wir hier ein Fragment des nicht zu Stande gekommenen größeren Werkes hätten.

Wie der Dichter von den Alten auf beſtimmte Form hingewieſen wurde, die aber nicht immer mit dem modernen Inhalt ſo leicht zu vereinigen war und zum öftern noch Mangel erkennen ließ, ſo fand er in den ſüdlichen Formen der italieniſchen Poeſie eben das was er dort ſuchte, auf anderem Wege erſchien hier das Ziel der tiefen Ineinsbildung von Form und Inhalt ſogar erreichbarer. Goethe konnte nicht in Italien ſein, ohne mit den großen italieniſchen Dichtern, zunächſt mit Taſſo und Arioſt nähere Bekanntſchaft zu machen, und wiederum konnte er dieſe nicht machen, ohne von der Harmonie ihrer Formen, von dem durchgebildeten Stil tiefer berührt zu werden. Aber auch ſchon vor der italieniſchen Reiſe, im Jahre 1785 hatte Goethe ſich in Octaven verſucht, in dem Fragment „die Geheimniſſe“ (ſ. o.) das allerdings nähere Kenntniß des Taſſo verräth. Da nun hier die Bildſamkeit der

Sprache in des Dichters Hand ſich hinreichend bewährte, ſo war ſogleich ein neues Ideal gezeigt, und es kam nur auf einen entſprechenden Stoff an, um in einem größeren Werke die Form der Ottaverime zu entwickeln. Ein epiſcher Inhalt bot ſich nicht ſogleich dar, aber Goethe machte davon einen anderen Gebrauch in der „Zueignung“ der neuen Ausgabe ſeiner Schriften im Göſchenſchen Verlage. *) Ich brauche den Werth des Gedichts nicht beſonders hervorzuheben, es gehört zu dem beſten, ſinnreichſten, vollendetſten, das der große Dichter geſchaffen. Es ſpricht ſich darin ein tiefes Stilgefühl aus, Würde und Gemeſſenheit des Inhalts wie der Form, alles langſam und feierlich und doch überall von Poeſie durchdrungen und beflügelt. Wenn es darin heißt:

> Ach da ich irrte, hatt' ich viel Geſpielen,
> Da ich dich kenne, bin ich faſt allein, —

ſo bezieht ſich dies gewiß nicht zum kleinſten Theil eben auf die Forderung des Stils und der durchgebildeten Form, deren Erkenntniß ihm nunmehr aufgegangen war, ſo daß er eben von hier ab eine neue Entwicklungsperiode betritt, welche dann durch Italien zur Reife kam. Einige unreine Reime abgerechnet, die Forderung der Reinheit wurde ja erſt ſpäter durch das Studium der mittelhochdeutſchen Poeſie gemacht, muß man dieſe Stanzen bewundernswürdig nennen, und darf ſagen, wie nichts ähnliches vor ihnen in deutſcher Sprache geſchrieben ſei, ſo habe auch nichts Späteres ſie in Schatten ſtellen können, beſonders wenn man den Vers nicht äußerlich, ſondern im innerſten Zuſammenhange mit dem Inhalt betrachtet. Dabei iſt noch aufmerkſam zu machen, daß dieſe Versart im Deutſchen eine andere Bedeutung hat als in den ſüdlichen

---

*) Die Abfaſſung des Stückes wird ſchon in das Jahr 1784 geſetzt, es ſollte damals die Einleitung zu den Geheimniſſen bilden (ſ. o.) und wurde, als dieſe liegen blieben, nochmals auf den Amboß genommen, um zur Einführung der Gedichte zu dienen. Als Eingang eines größeren Werkes von gleicher Form hätte es ſich freilich nur noch bedeutender ausnehmen können.

Sprachen, ſofern unſer Reim ein anderer iſt. Dort iſt das Maaß epiſch und hat mehr Leichtigkeit, mehr freien Fluß, bei uns aber iſt es feierlich und vornehm, und eignet ſich deshalb ganz beſonders zu ernſtem und feſtlichem Auftreten. Goethe hat es weiterhin niemals zu epiſcher Darſtellung benutzt, ſondern blieb hier dem Hexameter treu; vielleicht ließ er auch eben darum „die Geheimniſſe“ liegen. Später wollte er die Löwennovelle in Octaven geben, kam aber auch davon zurück und entſchloß ſich hier ſogar zur Proſa.

Unter den lyriſchen Gedichten der Periode iſt hier nachträglich noch des ſchönen Liedes „An den Mond“ zu gedenken. Es iſt vom Jahr 1778, hatte aber urſprünglich eine andere Geſtalt und eine ſpecielle Beziehung. Es war nämlich auf den Tod des Fräulein von Laßberg gedichtet, wie der Briefwechſel mit Frau von Stein (I, 157) darüber die erwünſchte Auskunft giebt. Später verallgemeinere der Dichter das Stück, deſſen Werth ihm nicht entgehen konnte, und daher eben erklärt ſich ein gewiſſer Zwieſpalt, der dem Kenner nicht unbemerkt bleiben wird.

Es fehlt überhaupt auch in dieſer erſten Weimariſchen Zeit nicht an einer reichen Zahl von eigentlichen Gelegenheitsgedichten, freilich von ganz anderer Art als im vorigen Jahrhundert, ſo wie auch nicht an ſolchen, welche mit den Herzensangelegenheiten des Dichters in nahem Zuſammenhange ſtehen. In den verſchiedenen Ausgaben hat er je mehr und mehr davon dargeboten, die Stücke aber meiſtens unter andere verſteckt, ſo daß ihnen ihr wahrer Sinn und Inhalt nicht ſogleich angeſehen wird. Die neuere Forſchung iſt um ſo geſchäftiger geweſen alle dieſe Bezüge zu entdecken und augenſcheinlich hat dadurch gar manches Gedicht noch ein ganz neues Intereſſe gewonnen. So das Gedicht „Verſuchung“:

Reichte die ſchädliche Frucht einſt Mutter Eva dem Gatten,
  Ach, vom thörichten Biß kränkelt das ganze Geſchlecht.
Nun vom heiligen Leibe, der Seelen ſpeiſet und heilet,
  Koſteſt du, Lydia, fromm, liebliches, büßendes Kind!

Darum ſchick' ich dir eilig die Frucht voll irdiſcher Süße,
Daß der Himmel dich nicht Deinem Geliebten entzieh'.

Wir erfahren nämlich, daß es am 1. Juni 1781 an Frau von Stein, die zum Abendmahl gegangen, mit Erdbeeren aus des Dichters Garten geſandt wurde. Eben dahin gehört das Stück „Erkanntes Glück“:

Was bedächtig Natur ſonſt unter Viele vertheilte,
Gab ſie mit reichlicher Hand alles der Einzigen ihr,
Und die ſo herrlich Begabte, von Vielen ſo innig Verehrte
Gab ein liebend Geſchick freundlich dem Glücklichen mir.*)

Aus demſelben Grunde erhält „Wanderers Nachtlied“ ein neues Intereſſe, aber das Gedicht „an Lida“, am 9. Oktober 1781, das Goethe von Gotha an Frau von Stein ſandte, gehört ſo ſehr der Wirklichkeit an, daß es nahebei aufhört ein Gedicht zu ſein. Es lautet:

Den Einzigen, Lida,**) welchen Du lieben kannſt,
Forderſt Du ganz für Dich, und mit Recht,
Auch iſt er einzig Dein;
Denn ſeit ich von Dir bin,
Scheint mir des ſchnellſten Lebens
Lärmende Bewegung
Nur ein leichter Flor, durch den ich Deine Geſtalt
Immerfort wie in Wolken erblicke:
Sie leuchtet mir freundlich und treu,
Wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen
Ewige Sterne ſchimmern.

Und ſo erhält auch das Gedicht Epiphanias, „die heil'gen drei König' mit ihrem Stern“ eine ganz neue Bedeutung, wenn wir die Kunde erhalten, daß das Gedicht am Dreikönigsabend 6. Januar 1781 von zwei Sängern und der gefeierten Schauſpielerin Corona Schröter vorgetragen wurde, welche letztere die Strophe ſprach:

---

*) Vergl. Goethes Briefe an Frau v. St. vom 14. Auguſt 1782.

**) Das Gedicht ſtand urſprünglich in einem Briefe an Frau von Stein, II, 106, und hier leſen wir ſtatt Lida den unverblümten Namen der Empfängerin „Lotte.“

Ich erſter bin der weiß' und auch der ſchön'.
Bei Tage ſolltet ihr erſt mich ſehn!
Doch ach! mit allen Spezerein
Werd' ich ſein Tag kein Mädchen mehr erfreun.

So ſchalkhaft und reizend durch dieſen Bezug die Worte werden, ſo war ihnen ſelbſt, wie ſie bisher nackt in den Ausgaben geleſen wurden, dies nimmermehr anzuſehen.

Den Wanderern im Thüringer Walde mag endlich noch geſagt werden, daß das ſchöne Stück „Wanderers Nachtlied": Ueber allen Gipfeln Iſt Ruh — auf dem Gickelhahn bei Ilmenau gedichtet wurde, als Goethe am 7. September 1783 daſelbſt übernachtete.

Nicht zu überſehen ſind die Veränderungen, welche Goethe ſpäter in ſeinen Gedichten gemacht hat, denn ſie bezeichnen den Weg und die Richtung ſeines Fortſchreitens. Im Jänner 1776 wurde im Teutſchen Merkur — der „Brief an Lottchen" gedruckt, allein mit einer bemerkenswerthen Abweichung von dem gegenwärtigen Text:

Mitten im Getümmel mancher Freude,
Mancher Sorgen, mancher Herzensnoth,
Denk' ich Dein, o Lottchen, denken Dein die beiden,
Denken an das Abendbrod,
Das Du ihnen freundlich reichteſt.

Wo jetzt mit gewaltſamer Aenderung ſehr verſchieden geleſen wird:

Denk' ich Dein, o Lottchen, denken Dein die beiden,
Wie beim ſtillen Abendroth
Du die Hand uns freundlich reichteſt. —

Man ſieht, daß damals Goethe nicht ſo gar weit von Voß entfernt war.

Ebenda finden wir das ſchon berührte Jägers Nachtlied, mit Abweichung der letzten Strophe, für welche wir die gegenwärtige gern als glückliche Verbeſſerung hinnehmen. Sie lautete urſprünglich:

Mir iſt es, denk' ich nur an Dich,
Als ſäh den Mond ich an:
Ein ſüßer Friede kommt auf mich,
Weiß nicht wie mir gethan.

Sodann Arien für Erwin und Elmire, allein für deren erſte proſaiſche Geſtalt, und nicht in die neue Umarbeitung aufgenommen, da hier die fatale Olympia nicht mehr ſingend auftritt (ſ. o.).

In dem nächſten Stück des Merkur findet ſich denn auch das noch zu Frankfurt gedichtete Bundeslied, einem jungen Paar geſungen von Vieren (ſ. o.). Es iſt bekannt, wie glücklich der Dichter ſpäterhin das Gedicht für andere Kreiſe umgeformt. Ebenda das Eislebens-Lied, noch ganz im Klopſtockiſchen Ton:

Sorglos über die Fläche weg,
Wo vom kühnſten Wager die Bahn
Dir nicht vorgegraben Du ſiehſt,
Mache Dir ſelber Bahn! —
Stille, Liebchen, mein Herz!
Kracht's gleich, bricht's doch nicht!
Bricht's gleich, bricht's nicht mit Dir.

Man erinnere ſich, daß Goethe, wie ſein Vater ſich ausdrückte, „zu Weimar das Schlittſchuhlaufen und andern guten Geſchmack eingeführt hatte." — Daneben das Gedicht: Kenner und Liebhaber:

Was frommt die glühende Natur
An Deinem Buſen Dir?

Was hilft Dich*) das Gebildete
Der Kunſt rings um Dich her?
Wenn liebevolle Schöpfungskraft
Nicht Deine Seele füllt,
Und in den Fingerſpitzen Dir
Nicht wieder bildend wird?

Die ſtärkeren Seitenſtücke „der Kenner“ und „der Kenner und Künſtler“ finden ſich (jenes mit G dies mit der vollen Unterſchrift Goethe) im Voſſiſchen Muſenalmanach von 1776, erſteres unter dem Titel „der Kenner und Enthuſiaſt“ in die Ausgabe letzter Hand aufgenommen (II, 194).

Noch leſen wir im Teutſchen Merkur April 1776 das lebensfriſche Lied: „Hab' oft einen dumpfen düſtern Sinn“.

---

*) Süddeutſche Sprechweiſe, die Goethe ſpäter abgelegt.

XXI.

Die römiſchen Elegieen.

Gegen das Ende der erſten Weimariſchen Periode ergriff Goethe noch einmal das antike Maaß, und zwar um ſich auch dem Inhalt nach den Alten näher anzuſchließen. Wir bekommen jetzt in vorgeſchrittenem Alter Stücke erotiſchen Inhalts und gerade von großer Kühnheit, mit unverholener Sinnlichkeit. Die antike Form und der ſüdliche Schauplatz ſollten hier ausgleichend und mildernd wirken.

Man hat anfangs die römiſchen Elegieen dem römiſchen Aufenthalt zugewieſen, iſt aber unter genauerer Erwägung der Documente neuerdings davon zurückgekommen. In der italiſchen Reiſe und in allen Briefwechſeln findet ſich auch nicht die geringſte Spur, daß der ſehr hervorſtechende Cyclus damals ſeine Entſtehung gehabt und ebenſo wenig läßt ſich in Rom ein Verhältniß nachweiſen, das irgend auf den Inhalt der Elegieen paßte. Mit um ſo mehr Grund hat man, wenn überhaupt eine Anknüpfung an Erlebtes auch hier gefunden werden ſoll, an Chriſtiane Vulpius gedacht, mit der die Bekanntſchaft und Vertraulichkeit bald nach der Rückkunft aus Italien zu ſetzen war. Rom iſt mithin nur Einkleidung, nur Verkleidung, und wahrlich hier trefflich zu dem Colorit paſſend, das ſich den römiſchen Elegikern anſchließt; Goethe nannte beſonders Properz als ſein Vorbild.

Gedruckt wurden die Elegieen zuerſt im ſechſten Stück der Horen vom Jahr 1795, ihre Entſtehung fällt aber wohl im Weſentlichen in das Jahr 1790. Goethe ſagt im Leben: „Angenehme häusliche Verhältniſſe gaben mir Muth und Stimmung die Römiſchen Elegieen auszuarbeiten und zu redigiren. Die Venetianiſchen Epigramme gewann ich unmittelbar darauf.“ Dieſe Worte im Zuſammenhang gefaßt, deuten nicht, wie man ſie ausgelegt hat, auf bloße Redaction, aber auch ebenſo wenig auf damals erſt erfolgte Conception und ihre Beſchaffenheit ſelbſt möchte zu erkennen geben, daß dieſe Stücke nicht alle aus gleicher Zeit ſeien. Ihrer waren urſprünglich, wie Riemer meldet, zwei und zwanzig, zwei davon wurden unterdrückt wegen ihres allzu verwegenen Inhalts, wie es ſcheint auf Schillers Rath, denn dieſer ſchreibt (Br. 65): „Mit den Elegieen wird nicht viel zu thun ſein, als daß man die zweite und ſechzehnte wegläßt: denn ihr zerſtümmeltes Anſehen wird auffallend ſein, wenn man ſtatt der anſtößigen Stellen nicht etwas Currenteres hineinreſtaurirte, wozu ich mich aber ganz und gar ungeſchickt fühle.“ Darauf Goethe am 17. Mai 1795: — „Die zwei ſind ausgelaſſen. Die angezeichneten Stellen in der ſechſten *) habe ich ſtehen laſſen. Man verſteht ſie nicht, das iſt wahr, aber man braucht ja auch Noten, zu einem alten nicht allein, ſondern auch zu einem benachbarten Schriftſteller.“ Goethe beabſichtigte damals Noten zu ſchreiben, was aber ſpäter unterblieben iſt. Schiller räth, die Elegieen ohne Namensunterſchrift zu geben, weil er doch wohl Anſtoß fürchtete, auch nach Beſeitigung des Schlimmſten, er drückt dies aber ſehr zart aus (Br. 30): „Bei Ihren Elegieen, die ohnehin kein Leſer, dem es nicht ganz an Judicium gebricht, verkennen kann, wird gar kein Name nöthig ſein.“ Sie hatten Schillers vollen Beifall. Er ſchrieb darüber nach erſter Leſung (Br. 21): „Es herrſcht darin eine Wärme, eine Zartheit, und ein echter körnigter Dichtergeiſt, der einem herrlich wohlthut unter den Geburten der jetzigen Dichterwelt. Es iſt eine wahre Geiſtererſcheinung des guten poetiſchen Genius.“ Nur über Ein-

---

*) Nach der neuen Zählung, bei Auslaſſung der frühern zweiten.

zelnes habe er Zweifel. Noch ungleich günſtiger lautet Schillers ſpäteres Urtheil vom 20. Februar 1802, es umfaßt freilich zugleich Alexis und Dora, das auch wir höher ſtellen: „Ich habe dieſer Tage Ihre Elegieen und Idyllen wieder geleſen, und kann Ihnen nicht ausdrücken, wie friſch und innig und lebendig mich dieſer ächte poetiſche Genius bewegt und ergriffen hat. Ich weiß nichts darüber, ſelbſt unter ihren eigenen Werken; reiner und voller haben Sie Ihr Individuum und die Welt nicht ausgeſprochen.“ Vortheilhaft hatten mittlerweile ſich auch die Jenaer Freunde vernehmen laſſen, Schiller erhielt von einem Leipziger Literaten ein beſonderes Dankgedicht, aber heftiger Angriffe von andern Seiten durfte man immer noch gewärtig ſein. W. Schlegel gab ſein Wort noch in dem Jahr des Erſcheinens, in der Jenaer Literaturzeitung, abgedruckt im 1. Band der kritiſchen Schriften (S. 27). Er nennt die Elegien eine merkwürdige, in der Geſchichte der deutſchen, ja der neueren Poeſie ganz neue Erſcheinung. Dann vergleicht er ſie mit den lateiniſchen Nachahmungen der römiſchen Dichter, welche in der Zeit des Humanismus verſucht worden — ein Vergleich, der freilich ganz und gar zu Goethes Gunſten ausfallen mußte. Im übrigen hier wohl mehr Phraſe, als man ſonſt von Schlegel gewohnt iſt.

So urtheilte man damals, aber das kann für uns nicht in jeder Rückſicht bindend und maaßgebend ſein, denn in dem Urtheil des Jahrhunderts hat ſich manches geändert, auch haben wir jetzt eine ganz andere Kenntniß von dem was Goethes Vorbild war, endlich hat auch wohl Freundſchaft und Wohlwollen einigen Antheil an jenen Ausſprüchen. Nach meinem Gefühl ſind die Elegieen einander nicht gleich, weder an Werth noch an Ton. Ich wollte zunächſt, Goethe hätte mit den zwei unterdrückten auch noch die gegenwärtige achtzehnte Elegie beſeitigt, denn ſie iſt eine offenbare Verunreinigung und ihr Verluſt kann von niemanden bedauert werden. Dagegen zeichne ich ganz beſonders die ſiebente aus, ſie iſt die werthvollſte von allen, erhebt ſich zu einem bedeutend höheren Schwung, verläßt damit aber die Geſellſchaft der übrigen.

Hier ſind einige der leichteren ſehr artig und ganz in der Nähe des Epigramms, andere aber wieder rhetoriſch und ein wenig geſchnörkelt. Der Zuſammenhang iſt nicht ſtreng, kein ſtetiger Fortſchritt, man kann es nur eben Cyclus nennen, woher denn auch das Weglaſſen einzelner Stücke möglich war. Im Ganzen thut das Hereinziehen der römiſchen Scenerie und ſogar des Alterthums ſehr wohl und giebt einen eigenthümlichen Reiz, die Farben des Lebens und der Gegenwart, ſelbſt des ſinnlichen Feuers nehmen ſich auf dieſem Grunde trefflich aus. Allein es fehlt in meinen Augen ſehr viel, daß auch heute, da die Neuheit nicht mehr ſo mächtig wirkt, noch ein reiner und nachhaltiger Genuß möglich wäre. Mir iſt namentlich bei einer ſo ſtark ausgeſprochenen Sinnlichkeit die Beimiſchung der Reflexion viel zu groß, es iſt das Bewußtſein und die Berechnung des Genuſſes, was ich ſehr übel empfinde, außerdem mancherlei Unzartes, Hyperboreiſches, namentlich auch im Vergleich zu den römiſchen Elegikern. Letztere wiſſen ein ſehr heilſames Halbdunkel über die Geliebte zu breiten; dieſes nun vermiſſe ich gar ſehr, wenn hier die Geliebte klagt:

Dieſe Kleider, ſie ſind der neidiſchen Nachbarin Zeugen,
Daß die Wittwe nicht mehr einſam den Gatten beweint.

Demnächſt wünſchte ich, ich wiederhole es, mehr Gleichmäßigkeit, mehr Stil; ich glaube ſelbſt verſchiedene Muſter zu erkennen, Griechiſches und Römiſches; der Vers iſt mir beinahe durchgängig zu tändelnd und leichtfüßig, zu ſehr nach Art des Reineke Fuchs, und dann wieder dürfte doch manches Archäologiſche zu weit ausgeſponnen ſein; in der Begierde aber, die ſich hinter Kunſtſinn verſteckt, ſind Einflüſſe des kurz zuvor erſchienenen Ardinghello zu vermuten.

XXII.

Die Venetianiſchen Epigramme.

Den Elegieen ſchließen ſich die Venetianiſchen Epigramme an; ſie erſchienen im Muſenalmanach von 1796, ihre Entſtehung aber iſt früher, denn einzelne wurden ſchon 1791 in der Berliner Monatsſchrift gedruckt und Goethe ſelbſt hat ſie vom Jahr 1790 datirt, ihr Name aber deutet auf den Urſprung in Venedig, wie dies auch der Inhalt ergiebt. Der Dichter reiſte in dem bezeichneten Jahr hieher ſeiner Großherzogin entgegen, traf aber noch vor derſelben ein und hatte nun Muße, dem Lebensgenuß nachzugehen und entſtehende Verſe aufzuſchreiben. Mit ſeltener Behaglichkeit formte er hier die unmittelbarſten Eindrücke, alles und jedes, was der Zufall entgegenbrachte, in Diſtichen, eine leichte epigrammatiſche Wendung, eine heitere Reflexion mußte den Abſchluß geben. Allein, wenn nicht alles täuſcht, ſo kam daheim bei der Redaction noch manches Andere hinzu und eben dadurch erwuchs eine zwar anziehende Buntheit, die aber doch der Laune allzuviel einräumt, und darum die künſtleriſche Wirkung nicht fördert. Es ſpricht ſich in der That in dieſen Epigrammen ſchon jene Selbſtgenügſamkeit des Dichters aus, welche uns ſpäter zuweilen noch unangenehmer berührt, ein fühlbarer Mangel an Rückſicht auf den Leſer, denn der Dichter präſentirt ſich eben in jeder Toilette und gelegentlich auch ohne dieſelbe. Alles, wie es eben fällt, ſteht hier bei einander, zur Entſchuldigung dient die Welt ſelbſt, und das Diſtichon (74):

Frech wohl bin ich geworden, es iſt kein Wunder. Ihr Götter
Wißt, und wißt nicht allein, daß ich auch fromm bin und treu.

Ferner (81):

Gleich dem Winken des Mädchens, des eilenden, welche verſtohlen
Im Vorbeigehen nur freundlich mir ſtreifet den Arm,
So vergönnt, ihr Muſen, dem Reiſenden kleine Gedichte:
O, behaltet dem Freund größere Gunſt noch bevor.

Aber es zeigen in dieſem Gefühl der Freiheit ſich auch alle Merkmale wahrer Dichterpotenz und mehrere der anſpruchsloſen Epigramme ſind für kleine Elegieen zu halten, welche den römiſchen keineswegs nachſtehen. Ob Goethe die Stücke des Meleager in der griechiſchen Anthologie, denn an dieſe ſieht man ſich erinnert, ſollte gekannt haben?

Es wird uns überlaſſen, aus der reichen Fülle herauszuſuchen was zuſagt und werthvoll iſt und da begegnen Stücke, die der beſten griechiſchen Epigrammendichter würdig wären; ich hebe die Nummern 94 bis 97 hervor:

In der Dämmerung des Morgens den höchſten Gipfel erklimmen,
Frühe den Bothen des Tags grüßen, dich freundlichen Stern,
Ungeduldig die Blicke der Himmelsfürſtin erwarten,
Wonne des Jünglings, wie oft locktest du Nachts mich heraus!
Nun erſcheint ihr mir, Bothen des Tags, ihr himmliſchen Augen
Meiner Geliebten, und ſtets kommt mir die Sonne zu früh.

Vielleicht noch griechiſcher die Folgenden:

Ach, mein Mädchen verreiſt! Sie ſteigt zu Schiffe! Mein König
Aeolus! mächtiger Fürſt! halte die Stürme zurück!
Thörichter! ruft mir der Gott: befürchte nicht wüthende Stürme,
Fürchte den Hauch, wenn ſanft Amor die Flügel bewegt.

Und mit dem Bilde des Meerflammens:

Du erſtaunſt und zeigſt mir das Meer; es ſcheinet zu brennen,
Wie bewegt ſich die Flut flammend ums nächtliche Schiff!

Mich verwundert es nicht, das Meer gebar Aphroditen,
Und entſprang nicht aus ihr uns eine Flamme, der Sohn?

Dieſe erotiſchen Stücke ſind aber verſtreut und verſteckt unter ſolchen, die von allem Möglichen und auch viel Unpoetiſchem handeln, ſie ſelbſt aber weiſen uns theils nach Venedig, theils nach Weimar. Wir lernen die Lacerten in ihren Schlupfwinkeln kennen, aber das Stück ſpricht offenbar von dem, was Goethe anderswo mit Bezug auf dieſe Zeit häusliches Glück nennt. Dazwiſchen Politiſches, Literariſches, Naturwiſſenſchaftliches, Polemiſches, dann die ſchönen und merkwürdigen Stücke 34 a und b: „Klein iſt unter den Fürſten Germaniens freilich der meine“ — das Stück wollte gefunden ſein. Das Ganze iſt ein Zuſammenfaſſen ſehr verſchiedener Dinge, von denen ein großer Theil wohl nicht für die Oeffentlichkeit gehört hätte, daß es aber in die Oeffentlichkeit kam, iſt eben ſo kennzeichnend für die Zeit als den Dichter.

Die Epigramme erſchienen im Muſenalmanach auf Goethes Wunſch ohne Unterſchrift. Sie waren zum Theil Vorläufer der Xenien. Schiller ſtrich und modificirte einige Stücke, Nr. 78 wünſchte Goethe beibehalten und gerade an der Stelle (Br. 87) „um die Schule zu reizen und zu ärgern“; es iſt das auf Newton bezügliche: „Weiß hat Newton gemacht“ u. ſ. w.

Schließlich iſt hier noch Eines der Epigramme, das neunundzwanzigſte, näher ins Auge zu faſſen: man hat ſeinen Inhalt bedenklich gefunden, ihn durch künſtliche Erklärung zu entfernen geſucht. Er lautet:

Vieles hab' ich verſucht, gezeichnet, in Kupfer geſtochen,
Oel gemalt, in Thon hab' ich auch manches gedruckt,
Unbeſtändig jedoch, und nichts gelernt und geleiſtet;
Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meiſterſchaft nah,
Deutſch zu ſchreiben. Und ſo verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem ſchlechteſten Stoff leider nun Leben und Kunſt.

Daß Goethe hier die deutſche Sprache den ſchlechteſten Stoff nennt, hat großen Anſtoß erregt: eine ſolche Aeußerung, ſagt man, würde ſeiner Vaterlandsliebe einen argen Flecken angeheftet, ſeine eigenen Verdienſte um die Mutterſprache tief herabgeſetzt haben.*) Allein die Sache iſt nicht ſo ſchlimm, denn einmal haben wir hier den Dichter in ſeiner kühnſten Laune, wo er alles ausſtößt, was er auf dem Herzen hat, die Worte nicht ſo genau abmeſſend, dann aber hat jenes Epigramm auch ſeine Geſchichte. Goethe konnte Klopſtocks Begeiſterung für die deutſche Sprache, der ihr den Vorrang vor allen neueren Sprachen geben wollte, nicht theilen, weil er eben einſah, daß in ihr noch viel zu thun ſei. Ihm wurde in der Klopſtockſchen Feier und Anpreiſung der deutſchen Sprache im hohen Odenton, hinter welcher ſich das Selbſtlob dieſer Odenpoeſie nur verſteckte, doch endlich zu viel, ſeine ſatiriſche Laune ergriff ihn und ſo gab er im Göttinger Muſenalmanach von 1774 S. 75 folgendes Epigramm, das mit einer gewiſſen Abſicht ſich ſo ſtark der Klopſtockſchen Ausdruckweiſe anſchließt:

Was reich und arm! Was ſtark und ſchwach!
Iſt reich vergrabner Urne Bauch?
Iſt ſtark das Schwert im Arſenal?
Greif milde drein, und freundlich Glück,
Fließt Gottheit von dir aus!
Faß an zum Siege, Macht, das Schwert,
Und über Nachbarn Ruhm!

---

*) So ſpricht Dr. H. J. Heller in einem ausführlichen Aufſatz der Voſſiſchen Zeitung (vom 30 Juni 1861) über vorliegendes Epigramm, und bemüht ſich nun mit Aufwand von Beleſenheit und Scharfſinn eine andere Erklärung zu geben. Das Wort Stoff werde fälſchlich von der Sprache verſtanden, es beziehe ſich hier auf den leichten Inhalt der Epigramme ſelbſt — geſucht aber nicht gefunden, ſinnreich aber falſch. Stoff iſt hier im Gegenſatz zum Zeichnen, zum Kupfer, Oel, Thon geſagt, dieſen ſtellt ſich die Sprache als anderer Stoff gegenüber; wie ſchlecht müßte Goethe ſich ausgedrückt haben, wenn das der Sinn ſein ſollte, der ihm untergelegt wird. Das Wort „ich unglücklicher Dichter“ macht überdies die Verbindung des Gedankens und paßt gar nicht auf jene Erkünſtelung.

Obwohl das Epigramm mit H. D. unterzeichnet war, ſo darf man doch annehmen, daß Klopſtock die Unterſchrift nicht verborgen blieb. Er ſah ſich von dem Epigramm auf das empfindlichſte getroffen, und in ſeiner ganzen Kunſtart bedroht, er nahm es für eine Kriegserklärung, ſo daß er in großer Aufwallung und heiligem Zorn die Ode „Unſere Sprache“ ſchrieb, als mächtige Antwort auf jenes kleine Gedicht. Nicht zufällig iſt, daß die Ode im nächſten Jahrgang des Göttinger Muſenalmanachs, 1775, als erſtes Stück gegeben wurde, es ſollte dem beleidigten Altmeiſter Satisfaction gegeben werden. In dieſer Ode nun wiederholt Klopſtock nur noch ſtärker und ausdrücklicher, was er ſchon oft geſagt:

Den Gedanken, die Empfindung treffend und mit Kraft,
Mit Wendungen der Kühnheit zu ſagen! Das iſt,
  Sprache des Thuiskon, Göttin, dir
  Wie unſeren Helden Eroberung ein Spiel.

Es werden auch Blitze auf den Gegner geſchleudert:

  denn du ſchoneſt deß umſonſt,
Der, leer des Gefühls, den Gedanken nicht erreicht.

Dagegen tritt Klopſtocks Eigenlob hier kräftiger und unverhüllter als je hervor:

O des Zaubers, den ſie jetzo zaubert! Er gebeut;
Die Geiſter der Geſänge, geſungen durch mich,
  Kommen, ihr Gebild, und haben ſtolz
  Mit heiligem Laube die Schläfe ſich bekränzt,
Mit dem jüngſten aus den Hainen! Hebe doch der Dolch
Der Norne ſich! Er fehlt ſie! Die Göttin hat ſie
  Schirmend auf der Bahn des ſchweren Gangs
  Des kühnen, hinauf zur Unſterblichkeit geführt!

Worte, welche eben erklärlich werden, weil Klopſtock in der gezeigten Art ſich angegriffen und tödtlich verwundet fand; er ſtellte darum auch dieſe Ode an die Spitze des zweiten Theiles ſeiner

Oden. Auf dieſe Weiſe war der Grund zu ſeinem Zerwürfniß mit Goethe gelegt; der Mahnbrief an Goethe im Frühling 1776 wegen „des tollen Lebens“ war dann nur ein zweiter Schritt, nicht ohne Zuſammenhang mit dieſem erſten gewaltſamen Aufſteifen. Goethe antwortete, wie erwähnt, kurz und ſcharf, berührte indeß die Sache nicht weiter, bis nach Jahren unter anderem Scherz und anderer Polemik in einer Stunde der freieſten Laune auch noch der letzte Groll ſich Luft machte. Dies zur wahren Erklärung jenes Epigramms und zugleich zur Stellung der beiden Männer deutſcher Literatur. Goethe hatte ein ganz anderes Bild von Sprachbehandlung und hatte auch ſeinerſeits gerungen, er fühlte, daß es nicht leicht ſei, die Sprache dahin zu bringen, wohin er ſie haben wollte, und ſicherlich war Klopſtocks Lob voreilig, indem er Anlage und vollendete Ausbildung verwechſelte. Selbſt der ſtrebenden Meiſterhand mußte die Sprache immer noch als *ſpröder* Stoff erſcheinen — in dem Ausdruck der Laune, der Gereiztheit ſagte Goethe dafür, „der ſchlechteſte Stoff“ und er ſagte dies wahrſcheinlich in Italien. Ueberdies hatte er als Süddeutſcher ſich die im neueren Hochdeutſch überwiegend gewordene norddeutſche Ausdrucksweiſe erſt anzueignen. Die Hauptſache bleibt: Wer nicht mehr ausdrücken will, als die bereit liegenden Sprachmittel geſtatten, ſo wie der, welcher in Sprachformen künſtelt, hat hier einen anderen Stand als derjenige, welcher für eine in feſtem Umriß daſtehende Anſchauung, für eine beſtimmte Empfindung den entſprechenden Ausdruck ſucht, und in dieſem Fall war Goethe.

Und nun iſt das 29. Epigramm noch gar nicht das ſtärkſte in ſolcher Art, Goethe gefällt ſich noch weiter darin, die deutſche Sprache als Hinderniß für das volle Hervortreten ſeines Dichtergenius zu bezeichnen. Man vergleiche hier das 77. Epigramm:

Was mit mir das Schickſal gewollt, es wäre verwegen
  Das zu fragen; denn meiſt will es mit vielen nicht viel.
Einen Dichter zu bilden, die Abſicht wär ihm gelungen,
  Hätte die Sprache ſich nicht unüberwindlich gezeigt.

In der That, nicht ſchärfer konnte man Klopſtocks Auffaſſung entgegentreten, wie dieſer auch ſogleich empfand, indem er mit einem (ungedruckten*) Epigramm antwortete; die Sprache ſpricht:

Goethe, Du dauerſt Dich, daß Du mich ſchreibſt. O, wenn Du mich kennteſt,
Nicht Gram wäre Dir das; — Goethe, Du dauerſt mich auch.

Wir haben hier alſo eine durch viele Jahre gehende Reibung zwiſchen Goethe und Klopſtock, eine von Grund aus verſchiedene Auffaſſung der Sprache, die ſich eben in dieſem Zuſammenſtoß noch ſchärfer ausbildete, zugleich aber auch den nicht wegzuleugnenden Gegenſatz eines etwas eingenommenen Patriotismus und einer allzu großen Weltbürgerlichkeit, von der Goethe nur ſpät und allmälig eingelenkt hat.

---

*) S. Friedrich Pfeiffers „Goethe nud Klopſtock", und Löbells Entwickelung der deutſchen Poeſie I, 257.

XXIII.

Die Lieder im Wilhelm Meiſter.

Die bedeutendſten lyriſchen Productionen dieſer Periode und wohl ſeines Dichtens überhaupt, haben wir uns noch vorbehalten, es ſind die ſeinem großen Roman eingewebten. Mit ihnen hat es eine andere und zum Theil umgekehrte Bewandtniß, als mit dem Fiſcher und dem Erlkönig, welche den Singſpielen eingelegt wurden, während ſie ihrer Natur nach ſelbſtändig ſind und dort nur an ihrer Wirkung verlieren konnten; die Lieder im Wilhelm Meiſter aber ſind den hier handelnden Perſonen ſelbſt in den Mund gelegt, in ihnen gipfelt ſich nur das geſammte Weſen dieſer Figuren, es wirkt alſo in ihnen die ganze Grundlage mit, eine reiche Harmonie klingt mit und nach. Dies gilt vor allem von den ſchönen und tiefen Liedern Mignons, der ganze Zauber der räthſelvollen Geſtalt, ihr fremdartiges Weſen, ihre heiße Sehnſucht, ihr tiefer Schmerz, ſpricht ſich in voll gegriffenen Tönen aus. Jedes Wort wirkt hier mehr als in ihm ſelbſt enthalten ſein kann. Es iſt dies ein eigenthümlicher Vortheil der Einmiſchung von Liedern in den Roman. Schon der Gegenſatz zur Proſa kommt dem Vers weſentlich zu gut und die Abwechſelung erfreut ja ſtets; dies wußte in alter Zeit der geiſtreiche Petronius, in neuerer Zeit Johannes Secundus, der ſeine Reiſe mit Gedichten durchwebte, dann Goethes Freund Johann Georg Jacobi in ſeiner Winterreiſe; aber glücklicheren Gebrauch davon dürfte nie ein Dichter gemacht haben als Goethe im Wilhelm Meiſter. Er hatte einen trefflichen Nachfolger an Joſeph von Eichendorff, deſſen Lieder geſammelt nicht den halben Eindruck machten, den ſie in den Novellen gemacht hatten. Man hat hier eben das Einzelne an ſeiner wirkſamſten Stelle und in dem größeren mitklingenden Zuſammenhange. In der That kann hier der lyriſche Dichter lernen, wie man mit Wenigem viel ſagen könne und wieviel ſich vorausſetzen läßt, denn leicht ergänzt auch die Phantaſie ſelbſt, was in dem beſonderen Fall der Roman giebt.

Keines Lobes bedarf das Lied: „Kennſt du das Land“, es iſt ganz in romantiſchen Zauber getaucht, und welche Malerei mit wie kühnen Strichen; und wie durchaus muſikaliſch! Nur im Ausdruck wünſchten wir eine Kleinigkeit anders: die Citrone iſt für uns kein poetiſches Wort, und allerdings ſind wir darin verwöhnter als man es zu Goethes Zeit war. Die Limone würde um vieles beſſer ſein, vielleicht auch ſtatt des Maulthiers das Saumthier.

Von ſehr ſchönem Ton iſt auch das Lied: „Heiß mich nicht reden, heiß mich ſchweigen“, und was könnte glühender ſein als: „Nur wer die Sehnſucht kennt“; den außerordentlichen Umſtänden mag denn auch hier das brennende „Eingeweide“ zu verzeihen ſein. Voll Schmelz und Rührung iſt dann: „So laßt mich ſcheinen, bis ich werde.“ Nicht minder liegt der Zug tiefſter Schwermut auf allen Liedern des Sängers: „Wer ſich der Einſamkeit ergiebt“, „An die Thüren will ich ſchleichen“ und beſonders „Wer nie ſein Brod mit Thränen aß“, das mit einer ungelöſten Disharmonie ſchließt. Die ihm in den Mund gelegte Ballade „Der Sänger“ iſt dann noch ein Kleinod für ſich, von gleicher Abrundung im Ganzen wie im Einzelnen und von entzückend ſchönem Ton, der ſelbſt einen ſchwerer wiegenden Inhalt erſetzt. Die Herrlichkeit und zugleich die Heimatloſigkeit der Poeſie tritt hier ſo frei und zufrieden hervor, auf romantiſchem Hintergrund erſcheint das Ganze leicht hingehaucht, der irdiſchen Schwere entkleidet, wie das Schiller für die Kunſt fordert. Um ſo mehr darf auffallen, daß in der Ausgabe von 1795 geleſen wird:

Laßt einen Trunk des beſten Weins
In reinem Glaſe bringen —

wo jetzt mit ſehr einleuchtender Verbeſſerung:

In purem Golde reichen —

Dies nicht nur edler und phantaſiereicher, ſondern auch den wahren und tieferen Sinn des Gedichtes erſt ganz ausprägend.

Einen reizenden Contraſt bildet Philinens leichtfertiges Liedchen:

Singet nicht in Trauertönen
Von der Einſamkeit der Nacht —

Ein Lied, in dem die Sängerin ſich ganz perſonificirt und das eben durch ihre im Roman gegebene Perſönlichkeit noch ſehr an Inhalt und Ton gewinnt.

XXIV.

Wilhelm Meiſters Lehrjahre.

Goethe hat auch dieſe Periode mit einem Roman bezeichnet und zwar mit einem ſolchen, der in der Reihe der Werke eine hohe Bedeutung hat und nach mehr als Einer Seite Aufſchluß giebt über das innerſte Weſen des Dichters. Die genauere Zergliederung dieſes, ſo wie ſeiner übrigen Romane muß Andern überlaſſen bleiben, wir ſprechen davon nur, ſofern dies Werk zur Ganzheit des Dichters unerläßlich iſt und von ihm Verſtändniß ausgeht. Goethe zeigt ſich hier in ſeiner vollſten männlichen Kraft, in dem größten Reichthum ſeiner Anſchauungen und Gedanken, in der leichteſten und kühnſten künſtleriſchen Production. Wenn an ihm vor Allem gerühmt wird, daß er das Bild der Welt ſcharf und klar, wie ein reiner und ebener Spiegel, in ſich aufgenommen habe, ſo tritt das nirgend unverkennbarer hervor als gerade hier; bei der größten Mannigfaltigkeit, ja Buntheit, iſt allerorten die überraſchendſte und ergreifendſte Wahrheit, die Geſtalten ſind freilebendig, von Blut durchſtrömt, jede in ihrem eigenen Gedanken- und Gefühlskreiſe, und wiederum tritt die ganze Umgebung mit illuſoriſcher Kraft entgegen: nie zuvor hatte man in deutſcher oder anderer Sprache ein Werk geſehen, das ſo die Welt zeigte gleich einer Camera-obſcura; man hat nicht mehr Bild und Kunſt, man glaubt Wirklichkeit zu haben. Auf dieſer Seite iſt Wilhelm Meiſter ein Höhenpunkt Goetheſchen Schaffens — um ſo bewundernswerther, da er zunächſt einen didactiſchen Zweck im Auge hatte.*)

---

*) Goethe ſchreibt am 5. Auguſt 1778 an Merck: „Auch hab' ich eine Bitte,

Solchen Eindruck machte denn das Werk auch auf Schiller und alle Empfänglichen der Zeit bei ſeinem Erſcheinen, ja es hatte die Kraft, ſelbſt die Unempfänglichen zu rühren. Nachdem Schiller das erſte Buch geleſen hatte, ſchreibt er in voller Bewegung (am 9. December 1794): „Herr von Humboldt hat ſich recht daran gelabt und findet, wie ich, Ihren Geiſt in ſeiner ganzen männlichen Jugend, ſtillen Kraft und ſchöpferiſchen Fülle.“ Dann: „Die kühnen poetiſchen Stellen, die aus der Fluth des Ganzen wie einzelne Blitze vorſchlagen, machen eine treffliche Wirkung, erheben und füllen das Gemüt. Ueber die ſchöne Charakteriſtik will ich heute noch nichts ſagen; ebenſo wenig von der lebendigen bis zum Greifen treffenden Natur, die in allen Schilderungen herrſcht und die Ihnen überhaupt in keinem Producte verſagen kann. Von dre Treue des Gemäldes einer theatraliſchen Wirthſchaft und Liebſchaft kann ich mit vieler Competenz urtheilen, indem ich mit beiden beſſer bekannt bin, als ich zu wünſchen Urſache habe.“ Ein wenig anders freilich lautet Schillers ſpäteres Urtheil, vom 20. October 1797 (Br. 374), es muß aber wohl um ſo mehr hier ſtehen, als es zugleich in allgemeinerer Beziehung ſehr beachtenswerth ſein dürfte: „Auch den Meiſter habe ich ganz kürzlich wieder geleſen, und es iſt mir noch nie ſo auffallend geweſen, was eine äußere Form doch bedeutet. Die Form des Meiſters, wie überhaupt jede Romanform, iſt ſchlechterdings nicht poetiſch, ſie liegt ganz nur im Gebiet des Verſtandes, ſteht unter all ſeinen Forderungen und participirt auch von allen ſeinen Grenzen. Weil es aber ein ächt poetiſcher Geiſt iſt, der ſich dieſer Form bediente, und in dieſer Form die poetiſchen Zuſtände ausdrückte, ſo entſteht ein ſonderbares Schwanken zwiſchen einer proſaiſchen und poetiſchen Stimmung, für das ich keinen rechten Namen weiß. Ich möchte

---

daß, wenn du mehr ſo was ſchreibſt, daß du mir weder direct noch indirect ins theatraliſche Gehege kommſt, indem ich das ganze Theaterweſen in einem Roman, wenn das erſte Buch, deſſen Anfang du geſehen haſt, fertig iſt, vorzutragen bereit bin.“

ſagen: es fehlt dem Meiſter (dem Roman nämlich) an einer gewiſſen poetiſchen Kühnheit, weil er, als Roman, es dem Verſtande immer recht machen will — und es fehlt ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewiſſenmaßen die Forderung rege macht), weil er aus einem poetiſchen Geiſte gefloſſen iſt. Buchſtabiren Sie das zuſammen, wie Sie können, ich theile Ihnen bloß meine Empfindung mit.“ Unzweifelhaft liegt dieſer Empfindung ein Wahres, ja ein wahres Kunſturtheil zum Grunde; der Roman iſt aus allzu verſchiedenartigen Elementen zuſammengebaut, aus der entſchiedenſten Proſa und der entſchiedenſten Poeſie; letztere wirkt im Einzelnen da, wo ſie eintritt, um ſo vortheilhafter, allein im Ganzen bleibt der Zwieſpalt, der den bedrängten Dichter zuletzt ſogar ins Myſtiſche und Abenteuerliche trieb.

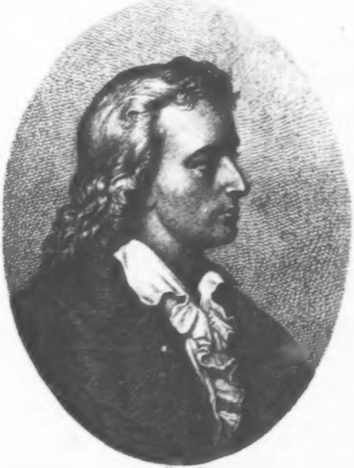
So können wir denn überhaupt jetzt freier und unbefangener urtheilen. So dreiſt in die Schauſpielerwelt hineinzugreifen und inmitten des verworrenen Treibens, worin ſich aber das Menſchliche um ſo unverhüllter zeigen kann, einen lehrhaften Kunſtroman aufzubauen, war ein ſehr glücklicher Gedanke, damals, wo alle Kreiſe ſo großen Antheil nahmen an dem aufblühenden deutſchen Theater, nur noch um ſo zeitgemäßer und lohnender. Dieſe Region als Ausgang hatte außerdem noch die beſonderen Vortheile, daß bei dem Aufſteigen in höhere Regionen eine gute Folie gewonnen wurde, dann daß ſich alles Abenteuer, ja viel Außerordentliches ohne Zwang hier anknüpfen ließ. Der Dichter kannte dieſe Welt genugſam, um theils nach der Natur zu zeichnen, theils in deren Sinne frei zu ſchaffen. Aber auch wo er in höhere Kreiſe emporſteigt, ſind auf allen Stufen Charaktere und Sitten auf das ſicherſte, meiſterlichſte unterſchieden, man glaubt überall Portraitfiguren zu ſehen: vielleicht giebt es kein zweites Werk, das in dieſer Art ſo reich wäre. Der Wirrwar des Schauſpielerlebens verlangte den Gegenſatz der Ordnung, die Vertiefung in ſo Weltliches auch eine mehr geiſtliche Stimmung. Wenn das richtig gefühlt war, ſo ging Goethe, der auch hier Studien und Modelle hatte, darin vielleicht ein paar Schritte zu weit.

Gründlich hat der Dichter die Sentimentalität abgethan, und ſtatt des übermäßig herausgekehrten Gemütslebens tritt mancherlei Didactiſches ein, ſo daß ſich hier Praxis und Theorie trefflich vereinigen — es iſt daraus die ſpätere lehrhaft betrachtende Novelle Tiecks geworden. Aber nun ging auch die unmittelbare Vereinigung des Romans mit poetiſchem Inhalt verloren, dies fühlte der Dichter wohl und die Folge war, daß er in einzelnen Geſtalten das Poetiſche gewaltſam hervorzog: Mignon und der Sänger. Ihre Einführung auf dem weſentlich proſaiſchen Hintergrunde gab aber nachher die größte Schwierigkeit und der Dichter mußte ſich zuletzt zu dem tragiſchen Ausgang, dem Selbſtmord des Sängers, entſchließen, der, wie mit Recht bemerkt worden, für den Roman, und wir ſetzen hinzu, für dieſen Roman, ſehr wenig paßt. Für Mignon, ſo wird überliefert, hatte er ein beſtimmtes Vorbild. Im Briefwechſel mit F. H. Jacobi (S. 9 Anm.) leſen wir: Antoinette Gerold, eine entfernte Verwandte des Schloſſerſchen Hauſes, Goethen von früher Jugend her leidenſchaftlich anhänglich, ſoll den erſten Anlaß zum Bilde der Mignon in Wilhelm Meiſter gegeben haben.

Bei aller Bewunderung der darſtellenden Kraft und der poetiſchen Elemente im Einzelnen, können wir darum dem Wilhelm Meiſter als Kunſtwerk nicht einen gleich hohen Rang einräumen. Der Dichter hat allzu viele Perſonen eingeführt, allzu viele Fäden angeſponnen, in denen er ſich zuletzt verwickelt. Er ermattet gegen den Schluß und löſt eilig und gewaltſam. Kämen hier gegen das Ende nicht noch einige ſehr ſinn- und geiſtreiche Züge vor, die Rettung des Felix durch deſſen Angewöhnung aus der Flaſche zu trinken, ſo würde der lahme Ausgang noch viel mehr zu Tage liegen. Es bleibt im Ganzen doch eine gewiſſe Planloſigkeit, ja ein gewiſſer Leichtſinn; mehr als einmal ſcheint der Dichter von der Laune des Zufalls geleitet und verſchlagen, und Liebhabereien bringen Längen hervor. Was ich die Grazie des Zufalls nennen möchte, ſpielt beſſer ſeine Rolle in der Novelle als im Roman. Goethe ſelbſt nennt nun auch, in den Tag- und Jahresheften das Werk „eine der incalculabelſten Productionen“, man möge es im Ganzen oder im Einzelnen betrachten. Und dem entſpricht nun auch die Tendenz. Die Moral tritt am Schluß in den Worten hervor: „Du kommſt mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging ſeines Vaters Eſelinnen zu ſuchen, und ein Königreich fand", Worte, auf welche der Dichter ſelbſt auch deshalb ein beſonders Gewicht legt in Eckermanns Geſprächen (I, 194), und er erläutert ſich dahin: „daß der Menſch, trotz aller Dummheiten und Verwirrungen, von einer höheren Hand geleitet, doch zum glücklichen Ziel gelange", ein Satz, bei dem Goethe wohl viel an ſeine eigenen Schickſale gedacht hat. Stimmt man auch gern der höheren Leitung bei, ſo iſt doch die Moral eben nicht groß, die Lehre nicht ſehr belehrend. Es läuft hinaus auf ein paſſives Sich-Gehen-, Sich-Treibenlaſſen, das hier in Einem Falle gut ablief, aber in den meiſten gefährlich ſein wird. Die Lebensanſicht iſt bequem, aber wehe, wenn ſie jemals eine allgemeine werden könnte!

Man bemerkt in dem Roman eine große Verſchiedenheit, Anfang und Schluß wollen nicht zu einander ſtimmen, ſowohl in der Compoſition als im Ton. Daß Wilhelm Meiſter der Kunſt entſagen ſoll, daß er ſich unfähig zu ihr fühlt und ganz andere Lebensbahnen einſchlägt, hat ſchwerlich im urſprünglichen Plan gelegen und ſo weichen überhaupt die ſpäteren Bücher gar ſehr von den früheren ab. Die erſten ſechs Bücher waren im Jahr 1785, alſo noch vor der italieniſchen Reiſe, fertig, der Abſchluß mag zum Theil um 10 Jahre älter ſein, der Dichter befand ſich hier auf einem ganz andern Standpunkt. Durch dieſe Ungleichheit, die durch das Myſteriöſe des Ausgangs wohl zum Theil verdeckt werden ſollte, unterſcheidet der Roman ſich weſentlich einerſeits vom Werther, andererſeits von den Wahlverwandtſchaften, welche beide aus Einem Guß ſind.

Obwohl Wilhelm Meiſter in den Jahren 1795 und 96 in der Ungerſchen Ausgabe erſchien, liegt ſeine Abfaſſung doch im Weſentlichen vor der nähern Bekanntſchaft mit Schiller, welche vom 18. Juni 1794 zu datiren iſt; in der That hat das Stück auch noch keines der Merkmale, welche der Einfluß des jüngeren Dichters auf den älteren hervorbringt, es zeigt ſich darin ganz der Goethe, den Schiller vorfand, in ſeiner Größe, aber auch mit ſeinen Gefahren. Darum mußte dies Werk hier als Markſtein ſeinen Ort erhalten.



FRIEDRICH v. SCHILLER.

[illegible] Verlag in München

Zwanzigſtes Buch.

Im Verein mit Schiller.

I.

Fernere Elegien.

Im Jahr 1794 bei Gelegenheit der Herausgabe der Horen näherte Schiller ſich Goethe an und bald entſpann ſich ein inniges Verhältniß, deſſen Wichtigkeit wir bereits gewürdigt haben. Die Freundſchaft dieſer großen Männer, welche für alle Zeiten ſo ſchön und beinahe ſo einzig daſteht, da ſie Rivale in denſelben Fächern waren, iſt den dichteriſchen Werken beider gleich ſehr zu ſtatten gekommen, beide entwickelten in der Theilnahme an ihrem Schaffen, in dem Austauſch ihrer Gedanken und Urtheile ganz beſonders erſt die Stufe, welche ſie zu Männern der Nation gemacht hat, beide hatten damals das dringendſte Bedürfniß einer ſolchen Bundesgenoſſenſchaft, ohne die ſie vielleicht auch ſich weniger durchgekämpft hätten, denn vertraue man nicht allzu ſehr in Deutſchland darauf, daß das Werthvolle ſich nur zu zeigen brauche, um anerkannt zu werden.

In der That lief Goethe ſchon Gefahr von dem hohen Ziel dichteriſcher Kunſtübung nachzulaſſen, ja wohl gar nunmehr überwiegend in anderen Gebieten Lorbeeren zu ſuchen. Denn womit ſehen wir ihn zu Anfang der neunziger Jahre beſchäftigt? Mit der Metamorphoſe der Pflanzen, mit den optiſchen Beiträgen, mit der Farbenlehre, in die er ſich weit vertieft. Scheint es doch, als ob gelegentliche Anläſſe ihn nur noch die Poeſie als Unterhaltung üben ließen! So erwuchs durch den Lärm über Caglioſtro ſein Groß-Cophta, den wir nicht als poetiſches Werk gelten laſſen, und die traurigen Erſcheinungen am politiſchen Horizont riefen die „Unterhaltungen deutſcher Ausgewanderten“ hervor; wir freuen uns nur noch des guten Humors, mit dem Goethe im „Bürgergeneral“ ſich über die Schrecken der franzöſiſchen Revolution hinwegzuſetzen und ihnen eine heitere Seite abzugewinnen wußte; wenn er aber Reineke Fuchs nach der alten Quelle bearbeitete, ſo war das großentheils ein Werk, bei dem er Zerſtreuung ſuchte, ähnlich wie er ſpäter zum Orient ſeine Zuflucht nahm. Dies nun änderte ſich entſchieden, als durch Schillers wärmſten Antheil wieder der Dichter Goethe in den Vordergrund geſtellt wurde. Er ſelbſt nennt dies Zuſammenwirken mit Schiller „einen neuen Frühling, in welchem alles froh neben einander keimt und aus aufgeſchloſſenen Saamen und Zweigen hervorging.“

Schon die Redaction des Wilhelm Meiſter zum Druck erfreute ſich des wohlthätigen Schillerſchen Einfluſſes, demnächſt aber erwuchs Poetiſches und Proſaiſches für die Horen, unter letzterem auch manches von nicht voller Bedeutung, unter dem Poetiſchen aber gleich Vollwichtiges; noch mehr ſahen beide Freunde ſich zur Production aufgefordert, als Schiller im Jahr 1796 den Muſenalmanach gründete, denn da galt es nun ernſthaft, die Führung zu übernehmen.

Hieher gehören die ſchon im früheren Abſchnitt betrachteten Römiſchen Elegien und Venetianiſchen Epigramme. Goethe ſchrieb im Jahr 1794 die Epiſteln; ſie ſind das erſte, was er für die Horen gab; leider Fragment geblieben, wie man das ihnen nur zu deutlich anſieht und wie er ſelbſt meldet, daß die Arbeit liegen geblieben. In ihrer hexameteriſchen Form erkennt man noch viel von der freien Bewegung im Reineke Fuchs, doch es läßt ſich zugeben, daß der Gattung eine äußerſte Bequemheit recht wohl anſteht, ſelbſt wenn der Gedankengang etwas locker erſcheint. Sehr vortheilhaft miſcht ſich, beſonders in der erſten Elegie ein ſüdliches Colorit ein, zugleich mit einer mehr ſüdlichen als deutſchen Anſchauungsweiſe. Die Bücher laſſen keinen tiefen Eindruck, können weder weſentlich ſchaden noch nützen, die Menſchen bleiben wie ſie ſind, und der Schreibende muß, um überhaupt nur Gehör zu finden, der Menge ſchmeicheln, ihr das entgegenbringen, was ſie gern hat und wünſchte — ein Grundſatz, der doch wohl der Einſchränkung bedarf.

Die zweite Epiſtel lenkt dann auch ein wenig ein, aber daß kein Buch zu den Töchtern ins Haus kommen ſoll, kann unmöglich des Dichters Meinung ſein, und der Rath, daß eine der Töchter die Sorge für den Keller übernehmen möge, hat inſofern ein Bedenken, als bekanntlich der Küfer ebenſo ſorgſam wie der Jäger das Frauenzimmer aus ſeinem Bereich ausſchließt. Das Didaktiſche giebt hier eben nur den Faden, auf den ſich mancherlei Bilder friedlicher Geſchäftigkeiten aufreihen; dieſe letzteren machen den eigentlichen Inhalt aus. Der Mangel eines beſtimmten Plans iſt wohl der Grund, daß die Fortſetzung unterblieb.

Für den Muſenalmanach fühlte Goethe die Nothwendigkeit, auch ſeinerſeits Gewichtvolles zu geben. Er gab bald eines der ſchönſten Werke: „Alexis und Dora.“ Auch eine Elegie, auch mit Anklang an die Kunſt der Alten, iſt der Ton hier doch reiner als in den Römiſchen Elegien, das Ganze vollendeter. Schiller ſchreibt davon am 18. Juni 1796: „Die Idylle hat mich beim zweiten Leſen ſo innig, ja noch inniger als beim erſten bewegt. Gewiß gehört ſie unter das Schönſte was Sie gemacht haben, ſo voll Einfalt iſt ſie bei einer unergründlicher Tiefe der Empfindung. Durch die Eilfertigkeit, welche das wartende Schiffsvolk in die Handlung bringt, wird der Schauplatz für die zwei Liebenden ſo enge, ſo drangvoll und ſo bedeutend der Zuſtand, daß dieſer Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens bekommt. Es würde ſchwer ſein, einen zweiten Fall zu erdenken, wo die Blume des Dichteriſchen von einem Gegenſtande ſo rein und ſo glücklich abgebrochen wird. Daß Sie die Eiferſucht ſo dicht daneben ſtellen, und das Glück ſo ſchnell durch die Furcht wieder verſchlingen laſſen, weiß ich vor meinem Gefühl noch nicht ganz zu rechtfertigen, obgleich ich nichts befriedigendes dagegen einwenden kann. Dieſes fühle ich nur, daß ich die glückliche Trunkenheit, mit der Alexis das Mädchen verläßt und ſich einſchifft, gerne immer feſthalten möchte." Ein Urtheil, neben dem jedes eigene ſich überflüſſig macht; ich ſetze nur hinzu, daß ich das Gedicht nach Anſchauung und Ton für die edelſte und reifeſte Frucht des Nachklanges von Goethes Aufenthalt in Italien auffaſſe. Ohne dieſen hätte er ſchwerlich ein ſolches Gedicht ſchaffen, empfinden können — und war wohl jemals ein ähnlicher Ton in deutſcher Sprache erklungen?

Zunächſt ſchließt ſich an „der neue Pauſias und ſein Blumenmädchen", vom Jahr 1797. Man kann das Gedicht das Gegenſtück des vorigen nennen; wenn es auch ſchwächer iſt, wie das bei Pendants zu ſein pflegt, ſo bleibt es doch immer voll Schönheit und Anmut. Die Quelle hat Goethe uns ſelbſt angegeben, in einer Stelle von des Plinius Naturgeſchichte, Buch 35, Cap. 40. Der griechiſche Blumenmaler Pauſias von Sicyon malte ſeine Geliebte, einen Kranz flechtend inmitten ausgeſchütteter Blumen; ein Bild, das im Alterthum hochberühmt war und in neuerer Zeit wiedergebracht worden*). Goethe gab dem Gedicht Dialog und ließ die Liebenden ſymmetriſch wechſelnd je ein Diſtichon ſprechen, ſelbſt da, wo Geſchichtserzählung iſt. Letzteres nimmt ſich trefflich aus, auf die Länge aber hat die Form doch etwas Beengendes, und das Werk, bei all ſeiner Zierlichkeit, entbehrt doch der Wärme und des freien Wurfs, der in Alexis und Dora ſo wohl thut.

Die Elegie Amyntas entſtand während der Schweizerreiſe. Ein Apfelbaum von Epheu umzogen, der ihm auf dem Wege von Schaffhauſen nach Stäfa ins Auge fiel, gab dem Dichter die Veranlaſſung; es war am 19. Sept. 1797, gedruckt wurde die Elegie zuerſt im Muſenalmanach für 1799. Die Allegorie berührt ſittliche Fragen der höchſten Art; Inhalt und Form durchdringen ſich auf das trefflichſte.

Derſelben Zeit und derſelben Reiſe gehört auch die Elegie

---

*) Von dem Blumenmaler Völker und dem Hiſtorienmaler Auguſt von Klöber.

Euphroſyne an. Goethe durchforſcht die Gebirge der kleinen Cantone; hier in den wildeſten Bergen traf ihn die Nachricht von dem Tode der Schauſpielerin Chriſtiane Neumann, deren Talent er durch eingehende Unterweiſung gefördert hatte; er ſetzte ihr mit dieſem Gedicht ein Denkmal, in dem wir die Scenerie ſeines damaligen Aufenthalts wiederfinden. Die Elegie erſchien gleichfalls im Muſenalmanach von 1799. Was Conception und Formgebung anlangt, ſo fühlen wir einen gewiſſen Anklang an die Schlußelegie des Properz, wo die verſtorbene Gattin ihrem Gemal Aemilius Paulus erſcheint; die Abgeſchiedene erſcheint ſo dem einſam in den Gebirgen weilenden Dichter und ſpricht unter anderm zu ihm:

Aber ich hoffte mein Bild noch feſt in des Freundes Erinnrung
Eingeſchrieben und noch ſchön durch die Liebe verklärt.

Das Stück hat viel Zartes, allein das Streben, ein Reichliches von Perſönlichem und Beſonderem anzubringen, hat leider daſſelbe ein wenig belaſtet. Goethe iſt nach verſchiedenen Seiten hier zu tief und zu unmittelbar in die Wirklichkeit gegangen, als daß ein wahrhaft Künſtleriſches, zumal in antiker Form, daraus hätte erwachſen können.

Die ſchöne Elegie „Hermann und Dorothea“ wird von der Chronologie der Entſtehung Goetheſchen Schriften (im zwanzigſten Bande der nachgelaſſenen Werke (Band 60 der Werke) in das Jahr 1796, alſo noch vor Vollendung des Ganzen geſetzt, was aber nicht wohl zum Inhalt ſtimmt, denn allerdings ſcheinen die Worte: „Jetzt vernehmt das neuſte Gedicht“ — erſt nach der Vollendung geſchrieben zu ſein, die, nach dem Briefwechſel mit Schiller, im Mai 1797 noch nicht erfolgt war. Die Hinweiſung auf den homeriſch-epiſchen Charakter des Stücks konnte nicht ſchöner gegeben werden, als hier geſchieht, und die Einführung Voſſens und Wolfs iſt höchſt wirkſam, geiſtreich, dichteriſch; wie beſcheiden-ſtolz aber die Wendung: „Doch Homeride zu ſein, wenn auch als letzter, iſt ſchön!“ Dagegen vermiſſe ich Einheit des Tones und hätte gern einen andern Eingang zu ſolchem Schluß. Vielleicht hat das Werk durch ſpätere Ueberarbeitung dieſe Zwieſpältigkeit erhalten und es erklärte ſich daraus zugleich die verſchiedene Zeitangabe.

Wir ſchließen die Reihe dieſer Elegien mit derjenigen, welche ſich nennt die Metamorphoſe der Pflanzen. Goethe hatte ſchon im Jahr 1790 ſeine treffliche Schrift dieſes Inhalts bekannt gemacht, welche jetzt die volle Schätzung der Männer der Wiſſenſchaft beſitzt, damals aber mit Achſelzucken aufgenommen wurde; man verdachte es ſogar Goethe, daß er ſeine Zeit verſchwende und hielt ſolche Grübeleien mit der Poeſie für unvereinbar. Letzteres zu widerlegen, war, wie er uns ſelbſt ſagt, ſeine Abſicht mit dieſer Elegie. Sie iſt zugleich erotiſch und didaktiſch und das nicht zufällig. Die Dame, an welche das Gedicht ſich richtet, iſt, wie Riemer uns vertraut, Goethes ſpätere Gemalin, die ihm ſchon damals bei ſeinen Forſchungen Geſellſchaft leiſtete; ihr naht er ſich nun hier belehrend. Man bewundert die Sprachgewandtheit, mit welcher der Dichter den ſchwierigen Stoff bewältigt, muß ſich aber dennoch geſtehen, daß immer noch eine Schwierigkeit fühlbar bleibt und Wiſſenſchaft und Poeſie ſich nicht völlig durchdringen wollen. Große Schuld daran trägt wohl das elegiſche Metrum. Die Alten haben immer nur den Hexameter zum Lehrgedicht angewendet, das Diſtichon verlangt erotiſchen oder leichter betrachtenden, mehr wechſelnden Inhalt. Wie Goethe hier zum Erotiſchen kam, erfahren wir, allein das ändert tiefliegende Kunſtgeſetze und eingeborene Charaktere der Form nicht. Auch dies Gedicht erſchien im Muſenalmanach für 1799; ſpäter machte der Dichter in ſorgſamſter Weiſe noch glückliche Aenderungen im Ausdruck, ſo daß es für eines der feinſten und ausgearbeitetſten Stücke gelten darf. Doch wir eilen dem Zeitverlauf voran.

II.

Die Xenien.

Schillers Verbindung mit Goethe galt zunächſt den Horen, dieſe ſahen ſich aber den beſtehenden Coterien und literariſchen Cliquen gegenüber mancherlei Angriffen ausgeſetzt. Der ſteigende Ruhm ſowohl Goethes als Schillers war ſchon längſt manchem unbequem geworden, man erkannte in ihren Werken nicht ſowohl die Kraft des Genius und den Beginn einer neuen Aera, als vielmehr den übermütigen Angriff auf alles, was bisher als Regel gegolten und noch ferner gelten zu müſſen ſchien, wenn nicht alle gefeierten Namen der deutſchen Literatur darunter leiden ſollten. Als nun die bis dahin einzeln ſtehenden Größen, die ſich ſogar gegenſeitig zu neutraliſiren ſchienen, auf einmal ſich verbanden und gemeinſam eine Autorität zu bilden drohten, da ſchaarten ſich nun auch die Gegner, und zu denen gehörten ſo ziemlich alle Freunde des Alten, die Verkleinerung der neuen Beſtrebungen trat aber dreiſter als bisher ans Licht, als Schiller und Goethe nun auch einen Muſenalmanach gründeten. Es war nunmehr klar, daß Weimar ein neuer Mittelpunkt der Literatur werden ſollte, das durften alle die nicht dulden, welche in irgend einer Art einem ſolchen anzugehören geglaubt hatten.

Aber jene fühlten ſich in ihrer Kraft. Zwei Größen dieſer Art, in ihrer Vereinigung gedeckt und doppelt ſtark, durften ſchon einer Welt den Krieg erklären. Sie kamen, wie Friedrich der Große, ihren Gegnern zuvor, ſie machten ſelbſt den ſchnellen überraſchenden Angriff. Ein Zetergeſchrei erfolgte, ein allgemeiner Lärm, wie man ihn in der Literatur noch nicht gehört, eine maſſenhafte Gegenſtrebung; aber die Helden blieben ſiegreich, aus dem Qualm ſchlugen die Flammen rein empor, und die deutſche Nation hatte für ſie von neuem das lebhafteſte Intereſſe gewonnen. Der größte Gewinn aber war der, daß die ſiegreichen Heroen, die ihre Gegner ſo ſtark niedergeworfen und ſich Raum gemacht hatten, nun auch gezwungen waren, ihre ganze Kraft anzuſtrengen, um dieſem Vernichtungskampf die entſprechende Production folgen zu laſſen. Nur dann war der Sieg erkämpft. Man hat bisher wohl nicht hinreichend ins Auge gefaßt, daß mit einer gewiſſen Nothwendigkeit auf das Epigrammenjahr das Balladenjahr folgen mußte.

Ueberdies nun war der Xenienkampf die beſte Gelegenheit, Schiller und Goethe auf das innigſte zu verbinden; was ſonſt vielleicht nur langſam und in Jahren erfolgt wäre, geſchah jetzt mit Einem Schlage. Der Kampf allein ſchloß ſie eng zuſammen, gegenüber dem Bündniß der geſammten Mittelmäßigkeit, und dies wiederum mußte die Sympathien des Volkes ihnen zuwenden.

Mit dem Gefühl der geiſtigen Uebermacht, ja auch hie und da mit einem gewiſſen Uebermut, beginnen die dichteriſchen Freunde, von der Abwehr zum Angriff übergehend, den Kampf mit mehr als Einem Geſchlecht der deutſchen Schriftſtellerwelt, indem ſie von Ramler bis Friedrich Schlegel nichts unangefochten laſſen und die Aelteren in ihrer Dürre und Leerheit, die Neueren aber in ihrer Verkehrtheit darſtellen, und beinahe ſämmtlichen damaligen Autoritäten die Perrücken oder die würdig arrangirten Faltenmäntel abreißen. Ein allgemeines Erſchrecken war es, ſelbſt manchem Freunde und Anhänger der Dichter ward es zu viel; darauf eine Flut von Gegenſchriften und Schmähſchriften aller Art.

Es iſt ein Kampf, wie vielleicht keine Literatur davon ein Beiſpiel hat, ein hartes Zuſammentreffen der älteren und der neueren Literatur, wobei aber die Pfeile nicht ins Ganze, ſondern gegen jeden Einzelnen und beinahe gegen jedes einzelne Werk gerichtet waren und die treffenden um ſo ſchmerzlicher empfunden wurden. Der Aufruhr war ungeheuer und zu Anfang liefen die Verfaſſer Gefahr das Gegentheil deſſen zu erreichen was ſie bezweckten. Sie hatten gerechnet auf das Phlegma und die Theilnahmloſigkeit, der ſie mit ihren beſten Werken nicht ſelten begegnet, jetzt auf einmal überſtieg die Wirkung alle Erwartung. Viele ſahen ſich in ihrer Exiſtenz bedroht, ihrer mehr noch freuten ſich über den Schaden Anderer. Man ſchrie über den unerhörten Mißbrauch der Preſſe, und doch: die Preſſe konnte von dem Jahrgang nicht ſo viel Exemplare und Auflagen liefern als verlangt wurden, in wenigen Monaten, ein nicht dageweſener Fall, mußte der Almanach dreimal gedruckt werden. Leider hat man ſich zu ſagen, es ſei nicht bloß das literariſche Intereſſe geweſen, das die Neugier ſo hoch ſpannte, ſondern zugleich das perſönliche und ſogar philiſterhafte. Das wovon Viele ſprachen, wollten zuletzt Alle geleſen haben. Goethe nennt es eine allgemeine Erſchütterung der Literatur und ſetzt hinzu: „Aber die Wirkung bleibt unberechenbar.“

In der That, auf kurzem Raum beiſammen finden wir hier die ganze Literatur der Zeit, darunter natürlich Vieles, was heutigestags verſchollen und vergeſſen iſt. Zeitig fanden ſich Erklärer der Xenien*), neuerdings aber haben zwei Werke von größerem Umfang und ernſterer Zurüſtung ſich der ſehr bedeutungsvollen Erſcheinung gewidmet. Im Jahr 1851 erſchien im Cottaſchen Verlag: „Schiller und Goethe im Xenienkampf, von Eduard Boas, zwei Bände. Mit vielem Fleiß hat der Verfaſſer den oft dunkeln Beziehungen nachgeforſcht, ihm iſt gelungen manches aufzuklären und zu berichtigen. Die mühſame und trockene Arbeit ſuchte er ſich zu verſüßen durch etwas bombaſtiſch geſchriebene Einleitungen; ein beſonderes Verdienſt aber iſt noch ſeine Aufmerkſamkeit auf die reiche Zahl der Gegenſchriften; der zweite Band iſt dieſen ausſchließlich gewidmet. Ein Werk von geringerem Umfange, aber weit überlegen an Material, Kritik und Behandlung iſt das im folgenden Jahr erſchienene: „Die Schiller-Goetheſchen Xenien. Erläutert von Ernſt Julius Sauppe. Leipzig 1852, auf das denn hier vorzüglich zu verweiſen iſt.

---

*) Die Xenien aus Schillers Muſenalmanach für das Jahr 1797. Geſchichte, Abdruck und Erläuterung derſelben. Danzig 1833 (der Verf. ungenannt); als erſter Anfang lobenswerth, aber mit vielen Irrthümern. Im Jahr 1839 gab Boas in den Nachträgen zu Schillers Werken einen Abdruck, darauf 1840 Viehoff Erläuterungen, ferner Karl Hoffmeiſter in der Nachleſe zu Schillers Werken, 1849 Düntzer im Archiv für das Studium der n Spr. Bd. V.

Die Mißſtimmung, welche trieb die Waffen zu ergreifen, ging zunächſt von den Horen aus. Obwohl Schiller zugab, das Publicum nicht in der rechten Weiſe genommen zu haben, daß man andere Materie in anderer Form hätte geben ſollen, ſo verdroſſen ihn doch die vielfachen Angriffe und er glaubte darauf nicht ſchweigen zu dürfen. Goethe ſtimmte bei und kam entgegen; er ſchreibt am 16. September: „Zu überlegen wäre es, ob man nicht zu Ende des Jahres ſich über Einiges erklärte und unter die Autoren und Recenſenten Hoffnung und Furcht verbreitete?“ Als noch ein heftiger Angriff F. A. Wolfs gegen einen Aufſatz Herders über Homer in den Horen kam und Herder wünſchte, Schiller möge als Redacteur für ihn das Wort ergreifen, da wiederholte Goethe am 28. October ſeine Aufforderung, am Schluß des Jahres Gericht zu halten und fügte hinzu: „Wenn man dergleichen Dinge in ein Bündlein bindet, brennen ſie beſſer“, er dachte alſo offenbar an eine gemeinſame Form, an einen Cyclus von Epigrammen, eine Form, die ihm bereits geläufig war. Das faßt nun Schiller auf und liefert ſchon am 1. November ein kleines Bündlein zur Probe. Goethe muntert zu Fernerem auf, außer Jacob in Halle, Manſo in der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und Wolf, ſei ganz beſonders Nicolai ins Auge zu faſſen und dieſer „mit einer inſignen Geringſchätzigkeit zu behandeln.“ Schiller will denn im nächſten auch ſchon in den Nachträgen zu einem Aufſatz über Plattitüde und Ueberſpannungen „eine kleine Haſenjagd gegen Nicolai und Conſorten halten“; er hat alſo noch nicht den Gedanken einer allgemeinen Treibjagd. So zieht ſich das Wetter allmälig zuſammen. Den Ausſchlag giebt wieder Goethe in einem Brief vom 23. December 1795: „Den Einfall, auf alle Zeitſchriften Epigramme, jedes in einem einzigen

Diſticho zu machen, wie die Xenien des Martial ſind, müſſen wir cultiviren, und eine ſolche Sammlung in ihren Muſenalmanach des nächſten Jahres bringen. Wir müſſen nur viele machen und die beſten ausſuchen. Hier ein Paar zur Probe.“ Er ſchickte bald ein Dutzend und ſchrieb dazu: „Mit hundert Xenien, wie hier ein Dutzend, könnte man ſich ſowohl dem Publico als ſeinen Collegen aufs angenehmſte empfehlen.“ Schiller antwortet: „Der Gedanke mit den Xenien iſt prächtig und muß ausgeführt werden.“ Er ſchien anfangs nicht ſehr thätig in der Sache, doch lag das Polemiſche mehr in ſeiner Natur als der Goethes, und ſchon am 18. Januar kündet er Körner „ein blaues Wunder“ an, „eine wahre Teufelei, die noch kein Beiſpiel hat.“ Er hatte am Tage zuvor bereits 66 Xenien an Goethe abgeſandt. Am 30. Januar ſchrieb Goethe: „Die Diſtichen nehmen täglich zu, ſie ſteigen nunmehr gegen zweihundert“; dagegen Schiller vom 1. Februar an W. von Humboldt: „Unter ſechshundert Monodiſtichen thun wir es nicht, aber womöglich ſteigen wir auf die runde Zahl tauſend. Man dachte damals an einen beſondern Band.

Im Juni übernahm Schiller die Zuſammenſtellung; Goethe erſchrak aber ein wenig als er das Ganze ſah, wünſchte nun alles unterdrückt, was in ſeinem Kreiſe Anſtoß erregen könnte und wollte ſeinen Namen nicht genannt wiſſen, ſelbſt nicht unter den unſchuldigen, wenn ſie mit dem polemiſchen untermiſcht ſeien. Schiller, der äußerſt ungern den Gedanken eines Maſſenangriffs aufgab, fand endlich den Ausweg, zwar ſämmtliche für probehaltig erachtete Xenien dem Muſenalmanach für 1797 einzuverleiben, aber hier die frommen abzuſondern und dieſe unter den andern Gedichten mit Namensunterſchrift zu geben, dagegen die ſcharfen und gottloſen anonym zuſammenzulaſſen, als beſonderes Nachſpiel.

Das Eigenthum der einzelnen Diſtichen läßt ſich jetzt nicht mehr überall mit Sicherheit herausfinden, um ſo weniger, da Schiller und Goethe in ihren Werken ſich zum Theil dieſelben Stücke zugeeignet haben. Nur von Einzelnen haben wir Nachricht; ſo ſagt uns Goethe bei Eckermann, der Thierkreis, den er ſtets mit Bewunderung leſe, ſei ganz von Schiller. Manches war offenbar auch Gemeingut, der Eine gab den Gedanken, der Andere die Form, dieſer concipirte, jener bildete aus und rückte zurecht. Ja ſie hatten von vorn herein beſchloſſen, ſich in den Xenien ſo zu verſchränken, daß ſelbſt vertrauten Freunden ſchwer werden ſollte, im Einzelnen den Verfaſſer zu erkennen. Darum ſoll man denn auch hier nicht zu peinlich nachforſchen wollen. Es ſei und bleibe eben ein Bundeswerk.

Weit iſt der Umfang deſſen, worauf die Xenien ſich richten, ſie überſchreiten ſtark den Kreis des literariſchen Intereſſes und der literariſchen Fehde, gehen über auf Naturwiſſenſchaftliches, Philoſophiſches, Sociales, Politiſches; man ſieht recht den weitgemeſſenen Kreis der Intereſſen, welche die Freunde beſchäftigten. Des Salzigen, ja wie ſie ſelbſt geſtehen, des „Ueberſalzenen“ iſt in allen Richtungen viel. Ein Hauptangriff trifft Nicolai und den einſt befreundeten jetzt aber gar ſehr unbequem gewordenen Reichardt. Manſo erhielt beſondere Bitterkeiten, demnächſt die Herausgeber von Zeitſchriften, Urania von Ewald, Archenholz Minerva, Bertuchs Journal des Luxus und der Moden, Götz mit ſeiner deutſchen Monatsſchrift, ja Wielands Merkur, der damals ein wenig die Flügel hängen ließ, ward nicht geſchont. Man ließ auch die Horen nicht fehlen, und gab ihnen das bedeutſame Diſtichon:

Horen. Erſter Jahrgang.
Einige wandeln zu ernſt, die andern ſchreiten verwegen,
Wenige gehen den Schritt, wie ihn das Publicum hält.

Unter den Dichtern ward die langweilige Boruſſias von Jeniſch hart angelaſſen, und Schinks Fauſt erhält das Diſtichon:

Fauſt hat ſich leider ſchon oft in Deutſchland dem Teufel ergeben,
Doch ſo proſaiſch noch ſchloß nie er den ſchrecklichen Bund.

Kotzebue, der beſonders Schiller ſehr zuwider war, wurde verhöhnt wegen ſeines Stückes „Menſchenhaß und Reue“, das in all ſeiner

Nichtswürdigkeit und Weinerlichkeit doch ſelbſt in Weimar großes Aufſehen gemacht hatte.

Unter den Philoſophen kam beſonders Plattner ſchlecht davon, aber auch die Kantianer hatten zu leiden, und Fichte ging nicht leer aus. Friedrich Schlegel wurde gegeißelt wegen ſeines Ausſpruches, daß Shakesſpeare durchgängig manierirt ſei. Nur Einer erhielt Ehre: Leſſing, in dem ſchönen Epigramm mit Anſpielung auf Odyſſee XI, 479:

Wegen Tireſias mußt' ich hinab, den Seher zu fragen,
  Wo ich den guten Geſchmack fände, der nicht mehr zu ſehn.

Die Verfaſſer fragten einander, ob wohl in der Sammlung die Liebe noch dem Haß gleichkomme — jedenfalls iſt hier viel Kraft, viel Geiſt, und auch im Ganzen viel Recht, dasjenige nämlich, welches der neue Lebenstrieb hat über das Welkende und Abgelebte.

III.

Die Weiſſagungen des Bakis; die Jahreszeiten.

Noch fernere Epigramme folgen den ſoeben betrachteten, die Weiſſagungen des Bakis und die Jahreszeiten. In den erſteren ſpricht ſich jenes in allen Lebensaltern hie und da auftauchende und zuletzt im zweiten Theil des Fauſt ſogar herrſchend werdende Element der Goetheſchen Natur, die Luſt an einer gewiſſen Myſtification, wieder einmal recht deutlich aus. Der Dichter weiß dabei ſeinen Vortheil zu finden, denn gerade diejenigen, denen mit reiner Poeſie nicht beizukommen iſt, beißen um ſo lieber auf hingeworfene Räthſel an, ſeien ſie auch in ſich ſelbſt unlösbar. In der That ſind es mehr Räthſel als Weiſſagungen, und dieſe Ueberſchrift darf ſelbſt als Myſtification gelten. Nicht wenige von ihnen bleiben in der Nähe gewöhnlicher Räthſel und ihr Sinn läßt ſich wohl finden, manche Stücke bedürfen aber auch gar nicht der Löſung, da ſie durch ſich ſelbſt deutlich genug ſprechen. Z. B. 25:

Wie viel Aepfel verlangſt Du für dieſe Blüthen? — „Ein tauſend;
Denn der Blüthen ſind wohl zwanzig der Tauſende hier,
Und von zwanzig nur Einen, das ſind' ich billig.“ — Du biſt ſchon
Glücklich, wenn Du dereinſt Einen von tauſend behältſt.

Und 23:

Sprich, wie werd' ich die Sperlinge los? So ſagte der Gärtner:
Und die Raupen dazu, ferner das Käfergeſchlecht,
Maulwurf, Erdfloh, Weſpe, die Würmer, das Teufelsgezüchte? —
Laß ſie nur Alle, ſo frißt einer den Andern auf.

So mag es denn auch nicht zufällig ſein, daß gegen den Schluß die Stücke verſtändlicher und ſinnvoller werden, während zu Anfang das Gegentheil wahrzunehmen iſt, und die Abſicht der Dunkelheit ſich nur ſchwer verkennen läßt. Hier ſcheint aus manchem Stück, das ſibylliniſch und apokalyptiſch erſcheinen will, der Schalk hinter der Maske hervorzuleuchten, welcher über diejenigen lacht, welche ſuchen, wo nichts zu finden iſt. Es hat an Bemühungen der Auslegung nicht gefehlt und unter dieſen Rathenden kann man bekannte Namen antreffen. Riemer will einen Anhalt für die Enträthſelung in der Zeit ihrer Entſtehung, der franzöſiſchen Revolution, finden — das könnte mehr auf die Stimmung gewirkt haben, die ſich zum öftern als eine trübe, ja verzweifelte, ausſpricht, das Einzelne aber iſt zu unbeſtimmt und nebelhaft, als daß ſich nähere Beziehungen erwarten ließen — am meiſten vielleicht in dem angeführten Stück von dem gegenſeitigen Sich-Verſchlingen. Es iſt übrigens zu bemerken, daß Bakis, dem hier die in antiker Form gefaßten Ausſprüche in den Mund gelegt werden, ein griechiſcher Weiſſager war, aus Boeotien, vor Herodot, der ſeiner erwähnt; die Entſtehung dieſer Goetheſchen Stücke aber fällt in das Jahr 1798, wo ſie zuerſt in Goethes Tagebuch erwähnt werden. Er verfaßte ſie zunächſt zu ſeiner eigenen Unterhaltung und wollte, daß man ſich ihrer Orakelſprüche als einer Art von Stechbüchlein bediene; er äußert gegen W. Schlegel, daß dazu freilich ihrer hätten mehr ſein müſſen. Sie erſchienen zuerſt in der Ausgabe von 1800.

Einen wirkſamen Contraſt bilden die Diſtichen, welche unter dem Titel „die Jahreszeiten“ gegeben werden, denn ſie ſind klar und heiter, wie der Himmel Griechenlands. Und doch fehlt auch hier das Räthſel nicht ganz. Unter den Frühlingsblumen ſind mehrere deutlich auf Perſonen gemünzt, denen ein Compliment damit gemacht wird, und ſchon der Muſenalmanach für 1797, in dem ſie zuerſt in den Xenien erſchienen, fügt Buchſtaben hinzu, die aber ſo gewählt worden, daß ſie eben ſo oft die Mutmaßung auf Schönheiten der Weimariſchen Geſellſchaft hinführen als irreleiten.

Die Abſchnitte Sommer und Herbſt bieten viele Stücke edelſten Gehaltes, unter ihnen aber finden ſich ſolche, welche nach innern und äußern Gründen Schiller gehören; die Erklärung liegt theils wohl in dem damaligen gemeinſamen Schaffen der Dichterfreunde, theils aber auch in einem ſpäteren Gedächtnißfehler, der unter dieſen Umſtänden verzeihlich iſt. Der Winter iſt wieder ganz von Goethe, er erſchien in dem genannten Muſenalmanach unter dem Titel „Eisbahn“, die andern, meiſtens unter tabulae votivae, wurden erſt ſpäter geſondert und von Goethe unter die Jahreszeiten vertheilt. Aber auch ſchon in den Frühlingsblumen ſind Stücke von Schiller, der für den Muſenalalmanach die Redaction machte und außer den einleitenden, 1 und 2, auch mehrere der ſpäteren, 7, 8, 9 und 14, hinzuthat. Da dieſe, wie verſtanden wird, ſich nicht wohl trennen ließen, kam das Ganze in Goethes Gedichte.

IV.

Balladen und Gedichte.

War das Jahr 1796 das der Xenien und Epigramme, ſo kann man das folgende Jahr, 1797, wie auch von Schiller geſchieht, als das Balladenjahr bezeichnen. Goethe ſchrieb nun, im rühmlichſten Wetteifer mit Schiller, auch eine Reihe von Balladen für den Muſenalmanach; die werthvollſten Stücke, welche die Literatur jener Zeit in dieſer Gattung beſitzt, entſprangen damals während Eines einzigen Jahres. Goethe ſuchte Stoffe hervor, die ihm ſeit längerer Zeit vorſchwebten und ſah ſich nach neuen um. Zu jenen gehört nun zunächſt die Braut von Corinth; ſie hat ihre Bewunderer, denen wir aber, nach unſerm kritiſchen und poetiſchen Gewiſſen, uns nicht unbedingt anſchließen mögen. Nach des Dichters eigener Ausſage hat der Stoff ihm ſeit früher Jugend im Sinne gelegen, wahrſcheinlich wurde er durch Zeillers Theatrum tragicum auf denſelben aufmerkſam, doch iſt Grund anzunehmen, daß er bei der Ausarbeitung zur griechiſchen Quelle, nämlich des Phlegon Trallianus Buch über das Wunderbare, aufgeſtiegen ſei, denn nicht wenige Züge erinnern an die hier gegebene ausführliche Erzählung, nach welcher ein verſtorbenes Mädchen, Philinnion mit Namen, im Hauſe ihrer Eltern nächtlich einen Fremdling beſucht und mit dieſem der Luſt pflegt. Als die Eltern ſie überraſchen, iſt ſie plötzlich todt, man geht in das Grabgewölbe, wo ſie beigeſetzt worden, und findet dort ihre Stelle leer, dagegen einen eiſernen Ring und eine Trinkſchale, welches beides ſie in der erſten

Nacht von dem Fremdling erhalten. Leider iſt Phlegons Erzählung am Anfang fragmentirt. Die Sage von Verſtorbenen, welche, vampyrartig, Nachts den Lebenden nahen, ihr Blut gierig ſaugen und ihnen ſelbſt den Tod bringen, lebt auch heute noch in Serbien und andern Gegenden, ein unheimlicher Glaube, welcher wohl die Phantaſie eines Dichters erregen konnte, zumal eines jungen.

Nun aber nahm Goethe den Stoff, deſſen Grundton ihm aus der Jugend nachklang, in reiferen Jahren auf und wendete an ihn alle Mittel der Kunſt, ja ſogar eine gewiſſe Plaſtik, vielleicht nicht in jeder Art zum Vortheil des Gedichtes. Der Dichter ſuchte hier beſtimmte Umriſſe zu geben und zu motiviren, wo, meines Erachtens, leichteſte Andeutung und ein romantiſches Helldunkel beſſer am Ort geweſen wäre. Die Eltern haben die Beiden frühe ſchon einander beſtimmt: dadurch ſoll offenbar dem neuern Leſer die nächtliche Vertraulichkeit mehr eingänglich gemacht werden; ich ſtimme darin nicht bei, noch weniger aber wenn hier ſogar der Unterſchied der Religion herbeigezogen wird;

Er iſt noch ein Heide mit den Seinen
Und ſie ſind ſchon Chriſten und getauft —

was ſich ohnedies nur höchſt unbequem in lyriſchem Vers berichten ließ. Ja noch mehr:

Keimt ein Glaube neu,
Wird oft Lieb' und Treu
Wie ein böſes Unkraut ausgerauft.

Dabei aber ſagt das Mädchen, welche todt und als Leiche ihrem Geliebten erſcheint, doch die Worte:

Mich erhältſt Du nicht, Du gute Seele,
Meiner zweiten Schweſter gönnt man Dich,
Wenn ich mich in ſtiller Klauſe quäle,
Ach! in ihren Armen denk' an mich! u. ſ. w.

Hier nun tritt ſogar noch die Eiferſucht hinzu, um die Situation vollends complicirt zu machen. In der Ausführung fehlt es nicht an treffenden, ſtarken, wohlgeſtuften Zügen; ihr iſt um die Geiſterſtunde erſt wohl — aber ſie ſollte wohl auch erſt in dieſer erſcheinen — gierig ſchlürſt ſie mit blaſſem Munde den dunkel blutfarbigen Wein, was eben auf das Blut überführen ſoll; der Jüngling thut desgleichen, wird liebergluht, verlangend, ſie widerſteht, er wirft ſich „liebekrank“ auf das Bett,

„Und ſie kommt und wirft ſich zu ihm nieder.“ —

Dann ſind beſonders ſchön die Verſe:

Unterdeſſen ſchleichet auf dem Gange
Häuslich ſpät die Mutter noch vorbei —

Bedeutend auch die Worte, mit denen das Mädchen die Mutter anredet und nun ihre Natur entdeckt, aber hier wieder die motivirende Zeile:

Dieſer Jüngling war mir erſt verſprochen,
Als noch Venus heitrer Tempel ſtand —

Und dann:

Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben,
Noch zu ſuchen das vermißte Gut,
Noch den ſchon verlornen Mann zu lieben
Und zu ſaugen ſeines Herzens Blut.
Iſt's um den geſchehn
Muß nach andern gehn,
Und das junge Volk erliegt der Wuth.

Mir iſt das Gedicht, das ſchon in ſeinem Grundgedanken abſtößt und nicht bloß ſchauerlich, ſondern widrig iſt, denn es handelt ſich um Liebesgenuß mit der dem Grab Entſtiegenen, nun ganz beſonders in dieſer complicirten Ausführung und Motivirung von jeher das Gegentheil eines reinen poetiſchen Genuſſes geweſen, und dazu kommt das Metrum. Dies iſt offenbar mit Abſicht gewählt, die kurzen Zeilen ſollen das Unheimliche ausdrücken; allein auch das wird in der Wiederholung ſo vieler Strophen nur unangenehm und mißtönend. Das Ganze hat in meinen Augen viel Abſichtliches, unorganiſch Ueberfülltes, überhaupt zu viel Arbeit, außerdem auch Ungleichheit des Tones und mancherlei eingeſprengte Proſa. Den Dichter des Erlkönigs erkenne ich hier nicht wieder. Die Wahl des Stoffes war wohl keine glückliche, am wenigſten durfte er ſo behandelt werden; daß darin dunkle Schlagſchatten auf das Chriſtenthum geworfen werden, iſt noch ein Beſonderes.

Die Fabel an ſich betrachtet, iſt nicht außer Zuſammenhang mit der antiken Vorſtellung, der wir in der Odyſſee begegnen, daß nämlich die Schatten, um Geſtalt, Leben und Sprache zu gewinnen, erſt von dem Thierblut der Opfer trinken müſſen; hier jedoch haben wir nicht Schatten, ſondern vielmehr den Leichnam, und die Sache geht entſchieden ins Vampyriſche, wie denn Goethe ſelbſt in einem Brief an Schiller ſein Gedicht ſo bezeichnete. Verglichen mit dem Stoff der Bürgerſchen Leonore bleibt die gegenwärtige Fabel an poetiſchem Gehalt weit zurück, denn dort haben wir mehr das Geiſterhafte, die Erſcheinung, hier aber ſehr zur Unzeit, das Leibhafte. Handelt es ſich auch nicht, wie gemeint worden, unmittelbar um ſinnlichen Verkehr mit der Leiche, denn es geht ja eben das Trinken des blutähnlichen Weins vorher und gerade will der kalte Tod hier wieder Blutwärme erringen, ſo kommt doch jedenfalls die unverholenſte Sinnlichkeit in eine gefährliche Nähe des Leichenhaften, und daraus erwächſt ein Hautgout, der mehr Ekel als Schrecken erregt. Die wohlgemeinten Verſuche, das Gedicht zu ſchützen, müſſen hier ſcheitern. Goethe aber iſt reich genug, um auch verlieren zu können. Recht auffallend, daß wir von Schiller, der ſchwerlich ſympathiſiren konnte, kein Wort des Urtheils über das Gedicht beſitzen; Goethe ſcheint daraus nach ſeiner Weiſe ein Geheimniß gemacht und es unmittelbar vor dem Druck des Almanachs übergeben zu haben.

Gleichfalls einer frühen Zeit gehört die Conception des Gedichtes „der Gott und die Bajadere“ an, deſſen Inhalt Goethe in der unſcheinbarſten Darſtellung des Abraham Roger*) erkannte, auf den er durch Herder aufmerkſam wurde; die Zeit der Ausführung liegt wiederum weit ab, denn auch dieſes Stück wurde für den Muſenalmanach, und zwar für das Jahr 1798, geſchrieben. Die indiſche Mythologie hat mancherlei Incarnationen der Götter und ebenſo Beſuche derſelben unter den Menſchen, um deren Tugend zu erforſchen, ihr Wohl und Wehe kennen zu lernen; wiederum iſt die Sitte bekannt, daß indiſche Frauen ihrem Gatten in den Tod folgen, deren Scheiterhaufen ſich weihend. Dies das Grundgewebe, auf welchem der Inhalt des Gedichtes ſich entfaltet. Die der Sünde verfallene Schöne wird durch die Nähe der Gottheit zur wahren Liebe und zu ihrer beſſeren Natur zurückgeführt, ſo daß ſie, nach Gattenpflicht, dem Geliebten in den Tod folgen will, während denn der Gott ſie rettend emporhebt:

> Unſterbliche heben verlorene Kinder
> Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Eine humane Anſchauung, der hier unter dem fremdartigen Colorit ein eigenthümlicher Reiz abgewonnen iſt, ſo daß das Gedicht nicht nur zu den beſten, ſondern auch zu den am meiſten kennzeichnenden Werken des Dichters gehört. Es iſt in mancher Beziehung das Gegenſtück zur Braut von Corinth, aber das glücklichere; es ſteht derſelben auch darin gleich, daß wir hart an der prägnanteſten Sinnlichkeit vorbeigeführt und ſogar mit dem „verlorenen ſchönen Kind“ zu thun bekommen, das uns die „gemalten Wangen“ nur zu anſchaulich machen. Die Proſtitution iſt nun freilich kein günſtiges Gebiet für die Poeſie, ſie hat in ſo großer Nähe der Gottheit wieder einen gewiſſen Hautgout, doch gleicht das indiſche

---

*) Das Original iſt holländiſch: Abr. Roger, opene Dewre to het verborgen heidendom, Leyden 1651; deutſch: Offene Thür zum verborgenen Heidenthum. Nürnberg 1653, pag. 346. Franzöſiſch: Le théatre de l' idolatrie trad. par Th. La Grue. Amsterd. 1670. Herder hatte bereits in ſeinen zerſtreuten Blättern die in dem Werk enthaltenen indiſchen Sprüche benutzt.

Colorit hier manches aus. In dem Wechſel der Form hat der Dichter, gleichſam muſikaliſch, den Tanz veranſchaulichen wollen, die hüpfenden Maaße ſind überdies den Trochäen günſtig, denn dieſe erſcheinen, wo ſie eintreten, um ſo gemeſſener und ernſter; dagegen haben die Dactylen, wo ihnen nicht ganz der angemeſſene Inhalt gegeben werden kann, in dem längeren Gedicht eine ſchwierige Stellung.

Ein vorzügliches Stück aus eben dieſer Zeit iſt „der Zauberlehrling“. Der Gedanke, daß dem Anfänger der Zauberkunſt das Wunder über den Kopf wächſt, kehrt in mancherlei Geſtalten in Ueberlieferung und Volkspoeſie wieder; Goethe entnahm, wie Riemer uns die Spur weiſt, ſeine beſondere Geſtalt einer Erzählung bei Lucian, nämlich deſſen Lügenfreund, ſehr wahrſcheinlich nach dem erſten Band der Wielandiſchen Ueberſetzung. Hier iſt es ein Beſen und der Stößel eines Mörſers, welche auf Zauberwort hülfreiche Dienſte verrichten. Der Stößel trägt, der Zauberformel gehorſam, Waſſer herbei, der Jünger gebietet mit gewöhnlichem Wort Einhalt, jener fährt fort Waſſer zu tragen, denn ach, es fehlt die entſprechende Formel. Der Gedanke iſt von ſo vielfacher Bedeutſamkeit, daß die glückliche Faſſung, allerorten anziehend, klar und lebhaft, für einen beſonderen Gewinn der deutſchen Poeſie gelten darf.

Aus den Jahren 1797 und 1798 ſind die Balladen von der ſchönen Müllerin, ein anmutiger Cyclus von vier Stücken. Vielleicht und wahrſcheinlich war das urſprüngliche der Müllerin Verrath, dies nämlich iſt freie Bearbeitung einer franzöſiſchen Romanze, En manteau, manteau sans chemise et cet. (in dem Recueil des plus jolies chansons de ce temps. Paris 1764); Goethe ſcheint die andern Stücke nur von dieſem Mittelpunkt aus gebildet zu haben: und das eben war die Art, wie er das fremde Stück ſich aneignete. Aehnliches habe ich vermuthet für das Jacobi gehörige Stück (ſ. o.), und der Cyclus bekäme dadurch noch ein ganz neues Intereſſe; überdies durch die Nachfolge von Wilhelm Müller.

Endlich bezeichnet noch den Anfang des an Balladen ſo reichen Jahres 1797 das ſinnvolle didactiſche Gedicht „der Schatzgräber", das nur als Ballade ſeine Stelle nicht recht ausfüllen kann: es iſt ein treffliches Stück für ein Laienbrevier und ganz im Sinne deutſchen Bürgerthums empfunden. Die Lehre wird um ſo eindringlicher durch die der Fabel verwandte Einkleidung.

Noch manches andere Gedicht gehört in dieſe Zeit, wir können aber nur des Hervorſtechendſten gedenken. Einen eigenthümlichen Uebergang von der Ballade zur Cantate bildet „die erſte Walpurgisnacht"; das Gedicht iſt vom Jahr 1799. Goethe ſelbſt nennt es den Verſuch, die Ballade ſo auszubilden, daß ſie in ihrer dramatiſchen Form als größeres Singſtück dienen könne, wiewohl er ſelbſt zugiebt, daß es dazu dem Gedicht wohl an hinreichender Würde gebreche. Er ſendet es ſpäter zur Compoſition an Zelter*) und ſpricht ſich am 3. Nov. 1812 (Br. 187) über den Urſprung aus. In einem alten Buch, das er nicht mehr zu nennen wiſſe, habe er vor Zeiten eine Erklärung des Glaubens an den Hexenſpuk der Walpurgisnacht auf dem Brocken gefunden, welche die Sache mit der Einführung des Chriſtenthums in Verbindung ſetze. Die widerwillig bekehrten Heiden hatten, um ihren „reinen" Gottesdienſt auszuüben, ſich in das unzugängliche Gebirge geflüchtet und hier die abergläubiſchen Chriſten durch Mummerei zu ſchrecken geſucht. Es muß ein Buch ganz im Geſchmack des alten Hederich geweſen ſein, der in ſeinem famoſen mythologiſchen Lexicon jeder Mythe nach ſeiner Denkart die wahre Geſchichte gegenüberſtellt, aus der der Mythos entſtanden ſein ſoll. Goethe ſchreibt aber: „Der Einfall gefiel mir und ich habe dieſe fabelhafte Geſchichte wieder zur poetiſchen Fabel gemacht."

Es erhält das Gedicht allerdings eine gewiſſe Erklärung, wenn man es von vorn herein auf muſikaliſche Compoſition berechnet denkt; im übrigen zeigt ſich darin wohl auch ein mehr als poetiſches Intereſſe für den reinen Glauben des Heidenthums und ein mehr als poetiſcher Angriff auf das Chriſtenthum. Der Schlußchor der Druiden ſteht auf einem Leſſings Nathan nahe verwandten Standpunkt; Goethe verleugnete hier ſein Jahrhundert nicht. Das Gedicht hat ſeinem Gedanken nach eine innere Verwandtſchaft mit der Braut von Corinth; aber die Ausführung iſt, milde geſagt, wenig lyriſch.

---

*) Es fand ſie bekanntlich durch Felix Mendelsſohn

Die Periode bis zu Schillers Tod iſt reich an kleineren Gedichten aller Art; wir nennen noch die Balladen: „Das Blümlein Wunderſchön“, 1798, „die Spinnerin“, 1799, „Hochzeitlied“, 1801, „Ritter Kurts Brautfahrt“ und „der Rattenfänger“, 1806. Dieſe Stücke nehmen den romantiſchen Ton in leichterer Art und ſchließen ſich an Klänge des Volksgeſanges an, wie denn z. B. das Wunderhorn zwei Jahr nach dem Erſcheinen von Goethes Gedicht den volksmäßigen Rattenfänger von Hameln bringen konnte.

In das Jahr 1797 gehört auch die „Legende vom Hufeiſen“, zuerſt gedruckt im Muſenalmanach von 1798. Sie iſt einfach und ſchlicht erzählt, ein wahres Muſter dieſer Gattung, mehr aber noch für uns bedeutſam als Charakterzug des Dichters ſelbſt. Die Aufmerkſamkeit auf das Kleine, jene Eigenſchaft, welche den Sammler charakteriſirt, tritt hier deutlich zu Tage; wir ſehen überhaupt von hier ab, worauf ſchon oben aufmerkſam gemacht wurde, immer mehr das zweite Element des Dichters hervortreten und die Herrſchaft gewinnen, das Erbtheil ſeines Vaters, das zuletzt ſogar pedantiſch werden konnte, wie dieſer war.

Für's erſte aber ſtellt ſich noch viel Friſches daneben. Wir nennen zunächſt eine Reihe geſelliger Lieder, die zum Theil ihre Entſtehung einem Kränzchen verdanken. Darunter: „Zwei cophtiſche Lieder“, 1796, „Frühlingsorakel“, „Die glücklichen Gatten“, „Zum neuen Jahr“, „Stiftungslied“, 1801, „Tiſchlied und Generalbeichte“, 1802. Die Individualität des Dichters tritt hier ſtark und voll in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit und Menſchenfreundlichkeit hervor.

Aber auch reine poetiſche Lieder erwuchſen; voran zu nennen: „Meeresſtille und glückliche Fahrt“ 1796; ſie erhielten noch bei Lebzeiten des Dichters die ſchöne Muſik von Mendelsſohn; dann vom Jahr 1804: „Troſt in Thränen“, „Nachtgeſang“, „das Bergſchloß“.

Hoffeſte nahmen auch wieder nicht unbedeutend Goethes poetiſche Schwung- und Schreibfeder in Anſpruch, verſchiedene Maskenzüge, Prologe und Theaterreden u. ſ. w.

So gehören denn im Lyriſchen dieſer Periode des Dichters werthvolle Stücke an, und das eben darum, weil Natur und Kunſt ſich hier glücklich die Waage halten, ſich trefflich durchdringen. In der erſten Periode, vor der Weimariſchen Zeit, war Goethe in ſeinen Liedern das reichbegabte Naturkind, das zwar aus der Fülle ſeines Herzens, aber doch „wie ein Vogel in den Zweigen“ ſang, jetzt ſehen wir ihn zugleich künſtleriſch geſtalten und formen, der Form ihr gebührendes Recht geben, nach überlegter Compoſition verfahren, ja ſogar ſchon ſich in ſchwierigen Maaßen bewegen, ſowohl im Reim als in den Versmaaßen der Alten. Unter dieſer Kunſt leidet aber Empfindung und Phantaſie noch nicht, Goethe iſt jetzt ein Künſtler geworden und wir ſehen ihn erreichen, weſſen ſeine Zeit und ſein Genius fähig war, ſeine Individualität prägt ſich hier am reinſten und ſchönſten aus; ſpäter überwiegt leider Kunſt und Künſtlichkeit, noch ſpäter tritt wieder ein Weichen der ſtrengen Form ein.

Und doch läßt ſich nicht verkennen, daß die in dieſer Zeit für die Horen und den Muſenalmanach verfaßten Gedichte an lyriſchem Charakter und Schwung ſeinen früheren nachſtehen, namentlich auch den Liedern im Wilhelm Meiſter. Es meldet ſich eine ruhigere, kühlere Auffaſſung und Behandlung, weshalb denn diejenigen Stücke die vorzüglichſten ſind, welche ihrer Natur nach eine ſolche ertragen konnten, z. B. „der Zauberlehrling„, „der Schatzgräber“. Namentlich den Balladen fehlt dies Schwunghafte und Goethe iſt nicht mehr ſo glücklich in dem reinen und vollen Anſchlag eines an ſich ſchon wirkſamen unmittelbar lyriſchen Tones. Die erſte

Walpurgisnacht kann ſchon eine gewiſſe Steifheit nicht verleugnen, und ſelbſt das ſchönſte und gehaltvollſte Stück dieſer Periode, der Gott und die Bajadere, iſt davon nicht völlig frei. Aber während wir Goethe im eigentlich Lyriſchen, vielleicht entſprechend der erreichten Altersſtufe, nicht mehr höher ſteigen ſehen, war ihm dies für andere Gattungen in glänzendſter Weiſe noch vorbehalten.

V.

Hermann und Dorothea.

Auf dem Höhenpunkt ſeiner phyſiſchen und geiſtigen Kraft, unter den günſtigſten Umſtänden, ohne Unterbrechung und Störung der Production ſchuf nun Goethe ſein edelſtes, ſein vollendetſtes Werk, dasjenige Werk, in dem alle einzelnen Stralen ſeines Genius ſich ſammeln, alle ſeine Beſtrebungen ſich ſteigern und verklären, das idylliſche Epos Hermann und Dorothea. Ich ſpreche mit Bewußtſein aus, daß ich das Werk unter dem vielen Bedeutenden, das Goethe der Welt gegeben, doch für eines der wenigen, ja vielleicht geradezu für das einzige halte, dem man das Prädicat künſtleriſcher Vollendung zugeſtehen darf. Es iſt überdies ein Werk, von dem ſich mit Sicherheit verkünden läßt, daß kein wechſelnder Geſchmack und auch kein Fortſchritt es jemals werde verdunkeln können, daß es vielmehr für alle Zeit eines der ſchönſten Beſitzthümer des deutſchen Volkes ſein und bleiben werde.

Goethe hat ſich ſo viel in verſchiedenen Gattungen verſucht, aber ſein Hauptwerk liegt gerade auf einem Gebiet, das er beinahe nur ein einziges Mal betreten; es wäre freilich nicht unerhört, daß ein Künſtler manchmal erſt ſpät und zufällig ſein wahres Fach entdeckt. Der unſere glänzt als Romanſchriftſteller; man kann vielleicht ſagen, er ſei für dieſe Dichtungsart zu ſehr Dichter, und darin allein ſchon würde ſein Beruf zum epiſchen Dichter liegen. Dieſer nun aber hat es nicht ſo leicht ſich zu zeigen, denn er iſt in hohem Grade vom Stoff abhängig, und epiſche Stoffe ſind zu allen Zeiten rar geweſen, beſonders in neuerer und ganz beſonders in dem Jahrhundert, dem Goethe angehört Die Fäden alter Ueberlieferung waren abgeriſſen, vom altdeutſchen Heldenthum klang kein Ton herüber und die Geſchichte ſteht noch weiter vom Epos entfernt als vom Drama, der dramatiſche Dichter braucht des Stoffes weniger, hat der Hülfe mehr. Wenn die neueren Verſuche fehlgeſchlagen waren, wenn weder Schönaich noch Klopſtock die Nation mit ihren epiſchen Gedichten erwärmen und ins Leben eindringen konnten, ſo war doch ſelbſt für die friſcheſte Kraft hier nicht beſſeres zu hoffen. Es war nicht die Zeit für das reine Epos; aber doch eine Abart war möglich. Homer war den Deutſchen näher gebracht, Voß hatte mit Anklang an Homeriſches ſeine Luiſe geſungen und in Ermangelung anderer Helden die Familie im Pfarrhauſe zu Grünau eingeführt; auf anderem Wege, freilich nahe der Parodie, hatte Goethe den homeriſchen Ton, den epiſchen Klang im Reineke Fuchs angeſtimmt. Von hier ſelbſt zu einem idylliſchen Epos, dem einzigen was die Zeit begünſtigte, war der Weg nicht mehr weit; und doch mußte noch erſt ein glücklicher Zufall zu Hülfe kommen, der plötzliche Fund eines unvergleichlichen Stoffes, der ſich ſogleich der ganzen Seele des Dichters bemeiſterte, ſo daß er in Einem Zuge das Werk hinſtellte.

Wir gehen Schritt für Schritt und ſammeln zunächſt was ſich an Nachrichten aus Goethes eigenem Munde findet. In den Tag- und Jahresheften wird verzeichnet vom Jahr 1796: „Der Plan von Hermann und Dorothea war gleichzeitig mit den Tagesläuften ausgedacht und entwickelt, die Ausführung ward während des Septembers begonnen und vollbracht, ſo daß ſie Freunden ſchon producirt werden konnte. Mit Leichtigkeit und Behagen war das Gedicht geſchrieben und es theilte dieſe Empfindungen mit. Mich ſelbſt hatte Gegenſtand und Ausführung dergeſtalt durchdrungen, daß ich das Gedicht niemals ohne große Rührung vorleſen konnte, und dieſelbe Wirkung iſt mir ſeit ſo vielen Jahren noch immer geblieben.“

Daß übrigens das Gedicht nicht gar ſo ſchnell ſeinen Abſchluß erreicht, wie es hier Goethe in ſpäteren Jahren erſchien, geht aus dem Briefwechſel mit Schiller hervor, woſelbſt der Verfaſſer vom 17. October 1796 ſchreibt: „Die drei erſten Geſänge des neuen Gedichtes ſind nun ſo ziemlich durchgearbeitet, ich werde nunmehr an den vierten gehen. Alle vier zuſammen werden etwa 1400 Hexameter haben, ſo daß mit den zwei letzten Geſängen, das Gedicht auf 2000 anwachſen kann.“ Hier zeigt ſich zugleich, daß damals die Anordnung und Gliederung noch nicht die letztlich feſtſtehende war, denn das Gedicht hat neun Geſänge, während hier nur von ſechſen die Rede iſt. Dann ferner ſchreibt Goethe, im Begriff auf einige Tage nach Ilmenau zu gehen, von Weimar am 29. October: „Ein ſchönes Glück wär's, wenn mir in Ilmenau noch ein Stück des epiſchen Gedichts gelänge; die große Einſamkeit ſcheint etwas zu verſprechen.“ Schiller, der ſchon den Anfang des Gedichtes gekannt haben muß, ſchreibt darauf zurück: „Ich begrüße Sie in Ihrem einſamen Thal und wünſche, daß Ihnen die holdeſte aller Muſen da begegnen möge. Wenigſtens können Sie dort das Städtchen Ihres Hermanns finden, und einen Apotheker oder ein grünes Haus mit Stuckaturarbeit giebt es wohl dort auch.“

Vom 15. November giebt Goethe dem Freund die Nachricht: „Die drei erſten Geſänge meines epiſchen Gedichtes ſind fleißig durchgearbeitet, und abermals abgeſchrieben. Ich freue mich darauf, ſie Humboldts abermals vorzuleſen.“ Man ſieht, daß ein epiſches Gedicht nicht ſo ſchnell erwachſen kann, ſelbſt wenn alle Umſtände günſtig ſind. Aus Weimar den 11. Januar 1797, nach einer zweiten vierzehntägigen Abweſenheit: „Poetiſches hat mir die Reiſe nichts eingetragen, als daß ich den Schluß meines epiſchen Gedichts vollkommen ſchematiſirt habe.“

Nicht unintereſſant iſt zu erfahren, daß Goethe am Sonntag den 29. Januar 1797 ſchreibt: „Ferner habe ich auch mein epiſches Gedicht verhandelt (an Vieweg), wobei ſich einige artige Begebenheiten ereignet haben.“ Er forderte ein für damalige Zeit bedeutendes Honorar und der Verleger ging ohne weiteres darauf ein. Schiller antwortet am 31. Januar 1797: „Das Werk wird einen glänzenden Abſatz haben, und bei ſolchen Schriften ſollte der Verleger billig keinen Profit zu machen ſuchen, ſondern ſich mit der Ehre begnügen. Mit ſchlechten Büchern mag er reich werden.“ Ein in der betreffenden Region wahrlich ſehr zu beherzigendes Wort. An Schiller ſchrieb Goethe dann erſt am 18. Februar: „Ich wage es endlich, Ihnen die drei erſten Geſänge zu ſchicken.“ Schiller ſolle ſie aufmerkſam durchſehen, ſeine Bemerkungen mittheilen und Gleiches von Humboldt erbitten. Vom 1. März leſen wir, daß der Dichter „den Muth gefaßt, den vierten Geſang völlig in Ordnung zu bringen“; es ſei ihm gelungen und er ſchöpfe daraus Vertrauen für die Folge — wie weit abweichend von Goethes Darſtellung in den Annalen! Ich hebe noch hervor die Aeußerung vom 4. März: „Merkwürdig iſt's, wie das Gedicht gegen ſein Ende ſich ganz zu ſeinem idylliſchen Urſprung hinneigt.“ Verzeichnen müſſen wir ferner des Dichters Aeußerung vom 15. April: „Montags gehen die vier erſten Muſen ab, indeß ich mich mit den fünf letzten fleißig beſchäftige.“ Hier alſo neun Geſänge, nach der Zahl der Muſen, ähnlich wie bei Herodot die Geſchichtsbücher. Schiller bemerkt dagegen: „Es iſt in der That merkwürdig, wie raſch die Natur dieſes Werk geboren, und wie ſorgfältig und bedächtlich die Kunſt es ausgebildet hat.“ Um die Mitte des Mai ſucht Goethe Stimmung für den Schluß, den er in Jena zu machen hofft, wo er, ſo erinnert ihn Schiller, ja auch das Gedicht begonnen. Am 3. Juni erbittet er ſich einen Geſang von Schiller zurück, um ihn „ſogleich abzuſenden“ — zum Druck, denn am 1. Juli heißt es: „Von meinem Gedichte ſind ſieben Bogen angekommen, welche fünf Geſänge und die Hälfte des ſechſten enthalten.“ Goethe ließ alſo drucken, bevor das Ganze auf dem Papier ſtand, und der Schluß ging friſch unter die Preſſe.

Von beſonderer Bedeutung iſt noch ein Brief Goethes an ſeinen Freund Heinrich Meyer, vom 18. April: „Mein Gedicht iſt fertig“ — dies wohl nicht in aller Strenge zu nehmen, denn es kann erſt um die Mitte des Juni wirklich vollendet geweſen ſein. Im Ferneren erſucht der Dichter Meyer „den Menſchenmaler“ zu urtheilen, „ob unter dem modernen Coſtüm die wahre echte Menſchenproportion zu erkennen ſei.“ Dann ebenda: „Der Gegenſtand iſt äußerſt glücklich: ein Sujet, wie man es in ſeinem Leben vielleicht nicht zweimal findet; wie denn überhaupt die Gegenſtände der wahren Kunſtwerke ſeltener gefunden werden als man denkt, weswegen auch die Alten ſich beſtändig in einem gewiſſen Kreiſe bewegen.“ Beachtung verdient noch Folgendes: „Ich habe das Reinmenſchliche der Exiſtenz einer kleinen deutſchen Stadt in dem epiſchen Tiegel von ſeinen Schlacken abzuſcheiden geſucht und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet. Die Zeit der Handlung iſt ungefähr im vergangenen Auguſt (1796, und im September begann Goethe das Gedicht!) und ich habe die Kühnheit meines Unternehmens nicht eher wahrgenommen, als bis das Schwerſte ſchon überſtanden war.“ Inhaltsſchwere Worte, aus denen wir zunächſt hervorheben, was Goethe über die glückliche Wahl, oder den glücklichen Fund des Gegenſtandes ſagt. Gewiß iſt er für das Gelingen von äußerſter Bedeutung geweſen und verdient hier nähere Betrachtung.

Goethe war über dieſen Punkt äußerſt ſchweigſam, ſelbſt gegen ſeine nächſten Freunde, ſo daß Schiller nichts davon gewußt zu haben ſcheint und ſelbſt die eingehendſten älteren Kritiken, die von Humboldt und Schlegel, hierüber ganz im Dunkeln ſind, wohl gar irrthümlich der Compoſition und Erfindung des Dichters beimeſſen, was unmittelbar gegeben war. Erſt im Jahr 1809 kam ein Ungenannter dem Stoff auf die Spur, ſeitdem hat man näher nachgeforſcht und nunmehr wird ſogar die Quelle, welche Goethe vorgelegen, verſchiedentlich angegeben. Riemer nennt die „Ausführliche Hiſtorie der Emigranten oder vertriebenen Lutheraner aus dem Erzbisthum Salzburg, Leipzig 1732“; er thut es aber widerwillig, da er auch hier die Meinung ſeines Herrn glaubt theilen und verfechten zu müſſen, es ſei vom Uebel den Stoffen nachzuſpüren. Allein dieſe Quelle iſt weder die einzige, noch auch die älteſte und urſprünglichſte*) Man hat vier Erzählungen, die älteſte in einer Flugſchrift unter dem Titel: „Das liebthätige Gera gegen die Saltzburgiſchen Emigranten“, d. i. kurze und wahrhaftige Erzählung, wie dieſelben in der gräflich Reuß-Plauiſchen Reſidenzſtadt Gera angekommen. Die Vorrede iſt vom 12. Mai 1732; die zweite Quelle iſt dann die bereits erwähnte „Ausführliche Hiſtorie“, in deren zweitem Theil S. 53, unter der Ueberſchrift „Wunderbare Heirat“, der Inhalt unſeres Gedichtes in aller Beſtimmtheit zu leſen. Eine dritte und vierte Erzählung erſchien in Berlin, die erſte davon nur einen Monat nach dem Geraer Bericht und ſomit vor dem Leipziger Buch; die ſchnelle Folge aber beweiſt, wie groß das Intereſſe für den Gegenſtand damals geweſen ſein muß. Er ging durch alle Zeitungen und Journale, und ſo kann es leicht ſein, daß Goethe die erſte Anregung von einer mittelbaren Quelle empfing, vielleicht auch ſchon in frühern Jahren. Bei der Ausarbeitung hat ihm aber entweder der Geraer Bericht oder der dieſem am nächſten ſtehende Leipziger vorgelegen, weil ſich ſelbſt ſehr ſpecielle Züge dieſer Quelle in ſeinem Gedicht wiederfinden.

Es ſcheint angemeſſen, hier die Erzählung nach der Geraer Flugſchrift wörtlich mitzutheilen, da ſie eben die urſprüngliche iſt und überdies wohl die am wenigſten zugängliche.

„Zu Altmühl, einer Stadt im Oettingiſchen gelegen**) hatte ein gar feiner und vermögender Bürger einen Sohn, welchen er oft zum Heyraten angemahnet, ihn aber dazu nicht bewegen können. Als nun die Salzburger Emigranten auch durch dieſes Städtchen paſſiren, findet ſich unter ihnen eine Perſon, welche dieſem Menſchen gefällt, dabey er in ſeinem Herzen den Schluß faſſet, wenn es angehen wolle, dieſelbe zu heyrathen; erkundigt ſich dahero bei

---

*) Man ſehe: Ueber Goethes Hermann und Dorothea von E. F. Jhrem. Berlin 1836 (Aus dem Neuen Jahrbuche der Berliniſchen Geſellſchaft für deutſche Sprache und Alterthumskunde beſonders abgedruckt) die Schrift iſt namentlich in ihrem Nachtrag ausführlich und kritiſch über die Quelle.

**) Dies ein Mißverſtändniß, ſ. w. u

denen andern Salzburgern nach dieſes Mädgens Aufführung und Familie, und erhält zur Antwort, ſie wäre von guten redlichen Leuten und hätte ſich jederzeit wohlverhalten, wäre aber von ihren Eltern um der Religion willen geſchieden und hätte ſolche zurückgelaſſen. Hierauf gehet dieſer Menſch zu ſeinem Vater und vermeldet ihm, weil er ihn ſo oft ſich zu verehlichen vermahnet, ſo hätte er ſich nunmehr eine Perſon ausgeleſen, wenn ihm nur ſolche der Vater zu nehmen erlauben wolle. Als nun der Vater gerne wiſſen will, wer ſie ſei, ſagt er ihm, es wäre eine Salzburgerin, die gefalle ihm, und wo er ihm dieſe nicht laſſen wollte, werde er niemalen heyrathen. Der Vater erſchrickt hierüber und will es ihm ausreden, er läßt auch einige ſeiner Freunde und einen Prediger ruffen, um etwa den Sohn durch ihre Vermittlung auf andere Gedanken zu bringen; allein alles vergebens. Daher der Prediger endlich gemeinet, es könne Gott ſeine ſonderbare Schickung darunter haben, daß es ſowol dem Sohne wie auch der Emigrantin zum beſten gereichen könne, worauf ſie endlich ihre Einwilligung geben, und es dem Sohn in ſeinen Gefallen ſtellen. Dieſer gehet ſofort zu ſeiner Salzburgerin und fragt ſie, wie es ihr hier im Lande gefalle? Sie antwortet: Herr, ganz wohl. Er verſetzet weiter: Ob ſie wol bei ſeinem Vater dienen wolle? Sie ſagt: gar gern; wenn er ſie annehmen wolle, gedenke ſie ihm treu und fleißig zu dienen, und erzählet ihm darauf alle ihre Künſte, wie ſie das Vieh füttern, die Kuh melken, das Feld beſtellen, Heu machen und dergleichen mehr verrichten könne. Worauf ſie der Sohn mit ſich nimmt und ſie ſeinem Vater präſentiret. Dieſer fragt das Mädgen, ob ihr denn ſein Sohn gefalle und ſie ihn heyrathen wolle? Sie aber, nichts von der Sache wiſſend, meinet, man wolle ſie vexiren und antwortet: Ey, man ſolle ſie nur nicht foppen, ſein Sohn hätte vor ſeinen Vater eine Magd verlangt, und wenn er ſie haben wolle, gedächte ſie ihm treu zu dienen und ihr Brod wohl zu erwerben. Da aber der Vater darauf beharret und der Sohn auch ſein ernſtliches Verlangen nach ihr bezeiget, erkläret ſie ſich: Wenn es denn Ernſt ſein ſollte, ſo wäre ſie es gar wohl zufrieden, und ſie wollte ihn halten, wie ihr Aug im Kopf. Da nun hierauf der Sohn ihr ein Ehepfand reichet, greifet ſie in den Buſen und ſagt: Sie müſſe ihm doch auch wohl einen Mahlſchatz geben; womit ſie ihm ein Beutelchen überreichet, in welchem ſich 200 Stück Dukaten befunden.“

Die Leipziger Relation ſteht in unmittelbarer Abhängigkeit von der gegebenen, nur daß ſie ein wenig abkürzt und hie und da die indirecte Rede vorzieht. Auch giebt ſie es ſelbſt in der Einleitung zu erkennen: „Noch ein Exempel muß ich anführen, was zu Altmühl in dem Oettingiſchen vorgegangen iſt, und das die Emigranten zu Gera erzählt haben.“ Die vierte Erzählung findet ſich in G. G. G. *Göckings* „Vollkommener Emigrationsgeſchichte der aus dem Erzbiſthum Salzburg vertriebenen Lutheraner. Frankfurt und Leipzig 1734.“ Hier heißt es: — Als ſie nun durch das Oettingiſche reiſeten, kam eines reichen Bürgers Sohn aus Altmühl zu ihr u. ſ. w.“ — offenbar auch aus der Geraer Quelle, von der das allgemeine Mißverſtändniß einer *Stadt* Altmühl ausgeht, eine ſolche exiſtirt nämlich nicht, ſondern es giebt dort nur einen Fluß dieſes Namens. Zu bemerken iſt noch, daß auch dieſe Quelle gleich Eingangs der „wunderbaren Führung Gottes“ gedenkt, womit denn ſogleich die poetiſche Natur des Stoffes proclamirt war, namentlich ſeit Bodmer für die Poeſie in erſter Reihe das Wunderbare verlangt hatte.

Mit nicht geringer Ueberraſchung wurde in Deutſchland vernommen, daß, was man für Erfindung des Dichters gehalten, ja worin man ganz beſonders den Werth des Gedichtes erkannt hatte, nun auf einmal in allem Weſentlichen von außen her gegeben, ja daß es nicht Poeſie, ſondern wahre Geſchichte ſei. Der Werth des Gedichtes, das Verdienſt des Dichters ſchien durch dieſe Entdeckung nicht wenig bedroht, um ſo mehr, als ſie ſo ganz unerwartet kam, als die entgegengeſetzte Auffaſſung allen Beurtheilungen zum Grunde gelegen, ja wohl gar vom Dichter war begünſtigt worden. Aber man verſteht auch hierin den letzteren ganz wohl; er durfte mit Grund ſeiner Zeit nicht ſo viel feines poetiſches Gefühl und äſthetiſche Unterſcheidung zutrauen, daß dieſelbe auch innerhalb des Gegebenen noch ſeine poetiſche Compoſition anerkennen werde, nur allzu leicht konnte man meinen, ſein Antheil ſei hier nichts weiter als die Ausführung. Goethe und Schiller klagen ſo oft, das Intereſſe ihres Publicums ſei nur ein ſtoffliches, und als Hermann und Dorothea gleich beim Erſcheinen eine außerordentliche Aufnahme fand, erklärte der Dichter ſich dieſelbe mit der Aeußerung an Schiller (Br. 405): „In Hermann und Dorothea habe ich, was das Material betrifft, den Deutſchen einmal ihren Willen gethan, und ſie ſind äußerſt zufrieden.“ Nun ſtehen aber heutigestags die Dinge anders: was Goethe allerdings fürchten mußte, iſt nicht mehr zu fürchten, das Gedicht leidet nicht mehr, wenn man weiß, daß die Anlage, daß die ſchöne Schlußwendung nicht dem Dichter gehört, im Gegentheil, der wahre Werth des Werkes tritt erſt recht leuchtend hervor, wenn wir daſſelbe mit ſeiner Quelle vergleichen, es iſt dies jetzt ſogar unerläßlich, wenn die Beurtheilung ſich nicht nach einer falſchen Seite hin verirren ſoll.

Es iſt wahr, Goethe war hier viel gegeben, er fand mehr fertige Poeſie, mehr abgerundetes Kunſtganze vor, als bei irgend einem andern Werk, und er hat dies in der Aeußerung gegen ſeinen Freund Meyer, daß der Stoff ein unvergleichlicher ſei und wie man ihn nicht zum zweitenmale wiederfinde, vollſtändig anerkannt. In der That iſt eine Verwickelung und Löſung der ſchönſten Art gegeben, eine Compoſition, wie der Dichter ſie nie beſſer erfinden kann, eigenthümlich, überraſchend, und dabei nahe liegend und wahr. Auch die Perſonen waren großentheils vorgezeichnet, nicht nur Hermann und Dorothea, ſondern auch der Vater, und ſelbſt der Prediger, die andern Emigranten vor dem Thor lagernd, und die kleine Stadt in all ihrer liebenswürdigen Beſchränktheit. Aber dies dem Stoff abzuſehen, war auch ſchon ein Verdienſt und bedurfte eines künſtleriſchen Auges. Und nun hat der Dichter nicht wenig hinzugethan, ſeiner Erfindung iſt immer noch ein reichliches Maaß, dieſe ausbildende Erfindung dürfte aber in den Augen des Kenners wenigſtens ebenſo hoch gelten als die der erſten Grundzüge einer

Compoſition, und eben hier ſieht man den ächten Künſtler, der nach Wahrheit, Leben und Harmonie ſtrebt. Der unſere that aber auch einen großen Wurf, er machte eine Abänderung, über die er ſelbſt erſt erſtaunte, als ſie vollbracht und durchgeführt war. Er verſetzte die Scene in die unmittelbarſte Gegenwart, er behielt nur den äußeren Umriß des glücklichen poetiſchen Motivs bei, änderte aber Zeit, Ort und Umſtände. Die religiöſe Bedrängniß vertauſchte er mit der politiſchen, und daran that er klug und weiſe. Confeſſionelle Conflicte ſind ſchlecht geeignet für die Poeſie, ſie regen Parteihaß an, ſpalten den Leſerkreis, es fehlt ihnen das Allgemein-Menſchliche, um im höheren Sinne behandelt werden zu können. Was Goethe hier an die Stelle ſetzte, brachte aber unmittelbaren Gewinn an patriotiſchen Sympathien, der enge Kreis des Lebens in der ruhevollen Kleinſtadt erweiterte ſich bis zu den höchſten und allgemeinſten Intereſſen des deutſchen Vaterlandes, die in dieſer aufſteigenden Scala ungleich mehr Wirkung thaten, als wenn man ſich ihnen ſogleich hingegeben hätte. So liegt denn eben die wahre Compoſition, der eigentliche Lebenskeim des wachſenden Gedichtes in dem glücklichen Gedanken, jene Erzählung in Verbindung mit der franzöſiſchen Revolution zu bringen, mit der Bedrängniß, welche eben aller Deutſchen Herz erfüllte — übrigens einer der wenigen Fälle, wo die Verſetzung in die Gegenwart reinen Vortheil ergiebt.

Und ſo hat der Dichter, den wir oft an die kleinſten Züge der Quelle anknüpfen ſehen, doch alles anders zurecht gelegt und in eine weit andere Tonart harmoniſch übertragen. Wir wiſſen, die ſchöne Schlußwendung in ihren Grundzügen gehört ihm nicht, allein hier ſtellt ſich doch wieder ſogleich eine Erfindung zur Seite, die nicht gering anzuſchlagen iſt. Auch ſein Vater des Helden, wünſcht eine begüterte Schwiegertochter, und doch läßt Goethe, denn dazu hatte das Gedicht ſich ſchon zu hoch erhoben, der Mahlſchatz und die Ducaten aus dem Spiel und ſetzt an Stelle deſſen den plötzlich an der Hand des Mädchens erkannten Ring, der, ſo nahe dem Schluß, noch die ſchönſte Verwickelung bringt, den tiefſten

Conflict erzeugt, ſo daß auch die Löſung dadurch erſt ihre volle Wirkung gewinnt.

Wenn Goethe einmal ſagt, bei der Wahl eines Stoffes könne nur der Dichter ſelbſt wiſſen, welche Farben ihm für die Ausführung zu Gebote ſeien und wie anziehend und reich er das Einzelne auszuſtatten vermöge, ſo müſſen wir, dies auf unſer Gedicht angewendet, wohl ausſprechen, nie und nirgend habe der Dichter ſich in ſolcher Fülle der Mittel befunden, ſelbſt da nicht, wo er zum Theil unmittelbar nach der Natur arbeitete, wie im Werther. Alle ſeine Anſchauungen, ſein ganzes Leben, die Erinnerungen der Jugend, die Bilder rheiniſchen Treibens, ſo wie der thüringiſchen Kleinſtädterei und Gemütlichkeit, ja ſeine eigene Familie, ſein Vater, vor allen ſeine Mutter, endlich ſein Antheil am Feldzuge, das machte ihn von ſelbſt gerade zum Dichter dieſes glücklichſten aller Stoffe, hier konnte alles aus dem Leben und aus dem Vollen gegriffen werden, ſein Herz, ſeine Phantaſie konnte ſich ſelbſt genießen und ſein Eigenſtes ſich geben, nirgend bedurfte es einer beſondern Anſtrengung und Gewaltſamkeit und die künſtleriſche Geſtaltungsgabe in ihrem Streben nach Harmonie hatte das freieſte Spiel.

Die Tugenden des Gedichtes im Einzelnen herauszuſtellen iſt ein Schweres, aber auch wohl Ueberflüſſiges, denn hier iſt eben nirgend eine Stelle, wo nicht Leben, Darſtellung, warmes Gefühl wäre. Die Localität iſt ſo plaſtiſch und ſo zuſammenhängend gedacht, daß bei dem Leſer ſich eine vollſtändige Topographie bildet, vor welcher der zeichnende Künſtler meiſtens zu Schanden werden muß, die Perſonen aber treten der Reihe nach ſo charaktervoll, ſo freilebendig und ungezwungen hervor, daß das Ganze illuſoriſch wirkt, wie man das kaum von einem zweiten Werk irgend einer Gattung ſagen kann. Goethes darſtellende Kraft iſt hier auf ihrem Gipfelpunkt, während das Werk an künſtleriſcher Ruhe alle anderen des Meiſters übertrifft. Gleich der Eingang enthält Meiſterſtriche: Die Leere der Stadt, das Gewühl draußen, hiemit iſt ſogleich die Situation gegeben, beſſer wie mit irgend einer epiſchen Ankündigung hätte geſchehen können. Die Scene am Brunnen, die Scene unter dem Birnbaum, das Hinabſteigen mit der Geliebten über die Treppe, der Empfang im Vaterhauſe, das ſind die reinen Eingebungen des Genius und die eigentlich klaſſiſchen Punkte der deutſchen Poeſie, außerdem aber hat jeder Leſer ſeine Lieblingsſtellen und in der That iſt für jeden Geſchmack geſorgt, das Verſtändige und das vorzugsweiſe poetiſch Darſtellende, das Landſchaftliche und Perſönliche miſcht ſich auf das glücklichſte, überall iſt Leben und Wechſel bei ſtarker Einheit des Grundtones, und jeder Charakter erhält ſeine liebevollſte Ausführung, wird durch die kleinſten Züge im innerſten dargeſtellt, ſo die Mutter auf ihrem Gange durch den Garten. Des Feinen und Treffenden iſt überall die Fülle und vorzüglich ſpiegeln ſich die Charaktere gegen einander, z. B. daß der Apotheker dem Pfarrer wohl ſein Seelenheil anvertrauen will, aber nicht ſein leibliches, als dieſer Miene macht die Zügel zu ergreifen.

Mit großer Sicherheit ſind die Hauptcharaktere angelegt und durchgeführt. Hermanns Charakter war allerdings in der Quelle gegeben, im Weſentlichen auch ſogar der der Dorothea, deſto mehr hat der Dichter gethan in der Durchbildung, dem Vater, der Mutter, den Freunden, dem Mädchen gegenüber. Daß Dorothea ſelbſt als Heroine erſcheint, iſt trefflich und giebt die Verbindung mit dem Zeitbilde, mildert ohnedies ihr ſelbſtändiges Handeln: Goethe ging noch weiter, er ließ ſie in der Abwehr ſelbſt das Schwert ergreifen, ein glückliches Aequivalent für den Zug der Quelle, daß ſie durch das Bekenntniß von Vater und Mutter geſchieden ſei. Eben dahin gehört auch der Tod ihres Verlobten. Man hat an dieſem Heldenthum Anſtoß genommen, ſelbſt Humboldt; allein man erwäge, daß es ſich hier nicht um die gewöhnliche Weiblichkeit handelt, ſondern daß außergewöhnliche Verhältniſſe das Mädchen zu einer außergewöhnlichen Geſtalt gemacht haben. Hierin liegt eben die Idealität nicht nur dieſer Figur, ſondern auch des ganzen Gedichtes, ſo wie ein hauptſächlicher Theil ſeiner Wirkung, zumal im Contraſt gegen ihre liebevolle Sorge unter den Hülfsbedürftigen und bei der

Wöchnerin. Dennoch ging Goethe hier wohl einen Schritt zu weit, in der Sache und im Wort, ich meine in jenem:

Hieb ihn nieder gewaltig, er ſtürzt' ihr blutend zu Füßen —

Und, allzu homeriſch:

Traf noch viere der Räuber, doch die entflohen dem Tode.

Daß ſie, zum Aeußerſten entſchloſſen, dem Andringenden den Säbel von der Seite reißt, hätte genügt, den wahren Sieg mußte doch die Macht ihrer Erſcheinung, die ſittliche Würde, davontragen. Dies war freilich nicht ſo leicht zu machen, zumal in der Rede des Richters.

Ein beſonders mit feinem Künſtlerſinn angelegter Zug und der viel zur Abrundung des Ganzen beiträgt, iſt das der Wöchnerin in den Mund gegebene Wort:

Der Glückliche glaubt nicht,
Daß noch Wunder geſchehen; denn nur im Elend erkennt man
Gottes Hand und Finger, der gute Menſchen zum Guten
Leitet. Was er durch Euch an uns thut, thu' er Euch ſelber.

So wird das Wunder der Verlobung vorher verkündet, es trifft ein als frommer Wunſch der gerührt Dankenden. Goethe konnte, was die Quelle entgegenbrachte, das Wunderbare, nicht poetiſcher und künſtleriſcher hindurchführen. Das Gedicht erhält dadurch ſeinen ſchönſten Abſchluß, ſeine Verklärung.

So giebt es denn des Erleſenen, des mit Weisheit und Genius Gefügten allerorten viel. Wie ſchön, daß Dorothea im Intereſſe der Wöchnerin und des Neugeborenen ſich frei an Hermann wendet, wie anziehend, daß während der Richter eben von dem Heldenthum erzählt hat und Hermann ſchon ſogleich dabei an ſein Mädchen denkt, der Apotheker hinzutritt und verkündet, er habe ſie nach der Beſchreibung gefunden — Schönheiten, wogegen Iphigenie und Taſſo erblaſſen!

Voſſens Luiſe war etwa ein Jahr früher erſchienen, als

Goethe ſein idylliſches Epos begann; daß jenes auf ihn Einfluß gehabt und ihn auf dieſe Gattung geführt, ihm vielleicht erſt die Form gab für den ſchon früher gekannten Stoff, wird ſchwer abzuweiſen ſein, und er ſelbſt hat es ja in der einleitenden Elegie auf das dankbarſte anerkannt; aber der Vergleich beider Gedichte fällt ganz und gar zu ſeinen Gunſten aus, ja drückt jenes tief herab. Dort iſt und bleibt man in der Enge, bei Kaffeebrauen und Kartoffelkochen, erhebt ſich dann aber plötzlich in ganz fremde Regionen, hier iſt wirklich, wie Goethe ſagt, im kleinen Spiegel eine Welt gegeben, und das Gedicht erhebt ſich vom Idylliſchen ins Epiſche, während es dort Idyll bleibt, als ſolches aber eine viel zu große Breite in Anſpruch nimmt, um noch künſtleriſch wirken zu können. Nun iſt aber auch bei Goethe alles und jedes lebendiger, edler, wärmer, kurz Werk des Genius, der hier in ſeiner lauterſten Geſtalt erſcheint.

Goethes Werk bleibt aber immer nur ein idylliſches Epos, es iſt kein Epos. Ein ſolches konnte auch dieſe Zeit noch nicht geben, ſelbſt nicht in ihr der begabteſte Dichter; jenes war das höchſte ihr Erreichbare. *) Und wie wurde es erreicht! Was aber kam auch hier zuſammen: ein ſeltener Stoff, ein hoher Genius, eine große Vorbildung, endlich rathende Freunde von feinſtem Urtheil und tiefem Kunſtverſtändniß. Dazu nun der homeriſche Ton, den wir ſchon in dem Thierepos fanden, der aber hier wieder auf das glücklichſte anklingt, ohne Zweifel glücklicher und ungeſuchter als bei Voß. Der Dichter hat epiſch empfunden, der freie Geiſt des Griechenthums weht durch das Ganze bei all ſeiner Deutſchheit.

Nur Eines könnte dem Tadel unterliegen: die äußerſte Oberfläche, das Metriſche und Proſodiſche hält nicht mehr Stich vor unſerer Zeit und drängt das Werk zurück auf den Standpunkt des Jahrhunderts und der Entwickelungsperiode des Dichters. Goethe

---

*) In ſehr viel anderem Sinn ſagt Gervinus: „eine bürgerliche Epopoe, wie ſie allein in der Zeit vorgeſchrittener Cultur möglich iſt“ — Der Verf. hat überall mehr die Cultur als die Poeſie im Auge.

ſchreibt an Meyer, er habe hier Voß vor Augen gehabt und meint ſogar im Proſodiſchen Strittiges entſchieden zu haben, eine Auffaſſung, welche wir heute nicht zugeſtehen können und von der Goethe ſelbſt auch zurückkam, wenn er in den Tag- und Jahresheften (1793) klagt, daß Voß, der die Sache verſtand, bei Klopſtocks Lebzeiten dieſem nicht deutlich ins Geſicht geſagt habe, daß ſeine Hexameter ſchlecht ſeien. „Das mußten wir jüngeren aber büßen, die wir uns von Jugend auf in jene Rhythmik eingeleiert hatten.“ Indeß ergiebt ein genauerer Vergleich doch ſchon einen gewiſſer Fortſchritt des Hermann gegen den Reineke auf rhythmiſcher Seite. Aber mit dem Proſodiſchen iſt es noch ſchlimmer; Goethe rief zwar verſchiedentlich Humboldt und Andere zu Richtern und Rathgebern auf, und meldet, daß mit dieſen „ſo viel als möglich“ das Werk in proſodiſcher Rückſicht durchgearbeitet wurde, allein es war ſchwer zu rathen und zu helfen, wenn ſeine Verſe mit ſo trefflichem, ſo feſtgefugten Inhalt einmal daſtanden, in einer Form, welche nicht nur von Voſſens längſt geübter Praxis gänzlich abwich, ſondern auch mit Klopſtocks ſpäteren Grundſätzen in gleichem Conflict war.

Ein eigenes Curioſum iſt noch der vielbeſprochene Siebenfüßler. Das iſt er aber nicht; der Vers lautet:

> Ungerecht bleiben die Männer und die Zeiten der Liebe vergehen.

Es iſt nicht ein Fuß, ſondern nur eine Silbe zuviel, das und, das Goethe hier nicht opfern wollte wegen der ſprüchwörtlichen Form. Als Heinrich Voß ſpäter nochmals darauf aufmerkſam machte und die Beſeitigung für nothwendig hielt, ſagte Goethe: „Die Beſtie ſoll ſtehen bleiben, als Wahrzeichen.“ Daß F. A. Wolf Goethe darin beſtärkt, mag ſein, aber wenn er ihm Beiſpiele der Art aus Homer beigebracht haben ſoll, ſo hat es mit dieſen wohl eine andere Bewandtniß, wie keiner Ausführung für den Kundigen bedarf. Ein wirklich ähnlicher Fall wäre in der Metrik der Alten, und am Ende in jeder Metrik, unerhört.

Wilhelm von Humboldt, der die Entſtehung mit erlebt, ſchrieb ein eigenes Werk über Goethes Hermann und Dorothea*) zu Paris 1798. Das Werk hat ſeine Verdienſte, beſonders für jene Zeit, es geht nicht oberflächlich auf die Anlage und Ausführung ein, iſt aber in der ſchlimmen Lage ſich zur Beurtheilung erſt ſelbſt aus eigenen Mitteln eine ganze Aeſthetik aufbauen zu müſſen, ein Umſtand, der dann das Werk allerdings unzugänglich und ſchwerfällig macht. Die Schlegel hatten im Athanäum die Bosheit, eine Prämie für den auszuſetzen, der beweiſen werde, Humboldts kritiſche Arbeit durchgeleſen zu haben. Und doch ſtiftete ſie Gutes und half in ihrer Weiſe. Nicht als ob es einer Nachhülfe bedurft hätte, um das Werk dem Publicum zu empfehlen, dies griff aus eigenem Antriebe zu, das Gedicht verbreitete ſich in tauſenden von Exemplaren in allen Theilen Deutſchlands, man fühlte ſich mächtig angezogen von der Geſchichte ſelbſt, die ſpannender wirkte als ein Roman, feſſelnd vor allem durch die Wahrheit der Geſtalten; man fühlte auch wohl einen höhern Geiſt, allein es mußte den Deutſchen erſt ausdrücklich geſagt werden, daß das was durch ſich ſelbſt gewann und hinreißend wirkte, auch den höchſten Forderungen der Kunſt entſpreche, eben ſo gut und beſſer als das, dem man in hohem Reſpect ſelbſt das Vorrecht des Langweilens zugeſteht. Bei Götz und Werther, die eben auch mächtig ergriffen hatten, hatte eben dies Zugeſtändniß der Kennerſchaft gefehlt, um allſeitig zu beruhigen.

Wilhelm Schlegel gab ſchon im Jahr 1797 in der Jenaer Literaturzeitung eine Kritik, die nach langem Anlauf und lebhaften Ergießungen manches Eingehende und Treffende bringt und mit dem allgemeinen Lobe ſchließt: „Hermann und Dorothea iſt ein vollendetes Kunſtwerk im großen Stil (?), und zugleich faßlich, herzlich, vaterländiſch, volksmäßig; ein Buch voll goldener Lehren der Weisheit und Tugend.“

---

*) Anfängliche Abſicht war, die Theorie der epiſchen Gattung an eine Zergliederung der Voſſiſchen Luiſe zu knüpfen, als Goethes Werk erſchien, trat jenes zurück.

Das bedeutendſte Urtheil von allen iſt aber das Schillers, der in einem Brief vom 21. Juli 1797 an H. Meyer über Goethes neues epiſches Gedicht ſchreibt: „Sie werden geſtehen, daß es der Gipfel ſeiner und unſerer ganzen neueren Kunſt iſt“ — ein Urtheil, das Schiller um ſo mehr Ehre macht, als Goethe ſich hier in einer Richtung bewegt, die der ſeinigen ſo entgegengeſetzt iſt. Ob Goethe in ſpäteren Werken ſich ſelbſt übertraf, müſſen wir geſpannt ſein.

VI.

Die Jagd. Tell.

Noch war Hermann und Dorothea nicht vollendet, als Goethe ſchon den Gedanken zu einem zweiten epiſchen Gedicht faßte; er fühlte eben ganz ſeinen Beruf als epiſcher Dichter. Aber er wollte der Sache einen neuen Charakter geben, ein anderes Versmaaß wählen. Er dachte an die Terzine; bei Schiller fragt er an, ob er das Maaß wählen ſolle, in dem Schlegels Prometheus geſchrieben ſei (Br. 434), doch, wie er hinzuſetzt, will es ihm nicht gefallen, „weil es gar keine Ruhe hat und man wegen der fortlaufenden Reime nirgends ſchließen kann". Schiller ſtimmt dem bei: „Im Allgemeinen gefällt mir dieſes Metrum auch nicht, es leiert gar zu einförmig fort, und die feierliche Stimmung ſcheint mir unzertrennlich davon zu ſein. Eine ſolche Stimmung iſt es wahrſcheinlich nicht, was Sie bezwecken. Ich würde alſo die Stanzen immer vorziehen, weil die Schwierigkeiten gewiß gleich ſind, und die Stanzen ungleich mehr Anmut haben." So entſchloß ſich denn Goethe zu den Ottaverimen — aber das Gedicht kam dennoch nicht zu Stande. Er hat den Inhalt ſpäter in Proſa gegeben.

Ein ſolches zweites Epos von Goethe nach Hermann und Dorothea verdient unſere volle Aufmerkſamkeit, welche dadurch in manchem Sinne nur noch geſteigert werden kann, daß der Dichter weiterhin die poetiſche Form aufgab Sorgfältig iſt darum zu ſammeln, was ſich an Nachrichten und Andeutungen darüber vorfindet. In dem Brief an Schiller vom 19. April 1797 (Br. 300) hat Gothe von dem Erforderniß des Retardirens im Epos geſprochen, es ſeien darum alle Plane zu verwerfen, die geradehin nach dem Ende zu ſchreiten. Er fährt fort: „Der Plan meines zweiten Gedichtes hat dieſen Fehler, wenn es einer iſt, und ich werde mich hüten, bis wir hierüber ganz im Klaren ſind, auch nur einen Vers davon niederzuſchreiben. Mir ſcheint die Idee außerordentlich fruchtbar. Wenn ſie richtig iſt, muß ſie uns viel weiter bringen, und ich will ihr gern alles aufopfern.“ Schillers Antwort lautet: „Ihre Idee von dem retardirenden Gange des epiſchen Gedichts leuchtet mir ganz ein. Doch begreife ich noch nicht ganz, nach dem, was ich von Ihrer neuen Epopöe weiß, daß jene Eigenſchaft bei dieſer fehlen ſoll.“ Dagegen äußert Schiller am 25. April 1797 andere Bedenken. Die Handlung ſei dem Tragiker Zweck, dem Epiker nur Mittel, ſie dürfe bei dem letzteren nie zu ſehr als Zweck intereſſiren: „Ich geſtehe, daß ich dieſes letztere bei Ihrem neuen Gedicht einigermaßen fürchte, obgleich ich Ihrer poetiſchen Uebermacht über den Stoff das Mögliche zutrauen darf.“ Ferner: „Ich erwarte Ihren Plan mit großer Begierde. Etwas bedenklich kommt es mir vor, daß es Humboldten damit auf dieſelbe Weiſe ergangen iſt, wie mir, ungeachtet wir nicht vorher darüber communicirt haben. Er meint nämlich: daß es dem Plan an individueller epiſcher Handlung fehle. „Wie Sie mir zuerſt davon ſprachen, ſo wartete auch ich immer auf die eigentliche Handlung, alles was Sie mir erzählten, ſchien mir nur der Eingang und das Feld zu einer ſolchen Handlung zwiſchen einzelnen Hauptfiguren zu ſein, und wie ich nun glaubte, daß dieſe Handlung angehen ſollte; waren Sie fertig. Freilich begreife ich wohl, daß die Gattung, zu welcher der Stoff gehört, das Individuum mehr verläßt, und mehr in die Maſſe und ein Ganzes zu gehen zwingt, da doch einmal der Verſtand der Held darin iſt, der weit mehr unter ſich als in ſich faßt.“ Und er ſetzt hinzu: „Uebrigens mag es mit der epiſchen Qualität Ihres neuen Gedichtes bewandt ſein, wie es will, ſo wird es gegen Ihren Hermann gehalten immer eine andere Gattung ſein und wäre alſo der Hermann ein reiner Ausdruck der epiſchen

Gattung und nicht bloß einer epiſchen Species, ſo würde daraus folgen, daß das neue Gedicht um ſo viel weniger epiſch wäre.“ Dieſes Theoretiſiren ſcheint Goethe nicht ganz behagt zu haben, denn er antwortet ſehr diplomatiſch, zugleich aber doch tief aus ſeiner innern Natur heraus: „Geſtern, als ich der Fabel meines neuen Gedichtes nachdachte, um es für Sie aufzuſetzen, ergriff mich aufs neue eine ganz beſondere Liebe zu dieſem Werke, welche nach allem, was indeß zwiſchen uns verhandelt worden iſt, ein gutes Vorurtheil für daſſelbe giebt. Da ich nun weiß, daß ich nie etwas fertig mache, wenn ich den Plan zur Arbeit nur irgend vertraut oder jemanden offenbart habe, ſo will ich lieber mit dieſer Mittheilung noch zurückhalten; wir wollen uns im Allgemeinen über die Materie beſprechen und ich kann nach dem Reſultate im Stillen meinen Gegenſtand prüfen. Sollte ich dabei noch Muth und Luſt behalten, ſo würde ich es ausarbeiten, und fertig gäbe es immer mehr Stoff zum Nachdenken als in der Anlage; ſollte ich daran verzweifeln, ſo iſt es immer noch Zeit auch nur mit der Idee hervorzutreten.“ Schiller, ſehr begreiflich, ſchweigt nun, und Goethe ſieht ſich veranlaßt ein paar Monate ſpäter den Gegenſtand leicht zu berühren: „Das Intereſſante meines neuen epiſchen Plans geht vielleicht auch in einem ſolchen Reim- und Strophendunſt in die Luſt; wir wollen es noch ein wenig cohobiren *) laſſen.“ Das lockte denn von Schillers Seite eine freundlich eingehende Aeußerung hervor, die für uns nun zugleich eine höchſt ſchätzbare Nachricht iſt von dem damaligen Stadium des Gedichtes; auch begegnet uns hier zuerſt der Name. Schiller ſchreibt vom 26. Juni: „Wenn ich Sie neulich recht verſtanden habe, ſo haben Sie die Idee, Ihr neues epiſches Gedicht, die Jagd, in Reimen und Strophen zu behandeln. Ich vergaß neulich ein Wort darüber zu ſagen, aber dieſe Idee leuchtet mir ein, und ich glaube ſogar, daß dies die Bedingung ſein wird, unter welcher allein dieſes neue Gedicht neben Ihrem

---

*) Ein Ausdruck der Chemie, bei wiederholter Deſtillation.

Hermann beſtehen kann. Außerdem, daß ſelbſt der Gedanke des Gedichtes zur modernen Dichtkunſt geeignet iſt und alſo auch die beliebte Strophenform begünſtigt, ſo ſchließt die neue metriſche Form ſchon die Concurrenz und Vergleichung aus; ſie giebt dem Leſer eben ſowohl als dem Dichter eine ganz andere Stimmung, es iſt ein Concert auf einem ganz anderen Inſtrumente. Zugleich participirt es alsdann an gewiſſen Rechten des romantiſchen Gedichts, ohne daß es eigentlich eines wäre; es darf ſich, wo nicht des Wunderbaren, doch des Seltſamen und Ueberraſchenden mehr bedienen, und die Löwen- und Tigergeſchichte, die mir immer außerordentlich vorkam, erweckt dann gar kein Befremden mehr. Auch iſt von den fürſtlichen Perſonen und Jägern nur ein leichter Schritt zu den Ritterfiguren, und überhaupt knüpft ſich der vornehme Stand, mit dem Sie es in dieſem Gedicht zu thun haben, an etwas Nordiſches und Feudaliſches an. Die griechiſche Welt, an die der Hexameter unausbleiblich erinnert, nimmt dieſen Stoff daher weniger an, und die mittlere und neue Welt, alſo auch die moderne Poeſie, kann ihr Recht reclamiren.“ Goethe erwiedert am 27. Juni, nachdem er geſagt, Fauſt feſſele ihn an das Reimweſen: „Es ſcheint mir jetzt auch ausgemacht, daß meine Tiger und Löwen in dieſe Form gehören; ich fürchte nur faſt, daß das eigentlich Intereſſante des Sujets ſich zuletzt gar in eine Ballade auflöſen möchte. Wir wollen abwarten, an welches Ufer der Genius das Schifflein treibt.“

Wir wiſſen es jetzt: die poetiſche Form ſcheiterte, das Ganze gelangte an das Ufer der Proſa und ward hier geborgen. Man ſieht, daß Schillers und Humboldts theoretiſche Bedenken nicht grundlos waren, wie ſie denn auch auf Goethe tiefer wirkten als er ſich eingeſtehen mochte. In der That iſt die Sache von großem theoretiſchen Intereſſe, denn daß ein Dichter von dieſer Bedeutung in der Fülle ſeiner Kraft, als er eben im Begriff iſt ſeine Meiſterſchaft durch ein zweites ebenbürtiges Werk zu beſtätigen, doch genöthigt wird davon abzuſtehen und einen Hafen zu ſuchen, muß in hohem Grade die Aufmerkſamkeit erregen. Gewiß fühlte

Goethe, daß er nichts Schwächeres liefern dürfe als Hermann und Dorothea, das dieſem Werk ſo reich zufließende Lob, das ihn auf den Gipfel des deutſchen Parnaſſes erhob, machte ihn ſelbſt ein wenig befangen, legte ihm, zumal für die Poeſie und für die verwandte Gattung, hohe Verpflichtungen auf. Und, wie wir darlegten, die Umſtände, welche Hermann und Dorothea begünſtigten, die Conſtellation, welche dieſer leuchtete, war ſo einziger Art, daß ſie ſich nicht wiederholen konnte. Der Stoff, wenn auch im Einzelnen intereſſant und poetiſch blieb doch hinter Hermann zurück, es fehlt eben der große Hintergrund, das Vaterland. Goethe fühlte wohl, daß auch eine neue Form zwar abſcheiden, aber nicht aufhelfen könne. Außerdem verlangt die Durchführung der Stanze in einem längeren Gedicht ſo viel Arbeit und Zeit, als ſie ihm in den nächſten Jahren nicht wieder zu Theil wurde. Dazu, daß er ſchon längere Zeit ſich mit dem Gedanken trug, nach Art des Decamerone des Boccaz oder der Tauſend und Einen Nacht, eine Reihe von kleineren Werken durch einen leichten Faden anmutig zu verbinden. Hier nun war Unterkommen für manches, das als ſelbſtändiges Werk nicht vollgültig erſchien.

Goethes Vorliebe für das Epos war durch das Gelingen ſeines Hermann ſo hoch geſteigert worden, daß außer dem eben genannten ihn lebhaft ein anderer epiſcher Stoff beſchäftigte: kein anderer als Tell. Im Jahr 1797, alſo kurz nach Vollendung des Hermann, machte Goethe ſeine zweite Schweizerreiſe und hier, im Angeſicht der bezüglichen Natur, ſtieg ihm der Gedanke auf; wie hätte jetzt auch nicht der erſte epiſche Stoff, der ihm entgegenkam, ihn ergreifen ſollen, zumal wenn die Natur mitwirkte! Wir leſen in den Tag- und Jahresheften die kurzen Worte: „Zum drittenmal beſucht' ich die kleinen Cantone, und weil die epiſche Form bei mir gerade das Uebergewicht hatte, erſann ich einen Tell unmittelbar in der Gegenwart der claſſiſchen Oertlichkeit." Näheres findet ſich in dem Briefwechſel mit Schiller vom 14. October: „Was aber werden Sie nun ſagen, wenn ich Ihnen vertraue, daß zwiſchen allen dieſen proſaiſchen Stoffen ſich auch ein poetiſcher hervorgethan hat, der mir viel Zutrauen einflößt. Ich bin feſt überzeugt, daß die Fabel vom Tell ſich werde epiſch behandeln laſſen und es würde dabei, wenn es mir, wie ich vorhabe, gelingt, der ſonderbare Fall eintreten, daß das Mährchen erſt durch die Poeſie zu ſeiner vollkommenen Wahrheit gelangte, anſtatt daß man ſonſt, um etwas zu leiſten, die Geſchichte zur Fabel machen muß. Doch darüber künftig mehr. Das beſchränkte, höchſt bedeutende Local, worauf die Begebenheit ſpielt, habe ich mir wieder recht genau vergegenwärtigt, ſo wie ich die Charaktere, Sitten und Gebräuche der Menſchen in dieſen Gegenden, ſo gut als in der kurzen Zeit möglich, beobachtet habe, und es kommt nun auf gut Glück an, ob aus dieſem Unternehmen etwas werden kann.“ Schiller verſpricht ſich, es iſt anziehend, es mit ſeinen eigenen Worten zu leſen, viel von dem Stoff, man könne ſich ins Große und Allgemeine erheben, das wie die Ferne durch ein Felsthor hereinſcheinen werde, ein ſolcher Tell ſei überdies das Einzige, was Goethe nach Hermann und Dorothea noch bringen dürfe. Am 6. December nach Weimar zurückgekehrt, ſpricht Goethe, er wolle zunächſt zum Fauſt gehen, um dieſen loszuwerden, und dann ſich zu einer reineren Stimmung vorzubereiten, „vielleicht zum Tell.“ Dann ſchreibt er vom 30. Juni 1798: „Das Beſte, was mir indeſſen zu Theil geworden iſt, möchte wohl die Motivirung der erſten Geſänge des Tells ſein, ſo wie die klarere Idee, wie ich dieſes Gedicht in Abſicht auf Behandlung und Ton ganz von dem erſten trennen kann, wobei unſer Freund Humboldt gelobt werden ſoll, daß er mir durch die ausführliche Darlegung der Eigenſchaften des erſten das weite Feld deutlich gezeigt hat, in welches hinein ich das zweite ſpielen kann. Ich hoffe, daß Sie meine Vorſätze billigen werden.“

Man ſieht hieraus, daß Goethe im Tell epiſcher zu ſein, daß er einen höheren Ton anzuſtimmen gedachte. Ueber die Form, welche das Gedicht haben ſollte, hat er ſich nicht beſtimmt geäußert, doch geht aus den Tag- und Jahresheften (Bd. 31, S. 185) hervor, er habe Hexameter im Sinne gehabt, denn er giebt zu verſtehen, die Unſicherheit der deutſchen Proſodie und die Meinungsverſchiedenheit der Stimmführer (er ſpricht hier aber als ſein Apologet) zähle mit unter den Gründen, welche die Ausführung des Gedichts verhindert. Ebenda giebt er auch mancherlei Andeutungen über Inhalt und Plan, die in Vergleich zu Schillers Werk unſer ganzes Intereſſe beſitzen. Tell und Geßler ſollten die Hauptperſonen ſein, jener eine rieſenhaften Geſtalt, eine Art Laſtträger, der ſein Leben lang Thierfelle und ſonſtige Waaren durchs Gebirg herüber und hinüber getragen, unbekümmert um Herrſchaft und Knechtſchaft, dieſer „einer von den behaglichen Tyrannen, welche herz- und rückſichtslos auf ihre Zwecke hindringen, übrigens aber leben und leben laſſen“, gelegentlich auch humoriſtiſch. Das Ganze ſollte „etwas Läßliches“ erhalten, dabei aber doch gemeſſen fortſchreiten. Die älteren Schweizer ſollten dann an Beſitz, Ehre, Leib und Anſehen verletzt, das ſittlich Leidenſchaftliche zur Gährung und zum endlichen Ausbruch treiben. Gewiß war die Sache noch weiter vom Ziel, als es dem Dichter den Anſchein hatte; er ſelbſt ſagt, durch die Rückſicht auf die Form ſei ihm „das Zweifelhafte noch ungewiſſer geworden.“ Man weiß, daß er den Stoff Schiller überließ, der gleichzeitig nach ſeiner Weiſe in Gedanken mitgearbeitet hatte. Goethe that dies um ſo lieber, als der Stoff bald für ihn den Reiz der Neuheit verloren hatte, er trat ihn „gern und förmlich“ ab, wie ſo manches andere, z. B. die Kraniche des Ibycus. Das deutſche Volk wird es ihm ſtets Dank wiſſen.

VII.

Achilleis.

Im Jahr 1799 beſchäftigte Goethe der Gedanke ein größeres heroiſches Epos von griechiſchem Stoff und griechiſchem Charakter zu dichten. Er gedachte hier nicht nur die homeriſche Form und den homeriſchen Ton noch beſtimmter anſchlagen, ſondern recht eigentlich mit Homer den Wettſtreit wagen, ohne doch den neuern Dichter ganz zu verleugnen. Wachſende Begeiſterung für die Ilias, dann aber auch Schlegels Lob von Hermann und Dorothea und deſſen Zuſammenſtellung des Gedichtes mit Homer befeſtigten ihn in dieſem Vorhaben. Er wollte einen Stoff behandeln, der zwiſchen Ilias und Odyſſee mitten inne läge und einigermaßen die Lücke ausfüllte. Schiller beſtärkte ihn darin, wie der Briefwechſel davon ausführliches Zeugniß giebt, und noch in ſeinen letzten Lebensjahren nannte der Dichter (gegen Eckermann) unter dem, was er Schiller verdanke, obenan die Balladen und die Achilleis. Das Werk war reich und umfänglich gedacht und begann trefflich anzuſchießen und ſich zu organiſiren. Im März zuerſt mit Eifer erfaßt, glaubte Goethe, wenn er ſeine Kraft concentrire, das Werk im Herbſt beendigen zu können. Ende April ſandte er den erſten Geſang an Schiller, allein damit blieb das Gedicht auch liegen, es hat nur die Zahl der Goetheſchen Fragmente vermehrt. In den Jahresheften meldet der Verfaſſer vom Jahr 1807, daß er dem Bande ſeiner epiſchen Gedichte die Achilleis habe einverleiben wollen und in dieſem Sinne das Manuſcript wieder vorgenommen: „ich hatte genug zu thun nur die beiden erſten Geſänge ſo weit zu führen, um ſie anfügen zu können." Im Briefwechſel mit Schiller iſt ſchon von der Geſtalt gewinnenden Anlage für fünf Geſänge die Rede; wahrſcheinlich aber war auch damit das Ganze noch nicht erſchöpft. Nach den Jahresheften hatte Goethe den Plan aufgezeichnet; leider iſt uns nichts davon erhalten worden.

Auch das Fragment, jetzt ein einziger Geſang, hat, als es erſchien, ſeine Freunde gefunden und kann noch immer mit Intereſſe geleſen werden; es iſt höchſt anziehend zu ſehen, wie der Dichter auf dieſem Felde und einer ſo ſchwierigen Aufgabe gegenüber ſich benimmt. Dazu iſt das Werk im Weſentlichen aus ſeiner beſten Zeit, wir haben die Höhe ſeiner Kunſtbildung und die noch nicht weichende Naturgabe. Wie hätte Goethe hier etwas Schwaches, Verfehltes machen können! So bietet denn das Werk reiche Spuren ſeines Geiſtes, und auch ihm gebührt das Verdienſt den Deutſchen das Griechenthum und die Herrlichkeit homeriſcher Poeſie wieder um einen Schritt näher gebracht zu haben. Im Uebrigen ſind wir nicht ſo philologiſch geſinnt, daß wir bloß um des Stoffes und der Form willen das Gedicht ſogleich für vollendet erklären und unſer Kunſturtheil verleugnen könnten. Ich finde in der Achilleis nicht ſo viel Homeriſches und auch nicht ſo viel epiſchen Stil als vielleicht auf den erſten Blick darin gefunden werden möchte. Goethe hat ſich hier ſo ſtark wie möglich ſeinem Vorbilde annähern wollen, er hat namentlich von Voſſens Ueberſetzung in Wendung und Wort gar manches angenommen, auch rhythmiſch und proſodiſch ſich dieſem näher zu halten bemüht, allein, ſeltſam genug, gerade dieſer ſtärkere Anſchluß dient nur dazu, den Abſtand um ſo mehr zu zeigen, wenigſtens für das Auge des Kenners. Wenn im Reineke und im Hermann die beſcheidene Annäherung ſo günſtig wirkte, beſonders da ſie nur als Anſpielung erſchien, als geiſtiger Hauch, ſo gilt das hier nicht, denn bei dem gleichartigen Stoff treten ernſtere Anſprüche auf. Es kommt hinzu, daß dort dem Dichter eben die tiefere Verarbeitung des fremden Elementes gelungen war, hier aber, im Gegentheil, wo der homeriſche

Ton die Grundlage bilden ſoll, tritt mancherlei Contraſtirendes hervor und es fehlt an Einheit des Tones. Homeriſches und Modernes geht neben einander, läßt weder dort noch hier heimiſch werden und iſt für den, welcher den ſüßen Stil des ioniſchen Sängers tiefer gefaßt hat, nur ſtets verletzend. Gleiches gilt nun auch vom Inhalt; dem mancherlei Schönen ſtellt ſich ebenſo viel Mißliches gegenüber, vor allem aber will das Naive und Erhabene ſich hier nicht wahrhaft künſtleriſch verbinden. Verſen, die nahebei dem Edelſten im Homer nachgebildet ſind, gehen ſolche zur Seite, welche im Hermann und ſogar im Reineke ihre Stelle haben könnten. Die höchſte Eigenſchaft des Epos, das weſentlichſte Erforderniß blieb hier noch unerreicht: der Stil. Der Abſtand von Hermann und Dorothea, dem idylliſchen Epos, zu einem wahrhaft heroiſchen Epos iſt auch allzu groß, als daß er ſogleich in einem folgenden Gedicht überwunden werden konnte, und ich meine, es war das nicht Sache des achtzehnten Jahrhunderts, ſelbſt an ſeinem Schluß nicht. Für den Streit der Götter und die Scheltworte, welche ſie auf einander ſchleudern, fehlt uns die Naivetät jenes Zeitalters, zumal wenn Ernſt und Erhabenheit gewahrt werden ſoll. Aber es fehlt auch dem Ganzen an Einfachheit, an Fluß, an fortleitendem Faden, mancherlei Reflectirtes, mühſam Aufgebrachtes macht das Gedicht bunt und unruhig.

Und ſollte Goethe das nicht ſelbſt gefühlt haben? Wenn ein großer Dichter in der Zeit ſeiner Kraft etwas fallen läßt, ſo hat das meiſtens ſeinen inneren Grund, ohne einen ſolchen werden Zerſtreuungen, wie ſtark ſie auch ſeien, ſicherlich überwunden. Man kann zugeben, daß eine unterbrochene Arbeit ſich ſchwer aufnehmen, daß das erloſchene Feuer in der Werkſtatt des productivſten Dichters ſich immer nur mit Mühe wieder anfachen laſſe, man kann ſogar hoch anſchlagen, daß ſpäter der theilnehmende, zur Fortführung antreibende Schiller fehlte, allein es iſt doch ſchon auffallend, daß vom Mai 1799 bis zum Tode Schillers in den Briefen nicht mehr von der Achilleis die Rede iſt, namentlich daß Schiller plötzlich aufhört anzutreiben. Goethe machte ſich gleich zu Anfange

Bedenken: der Stoff ſei vielleicht zu tragiſch für epiſche Behandlung, aber die Breite, zu der er hinzog, ſchien dies doch aufzuwiegen; ferner daß der Stoff nur ein perſönliches Intereſſe habe, während die Ilias die Völker und Erde und Himmel umſchließe (Br. 472). Er ſah ſich ſpäter zur Einmiſchung der Götter genöthigt, aber eben dieſe brachten große Schwierigkeit für die Handhabung, zumal auf die Länge. So bin ich denn eben der Anſicht, daß die Mißlichkeit des Unternehmens mit dem Fortſchritt des Gedichtes zum Vorſchein kommen mußte. Hatte der nahe Anſchluß an homeriſche Vorſtellung, Art und Form bei einem kurzen Gedicht ſein Anziehendes, ſo wurde er bei längerem eine läſtige Maske, der Dichter erſchien hier als reiner Nachahmer, und ſelbſt als ſolcher mußte er mit jedem ferneren Geſang eine üblere Rolle ſpielen. Auch das gewollte Eingehen auf Voſſens metriſche und proſodiſche Principien, ſchätzenswerth als Zugeſtändniß, konnte doch dem Dichter nur nachtheilig ſein, denn es wurde damit ein Maaßſtab in die Hand gegeben, dem er keineswegs gewachſen war. So iſt es denn nicht zufällig, daß das Werk ſeine Vollendung nicht erreichte; die Achilleis mußte Fragment bleiben, ihrer inneren Natur nach. Goethes geſundes Gefühl ſiegte, wenn man auch nicht verlangen wird, daß er vor der Welt förmlich eingeſtehen ſoll, etwas Unausführbares unternommen und von falſchen Hoffnungen getäuſcht worden zu ſein. Soll doch der Löwe des verfehlten Sprunges ſich ſchämend, ihn nicht wiederholen.

VIII.

Die natürliche Tochter.

Goethe iſt nicht weniger von der franzöſiſchen Revolution berührt worden als Schiller, allein in ganz anderer Weiſe. Der um zehn Jahr Jüngere nahm Theil an den Grundſätzen und Gedanken, die hier auftauchten, knüpfte Hoffnungen an dieſelben und trauerte tief, als alles in Flammen aufging. Goethe, zufolge ſeiner Natur nicht minder als der Hofluft, nahm ſogleich eine abwehrende Stellung ein, ſuchte anfangs durch Humor und Satire darüber fortzukommen, zog aber, als das Phänomen koloſſale Dimenſionen annahm und das Vaterland bedrohte, auch ernſtere Saiten auf. Wie er alles, was ihn ſtark von außen berührte, künſtleriſch zu verarbeiten und dadurch zu überwinden ſuchte, ſo auch die Stürme des weſtlichen Nachbarlandes und den von dort ausgehenden Umſturz der Geſellſchaft. Der erſte Schritt dieſer Art war in Hermann und Dorothea gethan, er rüſtete ſich aber ſogleich einen zweiten zu thun.

Als das epiſche Gedicht ſo ganz über Erwartung gefiel und Goethe meinte, es ſei im Weſentlichen das ſtoffliche Intereſſe, da warf er gegen Schiller das Wort hin: „Ich überlege jetzt, ob man nicht auf eben dieſem Wege ein dramatiſches Stück ſchreiben könnte“ — ich glaube allerdings, daß hier ſchon an die natürliche Tochter gedacht iſt, welche wir bald darauf erwachſen ſehen. Goethe war aber darüber verſchwiegener als über ſein Epos und holte ſelbſt Schillers Rath diesmal nicht ein. Wenn es ſchon kühn war, im epiſchen Gedicht die unmittelbare Gegenwart zu behandeln, ſo war das im Drama noch ungleich gewagter, zumal dort nur das Allgemeine zur Sprache kam, hier aber hiſtoriſche und lebende Perſonen auftraten, zugänglicher und gekannter als im Clavigo. Goethe war wieder von franzöſiſchen Memoiren angeregt, er wollte dieſe (die Bourbon-Contiſchen) ebenſo wie jene des Beaumarchais ins Drama ſetzen, allein nicht ſo ſkizzenhaft, ſondern in ein Drama höchſten Stils, mit Anklang an die Tragödie der Alten.

Die natürliche Tochter hat ſehr verſchiedene Beurtheilung erfahren. Es fehlt nicht an ſolchen, welche ihr die oberſte Stelle unter den Goetheſchen Werken einräumen möchten, die hier nach Inhalt und Form das Edelſte, das am meiſten Klaſſiſche erblicken; zu ihnen zählt ein Theil der Freunde des Alterthums. Andere wieder faſſen ganz beſonders den Abſtand von den frühern lebensfriſchen Werken des Dichters auf, und wollen hier deſſen Abfall von ſich ſelbſt, ja die deutlichſten Spuren der Ermattung wahrnehmen. Namentlich ſeit Huber, nicht Schlegel, wie öfters gemeint wird, das Bonmot in die Welt geworfen: marmorglatt aber marmorkalt, iſt dies von Vielen aufgegriffen worden, und neueſte Darſteller der nationalen Literatur ereifern und erhitzen ſich gar ſehr, das Werk froſtig und abſtoßend zu finden, wobei aber auch politiſche Leidenſchaften im Spiel ſein möchten. Auch ich bekenne mich nicht zu den unbedingten Verehrern des Werkes, und habe ſchon verſchiedentlich auf ſeine ſchwache Seite hingedeutet, allein es gilt hier Beſonnenheit und Gleichgewicht zu bewahren und gerade, gegenüber der großen Meinungsverſchiedenheit, nur ſorgſamer abzumeſſen. Hat das Stück ſeine Gebrechen, ſo liegen ſie, wie ich glaube, ganz wo anders, und ſie müſſen hiſtoriſch aufgefaßt werden.

Vor allen Dingen iſt der damalige Standpunkt der poetiſchen Kunſt und des ſich geſtalten wollenden Theaters feſtzuhalten. Shakeſpeare hatte die alten Formen geſtürzt, ohne eine neue zu ergeben, man hatte neben ihm immer noch das Muſter der Griechen, ohne eine Ausgleichung zu finden. Man war eben im Stadium des Suchens, des Experimentirens. Man wollte ins Große, ins

Tiefe, und glaubte dem ſogar die Form opfern zu dürfen, ohnedies mochte die Trilogie der Alten, von der man nur dunkle Begriffe hatte, auch zur Ausdehnung verleiten. Es iſt bekannt, wie weit Schiller ſich im Wallenſtein ausbreitete, der anfangs nur ein einziges Stück werden ſollte; Goethe, der dies ſpäter tadelt, befand ſich doch hier in gleichem Fall und war, eben wie jener ſich genöthigt ſah, ſein großes Stück zu theilen, zur Trilogie gezwungen, wobei er erlebte, daß das Werk ins Stocken gerieth. Er trat mit dem einzelnen Stück heraus, ohne die übrigen und das Ganze zu haben. Man konnte ſolche Verſuche damals dem Publicum bieten, es war gläubig und andächtig, und die Dichter befanden ſich eben auf dem Punkt die Höhe ihres Ruhmes zu erreichen. In Weimar vollends waren ſie zunächſt gegen Kritik geſchützt, bei Bühnenſtücken mehr als bei andern Werken. So war es denn auch wohl nicht zufällig, daß Goethes natürliche Tochter früher dargeſtellt als gedruckt wurde, und zwar, wie dies aus dem Briefwechſel hervorgeht, ſowohl zu Weimar als zu Lauchſtädt. Nach der Weimariſchen Aufführung äußert ſich Caroline von Herder (in v. Knebels Nachlaß), es ſei ein klaſſiſches Stück, Goethes ganz würdig, das Höchſte und Schönſte, das er je gemacht — ſie ſchildert die Wirkung als bedeutend und legt beſonders Gewicht auf den Schluß; dies, was wir am wenigſten begreifen, wird auch von Schiller ausgeſagt, der die Darſtellung zu Lauchſtädt ſah. Auffaſſung und Vortrag der von Goethe geſchulten Schauſpieler muß hier viel gethan haben; er ſelbſt aber, wie wir anderweitig wiſſen, war mit der Theaterwirkung keineswegs zufrieden. Unſere heutigen Forderungen ſind nun vollends ganz andere, für eine fünfactige Tragödie haben wir einen fertigen Maaßſtab. Dieſem iſt natürlich das Werk nicht gewachſen, denn es iſt Theil einer Trilogie, und zwar einer ſehr weſentlich zuſammenhängenden; da nun Mittel- und Endſtück fehlen, ſo iſt das Anfangsſtück nur ein Fragment, das in ſich ſelbſt keinen wahren und befriedigenden Schluß giebt, vielmehr nur eben ſpannt auf die Fortſetzung. Daß die Trilogie nicht zur Ausführung kam, hat ſicherlich ſeine Gründe, ſie iſt in ſich ſelbſt unausführbar, nicht paſſend für Verhältniſſe unſeres Jahrhunderts, unſeres Theaters. Nun mußte aber der Dichter auch fühlen, daß er im Grunde ſchon im erſten Stück das Beſte abgeſchöpft, daß ein Zuſammenhalten des Ganzen, eine Steigerung und kurz eine wahre Kunſtdurchbildung nicht wohl möglich ſei. Er war hier ein Opfer ſeines allzu großen Eifers, vielleicht auch ſeiner Verſchwiegenheit geworden. Dazu kommt, daß das Intereſſe an dem Ereigniß der Gegenwart, das für den Dichter und das Publicum anfänglich ſo groß geweſen, bald durch wichtigere Ereigniſſe verdrängt wurde. Die im Jahr 1799 begonnene Tragödie, die im Jahr 1803 gedruckt wurde, 1804 erſchien, konnte 1805 und 6 ſicherlich nicht mehr fortgeſetzt werden, wenn auch alle inneren Verhältniſſe des Stücks in beſter Ordnung geweſen wären.

Wir haben von Goethe über das Werk nur eine ganz kurze Aeußerung in den Tag- und Jahresheften vom Jahr 1803. „Der erſte Theil von Eugenie war geſchrieben, geſpielt und gedruckt, das Schema des Ganzen lag Scene nach Scene vor mir, und ich kann wohl ſagen, meine mehrjährige Neigung zu dieſem Erzeugniß hatte keineswegs abgenommen. Der zweite Theil ſollte auf dem Landgut, dem Aufenthalt Eugeniens, vorgehen, der dritte in der Hauptſtadt, wo mitten in der größten Verwirrung das wiedergefundene Sonett *) freilich kein Heil, aber doch einen ſchönen Anblick würde hervorgebracht haben. Doch ich darf nicht weiter gehen, weil ich ſonſt das Ganze umſtändlich vortragen müßte."

Nun iſt uns auch dies Scenarium, oder wie es heißt, „das Schema der Fortſetzung" erhalten worden, im ſiebzehnten Band der nachgelaſſenen Werke (Werke Bd. 57) S. 295; allein es iſt unvollſtändig und läßt nur wenig entnehmen. Die Angabe der Scenen und Decorationen erſtreckt ſich zwar auf ſämmtliche fünf Acte eines zweiten Stücks, die nähere Angabe des Inhalts, hie und da dialogiſch, iſt aber nur Fragment, es fehlt der dritte Act

---

*) S. Act 2, Auftritt 4.

und der fünfte, wahrſcheinlich auch der Schluß des vierten. Für das dritte Stück der Trilogie aber entbehren wir jeder näheren Andeutung. Wir finden die Perſonen des erſten Stücks großentheils wieder, Eugenie, die Hofmeiſterin, den Gerichtsrath, den Weltgeiſtlichen, den Secretär, den Herzog, ſogar den Gouverneur und die Aebtiſſin. Als neue Perſonen treten beſonders ſolche hinzu, durch welche die Revolution dargeſtellt werden ſollte, ein Soldat, ein Mönch, ein Sachwalter, Handwerker, ganz beſonders aber der Graf, offenbar der böſe Bruder Eugeniens, der ſie hat rauben und für todt erklären laſſen. Ein beſonderes Schema zeigt, daß Goethe höchſt methodiſch über die Art, wie er die ſtreitenden Mächte der Revolution zeichnen wollte, gedacht und zu Papier gebracht habe. Von Einzelheiten, welche hervortreten, iſt beſonders zu melden, daß der Graf eine Scene im Gefängniß hat, vor allem aber, daß Eugenie mit ihrem Retter und Bräutigam noch vor der Trauung in Conflict geräth, indem dieſer, welcher mit den Gedanken und Figuren der Revolution in Berührung gekommen, ihr nun ſeine Grundſätze entdeckt, vor denen ſie erſchrickt. Und hier kommen wir denn auf den Cardinalpunkt des Ganzen: offenbar liegt eben hier der Schwerpunkt der Trilogie, der geſammten Erfindung, wir begreifen nun erſt, warum am Schluß des erſten Stückes dieſer Gerichtsrath erſcheinen mußte, der dort allerdings den poetiſchen und tragiſchen Effekt nicht ſteigert, und wir ſehen die Mißlichkeit eines ſo weit angelegten Planes, da ja auf der Bühne nicht das Ganze, ſondern nur das einzelne Stück wirken kann. Sehr ſchätzbar bleibt überhaupt dieſe Aufzeichnung, denn ſie giebt uns nähern Aufſchluß und Mittel zu einer richtigern Beurtheilung des Stückes. Deutlich ſieht man, wie ſorgfältig der Dichter darauf ausging, die Revolution in allen ihren Richtungen als Hintergrund hinzuſtellen, nach allen Seiten hin ihre Bedeutung ſtufenmäßig abzumeſſen.

Nehmen wir zu dieſen Andeutungen die zahlreichen Fingerzeige, welche in dem Stück ſelbſt enthalten ſind, und rufen wir endlich die Memoiren, denen der Dichter folgte, zu Hülfe, ſo läßt ſich wenigſtens in den Hauptzügen ſagen, was die beiden folgenden Stücke enthalten mußten und wie das Ganze ſeinen Abſchluß finden ſollte. Eben jenes Landgut iſt auch in der vorliegenden Tragödie ſchon erwähnt, in der letzten Scene. Es gehört dem Gerichtsrath, er nennt das Haus verfallen, Eugenie hofft in ſeiner Einrichtung eine erwünſchte Sorge zu finden. Sie ſelbſt deutet uns, ebenſo wie der Weltgeiſtliche und der Mönch, auf die Schrecken der bevorſtehenden und ſchon beginnenden Revolution hin; hier auf dem Landgut ſollte Eugenie ſelbſt dieſe Schrecken in ihrer Nähe ſehen, überdies auf einem Platz in Paris, im dritten Act des zweiten Stücks. Aber immer noch fehlt gar Manches: wie der Vater, der böſe Bruder, der König hier eingreift. Wenn dagegen der dritte Act in Paris ſpielt, ſo kam hier Eugenie mit den Ihrigen in Verbindung, dies ergiebt das Scenarium: „der Herzog. Volk"; dann „die Vorigen, Eugenie." Und ſo deutet ſie auch in dem vollendeten Stück wiederholt darauf hin, daß ſie mit entſchloſſener That den König retten werde; nicht minder würden wir, auch ohne Goethes ausdrückliche Beſtätigung, ſchon aus der Art, wie das Sonett im geheimen Wandſchrank verſchloſſen wird, genugſam abnehmen können, daß es im Verfolg noch weiter vorkommen werde; ſo iſt es denn ſchätzbar zu erfahren, daß dies, was wir vielleicht nicht vermutet hätten, erſt im dritten Stück geſchehen ſollte. Hier ſpielt nun Eugenie auch ihre in der Tragödie beſtimmt vorbereitete Heldenrolle, ſie führt hier aus, was ſie dort, Act 5, Auftritt 9, in Ausſicht ſtellt:

> Und wenn mein Vater, mein Monarch mich einſt
> Verkannt, verſtoßen, mich vergeſſen, ſoll
> Erſtaunt ihr Blick auf der Erhaltnen ruhn,
> Die das, was ſie im Glücke zugeſagt,
> Aus tiefſtem Elend zu erfüllen ſtrebt.

Die Zuſage im Glück bezieht ſich aber auf den fünften Auftritt des erſten Actes, woſelbſt Eugenie in begeiſtertem Dankgefühl ſich die Vaſallin des Königs nennt und beſonders noch hervorhebt:

Und wenn die Edeln ſeines Königreichs
Um ihn ſich drängen ſeine Bruſt zu ſchützen,
So fordert er uns auf zu größerm Dienſt.

Und hier, wie denn auch die Memoiren darauf hinführen, liegt nun eben der Schlußſtein des Ganzen. Das Außerordentliche und Romantiſche, das Goethe in dem Gegebenen anzog, und vielleicht wirkte dies ſchon auf die entſprechende Scene in Hermann und Dorothea, iſt nämlich Folgendes: Stephanie von Bourbon Conti, denn das iſt Goethes Eugenie, geht nach ihrer Selbſtbiographie am 9. Auguſt 1789 in männlicher Kleidung in die Tuilerien zum Schutz des Königs und wird ſogar ihrem böſen Bruder hülfreich. Auf dieſen Punkt drängt die Tragödie deutlich hin, wie aber die Heldin hier nun eigentlich enden, wie die tragiſche Kataſtrophe herbeigeführt werden ſollte, das leider fehlt. Man darf aber annehmen, ähnlich wie er es im Clavigo that, werde der Dichter auch hier nicht geſcheut haben, Eugenie auf angemeſſene Weiſe ſterben zu laſſen, obwohl ſie, als er das Stück ſchrieb, noch lebte und in abenteuerlichſter Weiſe ihre Rolle fortſpielte (ſ. w. u.). Der Dichter ſelbſt hat ſie nur um wenige Jahre überlebt.

Es leuchtet ein, wie weſentlich unſer Stück Theil eines größeren Ganzen ſei und daß es nicht ohne Rückſicht auf daſſelbe beurtheilt werden könne; freilich mag es ein ſehr gewagtes Unternehmen geweſen ſein, ein ſo feſt unter einander verbundenes Ganze, ein tragiſches Werk von nicht minder als fünfzehn Acten hinzuſtellen, wobei aber wohl ins Auge zu faſſen, daß gerade um dieſelbe Zeit auch Schiller ſeinem Wallenſtein, der anfänglich Ein Stück ſein ſollte, einen ſo großen Zuſchnitt gab. Goethe hatte den kühnen Gedanken, wie ſein Freund ein großes Zeitbild vom dreißigjährigen Krieg gegeben, ſo in nur noch größerem Maßſtabe die Umwälzungen der Gegenwart ſogleich in ein mächtiges Bild zu faſſen; ähnlich wie Wallenſtein ſich zum Götz verhielt, ſollte dies nun ſelbſt über Wallenſtein hinausgehen Das Wirrſal der Zeit, alle Zerrüttung und Verworfenheit des Geſchlechts, aller Sturm der Begebenheiten ſollte dennoch zuſammengehalten werden durch die ſtrengſte und ruhigſte Kunſtform, durch den gemeſſenſten Gang. Hienach beurtheile man die Größe der Goetheſchen Intention -- von der die bisherigen Beurtheiler wohl kaum eine Ahnung gehabt.

Aber die Aufgabe, der Plan war zu groß und ſcheiterte eben daran. Die erſte Tragödie blieb vereinzelt, ſie war Bruchſtück, ja Ruine, überall da wo die folgenden Stücke ſich anfügen ſollten. Es begreiſt ſich wohl, daß ein Einleitungsſtück nicht den Forderungen an eine abgeſchloſſene Tragödie entſprechen kann; ſie iſt in ihren fünf Acten im Grunde nur die Expoſition für die nachfolgenden Stücke, und eben weil ſie das war und ſein mußte, ſo finden ſich hier ſchon viele für ſpätere Anknüpfungen zurechtgelegte Fäden, die innerhalb ihrer ſelbſt nicht abgeſponnen werden und zum Schluß kommen, hier nun aber dehnend wirken und Mißverhältniß erzeugen. Namentlich erhalten wir am Ende des erſten Stückes, wo doch ein Abſchluß erwartet wird, nur eine neue Expoſition.

Nun lag es auch in des Dichters Intention, daß, ähnlich wie im Wallenſtein, das Tragiſche nur im Ganzen liegen, hauptſächlich im Endſtück ſich entwickeln ſollte, während die früheren Stücke, gemäß ihrer Unſelbſtändigkeit, eines tragiſchen Ausganges entbehrten. Da aber das erſte Stück doch bereits den tragiſchen Ton anſtimmt, ja nach mehr Kothurn ſtrebt, als man je in deutſcher Sprache geſehen, ſo nahm der Dichter keinen Anſtand, auch dies ſogleich eine Tragödie zu nennen — hatte doch Leſſing ſchon angerathen, den Begriff derſelben zu verallgemeinern.

Von hier aus nun erweiſen ſich die ungünſtigen Urtheile über das Stück als einſeitig, oberflächlich und fehltreffend, man hat einen ganz falſchen Maaßſtab angelegt. Den wahren haben wir gezeigt, können ihn aber doch auch nicht zur vollen Anwendung bringen, da wir zu wenig von der Organiſation des Ganzen wiſſen. Die Anlage iſt ſo groß und weit, daß man ſie unüberſehbar nennen kann; ja der Dichter, einmal auf drei Stücke von großer Dimenſion rechnend, glaubte nun in jedem Einzelnen koloſſale Proportionen nehmen und dem Redefluß freien Lauf laſſen zu dürfen. Das Ganze iſt einmal durchaus anomal, da läßt ſich denn nicht ſehr über das Einzelne rechten.

Betrachten wir dennoch das Stück in der Reihe anderer Tragödien, und es iſt ja einzeln geſpielt, einzeln gedruckt worden, ſo läßt ſich freilich an der Oekonomie und Compoſition manches ausſetzen — Mängel, die ſelbſt innerhalb der Trilogie nicht verſchwinden würden. Es fehlt freilich jene Concentration und Gedrungenheit der Handlung, jenes Hineilen zu einem Endziel, welches die Tragödie haben ſoll; es fällt ferner auf, daß die Perſonen der erſten Acte weiterhin nicht mehr vorkommen, der König, ganz beſonders aber der Vater, der doch ein vorzügliches Intereſſe in Anſpruch genommen; es treten immer neue Perſonen ein und zuletzt iſt nur Eugenie die bleibende, an der die anderen wie Staffage, wie Schattenbilder, vorübergehen, der Gouverneur, die Aebtiſſin, der Mönch. Der Gerichtsrath dagegen, der am Schluß eine ſo wichtige Rolle ſpielt, hat ſich uns nur im vierten Act in Einer Scene vorgeſtellt, durchaus nicht hinreichend, um ihn als Perſon einer Tragödie gelten zu laſſen; aber wir wiſſen bereits, daß Goethe alle dieſe Perſonen in den folgenden Stücken wieder vorbringen wollte. Es iſt nun auch im Ton keine Steigerung, eher ein gewiſſes Decreſcendo, die Handlung geht vom Vollen und Bewegten ins Engere und Dürftigere, ſie verdünnt ſich gegen den Schluß, vor allem aber geht das, was ſo reich, ſo poetiſch begann, ins Trockene über, das Romantiſche verliert ſich in Scenen und Reden, die dem bürgerlichen Trauerſpiel nahe ſtehen, und hier kommt die pathetiſche, großartige Form in gewiſſen Conflict mit dem Inhalt. Daß die Herzogstochter, die ſoeben als Prinzeſſin anerkannt werden ſollte, zum Bürgerthum herabſteigt, erregt allerdings Mitleid, allein nicht in tragiſchem Sinne und der entſagende Bund, welcher geſchloſſen wird, giebt nichts weniger als Abſchluß.

Aber auch dieſe Uebelſtände können das Stück immer nicht entwerthen, jeder unbefangene Leſer muß noch heute davon einen Eindruck empfangen, der die Aufnahme bei der Bühnendarſtellung recht wohl erklärt, obwohl wir dieſe unſeren Intendanzen nicht anrathen möchten. Es iſt in dem Stück ein klarer, ſcharf angezogener Faden, ein conſequenter Verlauf, die höchſte Theilnahme für die Heldin wird erregt und unausgeſetzt feſtgehalten, ja ſie ſteigert ſich bis zum Schluß, Vorzüge, mit denen das Stück unſere neueſten dramatiſchen Beſtrebungen, die anſpruchsvollſten nicht ausgeſchloſſen, immer noch weit überragt. Nun iſt es aber auch durchaus nicht ſo kalt, wie man ausgeſchrieen hat, und es iſt in der That wunderbar, was ein dreiſtes Witzwort hier vermag. Genug Situationen von hoher Spannung, von dem gewaltigſten tragiſchen Intereſſe treten entgegen, leider nur zumeiſt in den erſten Acten. Wir finden Umſchläge der furchtbarſten Art, rührende Unkenntniß der Gefahr, grauſamſtes Spiel mit den tiefſten Gefühlen der Natur. Was kann ergreifender ſein, als das Vatergefühl, welches das Leben ſeines einzigen Kindes wiederholt gefährdet, die heißgeliebte Tochter ſich entriſſen ſieht, gerade da wo das Paradies der Freude, der Hoffnung ſich öffnen ſollte! Und wären etwa dieſe Gefühle mattherzig ausgeſprochen? Wahrlich nicht, wie konnte auch der Dichter, der ſoeben ſein Meiſterſtück gemacht, der ſoeben ſeine großen Flügel entfaltet, plötzlich zum Stümper und Schwächling herabſinken! Im Gegentheil, er entwickelt hier eine ganz neue Kraft, erſteigt eine höhere Staffel. Nur muß man Eugenie nicht mit Götz und Egmont, man muß ſie mit Iphigenie und Taſſo in Vergleich ſtellen. Wenn wir in dieſen Stücken über Bläßlichkeit des Colorits klagten, wenn wir wahrhaft tragiſche Motive und die ſtärkere Pinſelführung vermißten, ſo iſt hier der offenbarſte Fortſchritt: hier handelt es ſich um Tod und Leben unter den rührendſten Umſtänden, wir ſtehen der Grauſamkeit der Menſchen, der Furchtbarkeit des Schickſals gegenüber. Die That, die Situation iſt überall ſtärker als das Wort, aber auch das Wort erhebt und verſtärkt ſich, zumal in jenem Vergleich. Nun ſehen wir aber Goethe hier noch auf einem ganz neuen Felde. Wenn in Iphigenie und Taſſo alles zu mild, zu edel, zu allſeitig human erſcheint, ſo iſt darüber hier keine Klage mehr: wir haben das Laſter, und alle Abſtufungen von der verderbteſten Schlechtigkeit bis zur Halbheit, wir haben das unerſättliche Gelüſt nach Gut und Herrſchaft, das vor keinem Mittel erſchrickt, wir haben es mit der Stufenleiter ſeiner mehr und minder verderbten Helfershelfer, und wir haben die gutmütige Schwäche auf dem Thron — im Hintergrunde aber die Schrecken der größten Umwälzung, welche Welt und Menſchheit aus den Fugen reißt.

Man ahnt, daß es ſich um ein großartiges Zeitbild handelt, daß die Begebenheit des Jahrhunderts nicht oberflächlich erfaßt iſt. Das Ganze ſollte nichts minderes ſein als die große Bourbonen-Tragödie. Wenn hier Fluch und Schuld heute im Munde aller Einſichtsvollen und ſelbſt derer, die ſie geſtürzt, nichts anderes iſt, als der innere Zwiſt des Hauſes, ſo hat Goethe eben dies mit Klarheit und Schärfe erfaßt und darſtellen wollen, zu einer Zeit, wo der erſte Act dieſer geſchichtlichen Tragödie eben erſt ausgeſpielt war, — gewiß auch ein Grund, warum das Werk Fragment bleiben mußte.

Um den Werth der Compoſition im Ferneren zu ermeſſen, bedarf es eines näheren Vergleichs mit der Quelle. In der That iſt gleich merkwürdig, wie viel der Dichter derſelben entlehnt und wieder, wie viel er umgebildet, ſo daß beides, wenn auch in verſchiedener Art unſere Aufmerkſamkeit auf dieſe Quelle richtet. Die Memoiren, aus denen Goethe diesmal ſein Stück entnahm, gehören zu den intereſſanteſten Documenten über den Beginn der Revolution, über die Gewaltherrſchaft, über das Erliegen jedes Rechtes, über das tiefe Verderbniß der höheren Stände, ſie ſind überdies abenteuerlich und romanhaft, ſo daß kaum die Erfindung mit ihnen wetteifern kann, ſie ſind endlich mit großem Darſtellungstalent geſchrieben, die Verfaſſerin war Schülerin von Jean Jacques Rouſſeau: alles Umſtände, welche erklärlich machen, daß Goethe ſich hier angezogen fühlte und ergriffen war. Der Titel lautet: „Mémoires historiques de Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti, écrits par elle même.“ Paris, Floreal au VI. 2 Bände. Da die Verfaſſerin Nachdruck und Verfälſchung fürchtete, ſo beobachtete ſie die Vorſicht, jedes der Exemplare mit ihrer eigenhändigen Unterſchrift zu beglaubigen, wie denn auch das vorliegende Exemplar ihre Handſchrift, nicht Fac-ſimile, trägt.

Der Vater unſerer natürlichen Tochter iſt Louis François von Bourbon-Conti, Prinz von Geblüt, Wittwer von der jüngſten Tochter des Prinzen Regenten von Orleans. Aus dieſer Ehe hatte er einen Sohn, den Grafen von La Marche, der ſein rechtmäßiger Erbe war. Er hatte indeß ein Verhältniß zu einer der reizendſten Damen des Hofes, einer Herzogin von Mazarin. Dieſe iſt die Mutter unſerer Heldin, letztere geboren im December 1762. Sie erhielt in der Taufe die Namen Amalie Gabriele Stephanie Luiſe und der Fürſt führte ſie als Gräfin von Mont-Cair-Zain ein, worin die Namen des Vaters und der Mutter verborgen liegen: Conti-Mazarin. Die Sache war, wie die Verfaſſerin ſich ausdrückt, „ein Geheimniß der Comoedie“. Der Vater nämlich verrieth ſich ſelbſt durch ſeine Zärtlichkeit gegen die Tochter und ſein Beſtreben ſie zu legitimiren. Er hatte auch frühzeitig vom König Ludwig XV. das Verſprechen einer ſolchen Legitimation erhalten, das Kind ſollte als Prinzeſſin von Geblüt bei Hofe vorgeſtellt werden und hatte als Pfand der Gnade bereits das blaue Band des heiligen Geiſtordens in der Wiege erhalten, ebenſo wie ihrer Mutter gleiche Auszeichnung zu Theil geworden. Dieſe letztere aber ſah ſich dadurch verrathen, das Geheimniß ihrer Unehre aufgedeckt. Gegen ihren Gemal und gegen den König ſetzte nun die eigene Mutter, das mütterliche Gefühl dem Gefühl ihrer gekränkten Ehre opfernd, Himmel und Hölle in Bewegung, um ihre Tochter vom Hof zu entfernen, die Anerkennung zu verhindern, unmöglich zu machen, ja ihr Kind zu verderben. Sie fand hierin einen Bundesgenoſſen in dem Grafen von Lamarche, der durch die Anerkennung ſeiner Halbſchweſter ſich in ſeinen Erbanſprüchen geſchmälert ſah. Kurz vor dem Tage, da Stephanie-Luiſe als Prinzeſſin erſcheinen ſollte, wurde der nächtliche Anſchlag ausgeführt, die Hofmeiſterin des Kindes bot dazu die Hand. Man entführte die zehnjährige Herzogstochter — ſie ſchildert dies mit den lebhafteſten, wahrhaft herzerreißenden Farben. Mit Gewalt riß man ſie fort bis nach Lonsle Saunier in der Franche-Comté, dem Geburtsort der Hofmeiſterin. Hier konnte man auch den Geſpielen des Mädchens, den ſie nur den kleinen Huſaren nennt, entfernen; man hatte ihn mitgenommen, um ſie ſicherer und zutraulicher zu machen, jetzt aber war er überflüſſig und die Berichterſtatterin vermutet ſogar, man habe, um des gefährlichen Zeugen los zu werden, ihn in den Abgründen, welche den Ort umgeben, getödtet. Dem Vater dagegen ward gemeldet, die Tochter, von Jugend auf zu männlichen Uebungen gewöhnt, habe auf einer Jagdpartie durch Unvorſichtigkeit den Tod gefunden, alſo ganz wie Goethe es darſtellt. Ebenſo hatte nun auch der Vater nach den Memoiren der Tochter tiefſtes Schweigen empfohlen, als er ihr das Schreiben vorwies, in dem der König ihre nahebevorſtehende Erhebung ausſprach; nicht minder findet ſich in der Quelle das Geſchenk des Königs, der Brillantſchmuck, aber hiedurch verräth ſich das Kind der Hofmeiſterin, dieſe ahnt, greift vor in dreiſtem Wort und das argloſe Mädchen vertraut ihr nun alles als einer ohnedies ſchon Wiſſenden, wieder ganz wie in der Tragödie. Auch im weiteren Verlauf findet ſich noch manches, was der Dichter ohne beſondere Veränderung aus den Memoiren in das Drama übertragen konnte, z. B. die Aebtiſſin, welche der Zufluchtſuchenden ſich verſchließt, der Gouverneur u. ſ. w. Ferner hat die Hofmeiſterin, dort Madame Delorme, einen Geliebten, Jaquet mit Namen, und die Ausſicht dieſem verbunden zu ſein, wirkt mit zu ihrem Verrath; Goethe machte aus dieſem Jaquet ſeinen Secretär. Vor allem finden wir nun auch in der Quelle die Heirath, allein hier und in anderem wich Goethe ab und modificirte.

Der Gemal an den man in dem Dorfe Couſance die elfjährige Herzogstochter gewaltſam kettete, wird von ihr ſelbſt (Tom. I p. 224) mit beredten Worten und darſtellungsvollen Zügen geſchildert, doch kommt es uns hier nicht auf das Detail ſeines ſcheußlichen Aeußern an; er war an Jahren, an Stand und Bildung ihr durchaus unangemeſſen und eben das hatte die Grauſamkeit gewollt. Sie ſagt: Monsieur B. (denn ſeinen Namen erfahren wir nicht) en viellissant dans l'étude d'un procureur, y avait contracté cet esprit de chicane qui, d'une vétille fait le sujet d'une éternelle procédure. Bavard comme un avocat de village, entêté comme un écolier de logique, il étoit en outre superstitieux à l'excès, citant à chaque phrase l'Ecriture et les Saints, il damnait tous ceux qu' il ne pouvoit raméner à son avis, mangeoit gloutonnement et avec mal-propreté, jeûnoit et faisoit jeûner les autres avec une austerité, qui servoit admirablement son avarice. Anderswo heißt er practicien du village. Aus dieſem Dorfadvocaten nun bildete Goethe, in hohem Grade veredelnd, ſeinen Gerichtsrath, und machte aus der ſchauerlichen Zwangsheirath ſeinen Entſagungspact, der uns an des Euripides Elektra erinnert; doch ſcheint ihn auch hier eine Andeutung der Memoiren (Tom. II. p. 221) geleitet zu haben. So vertauſchte er ferner das Dorf der Franche-Comté mit der Hafenſtadt, um der gedrohten Deportation und dem Schrecken eines mörderiſchen Klimas gegenüber die Liebe zur Heimat hervortreten zu laſſen. Eine beſonders wichtige Aenderung erlaubte der Dichter, im Intereſſe des Stückes, ſich darin, daß er nicht, wie in den Memoiren auf das beſtimmteſte hervortritt, die Mutter zur Haupturheberin aller Grauſamkeiten machte, ſondern daß er dieſe todt ſein, und ſtatt ihrer und des Motivs ihrer Furcht vor Schande vielmehr den Bruder, den Grafen von La Marche und deſſen Eigennutz ſogleich eintreten ließ, während er dort erſt ſpäter ſeine boshafte Rolle ſpielt. Auch gab er der Hofmeiſterin einen andern Charakter als in der Quelle: dort iſt die Hofmeiſterin ſchlechthin mit dem Bruder, dem Comte La Marche, im Einverſtändniß und verräth ihren Zögling ohne irgend eine beſſere Regung; Goethe gab ihr immer noch ein gewiſſes Wohlwollen, Zuneigung zu Eugenie, Mitleid mit ihr. Nach der Angabe der Memoiren ward das Opfer ſchon als elfjähriges Mädchen entführt, der Dichter läßt ſie, ſehr verſtändlich, erblühte Jungfrau ſein. Der falſche Todesſchein ward nach dem Document durch den Abbé Aubry, Almoſenier der Mutter der Stephanie, ferner durch den Schwager der Hofmeiſterin, Richard, und Dubret, Pfarrer zu Viroflay, ausgeſtellt; bei Goethe beruht der Beweis auf der Darſtellung ſelbſt, ſtatt dieſer und anderer Fälſchungen gab er den Brief mit des Königs Unterſchrift: „des Königs Hand und Siegel“, alſo eine lettre de cachet, welche hier zunächſt als Meduſenhaupt wirkt und ihrer Erklärung noch wartet — offenbar einer der ſtärkeren Fäden, welche im folgenden weiter geſponnen werden ſollten. Ueberhaupt hat Goethe die ganze Intrigue und das Geſchick dem Königshauſe noch näher gebracht, ſo daß man höher hinauf Bezüge ſucht. Wenn dadurch die Bedeutung und Bezüglichkeit des Stückes geſteigert wurde, ſo lag doch auch hierin wieder eine neue Schwierigkeit für die Fortführung, denn nun kam alles gar zu ſehr in die äußerſte Nähe des Wirklichen und Gegenwärtigen, wo denn Anſchluß und Abweichung gleich gefährlich ſein mußte.

Dies wird namentlich klar, wenn man den zweiten Theil der Memoiren durchgeht. Hier kommt die im Jahr 1788 von Ludwig XVI. endlich Anerkannte und mit einer anſehnlichen Rente Ausgeſtattete, dem Machthaber der Revolution und ihrem boshaften Bruder gegenüber wieder in die äußerſten Conflicte, Weitläufigkeiten und Nöthe, ſie wird dann ſelbſt unwillkührlich in die Strudel des Aufruhrs hineingeriſſen, giebt aber vielmehr die merkwürdigſten Beweiſe von Mut, Aufopferung und Hingebung für das fallende Königthum, insbeſondere für den König, die Königin, ihren eigenen Bruder. Je mehr die Memoiren hier ein prägnantes, in Zeichnung und Farbe ausgeführtes, ſelbſt ſchon romanhaft ausgeſchmücktes Bild geben, das in ſich ſelbſt das höchſte Intereſſe beſitzt und jede künſtleriſche Zuthat ausſchließt, um ſo ſchwieriger war gerade hier die Lage des Dichters. Der Eindruck des Ganzen dürfte in dieſem wichtigen Punkt ſelbſt den erfahrnen Meiſter getäuſcht haben. Das Werk mußte Fragment bleiben und dies eben iſt ſein Hauptfehler.*)

---

*) Die Memoiren gehen nur bis zum Jahr 1798 und nur dieſe konnte der Dichter benutzen. Auch unter dem Kaiſerreich war das Leben der Heldin nicht minder abenteuerlich, doch iſt hier viel dunkel und wir ſind außer Stande Beſtimmtes anzugeben. Es wird ſogar gemeldet, Stephanie Luiſe habe mehrere Jahre unter einem Dragoner-Regiment gedient und den Orden der Ehrenlegion erworben. Sie ſtarb erſt im Jahre 1825.

Wenn nun der Dichter ſich ſo nahe an Ereigniſſe, der neueſten Zeit, an Vorfälle und Auffaſſungen der Gegenwart hielt, ſo iſt, recht beachtenswerth, ſein Ideal für die geſammte Formgebung ein weit entlegenes. Hatten wir ihn ſchon in Iphigenie und Taſſo eine Annäherung an die Kunſt und Form der griechiſchen Tragiker verſuchen ſehen, ſo ging er diesmal bei dem tragiſchen Stoff darin um vieles weiter, er wollte eben auf dieſem Wege dem Werke Erhabenheit und Stil geben und das ſo Naheliegende doch wieder in diejenige Entfernung zurückwerfen, in der allein künſtleriſche Wirkung möglich iſt. Dies zeigt ſich in Form und Ausdruck. Die Wechſelreden Vers um Vers treten hier in größerer Ausdehnung auf, werden mit der größten Kühnheit prägnanter Wortentgegnung behandelt, überſchreiten dabei aber die Grenze dramatiſcher Lebendigkeit und Wahrheit. Nicht minder erhält der geſammte Ausdruck die antike Färbung, je nach der Vorſtellung, die Goethe ſich davon machte. Wir haben ſchon bei Iphigenie und Taſſo auf die Nachfolge dieſes Stückes hingewieſen, alles was dort erreicht und erſtrebt wurde, finden wir hier wieder und in geſteigertem Maaß, in den Tugenden, wie in den Fehlern und Mißverſtändniſſen. Es iſt darum falſch und ungerecht, in dieſem Punkt das Stück vereinzelt betrachten zu wollen, es iſt ein Glied der Entwickelung, ſteht mit Vorhergehendem und Nachfolgendem in Verbindung und beruht auf allgemeinen Anſichten des Jahrhunderts.

Wir kommen hier auf einen nicht unwichtigen Punkt. Auch über die Form gehen die Urtheile weit auseinander. Während die Einen für das non plus ultra ſtimmen, ſprechen die andern von Marmorkälte. Wie löſt ſich das? Goethe wollte Stil, Kothurn, ein Wollen, das allein ſchon unſere Anerkennung und Hochſchätzung verdient; allein er war einmal auf falſcher Bahn, in jener kühlen und gezierten Weiſe, welche wir bereits an Iphigenie und Taſſo geſchildert haben; es galt das leider eben für antik. Man glaubte, der Adel, die Idealität liege durchaus in einer Mäßigung, Abſchwächung, Verkühlung. So hat denn der Dichter, theils durch Angewöhnung, über alle ſeine Reden einen gewiſſen Schleier gezogen, eine gewiſſe verſteinerte Oberfläche verbreitet, die Leben und Empfindung nur eben durchſcheinen läßt. Dabei wieder ein gewiſſes Aufthürmen der Worte und weitſchweifige Perioden der Rede, welche ſich ſchwierig durch den Vers winden und dieſen als zu kurz erſcheinen laſſen, ja wohl mitunter ſelbſt ſteif Proſaiſches; wir begegnen anſtatt der erſtrebten Würde einer gewiſſen Förmlichkeit, ſtatt der Erhabenheit einer gewiſſen Vornehmheit, welche letztere, zumal in Verbindung mit dem vermeinten Inhalt bei Manchen hauptſächlichen Anſtoß erregt hat. Und doch iſt im Vergleich zu Taſſo und Iphigenie die Ausdrucksweiſe gleichmäßiger, durchgebildeter, auch wohl ein wenig ſtärker, lobenswerth beſonders in den bewegteren Stellen der erſten drei Acte, von großer Zierlichkeit und Schönheit bei Durchmuſterung der Pretioſen, in andern Theilen wieder ſelbſt pretios, und gegen den Schluß hin entweder in proſaiſche Weitläufigkeit ſich verlierend, oder in gewiſſem Widerſpruch mit dem Inhalt, im Ganzen zu ausgeſponnen, zu wortreich; die Virtuoſität des Ausdrucks, das was der Dichter eben zur Meiſterſchaft gebracht, geht ſelbſt mit ihm davon und läßt ihn mit Selbſtgefälligkeit ſich darin bewegen. Man vergeſſe nicht, daß dieſer damals neue und unerhörte Vorzug auf die Zeitgenoſſen ganz anders wirken mußte, zumal wenn man ſich vergegenwärtigt, daß es noch keine Braut von Meſſina, keine Jungfrau, keinen Tell, keinen Demetrius gab. Schiller nun eben iſt es, der mit ſeiner friſcheren Jugendkraft, ſeinem wärmeren Naturell, dem noch mehr unmittelbaren Formgefühl hier ſchnell ſeinen Freund überflügelte. Er hat erſt die wahre tragiſche Sprache gefunden, die voll Feuer und Gewicht, voll Fluß und Guß, Wurf und Schwung, im wärmſten Strom der Empfindung ſich entfaltet und das kunſtvolle Werk wie das eines andern Geſchlechtes, ja Jahrhunderts, ſogleich zurück warf. Wir, die wir jetzt Schillers Vers und Wortfall im Ohr haben, können mit jener Goetheſchen Ausdrucksweiſe und Versbildung nicht mehr ſympathiſiren; ſo ſehr man im Einzelnen ſie auch bewundern mag, fehlt das Gewicht, die Fülle des Tons, die Schnellkraft, die Gedrungenheit, das Raſche und Fortſtürmende, das durchaus die Tragödie haben muß. Goethe erſcheint nunmehr in ſeiner Gemeſſenheit doch zu langſam; es kam hier allerdings ſchon ſein ſpäteres Naturell, das väterliche, zum Vorſchein und vielleicht war der dazwiſchen liegende Anbau des Epos ihm auf dieſer Seite nicht förderlich. Die Behaglichkeit, Breite und Ruhe, welche der epiſchen Darſtellung wohl anſteht, iſt in der Tragödie nicht am Ort, jede epiſodiſche Ausführung und zu weit gehende Schilderung hier vom Uebel. Was dem Dichter in Hermann und Dorothea zu Statten kam, war ihm ein Hinderniß in der Eugenie.

Gleichen Schritt hält nun auch die ſpecielle Versbehandlung. Gewiß iſt dem Metriſchen in der natürlichen Tochter große Sorgfalt zugewendet, nur noch größere als in den beiden vorangehenden Stücken -- wobei freilich eine nicht unerhebliche Zahl von Sechsfüßlern einzurechnen iſt, welche man ſich damals verzieh, die aber jetzt unſer Ohr in hohem Grade beleidigen und geradezu das Metrum zerſtören; es iſt dies ein Rückſtand der früher ungezählten Jamben in proſaiſcher Form. So zeigt ſich auch immer noch, daß Goethe hier auf Leſſing fußt, der in ſeiner andern Tendenz den Vers abſichtlich verbarg und brach und deßhalb ſich am Versſchluß zum folgenden gehörige Redetheile erlaubte, und die Periodirung der proſaiſchen annäherte. Derſelbe Vers iſt ein anderer, je nachdem man ihn mit Worten füllt, die Bedeutung der Worte ſelbſt und ihrer Stellung, die Art der Satzbildung im Vers giebt dieſem erſt den Charakter, macht ihn mehr oder weniger pathetiſch und dramatiſch. Es würde, um vollkommen deutlich zu werden, hier der Beiſpiele bedürfen; es genüge Eines ſtatt Vieler. In der Rede des Weltgeiſtlichen, letzte Scene des dritten Actes, begegnet die Stelle:

Wenn du, erhabner Fürſt, des großen Lebens
Beglückte Tage der Beſchauung 'nicht
Zu widmen trachteteſt, wenn Thätigkeit
Für's Wohl Unzähliger am Throne dir

Zum Vorzug der Geburt den herrlichern
Des allgemeinen edlen Wirkens gab,
So ruf ich dich — u. ſ. w.

Worte, die niemand dramatiſch nennen kann und in denen der Vers keine Steigerung bringt. Dieſe Kühle und Förmlichkeit des Ausdruckes, dieſer Mangel an durchgängigem Nachdruck und Pathos des Verſes, wohl auch an Färbung der Rede der einzelnen Perſonen, iſt offenbar von den Einen zu weit auf den Inhalt ſelbſt bezogen worden, während wieder Andere erſt die Kunſt wahrnehmen, wo der Kenner ſchon Künſtlichkeit erblickt. Dies wohl die Erklärung der berührten Verſchiedenheit des Urtheils.

Man hat wiederholt in Goethes natürlicher Tochter eine Tendenz geſucht und gefunden, was wohl voreilig ſein mag bei einem Stück, dem noch zwei andere folgen ſollten und das mit dieſen erſt ein Ganzes bildet. Grundſätze, von einzelnen Perſonen des Dramas ausgeſprochen, ſind ohnehin noch nicht die des Werkes und des Dichters. Es ſcheint aber als ob man zur Zeit des Erſcheinens, damals der allgemeinen Erſchütterung näher ſtehend, gerade am Schluß beſonders aufgefaßt habe, was hier über den Conflict der geſellſchaftlichen Vorurtheile mit allgemein Menſchlichem geſagt, oder vielmehr angedeutet wird, in welcher Rückſicht denn auch der Bericht von Carolina von Herder bemerkenswerth iſt. Die Verbindung Eugeniens mit dem Gerichtsrath legte man ſich ſchon als eine dem Bürgerſtand gemachte Conceſſion aus, und maß den Worten des Gerichtsraths, daß die Liebe den größten Abſtand auszugleichen wiſſe und von „des Bürgers hohem Sicherſtand“ eine überwiegende Bedeutung bei, als ob es ſich hier um eine Verſöhnung der Stände handeln ſollte und als ob eine Tragödie, um Werth zu haben, durchaus didaktiſch ſein müſſe, wie Leſſings Nathan. Man hat auch hier nicht bedacht, daß ja die Verbindung nur vorübergehend iſt, keine wahre Eheſchließung. Als Frau von Herder ſpäter dieſe Entdeckung machte, grollte ſie mit ſich über ihren Irrthum und gab Goethe, der weiterhin den Conflict „doch zu Gunſten der Stände löſen“ werde, „eine Wolfsnatur.“ Nun hat aber der Dichter ſehr ausdrücklich, und ſogar mit Unbequemlichkeit für das Drama, der Heldin jeden anderen Ausweg verſchloſſen, weder der Gouverneur noch die Aebtiſſin kann ihr helfen gegen das Machtwort der Tyrannei, und ſelbſt das Wort, das ſie zum Orakel nehmen zu wollen ſchon gelobt, widerſpricht ihrem Herzen. Die Vaterlandsliebe iſt es, welche das ſogenannte Standesvorurtheil beſiegt, die Liebe zum Leben — zugleich aber auch die Beſtimmung der Heldin im zweiten und dritten Stück. Trotz alledem ſcheint das Publicum zu Weimar und Lauchſtädt ſich ganz beſonders für dieſe bürgerliche Verbindung intereſſirt zu haben, es ſympathiſirte alſo mehr mit der Revolution als der Dichter. Aber auch noch im Jahr 1833 ſpricht Schubarth (in dem Hirſchberger Schulprogramm) von „Apologie der mittleren Stände“, welche die Tendenz des Stückes ſein ſoll. Um ſo auffallender nun, daß wieder andere mit nur noch lauterem Wort dem Stück die entgegengeſetzte Tendenz unterlegen: es ſolle Rührung gewonnen werden für die Entſagung, für das Aufgeben der Standesvorrechte, es handele ſich darum Prätenſionen und Vorurtheile der höchſten Stände zu rechtfertigen, zu heiligen, kurz Goethe der Ariſtokrat, der Abſolutiſt zeige ſich hier in ſeinem Glanz! Auffaſſungen, denen Weber in ſeinen äſthetiſchen Vorleſungen (1831) umſtändlich zu begegnen ſich gemüßigt ſah.

Bedarf es noch eines Schutzes für das Stück, ſo möge dazu Schillers Urtheil in einem Brief an Humboldt dienen (vom 18. Auguſt 1803): „Es iſt ganz Kunſt und ergreift dabei die innerſte Natur durch die Kraft der Wahrheit.“ Schiller dachte offenbar auch an die Kunſt der Compoſition, und es iſt nicht zu leugnen, daß Goethe hier viel geleiſtet, daß er viel von den alten Tragikern angenommen, zunächſt die Einfachheit und Großheit; allein Schiller*) ſelbſt hat durch eigene Leiſtungen nicht wenig beigetragen, daß das Urtheil vom Jahr 1803 jetzt gewiſſer Einſchränkung bedarf: wahre Meiſterſchaft tragiſcher Kunſt in Anlage und Führung der Fäden und Charaktere, in der Steigerung, Zuſammenhaltung, Hinausführung müſſen wir doch Anſtand nehmen Goethe zuzueignen. Er erſtrebte die Tragödie im großen Stil, doch eben er erſtrebte ſie nur. Die Erreichung dieſes Zieles war noch nicht an der Zeit. Der nahe Anſchluß an die Memoiren ließ noch manches Epiſche zurück, das Stück iſt mehr Drama als Tragödie, ja, wir können es nicht leugnen, mehr dramatiſirte Erzählung, wie ſich dies auch eben in der Ausdehnung zur Trilogie kund giebt, die wir nur für eine Nothform erklären können, um ſo mehr als das Stück weſentlich übergreift und in ſich keinen Abſchluß hat — alſo während es hierin von dem dramatiſirten Götz nicht ſo gar weit verſchieden iſt, bleibt es als Bruchſtück hinter ihm zurück.

---

*) Aus friſchem Eindruck ſchrieb er, Lauchſtädt 6. Juli 1803 an ſeine Schwägerin Carolina von Wolzogen: „die Natürliche Tochter iſt am Montage gut gegeben worden und hat, beſonders die letzte Hälfte, viel Effekt gemacht, doch konnte ſich das Publicum in die longueurs, die den Gang des Stückes aufhalten, nicht recht finden, und ich werde Goethen ſehr anliegen, es merklich zu verkürzen.“ Ob dies geſchehen?

Wenn aber die wahre Tragödienform im Ganzen nicht gewonnen wurde, was ſchon bei der fragmentariſchen Geſtalt nicht möglich war, ſo konnten doch im Einzelnen wichtige Fortſchritte gemacht und künftiger Beſtrebung ein Ziel gezeigt werden, gleichviel ob der Dichter ſelbſt oder ein Anderer davon den Gewinn hatte. Dies behaupte ich nun aber, und zwar in Bezug auf Schiller. Goethe hat ſich hier dem Weſen der antiken Tragödie mehr angenähert als jemand vor ihm und als er ſelbſt in ſeinen früheren Werken. Es iſt hier ungleich mehr tragiſches Gewicht, tragiſches Motiv, es zeigt ſich ſchon ein Fortſchreiten in großen breiten Maſſen, Lebendigkeit und Nachdruck bei höchſter Simplicität, wir haben ſogar ſchon etwas von dem dunkeln Hintergrund und von dem Walten eines finſteren Schickſals. Ja man darf, bei allem was wir ausſtellten, nicht Anſtand nehmen, das Stück dramatiſcher und ſelbſt theatraliſcher zu nennen als Iphigenie und Taſſo. Wenn dagegen in den Geſprächen mit Eckermann Goethe ſich äußert, Eugenie könne nur eben darum kein Glück auf der Bühne machen, weil hier alles motivirt ſei, ſo iſt das aufzunehmen — wie ſo manches in dieſem Buch. Wir glauben uns über Tugenden und Mängel beſtimmter ausgeſprochen zu haben; als Summe unſerer Darſtellung aber möge der Eindruck bleiben, daß wir es hier mit einer der bedeutendſten und großartigſten Beſtrebungen des Dichters zu thun haben, über welcher jedoch ebenſo in jeder Art ein ungünſtiges Geſtirn gewaltet hat, wie über Hermann und Dorothea ein glückliches.

IX.

Fauſt.

Das Werk des großen Dichters, an das wir jetzt hinantreten, gilt für den Höhenpunkt ſeiner Leiſtung und ſomit zugleich für den Höhenpunkt der bisherigen deutſchen Literatur, es gilt für Goethes bedeutendſtes und iſt jedenfalls — ſein berühmteſtes Werk*). Es hat überdies den Dichter von der früheſten Zeit ſeines Schaffens bis in ſein ſpäteſtes Alter beſchäftigt, ſo daß es in allen dieſen Beziehungen unſere vorzügliche Aufmerkſamkeit in Anſpruch nimmt.

„Fauſt, ein Fragment", erſchien im Jahr 1790 im ſiebenten Bande der bei Göſchen herausgegebenen „Goethes Schriften", 168 Seiten des weitläufigen Drucks in klein Octav. Der Eindruck war ſogleich ein entſchiedener; wer Goethe nach ſeinen höheren Vorzügen, in dem, worin er einzig iſt, zu ſchätzen wußte, mußte hier nicht nur wiederfinden, was Götz und Werther ſo hinreißend macht, ſondern der Dichter erſchien in ungleich höherem Glanz, ſeine Genialität trat noch leuchtender und unmittelbarer hervor, Töne der verſchiedenſten Art werden angeſchlagen, und jeder übt eine tiefe und unauslöſchliche Wirkung auf das Herz des Leſers, und wäre er der unempfänglichſte. Das Fragment wurde ſpäter zur Tragödie Fauſt erweitert, ohne auch hier ſeinen Abſchluß zu finden, dann trat das Drama Helena hinzu, endlich der zweite Theil. Iſt im Ganzen der hohe Werth dieſer Stücke allſeitig anerkannt, ſo iſt der Kritik doch im Einzelnen noch manches übrig; ſie ſpielt freilich dem beinahe abgeſchloſſenen Urtheil gegenüber eine üble Rolle, allein ſie würde ihres Amtes vergeſſen, ginge ſie nicht völlig frei zu Werke und benähme ſich nicht ſo, als ob noch nie ein Wort darüber gefallen wäre und noch nichts feſtſtände. Die größte Leiſtung verlangt auch die höchſten Maaßſtäbe — es gilt dieſe nachzuweiſen und anzulegen mit Rückſicht auf das was gegeben war und auf die Entſtehung des Werkes; in allem Uebrigen ſtehen wir einer Erſcheinung gegenüber, die hiſtoriſch zu beleuchten und zu behandeln iſt.

---

*) Heinrich von der Hagen nennt es die divina Commedia der Deutſchen, die ſtets neuer Vertiefung und Erläuterung bedürfe, und gleiche Bedeutung mißt ihm Jacob Grimm bei.

Nun beſitzt auch die Sage an ſich ein beinahe gleiches Intereſſe, wie ſie denn vor und nach Goethe, in und außer Deutſchland, behandelt worden. Wenn es ſich aber fragt, was Goethe vorfand und was er daraus machte, was er herausgeſchöpft und was hinzu gethan, denn eben der Tiefſinn dieſes Werkes wird vor allem hervorgehoben, dann wird unſer nächſter Blick auf die Ueberlieferung zu werfen ſein.

Man hatte längere Zeit nur eine unvollkommene Kenntniß von der Sage, kannte ſie nur in flüchtigen Umriſſen, ſie lebte noch hie und da im Puppenſpiel und in vereinzelten Volksbüchern; erſt durch Goethe wurde mehr die Aufmerkſamkeit auf ſie hingelenkt und der Forſchung iſt ſeitdem viel gelungen. Wir befinden uns jetzt im Beſitz einer umfangreichen Literatur, das Seltene und Entlegene iſt zugänglich gemacht worden und ſelbſt der Ueberblick ſehr erleichtert. Zuvörderſt werde genannt J. Scheible's großes Sammelwerk „das Kloſter weltlich und geiſtlich" (Stuttgart 1849), das in mehreren Bänden die verſchiedenen Urkunden der Fauſtſage in großer Vollſtändigkeit bringt, ferner: „Die Literatur der Fauſtſage, ſyſtematiſch zuſammengeſtellt von Franz Peter, dritte bedeutend vermehrte Auflage, Leipzig 1857."

Elemente der Fauſtſage ſind älter als der Name Fauſt, darum auch an verſchiedene andere Namen geknüpft. Der Teufel bedient ſich des Wiſſensdurſtes vorzüglicher Männer, um ſie in ſeine Gewalt zu bringen; er läßt ſich mit ihrem Blut ihre Seele verſchreiben, ſie ſetzen ihr Seelenheil daran um den Gewinn ungewöhnlichen Wiſſens, oder auch den Genuß der äußern Lebensgüter. Dergleichen wird z. B. an den Namen Theophilus und an den Namen des engliſchen Mönchs Baco geknüpft, offenbar iſt Roger Baco im 12. Jahrhundert gemeint. Ganz Aehnliches und ſehr nahe entſprechend unſerem Fauſt, finden wir auch bei Calderon in deſſen wunderthätigem Magus von Cyprianus, der dort nach Antiochia verſetzt wird. Der deutſche Dr. Johannes Fauſt iſt, wie kaum zu bezweifeln, eine wirkliche Perſon, aber nicht Johann Fauſt, der Miterfinder der Buchdruckerkunſt, auf welchen die Fabel eine Anwendung zu haben ſcheinen könnte, ſondern ein älterer. Er war, nach Manlius, der ihn perſönlich kannte, aus Kundlingen (jetzt Knittlingen) im Würtembergiſchen und ſtudirte zu Krakau Magie, die daſelbſt öffentlich von einem Profeſſor des Fachs gelehrt wurde. Er lebte am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und am Anfange des folgenden. Der Ruf eines großen Zauberers ging vor ihm her, ſeine Zauberſtücke beſchäftigten weithin die Phantaſie des Volkes und ſo kam es, daß er frühzeitig der Sage anheim fiel; alles Verwandte wurde auf ſeinen Namen übertragen. Die älteſte, unbefangenſte Geſtalt der Sage fehlt wahrſcheinlich noch immer, denn was wir beſitzen, geht nicht über das Zeitalter der Reformation hinaus und hat ſogar eine gewiſſe Beziehung zur Reformation erhalten, die ſie ſchwerlich vom Hauſe aus gehabt hat. Die älteſte Erwähnung unſerers Dr. Fauſt iſt vom Jahr 1539 im „Zeyger der Geſundheit von Begardus" (Worms). Aber auch in den Schriften Anderer, namentlich Luthers und Melanchthons, wird ſeiner gedacht als eines im Volksmunde lebenden Schwarzkünſtlers. Man hielt hier lange Zeit den Druck von 1588 für die älteſte Bearbeitung der Fauſtſage, allein neuerdings hat ſich der gleichlautende Text einer Ausgabe von Frankfurt a. M. 1587 gefunden: „Historia von Doct. Joh. Fauſten, den weitbeſchreiten Zauberer und Schwarzkünſtler. Wie er ſich gegen den Teufel auf eine benannte

Zeit verſchrieben", u. ſ. w. — Frankfurt, durch Joh. Spieß*). Hier iſt Dr. Fauſtus eines Bauern Sohn zu Rod bei Weimar. Der Vater hatte einen Vetter in Wittenberg und dahin ſchickt er ſeinen Sohn um Theologie zu ſtudiren. Dieſer macht darin Fortſchritte, ſein Sinn aber iſt ſtolz und weltlich, er will von Gott nichts wiſſen, will vielmehr wie Gott allwiſſend ſein und alles thun können. Er wirft ſich auf Medicin, Aſtrologie, Mathematik. Es genügt ihm nicht. Er ſtudirt darauf Magie und bringt es ſchon dahin, daß er auf Adlersflügeln die Welt durcheilen kann. Auch das genügt ihm nicht, und da er mit eigener Kraft nicht weiter gelangt, wendet er ſich dem böſen Geiſt zu. Er beſchwört den Teufel und macht ihn ſich dienſtbar. Noch aber will Fauſt ſich nicht als der Hölle verfallen anſehen, in einer guten Stunde jagt er den Teufel fort, kann dann aber ſeine Abweſenheit nicht ertragen und ruft ihn wieder. Er kommt, giebt ſich als Mephiſtopheles zu erkennen, und ſchließt nun mit Fauſt einen Pact, den letzterer mit ſeinem Blut unterzeichnen muß. Der Inhalt des Pacts iſt: vierundzwanzig Jahr ſoll Mephiſtopheles dem Dr. Fauſt dienen, danach über ihn Gewalt haben. Mephiſtophiles, denn ſo wird geſchrieben, ſchafft nun dem Fauſt mancherlei irdiſche Genüſſe, zaubert ihm Muſik vor, eine Jagd, reichbeſetzte Tafeln mit köſtlichſten Speiſen, erleſenen Weinen, läßt es auch an den feinſten Kleiderſtoffen nicht fehlen. Das macht Fauſt üppig und — er will heiraten. Der Teufel kann es nicht zugeben, da der Eheſtand von Gott iſt; er verſpricht ihn zu entſchädigen. Dabei diſputirt Fauſt mit ſeinem Mephiſtopheles weitläufig über ewige Dinge; gelegentlich ſagt dieſer: Ich bin ein Teufel und thue danach; wäre ich Menſch, wie du, ſo würde ich mich vor Gott beugen. Das verdrießt Fauſt; er will vor der Welt glänzen und — öffentliche Vorleſungen halten. Er hat die Hölle beſucht und will nun auch gen Himmel fahren. Gegen das Ende der bedungenen Zeit führt er ein epicureiſch

---

*) Aufgefunden in einem einzigen Exemplar zu Ulm, jetzt in der Stuttgarter Bibliothek.

Leben mit ſieben ſchönen Weibern von allen Nationen; als er ihrer ſatt iſt, verlangt er nach der griechiſchen Helena. Vor ſeinem Ende nach abgelaufener Friſt hält Fauſt noch an die um ihn verſammelten Studenten eine Anrede, in der er ſie ermahnt, ſich nicht mit dem Teufel einzulaſſen, wie ihm begegnet, ſondern fleißig die Kirchen zu beſuchen. Er verabſchiedet ſich; ſie ſchlafen im Nebenzimmer und vernehmen ein greuliches Pfeifen und Ziſchen, als ob das Haus voll Schlangen und Würmer wäre, dann ſpringt Fauſts Stubenthür auf, ſie hören ihn jammervoll, dann mit matter Stimme ſchreien. Am Morgen findet man ihn nicht, aber die Wände mit Blut und Hirn beſpritzt, ſo daß klar iſt, der Teufel habe ihn an die Wand und von einer an die andere geſchlagen. Die Augen und etliche Zehen lagen umher. Im Uebrigen findet ſich eine Reihe von einzelnen Zaubereien, neben denen wieder andere hier fehlen, ſo z. B. der durch die Luft tragende Mantel, an deſſen Stelle ein vom Teufel geſendeter Feuerwagen erſcheint. Auch die Scene in Auerbachs Keller wird hier noch vermißt, an ihrer Stelle zaubert Fauſt am Hof des Fürſten von Anhalt der ſchwangeren Gräfin auf ihr Gelüſt Weintrauben im Winter, indem er Schlüſſel vor das Fenſter hinauslegt, aus denen dann in kurzer Zeit Frucht hervorwächſt. Das Ganze hat eine gewiſſe Tendenz, hauptſächlich um von Zauberei und Teufelskunſt abzumahnen, hie und da ſcheint auch, wiewohl nur leiſe, eine polemiſche Anſpielung gegen die Reformation aufzutreten; doch darf man dies nicht, wie geſchehen, zu ſtark auffaſſen, und vollends iſt es Geiſterſeherei, wenn in der Helena, die auch in älteren Sagen ſtets als Inbegriff weiblicher Schönheit gegolten, der verderbliche Humanismus und die verführeriſche Renaiſſance erblickt werden ſoll. Nur eben im Allgemeinen hat die Sage den mittelalterlichen Charakter, dem zufolge das Streben nach Wiſſen als unfromm gilt und hervorragendes Wiſſen vom Teufel hergeleitet wird, als erworben durch Bund mit ihm und erkauft mit dem Verluſt der Seligkeit. In ſolcher Weiſe, ſtreng katholiſch, hat nun auch Calderon ſeinen Cyprianus dargeſtellt, doch iſt dort wieder der Teufel zuletzt der Geprellte, indem der Heilige durch Tod und Martyrium ſeine Seele wieder gewinnt. Die deutſche Sage aber will Fauſt verdammt ſein laſſen, weil er es wirklich verſchuldet durch ſein Streben nach Wiſſen und deſſen Folgen: eben darum die naheliegende Anwendung auf Luther.

In ſpäteren Bearbeitungen der Sage kommen noch mancherlei Abänderungen vor, die an ſich ſelbſt und in Beziehung auf Goethe von Bedeutung ſind. Hier zählt beſonders „die Wahrhaftige Hiſtorie des D. Fauſtus von Georg Rudolf Widmann (zu Schwäbiſch Hall) Hamburg, Anno 1599.“ Die Sage hat mehr Geſtalt gewonnen, die Polemik weicht zum Theil und andere Localitäten treten hervor; aber das Studium der Theologie zu Wittenberg bleibt. In dem vorhin erwähnten älteſten Druck finden wir ein Kapitel: „Dr. Fauſti Faſtnacht. Wie Dr. Fauſtus mit ſeiner Burſch in des Biſchoffen von Salzburg Keller gefahren.“ Fauſt ſpielt hier die Rolle des Bacchus und regalirt ſeine Studenten —; bei Widmann nun leſen wir im 37. Kapitel: Dr. Fauſtus ſchenket den Studenten zu Leipzig*) ein Faß Weins.“ Dabei ein Wunder: Die Küfer können das Faß nicht aus dem Keller ſchaffen, Fauſt meiſtert ſie; der Weinherr kommt hinzu und ruft zornig: wenn er es beſſer könne, möge er's in Teufels Namen zeigen. Da ſetzt Fauſt ſich rittlings auf das Faß und reitet's wie einen Gaul die Treppen empor. Im nächſten Kapitel wird Fauſt nach Erfurt zu einer Gaſterei geladen. Er erſcheint, ſagt aber, ſeine Zeit ſei kurz, denn vor Abend müſſe er zu Roß in Prag ſein. Man iſt fröhlich über Tiſch, Fauſt unterhält die Geſellſchaft. „Indem trieb Fauſtus ſeine Poſſen und ſpricht zu ihnen, ob ſie nicht einen fremden Wein oder zween verſuchen oder koſten wollten, er ſei gleich ein Reinfal, Malvaſier, Spaniſch oder Franzöſiſch Wein. Darauf mit lachendem Mund antworteten ſie, ja, ſie ſind alle gut. Bald fordert Fauſtus ein Börer, ſehet an auf die Seiten am Tiſchblatt vier Löcher nach einander zu boren, ſtopft Zäpflin für und heißt ihm ein paar ſchöner Gläſer ſchwenken und bringen, alsdann zeucht er ein Zäpflin nach dem andern aus dieſem Tiſchblatt, da ſprangen obgemelte Wein heraus in die Gläſer, des verwunderten ſich die Gäſte, lachten und waren guter Ding, verſuchten mit großer Begird dieſen köſtlichen Wein.“ Weiterhin im dritten Theil kommt dann auch das Abenteuer im Biſchoffskeller zu Salzburg vor, alſo neben ſeiner Variante, ſo daß man ſieht, wie die Erzählung ſich vervielfältigt. In dem vorhin berührten älteſten Druck von 1587 ferner zaubert Fauſt, nicht Mephiſtopheles, die Helena am weißen Sonntag den Studenten vor, nachdem einer ein Verlangen, ſie zu ſehen ausgeſprochen, ſpäter, in dem dreiundzwanzigſten Jahr ſeiner Verſchreibung an den Teufel fällt ſie ihm ſelbſt ein, er verlangt ſie für ſich und erhält ſie. Dies läßt Widmann weg aus Züchtigkeit, meldet aber in der „Erinnerung“ (d. h. in der angeführten Note), daß er es in Volksbüchern gefunden. Dagegen läßt er, was gleichfalls ein alter Zug iſt, den Fauſt vor Kaiſer Maximilian erſcheinen und ihm „auf deſſen Geheiß Alexandrum Magnum erwecken“; „andere Bücher nennen Carolum Quintum.“ Nicht übergehen darf ich, daß auch hier der dienſtbare Geiſt Mephiſtophiles heißt, der aber nicht der Teufel ſelbſt, ſondern von dieſem geſendet iſt, Fauſt nennt ihn in ſeinem letzten Bekenntniß „einen hohen, fürtrefflich ſcharfſinnigen und weiſen Geiſt, ſo Mephiſtophiles war genannt.“ Auch die Geſpräche über ewige Dinge fehlen nicht, nur ſind die Antworten des Geiſtes hier teufliſcher. Fauſt nimmt einen Schüler, mit Namen Waiger, in anderen Volksbüchern Wagner*)

---

*) Ein altes Bild in Auerbachs Keller, welches das Jahr 1525 trägt und in der lateiniſchen Unterſchrift den Namen Faustus nennt, ſtellt die Scene dar.

---

*) Auch in dem altengliſchen Fauſt von Marlowe (ſ. w. u.) finden wir längere Scenen zwiſchen Fauſtus und Wagner; wie ſehr alſo irren diejenigen, welche glauben, Goethe habe hier ſeinen Freund, den Frankfurter Advocaten Leopold Wagner, den Verfaſſer des Trauerſpiels „die Kindesmörderin“ verewigen wollen. Noch naiver freilich iſt Vilmar, der (Geſchichte der deutſchen National-Literatur, vierte Auflage II, 324) erzählt, nach Goethes Leben, daß ihm Wagner den Stoff der Kindesmörderin entwandt habe, und dann wörtlich ſo fortfährt: „Dafür hat ſich Goethe bekanntlich (!) dadurch gerächt, daß er Wagner als Fauſts Famulus auftreten läßt.“ Aehnliche Irrthümer aus Parteiſucht, Nachläſſigkeit und Unkenntniß ſind bekanntlich bei dem Verfaſſer nicht ſelten.

(in dem Druck von 1587 Chriſtoph Wagner, in noch anderen Johann Chriſtoph), und ſein zottiger Pudel, mit Namen Preſtigiar, wird näher beſchrieben und durch Zeugniß beglaubigt. Er war ſchwarz und zottig und gehorchte ſeinem Herrn aufs Wort; ſtrich dieſer mit der Hand über ſeinen Rücken, ſo nahm er nach einander alle Farben an; auf Spaziergängen führte er ihn mit ſich und trieb mit ihm Gaukelei. Im Uebrigen iſt dies Hauptbuch in drei Büchern eine Ablagerung aller möglichen Zauberſtückchen, welche die fortſchreitende Sage auf Fauſt zuſammengetragen hat. In ſeinen Anmerkungen und Erinnerungen, ſo wie auch großentheils in der Erzählung ſelbſt, ſucht Widmann dem katholiſchen Angriff zu begegnen und das Pabſtthum als vorzüglichen Boden ſündhafter Zauberei darzuſtellen. Beachtenswerth iſt noch der Ausgang. Die 24 Jahre ſind abgelaufen, Fauſts Seele verloren, er bekennt reuig vor ſeinen Freunden ſeine Sünde und wenn er auch die Hoffnung auf ſein Seelenheil verloren giebt, ſo gedenkt er doch des Gerichtes das auch über die Sünder ergehen wird und giebt an, daß er nicht ſo ſchlecht geweſen, als der Teufel von ihm gefordert, deſſen Gebot alle Menſchen anzufeinden habe er nicht gehorchen können: eine treffliche Löſung im evangeliſchen Sinne. Ueberdies ſucht der Famulus Waiger ſeinen Herrn und Meiſter damit zu tröſten, es ſei „kein Sünder ſo groß, er kann durch ſein Widerrufen, Reue, Bekehrung und Buße zur Gnade Gottes kommen.“

Wir haben die Fauſtſage verſchiedentlich auch in alten Reimen, ganz beſonders aber hat ſich ihrer dann das Puppenſpiel bemächtigt und von verſchiedenen Orten, von Ulm, Straßburg, Köln *)

---

*) Eine ſehr werthvolle Geſtalt war die, in welcher Schütz, gebürtig aus Süddeutſchland, um den Anfang unſeres Jahrhunderts den Fauſt zu Berlin und Breslau ſpielte. Er hielt ſich zuletzt in Potsdam auf. A. W Schlegel gab ſich Mühe den Text zu erhalten, kam aber nicht zum Ziel, da der Inhaber fürchtete, Schlegel möchte „mit ſchöneren Puppen“ ihm Concurrenz machen. Man verſuchte dennoch aus dem Gedächtniß aufzuſchreiben, früher als Manuſcript gedruckt, neuerdings von Simrock Frankfurt 1846.

u. ſ. w. liegen jetzt die Texte vor *). Pickelhäring, Kasper, Harlequin oder das Kölniſche Hänesge ſpielen mit hinein; faſt überall erſcheint neben Fauſt ſein Famulus Wagner, und Mephiſtopheles führt dem Fauſt die ſchöne Helena zu, kurz vor der Verfallzeit des ausgeſtellten Seelenwechſels. In der Kölniſchen Variante kommt Fauſt nicht einmal zu ihrem Genuß, ſondern wird von Mephiſtopheles geprellt. Helena erſcheint in prachtvoller Kleidung und macht ihre Reverenz; Fauſt ſagt: „Ich beſchwöre Sie, gewähren Sie mir den erſten Kuß der Liebe!“ Helena antwortet: „Verzeihen Sie, daß ich Ihren Wunſch nicht augenblicklich erfüllen kann. Wollen Sie die Güte haben, mir in meinen Prunkſaal zu folgen, ſo ſoll Ihnen nicht allein der erſte Kuß der inbrünſtigſten Liebe, ſondern auch Hand und Herz geſchenkt werden.“ Da verwandelt ſich der Saal in den Höllenſchlund. Andere Puppenſpiele unſeres Inhalts heben mit verſchiedenen Höllengeiſtern an, welche Fauſt citirt, Kasper macht Mißbrauch mit der Zauberformel. Die Helena wird überall für weſentlich erachtet. Neben ihr auch Lucretia und viele andere Erſcheinungen. In dem Text des Schützſchen Puppenſpiels kommen acht hölliſche Geiſter vor: Mephiſtopheles, Auerhahn, Megera, Aſtrot, Polumor, Haribax, Asmodeus, Vitzliputzli. Eins der älteſten Marionettenſtücke, mitgetheilt von Leutbecher, zeigt Fauſt zu Anfang des Stückes in ſeinem einſamen Studirzimmer vor einem Folianten. Er hat ſich in allen Wiſſenſchaften verſucht ohne ein Reſultat zu gewinnen, zwei Stimmen rechts und links wirken auf ſeine ſchwankende Geſinnung ein, die eine räth ihm ſich dem Teufel zu ergeben, der ihm alles Geheimniß eröffnen werde, die andere räth, ſich nur mehr in die heilige Theologie zu vertiefen — man wird überraſcht von der Aehnlichkeit mit Goethes Eingang.

Die Fauſtſage drang über Deutſchland hinaus und auffallend genug iſt, daß wir der älteſten dramatiſchen Behandlung in Eng-

---

*) Mehrere davon abgedruckt im fünften Bande von J. Scheibles: „Das Kloſter.“

land begegnen. Schon 1589, alſo nur zwei Jahre nach dem älteſten deutſchen Druck, erſchien zu London: „Doctor Faustus, tragical history by Christ. Marlowe“ *), und auch Calderons ſchon erwähnter Magico prodigioso ſcheint unter dem Einfluß der Sage zu ſtehen. In Deutſchland iſt am bemerkenswertheſten, daß Leſſing den Stoff ins Auge gefaßt; ſein Fragment (ſ. o.) läßt freilich auf poetiſcher Seite nicht eben viel hoffen, denn es fehlt hier durchaus das romantiſche Element und nirgend deutet ſich an, daß der Verfaſſer den tiefinnerlichen Zuſammenſtoß einer böſen Geiſterwelt mit menſchlichem Fleiſch und Blut poetiſch hätte zur Anſchauung bringen wollen und können. Allein auf Seiten des Gedankens wird immer vor allen auf Leſſing zu hören ſein. Er ſcheint recht eigentlich einen proteſtantiſchen Fauſt im Sinne gehabt zu haben, gewiſſermaßen einen Antifauſt. Der übermäßige Wiſſensdurſt liefert zwar den Strebenden in die Gewalt der böſen Macht; aber nur vorübergehend, denn zum Schluß erſcheint Gottes Engel, um ihm Gnade anzukündigen: gewiß eine Sünde, die vor allem auf Gnade Anſpruch hat, und alles was dazwiſchen liegt wahrlich Aufgabe für einen großen Dichter, wenn auch in dieſem Fall Leſſings belebende Kraft vielleicht nicht ausreichen mochte; er war wohl auch zu wenig mit den Sagen bekannt, oder wußte deren Züge nicht zu ſchätzen. Hier nun richtet ſich eine Forderung an Goethe, wir wollen ſehen, ob er ſie verſtanden, ob er ihr entſprochen.

Goethe ward zunächſt durch das Puppenſpiel angeregt, das er im Jahr 1773 auf der Frühjahrsmeſſe zu Frankfurt ſah. Die dramatiſchen Elemente ſcheinen ihn mächtig angezogen zu haben, der tiefere Sinn der Fabel entging ihm nicht. Er ſelbſt mit ſeinem vielſeitigen Streben nach Wiſſen, mit dem Bemühen, das Leben von innen heraus zu ergreifen und zu durchdringen, überhaupt mit

---

*) Deutſch überſetzt von W. Müller, mit einer Vorrede von L. A. von Arnim. — Vielleicht wirkte das engliſche Stück darauf hin, auch in Deutſchland auf das dramatiſche Intereſſe der Sage aufmerkſam zu machen. Das Volk hatte aber damals nur Puppenſpiel.

ſeinem ganzen unruhigen Weſen, fand Anhaltspunkte genug und das mußte die Bearbeitung des Stoffes ihm auf das dringendſte empfehlen. Aber die Schwere der Aufgabe ward wohl auch gleichzeitig erkannt, und daher kommt es, daß die Arbeit ruckweiſe, nicht ſtetig, fortſchritt, daß er bald rüſtig angriff, bald wieder entmutigt liegen ließ und unter veränderten Umſtänden, vielleicht auch mit andern Hülfsmitteln und Anregungen, das Werk wieder aufnahm. Goethe ſcheint Widmanns Hauptbuch gekannt und benutzt zu haben, das iſt wohl kaum zweifelhaft, wünſchenswerth aber wäre zu wiſſen, zu welcher Zeit in der Entwicklung des Werkes es ihm vorgelegen. In Straßburg ſowohl als in ſeiner Heimat mochten auch noch Züge der Sage im Volk lebendig ſein, und auch Leipzig war ja klaſſiſcher Boden für dieſelbe.

Im Jahr 1788 zu Rom, im Garten der Villa Brogheſe (Eckermann II, 134) ſchrieb Goethe die Scene in der Hexenküche. Als er dies erzählt, ſetzt er hinzu: wenn er das Papier räuchere, ſollte ihm niemand die neue Dichtung aus ſeinem alten Manuſcript herausfinden, das, ſchon ſehr vergilbt und vergriffen, dem Fragment eines alten Codex gleiche. Er will damit ſagen, wie ſehr er den Ton getroffen und wie ſehr trotz des beträchtlichen Zeitabſtandes alles aus Einem Guß ſei: wir aber entnehmen daraus für uns, es müſſe nicht nur die Conception im Gedanken, ſondern auch die Faſſung in Vers und Wort ſchon aus früher Zeit ſein. So haben wir denn hierüber auch eine beſtimmte Aeußerung des Dichters (Eckermann II, 62): „der Fauſt entſtand mit meinem Werther, ich brachte ihn im Jahr 1775 mit nach Weimar.“ Nun erſchien aber das Fragment Fauſt erſt im Jahr 1790, die Fortſetzung des Fragments begann Goethe 1798; 1800 aber begann er ſchon einzelnes vom zweiten Theil, namentlich Helena, dann nach langer Unterbrechung wurde 1825 dieſer zweite Theil des Fauſt wieder aufgenommen und der Dichter ſetzte denſelben nun regelmäßig bis an ſeinen Tod fort, ſo daß er vollendet in ſeinen nachgelaſſenen Werken erſcheinen konnte. Es iſt dies eine Art des Arbeitens, welche ohne Beiſpiel ſein dürfte und die ſchwerlich einem Werk von ſo durchgehendem Gedanken zum Vortheil gereichen kann. Goethe der Greis war weit von dem Goethe abgekommen, welcher entworfen, was im erſten Theil die Welt entzückt, jener verſtand dieſen nicht mehr, Einheit war auf ſolchem Wege nicht zu gewinnen, die ganze Aufgabe hatte ſich verrückt; daß Ton und Auffaſſung nicht zu einander ſtimmt, iſt das geringſte. Wir müſſen dies von vornherein ſtark hervorheben, um gleich den Standpunkt zu bezeichnen, der ſtreng für uns zu behaupten iſt. Es muß darauf verzichtet werden, Fauſt, wie er in ſeinen beiden Theilen jetzt vorliegt, als ein Ganzes zu betrachten, er iſt dieſes einmal nicht und nur zum Schaden des Dichters wie des Werkes würde man hier dem Wunſch des Hochgealterten nachgeben. Wäre Goethe in der Zeit ſeiner vollen Mannes- und Dichterkraft der Abſchluß und die Löſung ſo leicht geworden, gewiß, er hätte uns nicht ſo lange darauf warten laſſen. Schon hatte er darauf verzichtet, bis dann bei abnehmender Kraft ihm auch die Schwierigkeit ſchwand, aber nur durch eine Illuſion, welche der wahren dichterſchen Vollendung nicht günſtig ſein konnte. Wir betrachten deshalb den Fauſt hier zunächſt nur ſoweit, als er mit dem erſten Theil im Jahr 1807 abſchließt, ſehen dann aber den zweiten Theil, den uns die nachgelaſſenen Schriften gebracht, als ein beſonderes Werk an, wie es denn jedenfalls einer ganz anderen Periode des Dichters angehört. Schon als Goethe den erſten Theil als Tragödie abſchloß, behandelte er das Werk als ein ihm fremdgewordenes:

> Ihr naht euch wieder, ſchwankende Geſtalten,
> Die früh ſich einſt dem trüben Blick gezeigt.

Wenn das vom Jahr 1807 galt, wieviel mehr von 1825 bis 31?

Hienach liegen drei Perioden der Arbeit, der Fortführung des Werkes in verſchiedenem Sinn zu Tage, das Fragment, 1790, die Tragödie (1807), und deren zweiter Theil; allein nach aller Wahrſcheinlichkeit muß noch eine vierte Unterſcheidung gemacht werden, denn wenn der Dichter das im Jahr 1774 begonnene und 1775 mit ſo großer Vorliebe ergriffene Stück erſt im Jahr 1787 wieder aufnahm, ſo iſt zu vermuten, daß in dem zwölfjährigen Zeitraum ſich manches werde verändert haben. Es fehlt nicht an Andeutungen dafür und dieſe Abweichung möchte denn auch für die nachfolgenden Aenderungen entſcheidend ſein, allein hier zu ſondern iſt keineswegs leicht, ſo daß es rathſam erſcheint, fürs erſte davon abzuſehen und das Fragment, wie es im Jahr 1790 ans Licht trat, als eine Einheit zu betrachten.

Daß Goethe bei der Geſtaltung ſeines Fauſt ſich großer Schwierigkeit gegenüber befunden habe, läßt ſich ſchon abnehmen aus dem langen Zeitverlauf und den wiederholten Anläufen; dieſe Schwierigkeit aufzufinden liegt nicht fern. Ihrer innerſten Natur nach bleibt die Sage unſerer Zeit fremd, denn ſie iſt in ihrem Charakter überwiegend mittelalterlich und katholiſch. Daß der Teufel in Perſon erſcheint, iſt ſchon mißlich, mißlicher indeß, daß der arme Dr. Fauſt ſeiner Gewalt anheimfällt, und am ſchlimmſten, daß dieſer durch ſeinen Wiſſensdurſt, den das evanegliſche Bekenntniß und das Jahrhundert nicht gleicherweiſe verdammen kann, um den Verluſt ſeiner ewigen Seligkeit kommt. Dabei bildet nun die Magie, die für uns keine ernſte Bedeutung mehr hat, das unerläßliche Mittelglied zwiſchen dem heißen Durſt nach Erkenntniß und der Anrufung des böſen Geiſtes. Endlich liegt es tief in dem Weſen der neueren Kunſt, nicht nach Art einer ſehr naiven Zeit Gott und Teufel als die ſtreitenden Principien, zumal perſönlich, einzuführen, ſondern vielmehr den Kampfplatz tragiſcher Conflicte in das Herz des Menſchen zu verlegen. Was hier für den Dichter eines anderen Jahrhunderts leicht war, brachte unſerer Zeit unüberſteigliche Hinderniſſe, der Stoff behielt hier eine Anomalie auf mehr als Einer Seite, ſo daß ſehr fraglich war, ob er durch beſondere Kunſtgriffe und Illuſionen überhaupt werde zu bezwingen ſein. Fauſt der ewigen Verdammniß anheimzugeben, war nicht wohl möglich, dies fühlte ſchon Widmann, der ſich durch die Reue und durch die Hindeutung auf den Umfang der göttlichen Gnade half; mehr noch Leſſing, und ſelbſt der katholiſche Calderon wußte ſich in ſeiner Weiſe zu helfen; allein damit war der urſprüngliche Sinn der Sage umgeworfen und man entfernte ſich von allem was die verſchiedenen Volksbücher zuführen.

Goethe behielt gleichwohl ſehr viel von ihnen bei, er wußte die einzelnen Züge zu ſchätzen, poetiſch und dramatiſch zu verwerthen, zu ſteigern. Da iſt Auerbachs Keller, Mephiſtopheles, Wagner, der Hund, mit dem der Dichter noch viel größeren Spuk vollbringt, da iſt ferner der ganze Blocksberg, da iſt bei einander Fauſts Wiſſensdurſt und ſein wilder Lebensgenuß. Gleich der Anfang klingt unmittelbar an das an, was das Volksbuch und Puppenſpiel giebt:

Habe nun ach Philoſophie,
Juriſterei und Medicin
Und leider auch Theologie
Durchaus ſtudirt mit heißem Bemühn —

Aber wir ſehen den Dichter bald weſentlich davon abkommen. Ich will kurz ſein: Nach meiner Auffaſſung ſah Goethe ſich zunächſt von einigen Situationen angezogen, angeregt, entſchloß ſich, der dramatiſchen Form zu Liebe zu einer Abweichung, die dann aber bald andere nach ſich zog. Er gab ſich ganz der Eingebung ſeines Genius hin, hielt auch hier ſich in möglichſter Nähe des eigenen inneren Erlebniſſes: ſo erwuchs ein Bruchſtück, deſſen Werth ihn nach Jahren ſelbſt überraſchte und von dem es allerdings Schade war, wenn es der deutſchen Literatur ſollte entzogen werden. Aber wie nun die Sache zu Ende führen? War das Werk doch begonnen ohne ernſtlich an dies Ende zu denken. Gretchen war bereits die Hauptfigur des Stückes geworden und hatte ſelbſt Fauſt überwachſen. Goethe kam hier bei der Fortführung in ſchwere Colliſion zwiſchen ſeinem reiferen Kunſtgefühl und dem was ihm im erſten Jugendfeuer gelungen. Er zog ſich heraus, ſo gut als möglich war.

Die Tragödie Fauſt iſt eigentlich in erſter Reihe eine Tragödie Margarethe, eine Tragödie, trotz dem daß die Stimme erklingt: ſie iſt gerettet, denn die Tragödie erſtreckt ſich immer nur auf das

Irdiſche, und hier iſt Gretchen die grenzenlos leidende, die nach allen irdiſchen Maaßſtäben gänzlich untergehende, wiewohl in all ihrer Erniedrigung, in ihrem Jammer, in ihrer Sünde, in ihrem Verbrechen doch ihr beſſeres Selbſt noch gerettet und in gewiſſem Sinn ſogar unbeſchädigt bleibt. Die Unſchuld in der Schuld, dies iſt der Hauptinhalt des Goetheſchen Fauſt, es möchte hier vor allem ſeine Tiefe zu ſuchen ſein. Margarethe iſt mit hineingeriſſen in die Schuld des Fauſt, ſie iſt ſchuldig nach allen menſchlichen Maaßſtäben, aber ſie kann dennoch beſtehn vor einem höhern Richter, ihrer wartet die Gnade und ſie iſt ihrer werth. In der Ausführung geht das Stück freilich durch die herzzerreißendſten Lagen, und hier entwickelt Goethe diesmal eine wahre Grauſamkeit. Gretchen ermordet nicht nur ihr Kind, ſondern tödtet auch ihre Mutter! Goethe that ſpäter noch den Bruder hinzu. Muß Fauſts Schuld, die doch nur eine zweifelhafte iſt, dies ſüße Herz ſo tief in ſeinen Fall verſtricken, daß ſie unendlich mehr leidet als er? Was iſt Vergebung, wo mehr Leid als Sünde war, unſagbarſtes Leid! Iſt hier ein hinreichendes Maaß poetiſcher Gerechtigkeit?

In zweiter Reihe iſt dann das Stück auch eine Tragödie Fauſt, oder richtiger, es enthält die Keime dazu. Fauſt iſt durchaus als ein titaniſcher Charakter gefaßt, der über das Menſchliche hinaus will, der erſcheinende Erdgeiſt nennt ihn „einen Uebermenſchen", Fauſt will nach allen Richtungen hin die Schranken der Menſchheit überſpringen und geht darin zu Grunde; nachdem der Erdgeiſt ihn von ſich weiſt, ihm eröffnend, ſein Wiſſen könne ſich zu ihm nicht erheben, ergiebt er ſich dem Teufel.

Die Tragödie ſchließt damit, daß, während Gretchen gerettet iſt, Mephiſtopheles unmittelbar darauf ſeine Anſprüche auf Fauſt geltend macht: „Her zu mir!" und nur die nachrufende Stimme: „Heinrich, Heinrich!" läßt ein milderes ahnen.

Es iſt zuvörderſt der Charakter des Fauſt näher ins Auge zu faſſen und Goethe ſelbſt darüber zu hören. Eine Aeußerung des Dichters iſt ſo ausdrücklich, daß ſie vor allem zu berückſichtigen iſt. Wir leſen in Kunſt und Alterthum, VI, S. 200: „Fauſts Charakter auf der Höhe, wohin die neue Ausbildung aus den alten rohen Volksmährchen denſelben hervorgehoben hat, ſtellt einen Mann dar, welcher in den allgemeinen Erdenſchranken ſich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Beſitz des höchſten Wiſſens, den Genuß der ſchönſten Güter für unzulänglich achtet, ſeine Sehnſucht auch nur im mindeſten zu befriedigen, einen Geiſt, welcher deshalb nach allen Seiten ſich hinwendend, immer unglücklicher zurückkehrt.“ —

Wenn in den angeführten Worten ſich ſchon eine erhebliche Abweichung von dem Sinn der Sage zeigt, ſo iſt dies allerdings in Goethes Gedicht ebenſo der Fall. Nach der Ueberlieferung und wie die früheren Bearbeiter es faßten, wird Fauſt zunächſt nur von heißem Wiſſensdurſt getrieben, dieſer führte ihn zur Magie und dann weiter in die Bothmäßigkeit des böſen Geiſtes, letzterer aber erregt dann erſt, um ihn ſich ganz zuzueignen, die böſen Lüſte und läßt ihn in Sinnlichkeit untergehen. Bei Goethe iſt der Wiſſensdurſt nur eben der Ausgang und geht ſehr bald vorüber, Fauſt flieht nicht nur die Bücher und alle Gelehrſamkeit, ſondern bald auch alles Wiſſen, nicht bloß das unzulängliche Wiſſen, ſondern das Wiſſen überhaupt. Er ſagt (in der Tragödie) zu Mephiſtopheles:

„Mir ekelt lange vor dem Wiſſen,
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenſchaften ſtillen.“

Es wird uns nur eben in der erſten Scene angedeutet, wie Fuaſt zu dieſer Stimmung gekommen. Das halbe, das theilweiſe Wiſſen gilt ihm für gar keines, er will ein Ganzes, von innen heraus, weshalb er ſich denn eben an den Erdgeiſt wendet — eine Intention, die, ſehr beachtenswerth, im Jahr 1790 mit den erſten Regungen ſpeculativer Naturphiloſophie zuſammentrifft, welche nicht viel anders dachte und ſprach. Hiemit ſtimmt das Uebermenſchliche, der „Uebermenſch“, als der uns Goethes Fauſt erſcheint — Und dieſer nun wirft ſich von ſeinem erſtrebten Wiſſen plötzlich in die Sinnlichkeit?

Hier wird uns Halt geboten, wir dürfen auf die Zergliederung weder des Hauptcharakters noch des Stückes weiter eingehen, weil ſich nämlich gar nicht ſo allgemein von Goethes Fauſt ſprechen läßt. Nicht nur der erſte und zweite Theil iſt hier weſentlich zu unterſcheiden, ſondern auch ſchon das Fragment Fauſt, vom Jahr 1790 und die Tragödie Fauſt vom Jahr 1807. Das Fragment geht nur bis zur Stelle: „Nachbarin euer Fläſchchen", es fehlt alſo von der ſpäteren Fortſetzung die Walpurgisnacht, der Walpurgisnachtstraum, die Scene „Trüber Tag, Feld", das Vorüberreiten am Rabenſtein, und die Schlußſcene im Kerker; allein auch in der Mitte fehlt eine gleich große Zahl von Scenen. Die Scene Fauſt und Wagner bricht ab bei dem Verſe: „Und froh iſt, wenn er Regenwürmer findet!" Es fehlt nun im folgenden die Scene, wo Fauſt voll Lebensüberdruß die Phiole herablangt, dann der Chorgeſang, ferner die reiche Scene vor dem Thor, desgleichen die ſich anſchließende Fauſt und Wagner, der Tanz der Bauern unter der Linde, die Scene mit dem begegnenden Hund, dann Fauſt im Studirzimmer mit dem Pudel und wie Mephiſtopheles aus demſelben hervorgeht, ſodann das ganze Geſpräch mit Mephiſtopheles nebſt den von ihm citirten Geiſtern. Nicht minder fehlt auch der größere Theil der Scene im Studirzimmer, Fauſt und Mephiſtopheles, und was für das Ganze ſo wichtig iſt, das Abſchließen des Pactes, denn es beginnt hier, ganz fragmentariſch, die Scene erſt bei den Worten:

Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt
Will ich in meinem innern Selbſt genießen —

dergeſtalt, daß dann die Scene mit dem Schüler ſich anſchließt. Dann wiederum fehlt vor der letzten Scene des Fragments die Nachtſcene mit Valentin, endlich was kaum geſagt zu werden braucht, der Prolog im Himmel und das übrige Einleitende.

Enthalten dagegen iſt in dem Fragment ſchon Alles, was auch ſpäter den vorzüglichen Werth des Werkes ausmacht, Scenen der verſchiedenſten Art, die Monologe des Fauſt, wenn auch weniger ausgedehnt, die Unterredung mit Wagner, die Begegnung mit

Mephiſtopheles, deſſen Geſpräch mit dem Schüler, Auerbachs Keller, darauf die Hexenküche, die Scene auf der Straße, wo Fauſt Gretchen zuerſt erblickt, Gretchen in ihrem Zimmer und der Beſuch des Fauſt und Mephiſtopheles, darauf Gretchen allein, mit dem Käſtchen, dann der Spaziergang, der Nachbarin Haus, wieder die Scene Fauſt und Mephiſtopheles auf der Straße, ferner die Scene im Garten, im Gartenhäuschen, Gretchens Stube, am Brunnen. Darauf mit ſtärkerem Abſchnitt: Wald und Höhle, Fauſt allein, dann die Scene im Zwinger, endlich die Scene im Dom mit dem böſen Geiſt — das heißt: eben alle diejenigen Scenen, in denen man ohne Weiteres die Culmination des Goetheſchen Genius anzuerkennen hat. Stellt hier auch das Intereſſe, das der Leſer nothwendig für Gretchen nehmen muß, die Hauptperſon in den Hintergrund, fehlt auch jede Andeutung einer Löſung des ſo feſt geſchürzten Knotens, ſo muß man doch ausſprechen, trotz der fragmentariſchen und lückenhaften Form, fehle es keineswegs an Zuſammenhang, der vielmehr von der Phantaſie ſehr leicht ergänzt wird, ja es ſcheint ſogar, daß dieſe Geſtalt ſelbſt zu der gewaltigen Wirkung beitrage.

So giebt es denn auch deren, welche den wahren Werth des Fauſt nur in das Fragment ſetzen, und man muß ſagen, es ſei hier Alles gedrungener, mehr unmittelbar zur Phantaſie ſprechend. Auch iſt hier mehr poetiſche Einheit: denn Fauſt und Gretchen bilden durchaus den Schwerpunkt, Mephiſtopheles iſt nur leicht ſkizzirt, er hat noch nicht jene mehr plaſtiſch ausgeprägte Geſtalt, ſelbſt der Charakter des Fauſt iſt nur mit kurzen Zügen hingeſtellt, ſein Wiſſensdurſt nur obenhin berührt, da eben der Dichter dieſe Seite, die freilich urſprünglich die Hauptſache iſt, nicht dramatiſch verwerthen und zum Mittelpunkt der Compoſition machen wollte. In ſo leichtem Umriß läßt man ſich alles Phantaſtiſche gern gefallen und man fragt bei dem meiſtens ſkizzenhaften Charakter nicht allzu ſehr nach dem Abſchluß und der Präciſion des inneren Gehaltes. Dazu kommt, daß in dieſen Scenen des Fragments nur ein ſehr mäßiger Gebrauch von dem Wunderbaren und Phantaſtiſchen gemacht war: die Scene in Auerbachs Keller, in der Goethe ſehr ſinnreich, was die Sage von Fauſt meldet, auf Mephiſtopheles überträgt, hat hier eine große Wirkung und charakteriſirt das Teufliſche trefflich. Insbeſondere nun ſind alle Scenen zwiſchen Fauſt und Gretchen von hohem Werth, die Liebe des keuſchen Mädchens iſt mit den zarteſten, feurigſten, entzückendſten Farben gemalt, Unſchuld und Schuld ſind hart gegen einander geſtellt, es iſt der Contraſt von Himmel und Hölle und ihr Kampf in der Menſchenbruſt, die demſelben erliegen muß, es iſt im Ganzen das warme Leben, das pulſirende Blut, die illuſoriſche Wirklichkeit aller Geſtalten und wiederum ſind es die kühnen Griffe in die Geiſterwelt, was ſchon das Fragment ſo hinreißend macht. Man kann nicht einzelne Scenen nennen, wo alles in ſeiner Art vollwichtig und leuchtend iſt, doch ſtehen vor allem als einzig und unübertroffen da die Liebesſcenen und der hier nur angedeutete Jammer der künftigen Kindesmörderin. Wenn Goethe in der Zeichnung ſeiner Frauencharaktere am größten iſt, ſo zeigt ſich das auch hier.

Das iſt das Fragment, das gerade da abbricht, wo die Spannung am höchſten iſt: „Nachbarin, euer Fläſchchen“. Yorik konnte ſeinen erſten Theil nicht pikanter ſchließen, um ſeine Leſer auf den zweiten begierig zu machen. Und wie nun verhält ſich die Fortſetzung zu dieſem Fragment? Wie führt die Tragödie Fauſt ſiebzehn Jahre ſpäter das Bruchſtück zu Ende? Gewiß wäre es bei allen Tugenden des Fragmentes übereilt, demſelben ſogleich den Preis zu ertheilen und damit über alles Spätere den Stab zu brechen. Aber am Dichter ſind dieſe ſiebzehn Jahre nicht ohne Einfluß vorübergegangen, in dieſe Zeit fällt namentlich ſein vertrauteſter Verkehr mit Schiller und wiederum Schillers Tod.

Wir werden ſehen, daß hier Einflüſſe ſtattgefunden haben, doch erſtrecken ſich dieſe mehr auf die philoſophiſche Tendenz des Ganzen und den Fauſtcharakter; es ſcheint aber angemeſſen, zunächſt zu verfolgen, was für den Abſchluß der Tragödie Margarethe geſchehen ſei. Zu dieſem Behuf nun iſt nochmals genauer zuzuſehen und zuſammenzuſtellen, was in der Tragödie hinzugekommen iſt. Erſtlich das Vorſpiel auf dem Theater, das aber in keinem weſentlichen Zuſammenhange mit dem Werk ſteht, am wenigſten mit einem philoſophiſch geſtalteten Fauſt. Es enthält eine ſehr artig gefaßte captatio benevolentiae und läßt durchblicken, daß dem Dichter, der ſich ſchon alternd fühlt, das ſeiner Jugend angehörige Stück bereits fremd geworden, in höherem Grade als bei der Herausgabe des Fragments der Fall war; aber die luſtige Perſon bezeichnet tröſtend als Aufgabe des dichtenden Alters:

Nach einem ſelbſtgeſteckten Ziel
Mit holdem Irren hinzuſchweifen,
Das, alte Herrn, iſt eure Pflicht,
Und wir verehren euch darum nicht minder.

Gewiß ſehr wenig anſpruchsvoll. Dann der ſchon berührte Prolog im Himmel, in welchem Gott der Herr ſelbſt erſcheint und ſpricht, worin er mit Mephiſtopheles verhandelt und wettet. Die erſte Scene, Fauſt im Studirzimmer bei Nacht, bleibt dieſelbe bis zu den Worten „Und froh iſt, wenn er Regenwürmer findet“, hier aber erhält ſie einen bedeutenden Zuſatz. Fauſt, wie erwähnt, wird hier zu einer rieſigen Geſtalt vergrößert, man könnte glauben, Goethes Vorliebe für die Prometheusfabel, aus der er ehemals ein Stück geſtalten wollte, habe hier mit eingewirkt; ſodann die Scene mit der Phiole: Fauſt will durch Selbſtmord, ſelbſt auf die Gefahr in Nichts zu zerfließen — eine Vorſtellung, die ſehr wenig mittelalterlich iſt — ein höheres Wiſſen und Sein erzwingen und wird nur durch die Wirkung des heiligen Geſanges, des Geſanges der Engel, davon abgehalten — freilich, um dann dem Teufel in die Hände zu fallen. Die Scene iſt wirkungsvoll und enthält viel Schönes, allein wie auf der einen Seite der verſuchte Selbſtmord fernere äußerſte Schritte vorbereitet, lenkt er doch wieder den Fortgang aus der geraden Bahn, und paßt wenig zum Pudel und der Teufelsbeſchwörung. Der Spaziergang iſt heiter und zeigt einen Ton, der wohl auf das erſte Manuſcript hinzuweiſen ſcheint, Fauſt und Wagner erſcheinen wieder und die Haltung der Scene wird ruhiger als nach der erſten zu erwarten ſtand. Darauf der Hund, den Fauſt zu ſich geſellt. Es folgen zwei Scenen Fauſt im Studirzimmer. Der Pudel tritt mit ein, Fauſt grübelt über die Bibelſtelle „im Anfang war das Wort", das heulende Thier ſtört ihn, wächſt darauf an zu einem Höllengeſpenſt, gegen welches Fauſt Zuflucht ſucht bei dem Schlüſſel Salomonis, darauf Geſang der Geiſter und Fortſetzung der Beſchwörung. Das Thier wird hinter den Ofen gebannt, ſchwillt auf zum Elephanten, zum Nebel, aus dem Mephiſtopheles entſteigt in der Tracht eines fahrenden Schülers — er iſt alſo nicht eigentlich von Fauſt gerufen. Man kann in dieſer ſchwebenden Darſtellung eine Verfeinerung erblicken, die aber doch wieder der Sache die Spitze abbricht. Mephiſtopheles giebt ſich alsbald zu erkennen als „den Geiſt, der ſtets verneint", und Fauſt, darauf eingehend, converſirt mit ihm. Aber jener bricht ab und will ſich entfernen, ihn hindert das Pentagramma auf der Thürſchwelle. Vor dem Scheiden eröffnet er dem Gelehrten Ausſichten für ſeine Sinnlichkeit, Geiſtergeſang beſtätigt dies, Fauſt verſinkt darüber in Schlaf; Mephiſtopheles aber ruft die Hülfe einer Ratte herbei, um aus dem Winkel des Pentagramms entſchlüpfen zu können. In der folgenden Scene klopft er nun ſogleich an der Thür von Fauſts Studirzimmer an und tritt auf deſſen Ruf ein, Fauſt kommt ihm alsbald ſoweit entgegen, daß er mit ſeinen Geiſtern kaum noch des Verführens bedarf. Sie werden alsbald handelseinig, daß Mephiſtopheles dem Fauſt hier diene, dieſer jenem dort, was aber nicht ſo gar viel ſagen will, da Fauſt, den wir ſchon in der Tragödie als einen Zweifler kennen, ſich um ein Drüben wenig kümmert. Darauf die Wette, die Fauſt anbietet, der Andere ſchlägt mit dem üblichen „Top" ein, verlangt dann aber doch Geſchriebenes — mit einem Tröpflein Blut — ohne daß aber die wirkliche Unterzeichnung eines Pactes zu Stande kommt. Das Neuhinzugekommene geht nun bis zu den Worten: „Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt", wo dann unverändert der Text des Fragmentes folgt bis zu dem Ende der Scene; ebenſo aber auch Auerbachs Keller und die Hexenküche. Nicht minder folgen nun der Reihe nach die ſämmtlichen Scenen des Fragmentes, welche Fauſt und Gretchen betreffen, bis an deſſen Ende bei den Worten „Nachbarin, euer Fläſchchen“; die einzige Abweichung beſteht darin, daß die Scene „Wald und Höhle“ nicht wie im Fragment hinter der „am Brunnen“ ſteht, ſondern vielmehr um zwei Scenen weiter nach vorn gerückt iſt, indem wir ſie jetzt ſogleich hinter der Scene im Gartenhäuschen finden. Sodann tritt hinter der Scene im Zwinger und vor der Scene im Dom eine neue Scene ein, Valentin, Gretchens Bruder, der von Fauſt erſtochen wird. Nach der Scene im Dom aber iſt alles neu: zunächſt die Walpurgisnacht, dann der Walpurgisnachtstraum, oder das Intermezzo Oberons und Titanias goldene Hochzeit. Endlich geht es weiter in der Tragödie ſelbſt; es folgen die Scenen Fauſt und Mephiſtopheles im Feld, und die Nachtſcene am Rabenſtein, zuletzt im Kerker — am Schluß wird durch die Stimme von oben die Andeutung gegeben, Gretchen ſei gerettet, Fauſt's Schickſal bleibt ſchwebend — der Dichter dachte eben ſchon an ſeinen zweiten Theil.

So gewiß das Fragment wirklich ein ſolches iſt, ſofern dem Schickſal nicht bloß des Fauſt, ſondern auch Gretchens der Ausgang fehlt, ſogar jede Andeutung deſſelben, ſo wird doch auch hier in der Tragödie kein Abſchluß gegeben; das iſt nun ſchon darum nicht der Fall, weil ja eben am Schluß eine neue Spannung eintritt und wir wegen des Hauptcharakters auf eine Fortſetzung verwieſen werden. Eine andere Frage iſt die, ob das Werk durch das Hinzugekommene wirklich an Abrundung gewonnen habe, und dann wieder, ob es einer philoſophiſchen Löſung näher getreten ſei. Dem großen Namen gegenüber und nicht minder gegenüber der vollendeten Thatſache der hohen Anerkennung, welche dem erſten Theil des Fauſt gezollt wird, iſt dennoch die kritiſche Pflicht in aller Strenge aufrecht zu halten.

Zuerſt iſt hier wohl der Blick auf die Epiſode: Die Walpurgisnacht, und auf die fernere Epiſode: Der Walpurgisnachtstraum, zu richten, denn hier wird man am wenigſten auf Widerſpruch ſtoßen,

wenn ausgeſprochen wird, es ſei durch dieſe Wunderlichkeiten und Teufeleien der ernſte und tiefe Gehalt der Fauſttragödie in keiner Weiſe gefördert worden, dieſe vielmehr ganz aus ihrer Bahn geworfen, namentlich auch da hier von dem wahren Genius des Dichters nur ſehr wenig zu ſpüren iſt.

Das Uebel wird aber um ſo größer, als im Fragment ſchon die in Rom gedichtete Hexenküche vorhanden war, welche dort wenigſtens in Zuſammenhang mit der Entwickelung des Ganzen gebracht iſt, was man von den neuen Capricen nicht ſagen kann. Nun verträgt aber ihrer Anlage und ihrem Inhalt nach das Stück ſicherlich keine Epiſoden, geſchweige denn ſo wilde und ganz abſpringende, während des Teufelsſpuks nun ſo viel wird, daß die Wirkung darüber verloren geht; nach der Hexenküche ſagt der ganze Blocksberg nicht viel, und das wirkt ſogar lähmend zurück auf die beſcheidneren Wunder in Fauſts Gemach und in Auerbachs Keller. Die Andeutung that hier mehr als die Ausführung, und Wiederholung ſpielt überall in der Kunſt eine ſchlechte Rolle. Daß der Blocksberg voll von Anſpielungen auf Verhältniſſe der Gegenwart iſt, ſtört noch beſonders die Illuſion und die Einheit des Kunſtwerks; man wird nun aber verſtehen, daß der Dichter von der Richtung, welche das Werk im Jahr 1807 unter ſeiner Hand genommen, ein Gefühl gehabt, wenn er in der einleitenden Scene mit dem Theaterdirector uns beſonders auf ein buntes und verſchiedenartiges Werk vorbereitet. Das war denn freilich nicht der Fauſt, den Schiller der deutſchen Literatur wünſchte und ich möchte meinerſeits behaupten, daß bei ſeinem Leben ein ſolcher, wie er vorliegt, nicht hätte in die Oeffentlichkeit gelangen können. Mit ſeiner linden Mahnung hätte er hier Goethe ſicherlich als Schutzgeiſt zur Seite geſtanden.

Aber hat denn das Stück auf keiner Seite gewonnen? Es iſt durchaus nicht die Abſicht dies zu verneinen, und wie wäre dies auch von Goethe möglich unter der Jahreszahl, mit welcher die Tragödie erſchienen. Schon die erſten Scenen, bevor noch Gretchen auftritt, haben Ausführungen und Zwiſchenſcenen erhalten, denen das Intereſſe nicht abzuſprechen iſt, wiewohl ſie in ihrer behaglichen Breite einen zum Theil anderen Ton anſchlagen. Am meiſten bedurfte das Fragment einer Ausfüllung in Beziehung auf die erſte Erſcheinung des Mephiſtopheles, der hier plötzlich eingeführt wird, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß hier das älteſte Manuſcript eine ſolche Lücke nicht enthielt, daß der Dichter aber einſtweilen fortließ, was ihm noch nicht genügte. Die Einführung des Pudels, den die Sage giebt, und die Entwickelung des Mephiſtopheles aus demſelben iſt fein und zeigt in unheimlicher Weiſe höchſt darſtellungsvoll den Boden, auf dem wir uns befinden; ſie darf für einen reinen Gewinn im Sinn der Abrundung gehalten werden. Auch in der ferneren Unterredung mit Fauſt erhält Mephiſtopheles Gelegenheit ſich als individuell teufliſcher Charakter plaſtiſch auszubilden und hier iſt offenbar die Meiſterhand des auf ſeiner Höhe ſtehenden Dichters zu erkennen, während ſich Alles leicht und anmutig giebt: ſicherlich wieder ein Gewinn gegen das Fragment, wiewohl dies im weiteren Verlauf ſtärkere Züge der gleichen Art enthält und doch wieder fraglich bleiben kann, ob es gut war, dem Böſen ſo viel Worte zu geben. Ich meinerſeits glaube ſogar, daß ſchon im Fragment die Begegnung mit dem Schüler ein wenig die feine Grenze überſchreitet. Es war lohnend, wie einladend, dieſe Maske zu manchem pikanten Wort zu gebrauchen, allein das Verhältniß zum Ganzen und deſſen Gehalt war vielleicht höher zu achten.

An dem Hauptinhalt des Fragmentes, der Tragödie Margarethe, hat der Dichter nicht gewagt ein Wort zu ändern und daran that er wohl, außer der Fortſetzung am Schluß hat er hier inmitten deſſen, was bereits Beſitz der Literatur war, nur Eine Scene hinzugefügt, die mit Valentin, beides wohl mit Rückſicht auf das ältere Manuſcript. Dies gilt namentlich von Valentin, der in dem Fragment ſchon vorbereitet iſt, denn da ſagt Gretchen im Garten:

Mein Bruder iſt Soldat,
Mein Schweſterchen iſt todt —

Möglich indeß, daß Goethe hier nur angeknüpft hätte. Die Scene thut an ihrer Stelle gut, weil ſie Gretchens Gebet im Zwinger abtrennt von der Scene im Dom und hier eine heilſame Unterbrechung giebt. Gewiß ſteigert ſie auch das Tragiſche, ja bis ins Grauſame, und zwar eben ſo ſehr für Fauſt als für Gretchen.

Von hohem Intereſſe ſind die drei Schlußſcenen. Die proſaiſche Unterredung Fauſts mit Mephiſtopheles, in welcher er fordert zur leidenden Geliebten geführt zu werden, bildet nur eben den Uebergang, dann aber verſetzt uns die kurze Scene am Rabenſtein ſogleich wieder in das Reich der Phantaſie und hebt uns hoch empor auf den Flügeln poetiſcher Kraft. Das Juwel der Tragödie Fauſt iſt jedoch die Schlußſcene im Kerker. Gretchen iſt wahnſinnig, und könnte ſie etwas anders ſein? ſie hält den eintretenden Fauſt für den Henker, der ſie zum Richtplatz führen ſoll, erkennt dann aber den Geliebten, den Retter. Wahnſinn und Liebe, Verzweiflung und Rettung, das ſpielt hier ſo wunderbar, und ſo wahr, ſo tief und ſo herzzerreißend in einander, daß hier eben ſo viel Meiſterzüge als Zeilen ſind. Dabei erfahren wir durch ihre im Wahnſinn hingeworfenen Worte alles was geſchehen, daß ſie ihr Kind ertränkt, ihre Mutter umgebracht, daß ſie ahnt, durch wen ihr Bruder den Tod gefunden. Sie erkennt in Fauſt ihren Geliebten, ihren Retter, ihr Herz jauchzt auf bei ſeiner Nähe, aber ſie fühlt ſich ſogleich von ihm, der nach der Hölle duftet, wieder abgeſtoßen! Welch ein Inhalt und welche Darſtellung. Goethe iſt nie mächtiger, nie ſchwungvoller und tragiſcher geweſen, er iſt hier nicht nur dem großen Britten ebenbürtig, ſondern ich nehme keinen Anſtand zu ſagen: er überflügelt ihn.

Hiemit iſt allerdings die Tragödie Margarethe herrlich zu Ende geführt — aber auch in gleicher Weiſe die Tragödie Fauſt? — Für jene verlangen wir keinen andern Abſchluß, wie nun aber für dieſe? Das bedarf nun allerdings der Erwägung, und es iſt keineswegs ſo einfach. Zuerſt ein Wort über die Verſchiebung der Scene „Wald und Höhle“. Die Bedeutung dieſer ſehr inhaltsvollen und für den Entwickelungsgang des Ganzen ſehr weſentlichen Scene tritt dadurch viel klarer und reiner hervor, und ſie wird nur noch wirkungsvoller. Der hölliſche Geſellſchafter hat in Fauſt eine ſinnliche Liebe angefacht, dahin wollte dieſer ſelbſt, das liegt im Weſen des Mephiſtopheles und dahin wirkte die Hexenküche; aber der erſte Gegenſtand, auf den der entflammte Trieb fällt, iſt das fromme, keuſche Gretchen; ſo wird denn die Liebe ſelbſt eine reine, eine tiefe, ein Stral, an dem Fauſtens beſſeres Selbſt erwacht. Er flieht vor der Gefahr, ſogar ſein Forſchergeiſt läutert ſich, ſucht beſſere Bahnen, es iſt ein Rückfall von dem eingeſchlagenen Wege des Böſen, ſeine gute Natur ſiegt noch weiter, es iſt „der gute Menſch in ſeinem dunkeln Drange“, es iſt der Fauſt, für den es eine Rettung, eine Vergebung und Sühne giebt. Es tritt hier der offene Spalt mit dem Genoſſen hervor, ein Ton, der in der Entwickelung nicht fehlen konnte, der aber erſt hier an ſeiner rechten Stelle iſt, und der nicht ſogleich neben das gefallene Gretchen geſtellt werden darf, ſondern nur neben die heiß liebende. Auch hier alſo ein ſehr anerkennenswerther Fortſchritt gegen das Fragment.

Gilt es nun weiter die Tragödie in Beziehung auf den Hauptcharakter, auf den philoſophiſchen Gehalt, ſo wie auch auf die geſammte Compoſition einer kritiſchen Betrachtung gewiſſenhaft zu unterwerfen, ſo kommen wir wieder auf des Dichters Verhältniß zu ſeinem ebenbürtigen Freunde zurück.

Ich halte allerdings Schillers Einfluß auf die Fortſetzung von Goethes Fauſt für entſcheidend, wie ſie denn am beſten Zeugniß giebt von dem Zuſammenwirken der Freunde und dem Austauſch ihres innerſten Weſens. Der Briefwechſel gewährt uns hier die erwünſchteſten Aufſchlüſſe und im Intereſſe des Leſers und der Sache finde ich angemeſſen, die auf Goethes Fauſt bezüglichen Aeußerungen nahebei in Vollſtändigkeit hieher zu ſetzen: iſt doch das Verhältniß des Fragmentes Fauſt zu der ſpäteren Ausführung und Fortſetzung in der deutſchen Literatur ein Gegenſtand von allerhöchſter Bedeutung.

Als Schiller im November 1794 von Goethe einen Beitrag für das erſte Stück der Horen erbittet, ſagt er: „Aber mit nicht weniger Verlangen würde ich die Bruchſtücke von Ihrem Fauſt, die noch nicht gedruckt ſind, leſen, denn ich geſtehe Ihnen, daß mir das, was ich von dieſem Stücke geleſen, der Torſo des Herkules iſt. Es herrſcht in dieſen Scenen eine Kraft und eine Fülle des Genius, die den erſten Meiſter unverkennbar zeigt, und ich möchte dieſe große und kühne Natur, die darin athmet, ſo weit als möglich verfolgen.“ Schiller wußte wohl, daß ebenſo das Intereſſe des Publicums auf nichts mehr geſpannt war als auf die Fortſetzung des Fauſtfragmentes, ſo daß eine ſolche der neuen Zeitſchrift ganz beſonders aufhelfen konnte. Goethe antwortet: „Von Fauſt kann ich jetzt nichts mittheilen; ich wage nicht das Packet aufzuſchnüren, das ihn gefangen hält. Ich könnte nicht abſchreiben ohne auszuarbeiten, und dazu fühle ich mir keinen Muth. Kann mich künftig etwas dazu bringen, ſo iſt es gewiß Ihre Theilnahme. Am 2. Januar 1795 erneuert Schiller ſeine Bitte: „Möchten Sie uns doch einige Scenen aus dem Fauſt noch zu hören geben. Frau v. Kalb, die etwas davon wußte, hat mich neuerdings äußerſt begierig danach gemacht, und ich wüßte nicht, was mir in der ganzen dichteriſchen Welt jetzt mehr Freude machen könnte.“ Aehnliches muß um jene Zeit auch Schiller an W. v. Humboldt geſchrieben haben; leider iſt der Brief verloren gegangen. Wir haben nur Humboldts Antwort vom 17. Julius 1795: „Für die ausführliche Nachricht von Goethes Fauſt meinen herzlichen Dank. Der Plan iſt ungeheuer; ſchade nur, daß er eben darum wohl nur Plan bleiben wird.“ Den 17. Auguſt 1795 ſchreibt Schiller abermals: „— noch einmal wiederhole ich meine Fürbitte wegen Fauſt. Laſſen Sie es auch nur eine Scene von zwei oder drei Seiten ſein.“ Goethe bleibt darauf die Antwort ſchuldig, erſt nach zwei Jahren, im Juni 1797, ſchreibt er: „Da es höchſt nöthig iſt, daß ich mir in meinem jetzigen unruhigen Zuſtande etwas zu thun gebe, ſo habe ich mich entſchloſſen an meinen Fauſt zu gehen, und ihn, wo nicht zu vollenden, doch wenigſtens um ein gutes Theil weiter zu bringen, indem ich das was gedruckt iſt, wieder auflöſe und mit dem, was ſchon fertig oder erfunden iſt, in große Maſſen disponiren und ſo die Ausführung des Plans, der eigentlich nur eine Idee iſt, näher vorbereite. Nun habe ich eben dieſe Idee und deren Darſtellung wieder vorgenommen, und bin mit mir ſelbſt ziemlich einig. Nun wünſchte ich aber, daß Sie die Güte hätten, die Sache einmal in ſchlafloſer Nacht durchzudenken, mir die Forderungen, die Sie an das Ganze machen würden, vorzulegen und ſo mir meine eigenen Träume, als ein wahrer Prophet, zu erzählen und zu deuten.“ — Worte, die ebenſo wichtig ſind für das Verhältniß der beiden Heroen als für Goethes Hauptwerk, von denen ich aber glaube, daß ſich darin ſchon viel von dem ſpiegelt was in mündlichem Austauſch von Schiller auf Goethe übergegangen: die bloße Rückſicht auf eine Idee des Ganzen halte ich ſchon für ein bedeutendes Zugeſtändniß an Schiller und für einen Wendepunkt in der Behandlung des Fauſt.

Schiller antwortet am 23. Juni 1797: „Ihre Aufforderung an mich, Ihnen meine Erwartungen und Deſideria mitzutheilen, iſt nicht leicht zu erfüllen; aber ſo viel ich kann, will ich Ihren Faden aufzufinden ſuchen, und wenn auch das nicht geht, ſo will ich mir einbilden, als ob ich die Fragmente des Fauſt zufällig fände und auszubilden hätte. So viel bemerke ich hier nur, daß der Fauſt, das Stück nämlich, bei aller ſeiner dichteriſchen Individualität, die Forderung an eine ſymboliſche Bedeutſamkeit nicht ganz von ſich weiſen kann, wie auch wahrſcheinlich Ihre eigne Idee iſt. Die Duplicität der menſchlichen Natur und das verunglückte Streben, das Göttliche und das Phyſiſche im Menſchen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen; und weil die Fabel ins Grelle und Formloſe geht und gehen muß, ſo will man nicht bei dem Gegenſtand ſtille ſtehen, ſondern von ihm zur Idee geleitet werden. Kurz, die Anforderungen an den Fauſt ſind zugleich philoſophiſch und poetiſch, und Sie mögen ſich wenden wie Sie wollen, ſo wird Ihnen die Natur des Gegenſtandes eine philoſophiſche Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird ſich zum Dienſt einer Vernunftidee bequemen müſſen. —*) Aber ich ſage Ihnen damit ſchwerlich etwas Neues, denn Sie haben dieſe Forderung in dem, was bereits da iſt, ſchon in hohem Grade zu befriedigen angefangen. — Wenn Sie wirklich an den Fauſt gehen, ſo zweifle ich auch nicht mehr an ſeiner völligen Ausführung, welches mich ſehr erfreut.“ Aus dieſen bedeutungsvollen Worten iſt zu entnehmen, daß Goethe noch nicht ernſtlich an den Fauſt gegangen war; Schiller, ganz abſehend von der Volksſage, ſuchte ſich aus Goethes Fauſt das Ideelle heraus, das er hier vorfand, und wünſchte vor allen Dingen dies zur Klarheit und zum Abſchluß gebracht zu ſehen, ein Verlangen, mit dem er offenbar tief auf Goethe eingewirkt hat, denn eben den Einfluß dieſes Briefes erkennen wir wieder in der von Goethe unternommenen Fortſetzung.

Wie ſehr die Sache Schiller beſchäftigt, ſieht man aus dem, was er drei Tage ſpäter ſchreibt: „Den Fauſt habe ich nun wieder geleſen, und mir ſchwindelt ordentlich vor der Auflöſung. Dies iſt indeß natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anſchauung, und ſo lang man die nicht hat, muß ein ſelbſt nicht ſo reicher Stoff den Verſtand in Verlegenheit ſetzen. Was mich daran ängſtigt, iſt, daß mir der Fauſt ſeiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie zu erfordern ſcheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt ſcheinen ſoll und für eine ſo hoch aufquellende Maſſe finde ich keinen poetiſchen Reif, der ſie zuſammen hält. Nun, Sie werden ſich ſchon zu helfen wiſſen.“ Bringt man bei dieſen inhaltvollen Worten in Abzug, was Courtoiſie iſt, ſo ſpricht ſich darin aus, daß Schiller ſelbſt die Möglichkeit der Erfüllung deſſen, wozu er eben getrieben hatte, zweifelhaft wird, namentlich ſcheint ihm bei erneuter Leſung des Fragments klar geworden zu ſein, daß Goethe, um jene allgemeine Idee des Fauſt durchzuführen, ſich bereits viel zu ſehr nach Einer Seite hin ausgebreitet habe, nämlich in der Liebe zu Gretchen, ſo daß bei gleichmäßiger Ausführung deſſen, was als Gegengewicht gefordert ſchien, der Umfang ein unförmlicher werden müßte.

---

*) Die hervorgehobenen Worte gehören hier und im Folgenden unſerer Darſtellung an, um auszuzeichnen, worauf es uns anzukommen ſcheint.

Goethe antwortet mit derſelben Feinheit: „Ihre Bemerkungen zu Fauſt waren mir ſehr erfreulich, ſie treffen, wie es natürlich war, mit meinen Vorſätzen und Planen recht gut zuſammen, nur daß ich mir's bei dieſer barbariſchen Compoſition bequemer mache und die höchſten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen gedenke. — Ich werde ſorgen, daß die Theile anmutig und unterhaltend ſind und etwas denken laſſen; bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epiſchen Gedichtes zu ſtatten kommen.“ Man ſieht, wie wenig Goethe damals noch an eine Tragödie Fauſt, und vollends an einen zweiten Theil, dachte, daß er zwar möglichſt auf Schillers Forderung einging und ſich dieſelbe ſogleich anzueignen ſuchte, daß er aber auch abſieht von einer durchgreifenden philoſophiſchen Behandlung, ſo wie künſtleriſchen Abrundung, welche einmal nach dem Vorhandenen nicht möglich ſei und — auch nicht in ſeiner Art zu dichten liege. Es vergeht nun ein Halbjahr brieflichen Verkehrs, ohne daß mit einem Wort des Fauſt gedacht wäre, Schiller ſchwieg, weil er wohl das Ablehnende aus Goethes Worten herauslas. Dieſer ſelbſt muß, bei Gelegenheit des Wallenſtein zuerſt wieder des Fauſt gedenken, und das geſchieht abermals mit ſehr beachtenswerthen Worten: „Halten Sie ſich ja zu Ihrem Wallenſtein, ich werde wohl zunächſt an meinen Fauſt gehen, theils um dieſen Tragelaphen loszuwerden, theils um mich zu einer höheren und reineren Stimmung, vielleicht zum Tell, vorzubereiten.“ — Worte, welche die des vorigen Briefes ergänzen und verſtärken. Goethe ſelbſt giebt zu, daß Fauſt ſeine Unförmlichkeit, ſeine innere Zwieſpaltigkeit behalten müſſe, das eben drückt er ſinnreich aus mit dem Tragelaph, dem fabelhaften Bockhirſch der Alten als Symbol der Verſchmelzung verſchiedener Naturen, hier aber wahrſcheinlich mehr auf das Stück als auf den Charakter des Fauſt zu beziehen, ſo daß darin eben die Verſchärfung des „Fragments“

läge. Wie wenig Goethe ſich vom Fauſt ein wohlgeordnetes Kunſtwerk verſprach, geht namentlich auch daraus hervor, daß er ihn nur als Durchgang betrachten will zu etwas Beſſerem, das aus vollem Holz gleich planmäßiger angelegt ſein ſollte: das Epos Tell, das er damals, vor Schiller, im Auge hatte. Schiller antwortet am 8. Dec. 1797: „Es iſt wohl nicht übel, daß Sie zwiſchen Ihr erſtes und zweites Epos den Fauſt einſchieben. Sie ſchwellen dadurch den poetiſchen Strom, und erregen ſich ein ungeduldiges Verlangen nach der neuen reinen Production, welches ſchon die halbe Stimmung iſt. Der Fauſt, wenn Sie ihn nun durchgearbeitet, läßt Sie ſicherlich nicht ſo, wie Sie zu ihm kommen; er übt und ſchärft irgend eine neue Kraft in Ihnen und ſo kommen Sie reicher und feuriger zu Ihrem neuen Werke.“ Während Schiller hier auf Goethes Gedanken eingeht, bleibt er doch bei den ſeinigen. Die Art, wie er Goethes Worte auffaßt, beſtätigt auch unſere Auffaſſung; denn was kann deutlicher ſein, als daß hier dem Fauſt „eine neue reine Production“ gegenüber geſtellt wird. Wenn aber Schiller von einer „neuen Kraft“ ſpricht, die der Fauſt in Goethe erzeugen werde, ſo kann damit wohl nur eben die Richtung gemeint ſein, auf die, nach Schillers Urtheil, der Fauſt nothwendig hinführen mußte: das Symboliſche und Philoſophiſche, eben das was Schiller nicht nur in Beziehung auf Fauſt, ſondern überhaupt, noch mehr von Goethe wünſchte; aber wie zart iſt das ausgedrückt!

Goethe ging zögernd an's Werk. Er ſchreibt im Februar 1798: „Sodann denke ich etwas ernſthafter an meinen Fauſt, und ſehe mich auf dieſem Weg ſchon für das ganze Jahr beſchäftigt“ — die Arbeit erſchien ihm alſo nicht ſo leicht. Am 2. April 1798 ſchreibt Schiller: „Zu den Fortſchritten im Fauſt wünſche ich Glück“, und am 27., über Honorarangelegenheit befragt, Goethe ſolle von Cotta für den Fauſt 8 Louisd'or für den Bogen fordern, doppelt ſo viel als für die theoretiſchen Abhandlungen: es erhellt daraus Schillers Zutrauen und das allgemeine Intereſſe, das gerade für dies Stück vorhanden war*) Darauf Goethe am 29. April: „Ebenſo will ich meinen Fauſt auch fertig machen, der ſeiner *nordiſchen Natur* nach ein ungeheures nordiſches Publicum finden muß" — es iſt hier wohl nicht bloß der Hexenſpuk gemeint, ſondern auch das Unregelmäßige und Nebelhafte der äußeren Geſtaltung, das dem Dichter ſchon ſelbſt nicht mehr ganz behagte. Wirklich ſollte jetzt Ernſt werden; in Goethes Brief vom 5. Mai leſen wir: „Meinen Fauſt habe ich um ein gutes weiter gebracht. Das alte noch vorräthige, höchſt confuſe Manuſcript (ſ. o.) iſt abgeſchrieben und die Theile ſind in abgeſonderten Lagen nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt: nun kann ich jeden Augenblick die Stimmung nutzen, um einzelne Theile weiter auszuführen und das Ganze *früher oder ſpäter* zuſammenzuſtellen. — Ein ſehr ſonderbarer Fall erſcheint dabei: Einige tragiſche Scenen waren in *Proſa* geſchrieben, ſie ſind durch ihre Natürlichkeit und Stärke im Verhältniß gegen das Andere ganz unerträglich." Wir erkennen hier die förmliche Art, wie Goethe überhaupt zu arbeiten pflegte und zugleich, wie fremd ihm nunmehr das alte Manuſcript geworden. Daß es *zum Theil* in Proſa geſchrieben war, iſt um ſo merkwürdiger, als Goethe in der Tragödie noch zwei Scenen in Proſa beibehalten, ſchwerlich aber ganz die urſprüngliche Faſſung. Wahrſcheinlich ſind dieſe proſaiſchen Scenen aus der älteſten Conception, ſo bald ſich aber einmal der alterthümliche Vers daneben ſtellte, mußten ſie charakterlos erſcheinen, wie denn auch Goethe im Fragment keine Proſa hat. Daß ſie nebenbei allzu natürlich, d. h. wohl allzu genreartig erſcheinen, iſt von Intereſſe für Goethes Entwicklung, der ſich je mehr und mehr zum Stil erhob, namentlich ſeitdem er näher mit den Kunſtwerken des Alterthums bekannt geworden. Der Wiederhall in Schillers Brief lautet: „Ich gratulire Ihnen zu dem vorgerückten Fauſt. Sobald Sie bei dieſem Stoff nur erſt beſtimmt wiſſen, was noch daran zu thun iſt, ſo iſt er ſo gut als gemacht, denn mir ſchien immer das Unbegrenzbare das Schwierigſte daran zu ſein. Ihre neuliche Bemerkung, daß die Ausführung einiger tragiſchen Scenen ſo gewaltſam angreifend ausgefallen, beſtätigt eine ältere Erfahrung, die ſie bei der Marianne im Meiſter gemacht haben, wo gleichfalls der pure Realism in einer pathetiſchen Situation ſo heftig wirkt, und einen nicht poetiſchen Ernſt hervorbringt: denn nach meinen Begriffen gehört es zum Weſen der Poeſie, daß in ihr Ernſt und Spiel immer verbunden ſeien“.*)

---

*) Zur Ergänzung kann die Aeußerung in einem ſpäteren Brief vom Jahr 1800 dienen, in dem er meint, Cotta könne in 8000 Exemplaren den Fauſt drucken.

Das ſchrieb Schiller am 8. Mai 1798, aber trotz aller guten Entſchlüſſe fällt zwei Jahre lang kein Wort von Fauſt; erſt am 6. März 1800 ſchreibt Goethe von Oberroßla: „An Fauſt iſt in der Zeit auch etwas geſchehen. Ich hoffe, daß bald in der großen Lücke nur der Diſputationsactus fehlen ſoll, welcher dann freilich als ein eigenes Werk anzuſehen iſt und aus dem Stegreiſe nicht entſtehen wird.“ Die große Lücke iſt von uns ſchon oben bezeichnet worden, ſie betrifft den Monolog des Fauſt am Schluß der erſten Scene, den Spaziergang vor dem Thor und den Anfang der Scene Fauſt im Studirzimmer. Wir erfahren, daß der Dichter hier noch mehr zwiſchenlegen wollte, oder vielleicht anderes, als ſpäter geſchah, denn die Diſputation des Mephiſtopheles mit Fauſt, welche die Volksbücher geben, iſt weiterhin ganz unterblieben, wohl darum, weil ſie zu undramatiſch erſchien und ſich mit dem, was ſchon feſt ſtand, nicht friedlich vereinigen wollte. Wir können es nur loben. Aber wo griff Goethe hier zunächſt das Werk an? Schiller giebt uns die Antwort in ſeinem Brief vom 24. März 1800: „Da Sie, wie Sie geſtern ſagten, die noch ungedruckte Elegie, welche ſo viel perſönliche Beziehung auf Sie ſelbſt hat, mit abdrucken laſſen, und mit dieſen geſelligen und gefälligen Theaterreden ſchließen wollen, ſo möchte ich um ſo weniger rathen, das Publicum durch die abgeriſſene Erſcheinung des Fragments aus dem Fauſt, von Oberons Hochzeit, ſcheu und irre zu machen. Ueberlegen Sie es wenigſtens noch einmal u. ſ. w.“ Es ſcheint die Rede zu ſein von dem Druck eines neuen Bandes der Goetheſchen Werke; das gemeinte Fragment iſt das jetzt als Intermezzo und Walpurgisnacht angehängte, und ſicherlich war Schillers Abmahnung ſehr im Recht; vielleicht verräth ſich aber auch, daß hiemit Schiller in ſeinen Erwartungen nicht befriedrigt war. Goethe blieb indeſſen beim Fauſt. Sein Schreiben aus Jena vom 1. Auguſt giebt: „Geſtern habe ich einiges Geſchäftsähnliche beſorgt und heute einen kleinen Knoten im Fauſt gelöſt. Könnte ich von jetzt an noch vierzehn Tage hier bleiben, ſo ſollte es ein ander Anſehen damit gewinnen.“ Welches der Knoten ſei, fehlt leider. Schiller in der Antwort freut ſich, daß des Fauſt wieder gedacht worden und ſagt: „So verliere ich die Hoffnung nicht, daß dieſes Jahr noch ein großer Schritt darin geſchehen wird“

---

*) Das äſthetiſche Theorem aber, dem ſicherlich Wahres zu Grunde liegt, hat wohl nicht ſeinen glücklichſten Ausdruck erhalten: es iſt die leichtmachende Verklärung der Kunſt gemeint, welche die grobe Zudringlichkeit des Wirklichen, namentlich im Jammer, zu entfernen hat.

Die Hoffnung ward erfüllt — und nicht erfüllt.

In Goethes Brief aus Jena vom 12. Sept. 1800 leſen wir, daß nunmehr Helena ſeine Phantaſie beſchäftigt. Er ſei eben erſt zur Jenaiſchen Ruhe gelangt und habe gleich etwas verſucht: „Glücklicherweiſe konnte ich dieſe acht Tage die Situationen feſthalten, von denen Sie wiſſen, und meine Helena iſt wirklich aufgetreten. Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin ſo ſehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächſt in eine Fratze verwandeln ſoll.“ Er fühle, ſagt er, wirklich Luſt, eine ernſthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen, wolle ſich aber hüten die Obliegenheiten zu vermehren. Es war ihm alſo noch unentſchieden, ob dieſe Helena ein Theil des Fauſt bleiben, oder ein ſelbſtändiges Werk werden ſollte; dem letzteren glaubt er entſagen zu müſſen, will jedoch für dieſe Partie, welche alſo nicht vom Fauſt getrennt werden ſoll, eine andere und zwar höhere Tonart, als in jenem herrſcht. Schiller ſchreibt zurück, am 13. Sept. 1800: „Ich wünſche Ihnen

Glück zu dem Schritt, denn Sie in Ihrem Fauſt gethan haben. Laſſen Sie ſich aber ja nicht durch den Gedanken ſtören, wenn die ſchönen Geſtalten und Situationen kommen, daß es Schade ſei, ſie zu verbarbariſiren. Der Fall könnte Ihnen im zweiten Theil des Fauſt noch öfters vorkommen und es könnte gut ſein, Ihr poetiſches Gewiſſen darüber zum Schweigen zu bringen. Das Barbariſche der Behandlung, das Ihnen durch den Geiſt des Ganzen aufgelegt wird, kann den höhern Gehalt nicht zerſtören und das Schöne nicht aufheben, nur es anders ſpecificiren und für ein anderes Seelenvermögen zubereiten. Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werk einen eigenen Reiz geben, und Helena iſt in dieſem Stück ein Symbol für alle die ſchönen Geſtalten, die ſich hinein verirren werden. Es iſt ein ſehr bedeutender Vortheil, von dem Reinen mit Bewußtſein ins Unreine zu gehen, anſtatt einen Aufſchwung von dem Unreinen zum Reinen zu ſuchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall iſt. Sie müſſen alſo in Ihrem Fauſt überall Ihr Fauſtrecht behaupten.“ Aus dieſen mit großer Feinheit hingeſtellten Worten iſt viel und vielerlei zu entnehmen, zunächſt, daß Goethe bei dem anwachſenden Material ſchon darauf verzichtete, in Einem Werk das Ganze abzuſchließen, was früher nicht der Fall war. Wir bekommen hier die erſte Kunde von einem zweiten Theil des Fauſt, wovon Helena, die ſchon eine eigene Tragödie werden zu wollen ſchien, wohl die nächſte Veranlaſſung war. Fauſt ſollte mehr und vielſeitiger hervortreten, auch für ihn eine vollſtändigere Löſung erfolgen. Schiller räth gleichwohl, den Ton nicht zu ändern, die Gleichartigkeit der Form möglichſt beizuhalten, damit eben, wonach er ſtets geſtrebt, die Einheit des Ganzen aufrecht erhalten werde. Goethe, der ſich offenbar jetzt ſchon auf einer ganz anderen Entwicklungsſtufe befindet und namentlich ſich der antiken Formreinheit zuneigt, war nur zu ſehr ſchon damals in Gefahr zwei Werke von verſchiedenem Charakter zu ſchaffen und damit zugleich auch der Schillerſchen Forderung einer philoſophiſchen Abrundung ſich zu entziehen. Er entgegnet: „Der Troſt, den Sie mir in Ihrem Briefe geben, daß durch die

Verbindung des Reinen und Abenteuerlichen ein nicht ganz verwerfliches poetiſches Ungeheuer entſtehen könne, hat ſich durch die Erfahrung ſchon an mir beſtätigt, indem aus dieſer Amalgamation ſeltſame Erſcheinungen, an denen ich ſelbſt einiges Gefallen habe, hervortreten. Mich verlangt zu wiſſen, wie es in vierzehn Tagen ausſehen wird. Leider haben dieſe Erſcheinungen eine ſo große Breite und Tiefe, und ſie würden mich eigenthümlich glücklich machen, wenn ich ein ruhiges halbes Jahr vor mir ſehen könnte.“ Schiller nun freut ſich im folgenden des Fortſchrittes und ſagt: „Endlich muß ſich doch etwas darin präcipitiren“, er beſteht dann ferner am 23. September auf der „Syntheſe des Barbariſchen mit dem Edeln“, gelinge ſie, ſo werde der Schlüſſel zum Ganzen gefunden ſein. Im nächſten Brief Schillers erfahren wir gelegentlich, daß Goethe den Trimeter in der Partie der Helena angewendet, d. h., daß er ſich nicht eben dem Schillerſchen Rath hinſichtlich der Form gefügt habe. Und ſo bleibt er auch zunächſt bei der Partie der Helena ſtehen. Im Brief, Jena vom 18. Nov. 1800: „Zur Helena haben ſich einige gute Motive gefunden.“ Es folgen Schillers wiederholte Mahnungen zur Fortſetzung des Fauſt, und Goethes Erklärungen, daß es langſam, ſachte fortgehe. Schiller ſchreibt dann am 16. März 1801: „Viel Glück zu den Fortſchritten im Fauſt, auf den die hieſigen Philoſophen ganz unausſprechlich geſpannt ſind.“ Goethe antwortet, Weimar am 18. März, er habe zwar noch keinen eigentlichen Stillſtand am Fauſt gemacht, aber auch nur ſchwache Fortſchritte: „Da die Philoſophen auf dieſe Arbeit neugierig ſind, habe ich mich freilich zuſammen zu nehmen.“ Das Ergebniß dieſes Zuſammennehmens iſt aber leider zunächſt nur, daß wir nichts weiter von dem Fauſt erfahren. Goethe ſchwieg und Schiller mied die Sache anzuregen. Er unterläßt aber nicht ſein Ziel im Auge zu behalten und von fern darauf hinzuwirken. Zum öftern zielen ſeine äſthetiſchen Betrachtungen dahin, Goethe zu warnen vor derjenigen Auffaſſung, welche Schelling und Schlegel der Goetheſchen Productionsart unterzulegen ſuchten:

die Kunſt habe vom Bewußten zum Bewußtloſen zu gehen und der Vorzug des Goetheſchen Genius ſei, ganz ohne Bewußtſein zu handeln (Br. 702). So blieb die Sache; Schiller erlebte die Abſchließung, oder auch nur Abklärung des Fauſt nicht, zu der er doch ſo lebhaft angeregt hatte. Erſt nach ſeinem Tode, 1807, erſchien die Tragödie Fauſt. Alles was dieſe beſonders von dem Fragment unterſcheidet, iſt in dem Briefwechſel nicht berührt, ſcheint alſo erſt nach Schillers Hingange erwachſen zu ſein.

In dieſen Nachrichten und Aeußerungen nun, welche wir nicht ohne Grund in ſolcher Ausführlichkeit mitgetheilt haben, liegt gar manches was zur Erklärung und Beurtheilung der letzten Geſtalt des Fauſt dienen kann, in der That aber zu ſolchem Zweck noch nicht hinreichend genutzt ſcheint. Ob Goethe, ohne Schillers Antrieb, das Fragment Fauſt weiter geführt haben werde, mag fraglich ſein, aber ſicher iſt, daß er es alsdann anders fortgeführt hätte. Das alte urſprüngliche Manuſcript enthielt mehr, als das Fragment giebt, dieſes aber offenbar von dem darin Vorhandenen das Beſte. Ließ ſich aus jenem noch Einzelnes durch Ueberarbeitung zu gleicher Höhe erheben, ſo waren dadurch Uebergänge zu gewinnen, aber hier entſteht in Beziehung auf Fauſt die Frage, ob gerade damit dem Ganzen gedient war, denn zu der vorwaltenden Art der Behandlung paßte eben das Abgeriſſene, nur Andeutende. So gern Goethe auf die Forderung des Symboliſchen und Philoſophiſchen einging, weil er dadurch dem Werk eine höhere Bedeutung und Weihe zu geben hoffte, ſo erkannte er doch bald wieder, daß es Fragment ſei und bleiben müſſe, ja er bezeichnete es als Tragelaphos. Schiller ſelbſt ſchien ſeine Mahnung ſchon gereut zu haben, er ſah wohl bei erneuter Leſung, daß das Fragment nach Einer Seite hin ſchon zu weit ausgeführt ſei, um noch poetiſche Abrundung und zugleich beſtimmten philoſophiſchen Gehalt erlangen zu können; allein ſein Wort war einmal geſprochen und fand in Goethes Inneren mehr Fruchtboden, als dieſer merken ließ. Das Gewicht, das Schiller auf den Tiefſinn legt, deſſen das Stück fähig ſei, ließ den Dichter nicht ruhen und das ſteigerte ſich noch erheblich, als die Philoſophen von Jena ihre ganze Aufmerkſamkeit dem Werk von dieſer Seite zuwendeten. Schiller, der das Fragment ſo hoch ſchätzte, wollte ferner auch bei aller mit mehr Klarheit geſtalteten Symbolik, doch jene rauhe Form nicht aufgeben, ſondern verlangt ſie auch für das Hinzukommende: jener Barbarismus werde weder dem Philoſophiſchen Eintrag thun, noch auch den ſchöneren und reineren Elementen, wobei beſonders an Helena gedacht war. Solchen Forderungen hat Goethe zu genügen geſucht, ſo weit es innerhalb ſeiner Tragödie Fauſt möglich war; er behielt hier die ſchon barbariſch erſcheinende Form bei, wogegen Helena und Trimeter als untrennbar erſchienen. Bald beſaß Helena für den Dichter ein größeres Intereſſe als Fauſt, und wenn er dem Barbarismus entfliehen und dem reinen Griechenthum ſich hinzugeben geneigt war, ſo wurde ihm nunmehr Fauſt ein Symbol für jenen, Helena für dieſen. Aber wie damit in den einmal angelegten Fauſt hinein? Das war allerdings unthunlich, um ſo mehr als der Formunterſchied ſich ausbildete: Helena war nun ein ſelbſtändiges Werk und wurde der Ausgang für einen zweiten Theil des Fauſt. Schillers Mahnung erhielt zwar jenen einigermaßen gleichartig, konnte aber die Uebereinſtimmung der beiden Theile nicht mehr erreichen. Goethe ſcheint dies aber als Compromiß angeſehen zu haben und er begnügte ſich damit zunächſt die Tragödie Margarethe zum Abſchluß zu bringen, was ihm ſo glänzend gelungen iſt.

Sicherlich iſt es von großem Intereſſe zu wiſſen, daß ſchon vor Abſchließung des erſten Theiles der Gedanke an einen zweiten Theil beſtanden habe und daß mit Rückſicht auf einen ſolchen die Tragödie Fauſt zu Ende geführt wurde. Auch der Prolog im Himmel deutet, wiewol noch unbeſtimmt, ſchon auf die Nachfolge eines zweiten Theiles hin: wäre derſelbe nur unmittelbar dem erſten gefolgt! Allein der Dichter ließ die Sache abermals liegen, gewiß auch zufolge der inneren Schwierigkeit, und nahm erſt bei weichender Kraft und jedenfalls in einem ganz anderen Stadium ſeiner Entwickelung die Sache wieder in die Hand.

So haben wir denn jetzt erſt eine Grundlage für genauere eingehende Beurtheilung des Werkes und zugleich einen Standpunkt, der unvermeidlichem Tadel die Schärfe nehmen, ja eine gewiſſe Unzulänglichkeit als Nothwendigkeit wird erſcheinen laſſen. Wir haben für das Härteſte, das zu ſagen wäre, bereits Goethes eigenes Zugeſtändniß, entgehen alſo hier jeder Mißdeutung. Dabei beginnen wir wieder gern mit der ausdrücklichen Aeußerung, daß Fauſt, er ſei, wie er wolle, immer als der Höhenpunkt der Goetheſchen Poeſie und des Goetheſchen Geiſtes beſteht, daß hier des Dichters Genialität ſich am vollſten und reichſten ausſchüttet, es bleibt das Werk eines Meiſters erſten Ranges, wenn vielleicht auch nicht ein Meiſterwerk im Sinne der Kunſt.

Goethe, durch die Eigenthümlichkeit ſeines Genius und die Aufgabe ſeiner Zeit, durch Vorbilder und Mitſtrebende geleitet, hatte das Thema Fauſt gleich in den erſten Zügen oder bald danach auf eine andere Bahn hinübergezogen und hieran ſeine ganze Kraft geſetzt: eine ähnliche Kindesmörderin, aber mit der Goetheſchen nicht zu vergleichen, dichtete damals H. L. Wagner (ſ. w. u.) und ſie dürfte von Einfluß auf unſern Dichter geweſen ſein. Fauſt und Mephiſtopheles waren ungemein anziehende, pikante Elemente in dieſer Goetheſchen Kindesmörderin, aber eben nur Elemente, nicht Hauptingrediens. Je mehr und mehr wurde Goethes Fauſt ein anderes als der Fauſt der Volksſage; aber auch als er in Schillers Sinn nach deſſen Tode den Fauſt philoſophiſcher geſtalten, d. h. dieſen Charakter, Gretchen gegenüber, mehr heben wollte, entfernte er ſich wieder nach einer anderen Seite von dem Sinn der Sage, und eben hierin liegt der hauptſächliche Unterſchied des Fauſt der Tragödie von dem des Fragments. Der in der Sage gegebene Drang nach Wiſſen ſteigert ſich ſchon in dem Fragmente bis ins Titanenhafte, allein was hier nur mehr angedeutet wird, erhält in der Tragödie ſeine nähere Ausbildung. Fauſt ſagt von ſich: „Ich, mehr als Cherub“, er fühlt ſich von dem Erdgeiſt „zurückgeſtoßen ins Menſchenloos“, und wird „Uebermenſch“ genannt, keine Gelegenheit wird verſäumt, ihn als einen über die Menſchheit hinausſtrebenden zu bezeichnen. So beſonders die Aeußerung, welche

Fauſt ſogleich in dem der Tragödie gehörigen Zuſatz der erſten Scene macht:

> Hier iſt es Zeit, durch Thaten zu beweiſen,
> Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht.

Ja die dem Mephiſtopheles untergeordneten Geiſter nennen Fauſt einen „Halbgott“ der die Welt ſich zerſtört habe und ſie in anderer Art ſich wieder aufbauen ſolle. Aber das nicht allein. Als Schiller das wirkſame Wort ausſprach, daß Fauſt die Forderung an eine ſymboliſche Bedeutung nicht von ſich weiſen könne, daß die Einbildungskraft ſich einer Vernunftidee werde bequemen müſſen, und daß dazu ſchon Anfänge im Gedicht enthalten ſeien, da bezeichnet er: die Duplicität der menſchlichen Natur und das verunglückte Streben das Göttliche und Phyſiſche zu vereinigen. Schiller hatte dies aus dem Fragment herausgeleſen, Hauptſtellen der Art ſind der Anfang des Monologs in der zweiten Scene (Ausgabe von 1790 S. 19):

> Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt,
> Will ich in meinem innern Selbſt genießen,
> Mit meinem Geiſt das Höchſt' und Tiefſte greifen,
> Ihr Wohl und Weh auf meinen Buſen häufen —

Zwei ſehr verſchiedene Dinge, die hier unmittelbar zuſammen rücken; demnächſt die Worte zu Mephiſtopheles:

> Was bin ich denn, wenn es nicht möglich iſt,
> Der Menſchheit Kronen zu erringen.

Darauf im Monolog des Mephiſtopheles, bevor der Schüler erſcheint:

> Ihm hat das Schickſal einen Geiſt gegeben,
> Der ungebändigt immer vorwärts dringt
> Und deſſen übereiltes Streben
> Der Erde Freuden überſpringt.
> Den ſchlepp' ich durch das wilde Leben —

Dieſen Gedanken nun, auf den Schiller Gewicht gelegt hatte, faßte Goethe auf und bildete ihn ſtärker heraus, jene Duplicität und Fauſts Unerſättlichkeit wurde nun der Charakter des Mannes und der Inhalt des Stückes. So erwuchs denn zunächſt die bedeutſame Stelle im Geſpräch mit Wagner:

Du biſt dir nur des Einen Triebs bewußt,
O lerne nie den andern kennen!
Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Bruſt,
Die Eine will ſich von der andern trennen.
Die eine hält mit derber Liebesluſt
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltſam ſich vom Duſt
Zu den Gefilden hoher Ahnen.
O giebt es Geiſter in der Luft,
Die zwiſchen Erd' und Himmel herrſchend weben,
So ſteiget nieder aus dem goldnen Duft
Und führt mich weg zu neuem Leben.

Hiedurch bekommen wir einen ganz andern Fauſt, denn ſein Wiſſensdurſt hat in ihm ſelbſt ſchon ein Gegengewicht, Fauſt iſt von Hauſe aus zugleich ein Sinnenmenſch, ſeine Lebensluſt überwächſt ſchon, ohne teufliſchen Einfluß, jenes Streben: ein Punkt, der nothwendig die ganze Aufgabe verrücken mußte und der im Grunde die Hexenküche und den Hexentrank überflüſſig macht, ja damit in Widerſpruch tritt. Dort, im Fragment, wird die Sinnlichkeit dem Fauſt erſt beigebracht, durch Mephiſtopheles und ſeine Hexen, er iſt dieſem ein Mittel, Fauſt für ſich und ſeine Hölle zu gewinnen, der Wiſſensdurſt aber iſt nur die Handhabe, an der der Teufel ihn faßt: man ſieht, daß Goethes Fragment dem Puppenſpiel und der mittelalterlichen Auffaſſung noch um vieles näher ſtand, daß er aber davon loszukommen ſuchte, als Schiller einen philoſophiſchen Fauſt wollte. Da konnte man nun im neunzehnten Jahrhundert freilich den Teufel und den Hexentrank nicht brauchen; der Kampf mußte in das Innere des Menſchen verlegt werden und es begreift ſich, daß hier Wiſſensdurſt und Sinnlichkeit gleich wenig als etwas unmittelbar

Sündliches gelten konnten. Auch ſchon die ſpeciellere Ausführung im Sinne neuerer Kunſt verlangte eine Verlegung des Kampfes ins Innere der Menſchenbruſt. Allein darauf waren die Grundlinien, die Umriſſe des Fragments nun einmal nicht berechnet.

Fauſt erhält nun nach beiden Seiten ein ſchrankenloſes, vaſtes Streben, in beiden Richtungen will er ins Maaßloſe, im Ueberſinnlichen wie Sinnlichen, innere Unruhe treibt ihn ebenſo zur weiteſten und höchſten Erkenntniß, wie zum wildeſten Sinnenrauſch, mit anderen Worten, er iſt Fauſt und Donjuan in Einer Perſon. Läßt ſich nun das vereinigen und kann das eine klare Philoſophie ergeben, wie Schiller danach Begehr hatte? Daß aber dies und nicht anderes von Goethe uns gegeben werde, das zeigt ſich namentlich auch darin, daß Mephiſtopheles eben dieſe „Unerſättlichkeit“ in beider Richtung acceptirt und darauf ſein Recht auf Fauſt gründet; in deutlichſten Worten ſpricht er aus, zum Theil ganz im Sinne des 19. Jahrhunderts:

Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft,
Des Menſchen allerhöchſte Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeiſt beſtärken,
So hab’ ich dich ſchon unbedingt —
Ihm hat das Schickſal einen Geiſt gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts drängt,
Und deſſen übereilkes Streben
Der Erde Freuden überſpringt,
Den ſchlepp’ ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er ſoll mir zappeln, ſtarren, kleben,
Und ſeiner Unerſättlichkeit
Soll Speiſ’ und Trank vor gier’gen Lippen ſchweben.
Er wird Erquickung ſich umſonſt erflehn,
Und hätt’ er ſich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn.

Letzteres gewiß ſehr wahr, aber eben darum der Teufel hier überflüſſig.

Es begreift ſich nun, daß unter dem Einfluß ſeines hölliſchen Gefährten das Streben nach Sinnengenuß den Wiſſensdurſt überwachſen werde und müſſe; in der Tragödie bringt Fauſt dem Mephiſtopheles dies vielmehr entgegen, indem er von freien Stücken ſagt:

Mir ekelt lange vor dem Wiſſen,
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenſchaften ſtillen —

Man erwartet nun vielleicht einen ganz ſinnlichen Fauſt — das auch nicht, denn hier hielten die bereits beſtehenden Züge des Fragments feſt:

Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt,
Will ich an meinem innern Selbſt genießen,
Mit meinem Geiſt das Höchſt' und Tiefſte greifen
Ihr Wohl und Wehe auf meinen Buſen häufen
Und ſo mein eigen Selbſt zu ihrem Selbſt erweitern,
Und wie ſie ſelbſt am End' auch ich zerſcheitern.

Freilich ſehr eigenthümlich und ein wenig unfaßbar, erklärlich aber vielleicht durch die Zeitſtimmung von Sturm und Drang, in welcher Goethe jenen älteren Theil ſchrieb. Fauſt ſuchte den Genuß nicht um des Genuſſes willen, ſondern — um in ſeiner einzelnen Perſon die ganze Menſchheit zu umfaſſen, und er will nicht bloß den Genuß, ſondern auch eben ſo den Schmerz, Wohl und Weh, alles dies in einer gewiſſen theoretiſchen Abſicht. Wenn er nun aber in der Tragödie weiß, daß hier keine Befriedigung zu finden iſt, ſo kehrt in der That die Stellung zu Mephiſtopheles ſich beinahe völlig um gegen die einfache in den Volksbüchern und der Sage.

Mit einem ſolchen Fauſt nun beginnt der Dichter die Compoſition ſeiner Tragödie. Seine Unerſättlichkeit und die Unmöglichkeit ihr Genüge zu thun, bringt ihn gleich Eingangs zum Selbſtmord, der kirchliche Geſang rettet ihn, aber er fällt zufolge derſelben ſogleich wieder dem Böſen anheim, für den er ja eben reif iſt. Dieſem gegenüber ſpricht er dann eben aus, daß er mit allem fertig ſei, er hält alle Genüſſe, welche die Erde bieten kann, für Rauch und Dunſt, freilich noch ohne ſie zu kennen. Der Dichter giebt ihm folgenden Fluch:

> Wenn aus dem ſchrecklichen Gewühle
> Ein ſüß bekannter Ton mich zog,
> Den Reſt von kindlichem Gefühle
> Mit Anklang froher Zeit betrog;
> So fluch' ich allem, was die Seele
> Mit Lock= und Gaukelwerk umſpannt,
> Und ſie in dieſe Trauerhöhle
> Mit Blend= und Schmeichelkräften bannt!
> Verflucht voraus die hohe Meinung,
> Womit der Geiſt ſich ſelbſt umfängt,
> Verflucht das Blenden der Erſcheinung,
> Die ſich an unſre Sinne drängt!
> Verflucht was uns in Träumen heuchelt,
> Des Ruhms, der Namensdauer Trug!
> Verflucht was den Beſitz erſchmeichelt,
> Als Weib und Kind, als Knecht und Pflug! u. ſ. w.

Die Geiſter rufen ihm darauf zu:

> Weh, weh, du haſt ſie zerſtört,
> Die ſchöne Welt —

Und:

> Baue ſie wieder,
> In deinem Buſen baue ſie auf,
> Neuen Lebenslauf beginne
> Mit hellem Sinne —

Worte, welche man anderen Geiſtern als ſolchen in den Mund legen möchte, die unter Mephiſtopheles Gebot ſtehen: aber dieſer eignet im gleichfolgenden ſie ſich ausdrücklich zu:

> **Dies ſind die Kleinen**
> **Von den Meinen:**

Höre, wie zu Luſt und Thaten
Altklug ſie rathen.

Gleicherweiſe bekommt nun auch der Pact eine ganz beſondere Stellung. Fauſt ſagt zu Mephiſtopheles:

Kannſt du mich ſchmeichelnd je belügen,
Daß ich mir ſelbſt gefallen mag,
Kannſt du mich mit Genuß betrügen,
Das ſei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!

Und:

Werd' ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch, du biſt ſo ſchön!
Dann magſt du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Todtenglocke ſchallen,
Dann biſt du deines Dienſtes frei,
Die Uhr mag ſtehn, der Zeiger fallen,
Es ſei die Zeit für mich vorbei.

Hierauf der Pact. Es liegt nun die Sache ſehr eigenthümlich, ſie iſt allerdings ein wenig verſchränkt: der Fauſt, der ſich eben ganz dem Genuß hingeben wollte, erklärt jetzt alles für ungenügend, behauptet, daß nichts ihm genügen könne, alles und ſelbſt der Genuß ſei Täuſchung und er flucht dieſem Gaukelwerk; nicht bloß den Ruhm, auch die Liebe und ſelbſt die Kindesliebe rechnet er dazu; und nun, verlangt er nach etwas Wahrem und Wirklichem? will er deſſen Beſitz um ſeine Seligkeit erkaufen? Nein, umgekehrt, er wettet mit Mephiſtopheles: wenn ihn je etwas befriedige, dann wolle er verloren haben, dann wolle er ſich ihm zu eigen geben.*) Er iſt eben nur noch der Raſtloſe, der überall Unbefriedigte:

---

*) Eine Unklarheit, die zum Theil abſichtlich iſt, und ſich im zweiten Theil einigermaßen aufhellen wird.

Stürzen wir uns in das Rauſchen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß
Mit einander wechſeln, wie es kann,
Nur raſtlos bethätigt ſich der Mann.

Beſonders charakteriſtiſch ſind noch die Worte, welche der Dichter jenen maaßgebenden Worten des Fragmentes unmittelbar vorangeſtellt hat:

Du höreſt ja, von Freud' iſt nicht die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem ſchmerzlichſten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Buſen, der vom Wiſſensdrang geheilt iſt u. ſ. w. *)

Eine beſondere Schwierigkeit bleibt aber immer noch in der Wette und dem Pact, für den es eben ſo ſehr an der Förmlichkeit des Unterzeichnens fehlt wie an der Präciſion des Inhalts. Fauſt wettet vielmehr und zwar auf die Nichterfüllung deſſen was er, wie man meint, natürlicherweiſe wünſchen mußte: Die Befriedigung im Sinnlichen. Wenn er unter dieſen Umſtänden ſeine Seligkeit einſetzt für Befriedigung im Genuß, ſo kann das keinen anderen Sinn haben, als daß er die Seligkeit nicht zu verlieren fürchtet, weil er eben die Befriedigung für unmöglich hält: eben darum die

---

*) Hier bietet ſich noch eine fernere Betrachtung dar. Goethe der im Fragment bei den Worten anhebt: „Und was der Menſchheit zugetheilt iſt", hat auffallender Weiſe ſeinen Schnitt mitten durch die Reimverbindung geführt; da nun aber der entſprechende Reim ein überaus ſeltener iſt und nur wenig neben ſich hat, ſo darf man annehmen, ſchon im erſten Concept habe geſtanden: Mein Buſen der vom Wiſſensdrang geheilt iſt." Goethe ſcheint, was man wohl verſteht, eben an dieſem Ausdruck aber Anſtoß genommen zu haben; ſpäter, als er ihm ein Gegengewicht gegeben zu haben glaubte, nahm er ihn wieder auf. — Er wäre alſo hier im Jahr 1807 wieder auf die Stimmung von Sturm und Drang in den ſiebziger Jahren zurückgegangen, und hätte mit dreiſtem Entſchluß auf ſeinen älteſten Fauſt zurückgegriffen, während er 1790 bei Herausgabe des Fragments einen weniger verzweifelten und blaſirten Fauſt im Sinne hatte.

Form der Wette. Halten wir in manchem Schwankenden dieſen Punkt feſt, in der Hoffnung darin vielleicht den neuen Kern und den eigenthümlichen Schwerpunkt des erneuerten Goetheſchen Werkes zu erkennen.

Wir flüchten zunächſt zum Prolog im Himmel. Dort äußert ſich Mephiſtopheles zum Herrn über Fauſt:

Ihn treibt die Gährung in die Ferne,
Er iſt ſich ſeiner Tollheit halb bewußt;
Vom Himmel fordert er die ſchönſten Sterne
Und von der Erde jede höchſte Luſt,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Bruſt —

eine Stelle in der freilich wieder allzu friedlich zwei ſehr verſchiedene Dinge, der Erde höchſte Luſt und des Himmels ſchönſte Sterne, letztere offenbar metaphoriſch gemeint, zuſammengeſtellt werden, und daß ſeine Forderung in ſich ſelbſt ein wenig ungereimt ſei, wird auch mit der „halbbewußten Tollheit“ eingeſtanden, ohne uns aber dadurch zu größerer Klarheit zu verhelfen. Gleich darauf begegnen wir einer neuen Wette, einer Wette zwiſchen Mephiſtopheles und dem Herrn der Heerſchaaren.

Mephiſtopheles.

Was wettet ihr, den ſollt ihr noch verlieren,
Wenn ihr mir die Erlaubniß gebt
Ihn meine Straße ſacht zu führen.

Worauf der Herr, einſchlagend:

Nun gut, es ſei dir überlaſſen!
Zieh dieſen Geiſt vom Urquell ab,
Und führ ihn, kannſt du ihn erfaſſen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und ſteh beſchämt: wenn du bekennen mußt:
Ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt

Und jener:

> Schon gut! nur dauert es nicht lange,
> Mir iſt für meine Wette gar nicht bange —

Sie iſt freilich auch nicht eben ſcharf ausgeſprochen, doch iſt der Ausdruck „ein guter Menſch“ wohl unmittelbar auf Fauſt zu beziehen. Hienach wäre es alſo abgeſehen auf eine Beſchämung des Mephiſtopheles und andererſeits auf einen Triumph der guten Natur des Menſchen, oder vielmehr des guten Menſchen: eine Lehre und Auffaſſung, welche ebenſo das Gegentheil iſt von der chriſtlichen Lehre der Erbſünde als von der urſprünglichen Tendenz der Sage.

Und hier nun iſt zu verweilen bei der Aehnlichkeit mit dem uralten Buch Hiob, von der Goethe, wie er ſich ſelbſt darüber äußert (Eckermann I, 192) geleitet worden. Hiob iſt ein reicher aber frommer Mann, der ſelbſt nichts Böſes thut und die ſündlichen Thaten ſeiner Kinder mit jedesmaligen Opfern zu erkaufen ſtrebt. Da tritt Satan zugleich mit den Kindern Gottes vor den Herrn, dieſer fragt, wo kommſt du her? Antwort: Ich habe das Land durchſtreift. Der Herr: Haſt du nicht Acht gehabt auf meinen Knecht Hiob? Da antwortet Satan dem Herrn: Meineſt du, daß Hiob umſonſt Gott fürchtet? du haſt ihn reich gemacht, aber recke deine Hand aus und taſte an alles was er hat, was gilt's, er wird dich ins Angeſicht ſegnen! Darauf giebt Gott dem Satan Macht über Hiobs Beſitzthum, nur ſolle er ihn ſelbſt nicht antaſten, und Satan beginnt das Werk der Verſuchung. Es ſtreitet nun um Hiob das Gute und Böſe, jenes ſiegt endlich, Satan ſteht beſchämt da. Ganz ähnlich die Wette in unſerm Prolog, der gemäß man nun aber auch freilich eine andere Ausführung fordert; Fauſt bleibt hier in den Händen des Teufels, das Gute hat nicht den ſichtbaren Sieg, Fauſt empfindet keine offene Reue, ſich mit dem Böſen eingelaſſen zu haben, nur ganz vorübergehend finden wir eine wiederkehrende Anwandlung der Rückkehr zum Guten, in der Scene vor der Höhle. Dies hat Goethe wohl auch ſelbſt gefühlt und eben darum mußte der Inhalt der Wette zwiſchen Gott und Teufel ſich ſo unbeſtimmt ſtellen. Ein beſonderer Uebelſtand iſt noch der, daß hier, Gott gegenüber, Mephiſtopheles das böſe Princip, der Satan, ſein muß, während er das im Stück nicht iſt, er iſt hier, wie gut geſagt worden, nur die Spielart deſſelben, die, nach einer kleinen Toilette, mit Anſtand auf den Brettern und bei Hof erſcheinen kann, ſo wie denn im Einzelnen auch dem Mephiſtopheles Worte in den Mund gelegt werden, die nur teufliſch anklingen, ohne von Grund aus teufliſch zu ſein. Der Mephiſtopheles des Stücks iſt ein anderer als der des Prologs, und ſtatt zu löſen, kommen hier nur noch neue Widerſtrebungen hinein.*)

Wir fragen nun, iſt durch dieſe Ergänzung und Ausführung des Fauſtfragmentes der Schillerſchen Forderung genügt, ihr, die doch eben hauptſächlich dieſe Ergänzung veranlaßt und auch dabei vorgeſchwebt hat? Gewißlich iſt ihr nicht genügt. Fauſt iſt zu wenig ein Menſch und ein natürlich begreiflicher Charakter, als daß an ihn eine Philoſophie über die Menſchheit geknüpft werden könnte, und auch die Duplicität der überſinnlichen und ſinnlichen Seite, an welche Schiller anknüpft, wurde je mehr und mehr verdunkelt, trotzdem, daß der Dichter ſie an einer einzelnen Stelle deutlicher hervorhebt. Das Fragment wurde nur noch mehr Fragment. Statt alſo den philoſophiſchen Tiefſinn des Gedichtes ſcharf umſchreiben und in dem Einzelnen darlegen zu können, bleibt uns hier nur noch die mißliche Rolle, zur Entſchuldigung des Dichters das Gehörige beizubringen.

War durch Schiller ein neues Ferment in den Fauſt hineingeworfen, er meinte freilich nur ſtärkeres Hervorkehren deſſen, was ſchon darin enthalten ſei, ſo fehlte doch eben Schillers Rath bei der letzten Ausführung der Tragödie. Er war unterdeſſen geſtorben. So gern nun Goethe auch ſeiner Forderung entſprochen hätte, ſo befand er ſich doch zugleich ſeinem alten Manuſcript gegenüber und die urſprünglich im Auge gehabte Abrundung machte ſich geltend, ſobald ein nächſter Abſchluß des Fragmentes verlangt wurde. Was geſchah? Dies letztere Moment ſcheint ein gewiſſes Uebergewicht behalten zu haben für die Abgrenzung der Tragödie; was darin von Schillers Wünſchen unerfüllbar blieb, ging über in den zweiten Theil, für den ohnedies durch Helena ſchon ein Ton gegeben war.

---

*) Eine ſchonungsloſe Kritik des Prologs giebt die kleine Schrift: „Ueber den Prolog zu Fauſt von Goethe", (Berlin, bei Dümmler, 1850) von dem ſcharfſinnigen August Jacob. Die kritiſche Beleuchtung geht tief in die Einzelheit ein, rügt Mangel an Strenge des Zuſammenhangs und Ausdrucks und erſtreckt ſich bis auf das Grammatiſche, wohin wir ihr nicht folgen mögen.

Goethes abſchließende Umarbeitung des Fragmentes traf nun aber ſchon darin auf ein bedeutendes Hinderniß, daß das Ganze nicht ins Schmelzfeuer genommen werden konnte, ſondern daß alles und jedes, was einmal gedruckt und ins Publicum gekommen war, wörtlich beſtehen mußte. Der Dichter konnte bei ſeiner neuen Behandlung nur zuſetzen und ausfüllen, aber weder fortnehmen noch ändern. Das Publicum wollte ſich von dem bewunderten Fragment nichts nehmen laſſen, und Goethe mied den Anſchein, daß er von der Intention abweiche. So durfte denn nicht einmal innerhalb der gedruckten Scenen ein Zuſatz gemacht werden, nur am Anfang und Schluß ließ ſich anfügen, und da, wo das Fragment die Lücke bezeichnet hatte, konnten dieſe ausgefüllt werden, was denn auch reichlich geſchah. Und was folgt nun daraus für die Tragödie? In der That, es machte dieſer Umſtand allein ſchon eine regelmäßig durchgeführte Bearbeitnng im Sinn tieferer Symbolik unmöglich.

Wenden wir nun den Blick ins Ganze der Compoſition, um uns zu vergegenwärtigen, wie weit der Dichter etwa Schillers Forderungen nachgekommen, wie weit er dem Fragment ſeinen Abſchluß gegeben und daſſelbe zu einem Kunſtwerk erhoben. Da läßt ſich nun wohl nicht mehr leugnen, Goethe ſei in der Hauptfigur eben ſo ſehr ſeinem Titanen, als der von Schiller hervorgehobenen Duplicität untreu geworden, ſo daß zuletzt nur die allgemeine Unerſättlichkeit bleibt, und dieſe iſt ganz verſchieden von irgend einer beſonderen Ueberhebung, iſt etwas ſo Abnormes, ſo unverkennbar Verkehrtes, ja wie das Stück ſelbſt entgegen bringt, ſo nahe an Tollheit grenzend, daß man nicht verſteht, wie damit ein tieferer philoſophiſcher Gehalt zu verbinden war. Der Titan hat ſeinen natürlichen Conflict mit der Gottheit, der Menſch mit dem Teufel. Aber Fauſt iſt weder recht das Eine noch das Andere, er iſt namentlich als Menſch viel zu ſehr Ausnahme, um Vertreter der Gattung und hier Träger einer tiefer gehenden Symbolik zu ſein. Es kommt hinzu, daß dieſer zweite Fauſt ſogleich in ſeinem bedenklichen Charakter feſtſteht, daß der Teufel ihn reif findet und an ihm eben kein Heldenſtück zu vollbringen hat. Durch die Ausführung, welche Goethe in der Tragödie den erſten Scenen gegeben, durch die Art, wie er hier die Lücke im Fragment ausfüllt, werden die nachfolgenden Scenen mit ihren Verführungsmitteln entkräftet und im Grunde unnütz. Ueberdies iſt jetzt der Teufelei ſo viel geworden, daß die große Wirkung, welche das Geringere in dem Fragment machte, jetzt nicht mehr in gleicher Weiſe beſteht.

Goethe ſah ein, daß, wovon Schillers Bemerkung ausging, im Fragment die Begegnung mit Gretchen allzu überwiegend ſei im Verhältniß zur Fauſtfabel, er wollte dieſem Mißverhältniß abhelfen, Fauſt und Mephiſtopheles ins Gleichgewicht bringen; die Abſicht blieb gleichwohl unerreicht, denn er konnte dieſen Charakteren zwar mehr Breite geben, aber nicht denjenigen Nachdruck mit dem ſie jenes Element hätten aufwiegen, geſchweige denn überwiegen können. Der Abſchluß der Tragödie gelang, er gelang in der ergreifendſten Weiſe, welche jemals ein Kunſtwerk erreicht hat, zugleich aber auch befriedigend, letzteres nur mit einer Andeutung, jenes mit einer einzigen Scene, denn die Scene am Rabenſtein, ſo phantaſiereich ſie iſt, könnte zu dieſem Ausgang entbehrt werden, und noch mehr die zwiſchenliegende proſaiſche. Aber in dieſem kurzen Abſchluß bleibt Margarethe immer der Schwerpunkt, tritt nur noch mächtiger und gewaltiger hervor als im Fragment, und alles andere erſcheint dagegen nur matt und ſchwach. Das Stück theilt ſich in zwei Hälften, in der erſten Hälfte fehlt es nicht an Intereſſantem, Gedachtem, Anziehendem, Unterhaltendem, aber gefeſſelt und hingeriſſen iſt der Leſer erſt, wo Gretchen erſcheint, hier haben wir erſt den Dichter dem keiner gleichkommt, hier iſt Goethe auf ſeinem Felde, in ſeinem Element und ſeine Flügel breiten ſich aus. Von der erſten Hälfte läßt ſich dies nicht ſagen, hier müht ſich der Dichter, hier kämpft er mit der Unmöglichkeit, hier begegnen Breiten und Unklarheiten, hier ſtoßen wir auf Zwieſpältiges und Widerſpruchvolles, wie das nach der Entſtehung und dem Hergange nicht ausbleiben konnte. Hier fehlt es aber auch nicht an Goethes eigenem Geſtändniß, der das Werk „Tragelaphos“, und „Ungeheuer“ nannte, und der ausſprach, daß es Fragment ſei und bleiben müſſe. Es iſt das geblieben, ja in mancher Rückſicht mehr geworden.

Auch im Ton hat die Einheit gelitten, neben jene urſprüngliche Holzſchnittmanier, welche Schiller mit Recht erhalten wünſchte, die er für die höhere Wirkung für weſentlich hielt, dieſe iſt jetzt nicht mehr herrſchend, es ſtellt ſich daneben ein breiterer und milderer Fluß ein, ja wir begegnen Stellen, die uns den Vers der Iphigenie und des Taſſo erkennen laſſen. Daß ein Stück von der alten Proſa hineinkam, iſt dabei noch das Geringſte.

Wenn die Rolle des Mephiſtopheles bei ihrer breiteren Ausführung ein beſtimmteres Coſtum*) erhielt, ſo mag das erwünſcht ſein, allein daß ſie überhaupt ausgebreitet worden, halte ich für die Hauptwirkung des Ganzen nicht für günſtig; hier war die weiſeſte Sparſamkeit am Ort, wenn nicht das Unheimliche verloren gehen ſollte, wenige charaktervolle Worte thaten hier mehr als jede Ausführung, ſelbſt eine gelungene. Ich geſtehe ſogar, daß mir deſſen im Fragment ſchon zuviel iſt, in dem Verkehr mit dem Schüler; dieſer und anderes hat nun hier mehr Raum erhalten. Der Leſer darf mit dieſer Figur durchaus nicht vertraut werden. Der Dichter ſelbſt fühlte das, er ſah ſich genöthigt, die beabſichtigte Diſputation zurück zu halten. Aber auch das größere Maaß von Worten und Betrachtungen, das dem Fauſt gegeben wird, hat keine verhältnißmäßige Wirkung.

---

*) Es geſchieht dies in den Worten:

Denn dir die Grillen zu vertreiben
Bin ich als edler Junker hier,
Im rothen goldverbrämten Kleide,
Das Mäntelchen von ſtarker Seide,
Die Hahnenfeder auf dem Hut,
Mit einem langen ſpitzen Degen —

Mehrere dem Fauſt und dieſem Coſtum des Mephiſtopheles entſprechende Bilder fand ich in einem Buch vom Jahr 1540: „Der teutſch Cicero“, mit angebundenen Stücken: „Büchle wider das Zutrinken“, „Büchle Memorial“, und „Ain Lied — wider das Mordlaſter des Raubens“ — ſämmtlich in Folio, mit Holzſchnitten, darunter ein Aſtrolog, neben dem ein feincoſtumirter Teufel, ferner ein wirklicher Teufel, der einem anderen in Rittergeſtalt, aber mit dem Pferdefuß, Aufträge ertheilt. Dieſe Holzſchnitte, welche wenig oder gar nicht auf den Text paſſen, ſcheinen urſprünglich einem anderen Werke zu gehören. Welchem? Und ob Goethe dergleichen gekannt?

Und nun die Hauptſache, das was den Namen der Tragödie Fauſt rechtfertigen ſoll: der Abſchluß im Schickſal des Helden. Wir werden hier nur mit der leiſeſten Andeutung entlaſſen. Für Gretchen erklingt die Stimme von oben: Sie iſt gerettet; allein für Fauſt nur eben ihr Nachruf: Heinrich, Heinrich. Zunächſt bleibt er in den Klauen des Satanas, wiewohl wir im Unſichern ſind über die Verbindlichkeit und Förmlichkeit der Unterſchrift, ſo wie auch über den Ausgang der beiden Wetten, einmal der von Fauſt proponirten, dann aber auch der im Himmel. Alſo keine Tragödie Fauſt, aber Verweiſung auf einen zweiten Theil.

Endlich iſt unter dem Geſichtspunkt der Compoſition nochmals ein Blick zu werfen auf die ſo ſeltſam hineingeſtellten Stücke, die Walpurgisnacht und den Walpurgisnachttraum. Das erſtere hat wenigſtens einen äußerlichen Zuſammenhang mit dem Werk, denn Mephiſtopheles und Fauſt kommen darin vor, allein ſie bringen in keiner Art eine Steigerung, ſondern deren Gegentheil und arge Vergröberung. Das Wilde, Wüſte, Cyniſche, iſt ſelbſt unausgeſprochen und nur durch den Reim ergänzbar, völlig unzuläſſig und gefährdet die klaſſiſche Stellung des Werkes — wohl nach Shakeſpeare mißverſtandene Kraftäußerung. Viel anders das zweite; dies iſt trocken, nüchtern, aber um ſo unverſtändlicher; der Zuſammenhang mit dem Stück fehlt gänzlich, aber auch von der angekündigten goldenen

Hochzeit Oberons und Titanias iſt nichts darin enthalten, denn jeder von beiden ſpricht nur eine Strophe und dieſe ſagt wenig. Hier iſt alles nicht wunderbar, ſondern wunderlich, nicht launig, ſondern launenhaft, durchaus räthſelhaft, aber doch von der Art, daß der Leſer das Gefühl erhält, es lohne nicht, dem Räthſel weiter nachzudenken. Aber wie kommen ſie denn überhaupt hier hinein? Dafür glaube ich eine Löſung finden zu können. Einmal fühlte der Dichter ſehr wohl, daß der ſchnelle und kurze Abſchluß der auf einen Schlag alles endet und löſt, nicht unmittelbar folgen dürfe; fiel hier eine Reihe von Vorgängen aus, die Ermordung des Kindes, der Tod der Mutter, die Hand der Gerechtigkeit, was alles die letzte Scene als inzwiſchen geſchehen andeutet, ſo mußte hier wenigſtens Zeit gewonnen werden, es bedurfte, wenn nicht anders, hier eines Füllwerkes. Dann aber noch Eines: Goethe ſelbſt wollte dem Leſer den Maaßſtab aus der Hand nehmen, er wollte das Unfertige, Fragmentariſche, Schwankende des Werkes damit verdecken, es vollends der Beurtheilung des Verſtandes entziehen, es als unberechenbar und „incommenſurabel" hinſtellen. In der beinahe einzigen Stelle am Schluß, die verſtändlich wird, nämlich den Worten Ariels:

Gab die liebende Natur,
Gab der Geiſt euch Flügel,
Folget meiner leichten Spur
Auf zum Roſenhügel!

Hierin glaube ich den Wiederhall von Schillers Worten (ſ. o.) zu erkennen, daß in der Poeſie ſtets Ernſt und Spiel verbunden ſein müſſe. Aehnliches im Divan.

Verlangt man noch unſer Urtheil in einer offenen und präciſen Faſſung? Wir eignen auf der einen Seite dem Werk die höchſten Eigenſchaften zu, ſehen es als den Gipfelpunkt von Goethes Leiſtungen an, auf einer Höhe, dem ſich nichts in die Nähe ſtellt, wir ſetzen auch die Tragödie über das Fragment, ſoweit es den Abſchluß der Tragödie Margarethe bringt, allein wir ſind außer

Stande der Tragödie Fauſt einen gleichen Rang einzuräumen, weder vom philoſophiſchen noch poetiſchen Standpunkt, denn es hat nicht gelingen wollen hier eine Tiefe, geſchweige denn, was in Kunſt und Wiſſenſchaft für das Höchſte gilt, eine klare Tiefe zu entdecken. Aber auch als vollendetes Kunſtwerk kann das Stück nicht gelten, es hat ſeinen Abſchluß nicht in ſich, eben ſo wenig eine organiſche Gliederung, eine weiſe Oekonomie. Wir treffen auf Zwieſpältiges, auf Intentionen, welche ſich kreuzen. Wir haben hier Stücke ſehr verſchiedener Arbeit, ſo verſchieden, als ob ſie nicht von Einem und demſelben Verfaſſer kämen. Der Goethe von 1773, 74, 75 war nicht derſelbe, wie der von 1790, und vollends der von 1807. Jene glutvollen, im bewußtloſen Drange des Genius hingeworfenen Scenen ſtellen ſich neben ſolche, in denen mannhafte Ueberlegung und Beſonnenheit herrſcht, aber auch wieder ſchon neben ſolche, in denen ſich Symptome des Alters, weichende Kraft, ja die Anfänge des Marasmus senilis zeigen. Wie ſteif und hölzern ſind die ſpielenden Worte, welche am Schluß der erſten Scene dem Chor der Jünger und dem Chor der Engel gegeben werden. In der That, es ſpielt ſchon der zweite Theil des Fauſt mit ſeinen ganz verſchiedenen Eigenſchaften in die Tragödie hinein. Als Goethe dieſelbe abſchloß, war ſein Geiſt ſchon mit Vorliebe bei dieſem zweiten, er hatte ſchon ſeine Helena, er ſuchte in Gedanken, jene nur abzuthun, um für dieſe Raum zu gewinnen. Aber unſere Neigung fällt ganz wo anders hin.

Ich wiederhole, wir würden einen anderen, in ſich harmoniſcheren Fauſt haben, wenn Schiller den Abſchluß der Tragödie erlebt hätte, er würde ſelbſt wieder von dem Verſuch, das Symboliſche hineinzubringen, abgemahnt und den Dichter nur noch deutlicher auf das ihm eigene Feld verwieſen haben.

Nach alle dem wird man eine abſtracte Zurechtlegung des philoſophiſchen Gehaltes, wie ſie noch immer verſucht, weil noch immer verlangt wird, hier von uns nicht fordern; was davon etwa noch übrig bleibt, kann nur bei der Betrachtung des Ganzen, mit Einſchluß des zweiten Theiles, gegeben werden.

Wir ſchließen hier am beſten mit der eigenen Aeußerung Goethes, die unſer Urtheil nicht geleitet hat, hier aber als deſſen Beglaubigung ſtehen darf. Bei Eckermann, II, 170 leſen wir: „Der Fauſt, fuhr er fort, iſt doch etwas Incommenſurables, und alle Verſuche, ihn dem Verſtand näher zu bringen, ſind vergeblich. Auch muß man bedenken, daß der erſte Theil aus einem etwas dunkeln Zuſtand des Individuums hervorgegangen. Aber eben dieſes Dunkel reizt die Menſchen, und ſie mühen ſich daran ab, wie an allen unauflösbaren Problemen.“ Zu vergleichen iſt II. 275: „Der erſte Theil iſt faſt ganz ſubjectiv; es iſt alles aus einem befangeneren, leidenſchaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menſchen auch ſo wohlthun mag.“ Ferner ebenda, (II, 264) als der getreue Eckermann die einzelnen Beſtandſtücke des Fauſt „kleine Weltenkreiſe“ nennt, die in ſich abgeſchloſſen ſich auf die Schnur einer Fabel nach „Luſt“ des Dichters aufreihen: „Sie haben vollkommen Recht, ſagte Goethe; auch kommt es bei einer ſolchen Compoſition bloß darauf an, daß die einzelnen Maſſen bedeutend und klar ſeien, während es als ein Ganzes immer incommenſurabel bleibt, aber eben deswegen, gleich einem unaufgelöſten Problem, die Menſchen zu wiederholter Betrachtung immer wieder anlockt.“ Es iſt dies ein wichtiger Punkt, in dem wir aber mit dem großen Dichter, der hier eine Beſchönigung für das im Gedränge des Lebens erwachſene Werk ſucht, durchaus nicht übereinſtimmen können, ohne der wahren Kunſt ein Großes zu vergeben. Es mag wahr ſein, daß man mit dem Wunderlichen, Unorganiſchen, unlösbar Verwickelten oft beſſer wirkt als mit reinen Kunſtgebilden — allein nur auf den ſchlechteren Theil der Leſewelt und die noch nicht hinreichend zur Kunſt Herangebildeten. Hat doch Goethe ſelbſt von Fauſt ſich nach reineren Kunſtformen (ſ. o.) geſehnt!

Es iſt noch zu handeln von der muſikaliſchen und theatraliſchen Aufführung der Tragödie Fauſt. Im Jahr 1816 hatte Goethe, von anderen beſtürmt, eine Bühneneinrichtung in

Abſicht; zur That kam es nicht, denn bald nachher, 1817, entſagte er allem Antheil an den mißlicher werdenden Theaterzuſtänden. Und doch gab die Bühne zu Weimar noch bei Goethes Leben, im Jahr 1829, eine Bearbeitung des Fauſt; ſie beſtand in acht Abtheilungen. Goethe wird wohl dabei befragt worden ſein, das Nähere ſcheint das Theater ſelbſt übernommen zu haben. Die Aufführung machte kein ſonderliches Glück, wie aus einem Bericht von Stephan Schütz zu erſehen. Dieſer ſelbſt ſpricht ſich unverholen gegen das Unternehmen aus: „Bei der Anlage des Ganzen ſowohl als der Form ſeiner einzelnen Theile iſt zu ſehr auf die ausfüllende, ergänzende Phantaſie des Leſers gerechnet. Der Dichter beabſichtigte keine Handlung für die Bretter, wo Scene auf Scene in nächſter ſichtbarer Folge ſich aus einander herauswinden ſoll. Er zeichnete kühn, aber fragmentariſch, ſeine Welt; den Leſer wird ſie wunderbar ergreifen, erfaſſen, umſchlingen; von der engen begrenzten Bühne herab kann ſie nur fragmentariſch wirken. Auch bildet wohl die ſchwächſte Phantaſie des Leſers ſich manches im Gedicht, z. B. die zauberhaften Erſcheinungen, ganz anders aus als die gelungenſte Ausführung auf dem Theater es zu erreichen vermögend ſein wird" — Worte und Gründe, denen die Zuſtimmung nicht fehlen kann.

So ruhte denn der theatraliſche Fauſt, aber die Muſik hatte gleichzeitig ſich deſſelben bemächtigt. Fürſt Radziwill in Berlin hatte ausgewählte Scenen das Fauſt zu einer muſikaliſchen Compoſition zuſammengeſtellt, theils für Inſtrumente, theils für Singſtimmen. Dies lag um ſo näher, als das Singſpiel, dem Goethe in allen ſeinen älteren Compoſitionen ſo gern huldigte, auch tief in den Fauſt hineingreift und es überdies hier an mancherlei muſikaliſchen Momenten nicht fehlt, ſo die Geſänge, welche vom Dom herüber in Fauſts Studirzimmer klingen, die Muſik, welche Mephiſtopheles ihm vorzaubert, der Geſang der von ihm gerufenen Geiſter, außerdem die Balladen und Schelmenlieder in Auerbachs Keller, die Lieder Gretchens und manches in dem Dialog, was ſich leicht als Recitativ geſtaltet. Dann aber iſt reichlichſter Stoff zu muſikaliſcher Malerei für Inſtrumente, in der heraufbeſchworenen Geiſterwelt und dem ganzen Teufelsſpuk; Mozart und Weber haben dafür den Ton angegeben. Die große Compoſition erwuchs um die Mitte der zwanziger Jahre, die erſte Aufführung geſchah vor Geladenen im Schloſſe Monbijou. Die Worte wurden geſprochen vom Grafen Brühl und vom Herzog Karl von Mecklenburg, letzterer ſprach den Mephiſtopheles, wie verſichert wird, vortrefflich und charakteriſtiſch, ſo daß dadurch der Weg gezeigt war für alle nachfolgenden Darſtellungen. Fürſt Pückler berichtete über die Aufführung mündlich an Goethe und dieſer entgegnete nur: „Nun, es iſt ein eigenes Unternehmen, aber alle Verſuche ſind zu ehren.“ Dennoch ließ Goethe ſich bewegen, ſelbſt Abänderungen und Zuſätze für dieſe Compoſition zu machen, ſo namentlich den Geiſterchor: „Wird er ſchreiben?“ Zelters Urtheil, das anfangs dahin ging, es ſei dem Nebenſächlichen zu viel Bedeutung gegeben, geſtaltete ſich nach und nach günſtiger.*) Nach ſeinem Tode wurde der Radziwillſche Fauſt öffentlich von der Berliner Singakademie aufgeführt; auch hier waren die Stimmen nicht ſowohl über das Gelungene, als vielmehr über das Angemeſſene des Unternehmens getheilt; man freute ſich wenigſtens allgemein des Einzelnen, und gewöhnte ſich nach und nach je mehr und mehr.**)

Nun tauchte aber in Berlin auch wieder der Gedanke auf, den Fauſt auf die Bühne zu bringen, namentlich da Seydelmann ſich für die Rolle des Mephiſtopheles intereſſirte. Man war bei der Zurichtung glücklicher als in Weimar und die Inſceneſetzung des Regiſſeurs Stawinsky verdient großes Lob. Man benutzte Radziwills Muſik in einer Auswahl, anderes das fehlte, wurde von Lindpaintner ergänzt. Die Decoration, in Berlin ganz beſonders ausgebildet, that dabei das Ihrige. Man hat ſich bemüht, von der Tragödie Fauſt möglichſt viel beizubehalten und den ungeheuren Stoff in ſechs Abtheilungen untergebracht, deren Darſtellung jedoch weit über die übliche Theaterzeit hinausreicht. Es wurde fortgelaſſen, was ſich ſogleich als ganz undarſtellbar zeigt, z. B. die Scene des Vorüberjagens am Rabenſtein, ferner aus anderen Gründen die Scene am Brunnen, ebenſo die Walpurgisnacht und Oberons Hochzeit, deren Inhalt in den Zwiſchenacten durch Inſtrumentalmuſik ganz paſſend ausgedrückt wird. Andere Scenen ſind erheblich verkürzt, ſo die Hexenküche, noch andere vereinfacht und mehrere in eins zuſammengezogen. So wird z. B. die Scene Fauſt und Gretchen im Gartenhauſe mit der vorhergehenden Scene im Garten zuſammengefaßt, allein das ſchöne Motiv, das Gretchen ſich hinter der Thür verſteckt, muß nun mit einem andern vertauſcht werden: ſie verſteckt ſich hinter einem Roſenbuſch und wirft herausfordernd mit Roſen, eine Herausforderung, welche die Zeichnung des Charakters weſentlich verändert und zwar vergröbert. Manches bleibt trotz aller Maſchinerie nicht zu bewältigen und muß durch beſondere Kunſtgriffe des Schauſpielers bezwungen werden. So der Eintritt des Pudels in das Studirzimmer, wo er ſich darauf hinter den Ofen verbirgt: der Schauſpieler deckt ihn ſcheinbar mit dem Mantel; es muß alſo hier doch unmittelbar an die Phantaſie des Beſchauers appellirt werden. Sehr viel aber leiſtet Decoration und Maſchine in der Erſcheinung des Erdgeiſtes, der hinter der transparenten oberen Kerkerwand erſcheint und deſſen Worte geſungen werden, noch mehr in den Zauberbildern, welche Fauſt einſchläfern. Die Hexenküche ſinkt ins Grob-Opernmäßige herab und macht nichts weniger als einen geiſterhaften und geiſtigen Eindruck. Von der größten und beſten Wirkung ſind aber die Geiſterchöre, überhaupt alle Chöre, namentlich dadurch, daß man ſie nicht zwiſchen die Handlung legt und in den Dialog einfügt, ſondern als Hintergrund gleichzeitig daneben erklingen läßt. Es kommt nicht auf die Worte an, die ohnedies bekannt ſind und theilweiſe vernommen werden, ſondern auf den Geſammteindruck, dieſer iſt künſtleriſch und hier iſt wirklicher Gewinn, zugleich auch an Zeit. Fauſt iſt in Berlin ſeit Jahren ein gern geſehenes Stück, das ſelbſt ein großes Publicum anzieht, die vorzügliche Darſtellung, welche hier Mephiſtopheles, dann Gretchen, und zum Theil auch Fauſt in hervorragenden Perſönlichkeiten gefunden haben, würden dies allein ſchon erklären, demnächſt aber auch die opernartige Ausſtattung und natürlich die Bedeutung des Werkes ſelbſt. Aber auch für den Kenner iſt die Darſtellung in vieler Art lehrreich: Fauſt hat zu viele Worte und iſt in den erſten Scenen undramatiſch, ſo daß der Schauſpieler ſich veranlaßt ſieht, ſelbſt von ſchlechten theatraliſchen Mitteln und übertriebenem Spiel Gebrauch zu machen; Mephiſtopheles giebt dem Stück vielen Reiz, erſcheint aber zu viel auf der Bühne; Gretchen zu ſpät. Von hier ab gewinnt das Stück einen ganz anderen Charakter, und dem herzzerreißenden Jammer fehlt doch allzu ſehr das eigentlich Tragiſche. Dagegen tritt das Dramatiſche oft machtvoll entgegen. Selbſt in dem breiten Goldrahmen von Muſik, Decoration, Coſtum und Spiel bleibt das Ganze immer höchſt zertheilt, abgeriſſen und fragmentariſch und alles jagt mit derſelben Unruhe und Raſtloſigkeit, welche der Dichter dem Helden gegeben: es fehlt durchaus die Ruhe des Kunſtwerks. Das Einzelne und das Ganze verliert an Idealität, manches tritt mit einer Handgreiflichkeit entgegen, die beleidigend wird, und die der Dichter nicht beabſichtigt haben kann. Man wird es erklärlich finden, und daß das Geiſtige des Werkes nicht gewinnt; aber der feinere Kunſtgeſchmack geht ja unſerer Zeit mehr und mehr verloren.

---

*) Noch im Februar 1829 hielt Goethe eine Muſik zum Fauſt für unmöglich, Eckermann II, 64: „Das Abſtoßende, Widerwärtige, Furchtbare das ſie enthalten müßte, iſt der Zeit zuwider. Die Muſik müßte im Charakter des Don Juan ſein“ — u. ſ. w.

**) Mancherlei Näheres in ſeinem Briefwechſel.

Bei dem Intereſſe, das durch Goethe die Fauſtſage hervorrief, zugleich aber bei dem Mangel an Befriedigung, den das Fragment und nicht minder darauf die Tragödie Fauſt bei Vielen zurückließ, darf es nicht Wunder nehmen, wenn ein Wetteifer ſich zeigte, Goethes Fauſt fortzuſetzen, oder die Darſtellung in die vermeintlich rechte Bahn zu lenken; Deutſchland iſt ohnedies das Land, wo ſtets Viele verſuchen wollen, was Einer verſucht hat. Gleichzeitig mit Goethes Beſtrebungen erſchien zu München, 1775, ein allegoriſches Drama Fauſt; Maler Müller arbeitete in den Jahren 1776—78 einen Fauſt, von dem ſpäter Fragmente bekannt geworden, das Stück hat geiſtreiche und bedeutende Züge, die Compoſition aber iſt unbedeutend. Eingangs klagen die Teufel, daß alles zur Mittelmäßigkeit abgeſchwächt ſei, daß es ſo wenig ein großes Laſter, wie eine große Tugend gebe; dann aber klagt Fauſt in gleichem Sinne, und er will dem Uebel abhelfen. Er verſchreibt ſich dem Teufel; dem gegenüber ſein frommer Vater. — Wie ſich aus einem zweiten Fragment ergiebt, verfällt Fauſt doch zuletzt, wie in der Volksſage, dem Teufel (ſ. w. u.) Von Klinger giebt es einen Roman: Fauſts Thaten und Höllenfahrt, 1791. Fauſt iſt hier der Erfinder der Buchdruckerkunſt, zu der ihm Zauberei verholfen. Da man ihm ſeine Druckſachen nicht abkaufen will, ergiebt er ſich dem Teufel. Dieſer muß ihm, obwohl er ſchon verheirathet iſt, eines Bürgermeiſters Frau zuführen. Der Teufel führt ihn erſt von Luſt zu Luſt, darauf von Qual zu Qual, hält ihm alle Sünden vor, führt ihn in die Luft und zerreißt ihn in tauſend Stücke. Hier ſind einzelne Züge der Volksſage, ohne irgend welche Vertiefung. Ein Jahr darauf erſchienen von A. W. Schreiber Scenen aus Fauſts Leben; Fauſt entgeht hier glücklich der Höllenſtrafe, und wird ſogar der Schutzgeiſt ſeines Sohnes. Im Jahr 1801 ſchrieb auch Chamiſſo ein Fragment Fauſt (in den Werken IV.) Fauſt iſt, zwiſchen dem guten und böſen Genius getheilt, hier den Qualen der Ungewißheit preisgegeben und ſucht, um derſelben zu entgehen, den Tod; er will nach dem Tode Gewißheit, ſie ſei nun auch von welcher Art ſie wolle — ſicherlich keine Förderung der Sache, ſo wie denn auch keine darſtellungsvolle Poeſie. Noch geringer iſt Schinks Fauſt vom Jahr 1804; er iſt ein Schauſpiel. Fauſt iſt allen Facultäten, die hier perſönlich auftreten, gegenübergeſtellt, die Theologie erſcheint als Kugelgeſtalt; dieſen

Zauber macht Mephiſtopheles, dem ſich Fauſt anheimgeben will, falls er ihn zu einer Sünde verführen könne (!). Und ſeine Tugend ſiegt wirklich, wobei ihm freilich auch eine Mathilde, die ihn in Männerkleidung geleitet, als ſein Schutzgeiſt beigeſtanden. Aber endlich gelingt Mephiſtopheles die Verführung doch: eine Herzogin von Montalto iſt für Fauſt in ihrer ungemeſſenen Schönheit unwiderſtehlich; im entſcheidenden Moment aber ſchlägt ſich der vom Himmel geſandte Engel Ithuriel ins Mittel, und — Fauſt heirathet die verkleidete Mathilde. Was würde Schiller wohl zu einem ſolchen Stück geſagt haben! Es iſt noch von Klingemanns Theaterſtück Fauſt zu reden. Hier muß Fauſt gewiſſe Todſünden begehen, ſeine ſchwangere Gattin vergiften, ſeinen blinden Vater ermorden. In Wuth und Verzweiflung ergiebt er ſich zuletzt dem Teufel.

Auch zum Operntext, mit Muſik von Spohr, und zu einer Zauberpoſſe von Bäuerle hat Fauſt dienen müſſen; wir erwähnen hier nur noch den Fauſt von Lenau, erſchienen 1836. Er würde den Namen des Dichters nicht gemacht haben, denn hier hat ſich mehr deſſen ungariſches als deutſches Element betheiligt; trotz der deutſchen Worte könnte man ihn eine Uebertragung des Goetheſchen ins Magyariſche, oder vielleicht richtiger ins Barbariſche nennen. Alles iſt übertrieben, wild und wüſt. Fauſt iſt mit anatomiſchen Studien beſchäftigt; Mephiſtopheles kommt als fahrender Schüler zu ihm, um ihn zu belehren und der Forſcher iſt nur allzu gelehrig, als jener ihm ſagt, man könne vom menſchlichen Cadaver beſſere Genüſſe haben, als ihn zu ſeciren. Fauſt leuchtet das ein, er ergiebt ſich ihm und verbrennt die heilige Schrift. Er practicirt nunmehr, als Don Juan, nach der neuen Lehre, bleibt aber unerſättlich und verlangt, um ſie zu verführen, nach Unſchuld und Reinheit, in der Geſtalt mehrerer Nonnen und einer Prinzeſſin. Letztere kann er nicht gewinnen und begnügt ſich damit ihren Bräutigam zu erſtechen. Dann verzweifelt Fauſt, wird Einſiedler und Philoſoph. Aber er iſt ſtolz bis zum Unſinn; in ſeiner umfangreichen Rede vor dem Tode ſagt er:

So lang' ich nicht allwaltend bin,
Wär' ich viel lieber ganz dahin.

Er verſchmäht, ſeinen Geiſt, „all die Entwickelungstreppen zur Ewigkeit emporzuſchleppen", derſelbe ſoll lieber mit dem Körper verfallen und, falls er je aus ſeiner Gruft dringt: „Als fauler Dunſt verfahren in die Luft" (pfui!). Bald darauf: Alles iſt nichtig, alles Traum, er ſelbſt will den Tod, und dies drückt er mit den ſeltſamen Worten aus:

Ich bin ein Traum, mit Luſt und Schuld und Schmerz,
Und träume mir das Meſſer in das Herz.

Bei dieſem Wort erſticht er ſich; Mephiſtopheles erſcheint und declamirt:

Nicht du und ich und unſere Verkettung,
Nur deine Flucht iſt Traum und deine Rettung u. ſ. w.

Goethe, der ſo viel Gunſt erfahren, ward auch die zu Theil, das nicht mehr erleben zu müſſen.*)

Alle dieſe Bemühungen faſſen Fauſt ſehr gröblich an, und irren bald in den heiligen Antonius, bald in den Don Juan ab; nach Vertiefung zeigt ſich nicht einmal ein Streben. Scheint es doch, als ob diejenigen ſich vorzugsweiſe an die Aufgabe gemacht, die ihre Schwierigkeit am wenigſten begriffen, oder die nur einen Träger für Abenteuerliches und Ueppiges ſuchten.

Sehr vortheilhaft dagegen unterſcheiden ſich G. Pfizers Fauſtiſche Scenen, im Morgenblatt 1831, und wäre es nur durch den einen Gedanken, eine Thräne Gretchens löſche das Blut aus, mit dem Fauſt ſich der Hölle verſchrieben. Die Löſung im Sinn einer divina commedia auf dem Standpunkt unſeres Jahrhunderts iſt es freilich nicht. Der Verfaſſer fühlte das wohl, ſtellte die Sache unentſchieden dar und ließ die teufliſche Verlockung noch ferner auf Fauſt einwirken.

---

*) Ueber noch mehrere andere Fauſte ſehe man Peters „die Literatur der Fauſtſage", auch W. Menzels „deutſche Dichtung", III, S. 218 — und ihre Zahl, wenn es ſonſt verlohnte, wäre noch nicht unerheblich zu vermehren. Ueber die Fauſte von Carl von Holtei und von Schöne ſehe man auch Zelters Briefwechſel mit Goethe, V, 164; III, 275. Außerdem eine Oper Fauſt von Spohr, Compoſitionen von Berlioz, dann neuerdings ein Pariſer Ballet nach einem Text von H. Heine. Endlich Gounods Oper.

X.

Helena.

Wenn nun ſo viele, eben durch das immer noch das Fragmentariſche der Tragödie Fauſt angeregt, ſich mit der Fabel beſchäftigten, ſo mußte der Dichter um ſo mehr zu ſeinem Werk zurückgerufen, an einen Abſchluß gemahnt werden, und ſicherlich konnten alle die voreilenden Beſtrebungen in keiner Weiſe ihn überholen. Außerdem aber hatte er ſelbſt ſchon die Handhabe für den zweiten Theil in der Hand; es iſt Helena, von der Schiller ſchon mehreres kannte. Von dieſer iſt hier zunächſt zu reden.

Wie wir aus dem Briefwechſel mit Schiller erſehen haben, beſchäftigte das Stück Goethe um die Scheide des Jahrhunderts, allein es erſchien nicht, es ward nicht fertig. Aus dem Briefwechſel mit Zelter erfahren wir, daß der Dichter um das Jahr 1807 und wiederum um 1811 mit eben dieſem Werk beſchäftigt war; aber erſt im Januar 1827 (Eckermann I, 316) ging Helena zum Druck an Cotta ab. Das Werk war mittlerweile etwas ganz anders geworden, als Goethe bei Schillers Leben gewollt hatte. Er ſelbſt äußerſt zu Eckermann: „Ich hatte den Schluß früher ganz anders im Sinne, ich hatte ihn mir auf verſchiedene Weiſe ausgebildet und einmal auch recht gut, aber ich will es euch nicht verrathen.“ Es zu errathen würde nun auch ſchwer ſein, zumal da Goethe von mehreren Varianten ſpricht, ſo viel aber erhellt und iſt beglaubigt, daß die Aenderung hauptſächlich durch Euphorion hineinkam. Goethe wollte Lord Byron, von dem er geſchätzt wurde und den er in dieſer Zeit am liebſten neben ſich gelten ließ, hier nach deſſen Tode ein Denkmal der Anerkennung ſetzen. Da hier ſelbſt ein Klaggeſang auf Byrons Tod vorkommt und die ganze Art der Einführung unmöglich einem Lebenden gelten kann, ſo geht daraus allein ſchon hervor, es könne dieſer Gedanke erſt nach Byrons Ableben im Jahr 1824 aufgeſtiegen ſein. Da aber Byron in Griechenland ſtarb, ſo machte ſich die Verbindung mit der Helena eher möglich. Es genügt dies um zu vermuten, die unvollendet zurückgelegte Helena ſei eben bei dieſer Gelegenheit hervorgeſucht worden; ſie kam freilich durch den neuen Gedanken erheblich aus ihrer Bahn, dennoch wurde ſie der Uebergang zum zweiten Theil des Fauſt. Wie wunderbar, daß bei letzterem nun zwei berühmte Dichter Pathenſtelle übernommen haben, von deren Sinnesart doch ſehr wenig auf das Werk übergegangen iſt.

Helena kommt ſchon in der Volksſage vor und iſt derſelben weſentlich. In dem älteſten Druck, wo auf den Zauberer Fauſt das Hauptgewicht gelegt wird, zaubert Fauſt ſelbſt den Studenten die griechiſche Helena vor und erſt nachdem er mit allen Sinnengenüſſen zu Rande gekommen, verlangt er von Mephiſtopheles auch die Griechin zu eigen. Der letztere Zug behält weiterhin das Uebergewicht, Helena iſt aber hier, wie auch anderswo, der Inbegriff und Höhenpunkt weiblicher Schönheit und ſinnlichen Reizes, wobei das Heidniſche halb auf der Grenze des Teufliſchen gedacht wird nach der allgemeinen mittelalterlichen Vorſtellung, welche die geſammte griechiſche Götterwelt zur Bevölkerung der Hölle verwendet. Eine ſolche Vorſtellung konnte nicht wohl im achtzehnten Jahrhundert aufgenommen werden, und Goethe der vor allen nach einem Roman mit Fleiſch und Blut verlangte, ließ zunächſt ſein Gretchen an ihre Stelle treten. Dieſe nun breitete ſich in ſeiner Phantaſie dergeſtalt aus, daß für jene kein Raum mehr blieb. Das Fragment läßt kaum annehmen, daß Goethe weiterhin noch an Einführung dieſer Helena gedacht habe. Er meldet uns freilich, im Briefwechſel mit Zelter, daß er ſich bereits fünfzig Jahr lang mit ihr herumgetragen; indeß ſteht dies unſerer Auffaſſung nicht entgegen, denn es wird einfach von einer Unterhandlung des Dichters mit ſich ſelbſt zu verſtehen ſein, ob nicht, neben Gretchen, die Beibehaltung der Helena noch möglich ſei, was aber in Einem Stück ſich eben als unthunlich erwies. Erſt durch Schillers Mahnung, auf philoſophiſchen Gehalt des Werkes hinzuarbeiten und Gretchen, das zu ſehr Oberhand gewonnen, ein Gegengewicht zu geben, kam Goethe unter anderem auch auf Helena, und an dieſe feſſelte ihn damals noch beſonders die erwachende Vorliebe für die Formen der Alten.

Hier tritt ein neues Element ein, das bisher wohl nicht gehörig beachtet worden. Um die Zeit, wo Helena entſtand, und wo ſie vollendet wurde, beſchäftigt Goethe ſich mit Calderon, der ihm weniger nordiſch erſchien als Shakeſpeare. Tieck hat behauptet, daß in Schillers Braut von Meſſina außer den Einflüſſen der griechiſchen Tragiker ſich auch ſolche des Calderon fänden; er mag darin nicht fehlgreifen; ich finde nun aber neben dem Antiken ſolche Einflüſſe viel erkennbarer in Goethes Helena. Calderon hat eine übermäßige Freude an der Form, die ihm oft den Inhalt großentheils erſetzen muß, er hat eine eigenthümliche, oft geradezu muſikaliſche und opernartige Behandlung der Rede, und gefällt ſich in ſymmetriſchen Spielen derſelben. Hievon nun ging um dieſe Zeit auch etwas auf Goethe über und vereinigte ſich mit der ſeinen Ausbildung geordneterer und gebundener Rede nach dem Muſter der Griechen. Hatte man die Sauberkeit ſeines Verſes und Ausdruckes im Taſſo geprieſen und darin Aehnlichkeit mit Griechiſchem erkannt, ſo hatte Goethe unterdeß eine viel nähere Bekanntſchaft mit den Griechen, insbeſondere den Tragikern gemacht; die genaueren Ueberſetzungen, die in dieſer Zeit erſchienen, wieſen ihn darauf, überdies ſein Freund Wilhelm von Humboldt, A. Wolf, A. W. Schlegel und beſonders wohl auch Riemer, der ihm jetzt ſchon nahe ſtand. Goethe erkannte, daß die Aufnahme griechiſcher Formen und griechiſchen Tones ein neues Feld ſei, auf dem ſich Lorbeeren brechen ließen und auf dem man ein ganz neues und gewiſſermaßen vornehmes Publicum gewann, zunächſt die Philologen, dann aber mittelbar auch alle höheren Kreiſe, die ſtets nach

Exclusivem greifen. Wie der Dichter ſchon Homeriſches mit Glück ſich angeeignet, ſuchte er jetzt den möglichſten Anſchluß an die Tragiker, und in der That zeigt er hier ein Talent des Eingehens auf die Tonart und auf Eigenheiten aller Art, das Bewunderung verdient, wie es denn den Deutſchen auf lange Zeit eine weite Bahn eröffnet hat. Dieſer Ton aber erſchien hier nicht als Nachbildung, vielmehr zunächſt nur als Färbung für das in die Fauſtfabel hineinragende antike Element, und er wirkte nur um ſo reiner und ſtärker. Nun wollte Goethe hier auch ausdrücklich alte und neue Welt, Heidenthum und Chriſtenthum, Süden und Norden einander gegenüber ſtellen in ihrer geſammten inneren und äußeren Verſchiedenheit, und ſo nun vor allen auch in dem Gegenſatz der metriſchen Behandlung: Maaß und Reim ſollten als Repräſentanten der verſchiedenen Welten einander entgegentreten, beides in höchſter Virtuoſität und an ſich als Kunſtgehalt behandelt. Ein ſinnreicher Gedanke und damals ganz beſonders an der Zeit — der aber bald der Form ein Uebergewicht über den Inhalt gab.

Auf dem Standpunkt des franzöſiſchen Claſſicismus, der ja zu ſeiner Zeit für alle europäiſchen Literaturen maaßgebend geworden, gab es nur Eine Kunſt, eben die klaſſiſche; man glaubte den reinen und einzig wahren Geſchmack des Alterthums erneuert zu haben und ließ das Mittelalter als eine Zeit der Barbarei gänzlich außer Acht fallen. Das hatte ſich nun geändert, durch Goethe ſelbſt war viel geſchehen, mittelalterliche und deutſche Kunſt zu Ehren zu bringen. Dies wurde geſchäftig aufgefaßt, namentlich auch von denen, welche katholiſirende Tendenzen hinzubrachten; die alte Kirche hat ſtets ſcheel auf das Griechenthum geſehen, wogegen Romanismus und hebräiſche Hierarchie eben das Mittelalter macht: alles was dieſe Elemente hob, mußte hier willkommen ſein und konnte auf Förderung rechnen. Andere faßten wenigſtens den Gegenſatz des Romantiſchen und Klaſſiſchen auf und ſuchten dieſen zunächſt literariſch auszubeuten. Am kräftigſten zeigte ſich hier das Talent der beiden Schlegel, namentlich auch des jüngeren. Nach allen Seiten hin wurde man ſich damals der antiken und ihr gegenüber der romantiſchen Kunſt bewußt, beide ſollten mindeſtens in gleichem Rang einander gegenüberſtehen, im Grunde gab man dem romantiſchen den Vorrang. Goethe dachte um dieſe Zeit nicht ebenſo, doch ſuchte er den Lieblingsgedanken der Zeitgenoſſen künſtleriſch zu verwerthen; auf weiten und tiefen Anklang durfte er dabei rechnen. Auch in dieſen Einflüſſen offenbar ſteht die Helena; ſie trat eben darum mit neuer Kraft an den Künſtler heran, weil hier Gelegenheit war, die beiden Zeitalter effectvoll gegen einander zu ſtellen und phantaſtiſch wirken zu laſſen. Wäre das nicht, ſo würde nur um ſo unbegreiflicher ſein, wie Goethe den Fauſt in einer Richtung fortſetzen konnte, welche das ganze Werk aus den Angeln hebt. Von dieſer Seite nun gewinnt Goethes Helena für uns noch ein ganz beſonderes Intereſſe.

Der Inhalt des nicht eben ſehr lesbaren Gedichtes iſt: Helena iſt mit ihrem Gemal von Troja zurückgekehrt nach Sparta. Schon auf dem Schiffe während der Ueberfahrt, ſo erzählt ſie, hat der tiefgekränkte Gemal ihr finſter und ſprachlos gegenüber geſeſſen, ſie erwartet daheim nichts Gutes, wie ſie ſich darüber zum Chor äußert, der aus gefangenen Frauen und Jungfrauen beſteht. Hier nun tritt ihr als unheimliches Geſpenſt Phorkyas entgegen, die gelegentlich von Zwergen bedient wird. Sie giebt ſich den Ankommenden als die alte Schaffnerin des Hauſes aus und empfängt Helena mit Worten der vorwurfvollſten Anklage. Letztere verläuft ſich in Wechſelreden von ſcharfer Art, die einem unerfreulichen und ſelbſt unedeln Zank oft ſehr nahe kommen; ſchließlich erfährt Helena, was ihr bevorſteht: am Altar geopfert zu werden, während der geſammte Chor gleich Zugvögeln in den Schlingen, aufgeknüpft werden ſoll. Schrecken und Beſorgniß kommt über alle, nach und nach geben ſie aber dem Gedanken an mögliche Rettung Raum, und die früher ſo böſe Phorkyas will ſelbſt dazu die Hand bieten. Es gilt Flucht; aber wohin? Phorkyas, weitausholend, berichtet, im Norden auf den unzugänglichen Bergen ſei eine Burg erbaut, dort wohne ein kühnes Geſchlecht, das dem Menelaos werde Widerſtand leiſten können; das Volk ſchelte ſie Barbaren, doch ſtehe an ihrer Spitze ein ſtattlicher und verſtändiger Mann. Sie entwirft darauf ein Bild von ſeiner fremdartigen Burg, in dem man ſogleich Gothiſches erkennt, und erwähnt gelegentlich auch der Wappen; der Chor fragt nach dieſem und anderem ganz neugierig und heiter, der Todesangſt völlig vergeſſend. Helena hat noch einmal Zweifel an der Wirklichkeit der erregten Furcht, worauf Phorkyas auf Deiphobos hinweiſt, den jener verſtümmelt habe. Helena erklärt zwar ihre Rathgeberin für einen „Widerdämon“, iſt jedoch geneigt Folge zu leiſten, namentlich ſich nach jener Burg hin zu begeben. Der Chor ſtimmt dem freudig bei. Auf Helenas Ruf: Alte, geh voran! erfüllt der Hof des Palaſtes ſich mit Nebel; ſie befinden ſich in einer Wolke, glauben getragen zu werden, und als nach Vollendung des Chorgeſanges der Nebel verſchwindet, befinden ſie ſich in einem innern Burghof, umgeben von reichen und phantaſtiſchen Gebäuden des Mittelalters. Helena fragt nach der Führerin; vergebens, ſie ſind allein in der fremdartigen Umgebung, der Chor aber hat ſeine Freude daran, vornehmlich als ſich zeigt: blondgelockter Knaben „jungholdeſte Schaar, anſtändig bewegt in geregeltem Zug“. Sie tragen Stufen zum Thron, Teppiche zum Sitz. Da erſcheint — Fauſt. Die Chorführerin beſchreibt ihn, er aber verfolgt zunächſt mit Strenge einen Mann, den er ſtrafen will, weil er, als Wächter angeſtellt, einen ſo ſeltenen Beſuch nicht angeſagt habe — Fauſt ahnt alſo nichts weniger als Zauber. Der Zug würde artig ſein, wenn es nur nicht gerade Fauſt wäre. Er giebt dann Helena das Begnadigungsrecht über den des Todes Schuldigen. Sie erſtaunt über die Ehre, worauf der Wächter Lynceus an ſie eine längere Anrede hält in Reimen, während bisher aller Dialog in Trimetern war, die Worte des Fauſt aber in fünffüßigen Jamben. Helena, welche bedauert, daß ſie überall bethören müſſe, ſchließt ihre Rede mit der Fürbitte: laß ihn frei. Darauf Fauſt, er fürchte, ſein Heer gehorche ſchon der ſiegend unbeſiegten Frau:

Was bleibt mir übrig als mich ſelbſt und Alles,
Im Wahn das Meine, dir anheim zu geben?

Männer bringen jetzt der Königin Geſchenke und Lynceus hält eine Anrede in 15 vierzeiligen gereimten Strophen. Fauſt, den Redner überbietend: Entfernt das alles, ſchon iſt die ganze Burg ihr eigen. Lynceus fügt ſich dem Befehl des Herrn und geht ab. Helena wünſcht ohnedies Fauſt allein zu ſprechen, und ruft ihn neben ſich auf den Thron. Er bittet:

Beſtärke mich als Mitregenten deines
Gränzunbewußten Reichs, gewinne Dir
Verehrer, Diener, Wächter all in Einem.

Helena. Vielfache Wunder ſeh' ich. — Fauſt:

Gefällt Dir auch die Sprechart unſrer Völker,
O, ſo gewiß entzückt auch der Geſang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefſten Grunde,
Doch iſt am ſicherſten, wir üben's gleich,
Die Wechſelrede lockt es, ruft's hervor.

Fauſt beginnt jetzt die Rede ſo, daß Helena darauf in der Antwort und Fortſetzung den Reim geben kann, woran ſie ſichtliche Freude hat, dabei wird die Vertraulichkeit größer und größer, und der Chor ſtellt darüber ſeine Betrachtung an:

Nah und näher ſitzen ſie ſchon,
An einander gelehnt,
Schulter an Schulter, Knie an Knie,
Ueber des Throns
Aufgepolſterter Herrlichkeit. —

Das Reimſpiel, in dem nun Helena ſchon Meiſterin iſt, geht noch weiter; da erſcheint Phorkyas mit grimmem Scheltwort:

Buchſtabirt in Liebes-Fibeln,
Tändelnd grübelt nur am Liebeln,
Müßig grübelt fort im Grübeln,
Doch dazu iſt keine Zeit.
Fühlt ihr nicht ein dumpfes Wetter? —

Menelaus naht mit bewaffneter Macht, der Helena droht wieder das Beil am Altar, den Begleiterinnen erhängt zu werden; allein ſchon vernimmt man von den Thürmen der Burg Kanonen, und mit kriegeriſcher Muſik erfolgt Durchmarſch gewaltiger Heereskraft. Fauſt hält eine Rede an die Heerführer, in neun vierzeiligen Reimſtrophen, der Chor darauf erhebt einen Chorgeſang im Geſchmack des Euripides:

Wer die Schönſte für ſich begehrt,
Tüchtig vor allen Dingen
Seh er nach Waffen weiſe ſich um! u. ſ. w.

Fauſt hält abermals eine Rede von 17 Reimſtrophen; er will den Seinigen den Schutz des Poloponnes überlaſſen und ſich in die Mitte, nach Arkadien, begeben, um hier der ſchönen Helena froh zu werden; der Schauplatz verwandelt ſich auch alsbald in einen ſchattigen Hain, der rings von ſchroffen Felſen umgeben iſt; die Mädchen, welche den Chor bilden, ſchlafen. Als ſie erwachen, ſtaunen ſie über die Ortsveränderung; Phorkyas erklärt ihnen, daß dem Liebespaar hier Schutz verliehen werden ſolle. Sie ſchildert die Unermeßlichkeit der unterirdiſchen Gemächer und ſpricht von einem Knaben, welcher dort vom Schooß der Mutter zum Vater ſpringe, ſich ohne Flügel emporſchnelle, als nackter Genius; die Mutter fürchte bei ſeinen kühnen Bewegungen. Sein baldiges Erſcheinen wird angekündigt. Der Chor hält wieder einen antiken Chorgeſang, indem er bei dieſem Wunder ſich der Wunder erinnert, welche Merkur als Kind vollbracht; einiges Hübſche aus dem homeriſchen Hymnus auf Hermes wird vorgeführt. Am Schluß erklingt melodiſches Saitenſpiel aus der Höhle. Nun erſcheint der Knabe, Euphorion, in der That ſchnell geboren und noch ſchneller erwachſen: die Eltern ſind überglücklich. Ein längeres Singſpiel hebt an. Euphorion bekommt zuletzt plötzlich Flügel, erhebt ſich in die Luft, ſinkt dann aber als Icarus herab, ein Körper fällt nieder zu den Füßen der Eltern, „doch das Körperliche verſchwindet ſogleich, die Aureole ſteigt wie ein Komet zum Himmel auf. Kleid, Mantel und Lyra bleiben liegen.“ Helena und Fauſt ſind erſchrocken, aber Euphorions Stimme tönt aus der Tiefe:

> Laß mich im düſtern Reich,
> Mutter, mich nicht allein.

Darauf nach einer Pauſe der Klagegeſang der gefangenen trojaniſchen Jungfrauen, diesmal in Reimen — über Lord Byrons Tod. Helena ruft Proſerpina an, auch ſie aufzunehmen, ſie umarmt Fauſt, „das Körperliche verſchwindet, Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen.“ Phorkyas: Halte feſt an dem, was dir von allem übrig blieb. Sie hebt darauf Euphorions, d. h. Byrons Kleid und Lyra auf, wendet ſich ans Publicum und ſagt zum Schluß:

> Und kann ich die Talente nicht verleihen,
> Verborg' ich wenigſtens das Kleid.

Darauf ſetzt ſie ſich im Proſcenium an einer Säule nieder. Der Chor freut ſich ſchon ihrer los zu ſein und beginnt einen längeren Schlußchorgeſang. Zuletzt tritt Phorkyas im Proſcenium vor, richtet ſich rieſenhaft auf, ſteigt dann vom Kothurn, nimmt die Maske ab, und zeigt ſich als — Mephiſtopheles.

Etwas Wunderlicheres iſt gewiß nie gedichtet worden. Allein auch Goethe hat es nicht gedichtet, ſondern die Laune des Zufalls. Sein erſter Entwurf, über den er mit Schiller verhandelte, war ein ganz anderer, Euphorion-Lord-Byron, der hier eine ſo große Rolle ſpielt, kann, weil er damals noch lebte, darin nicht vorgekommen ſein, und ſogar darf zweifelhaft werden, ob Goethe ſchon damals die Verkleidung des Mephiſtopheles als Schaffnerin beabſichtigt habe, ſcheinen doch die Trimeter zu förmlich, zu antik-tragiſch, um bloß einer Mummerei zu dienen. Auch das allzuſtarke Hervorheben der alten und neuen Versform ſcheint auf ein ſpäteres Alter und eine andere Entwicklungsſtufe als die Goethe-Schillerſche zu deuten. So wie das Werk jetzt vorliegt, muß es uns aber auch etwas zwitterhaft erſcheinen, es hat, gleich wie der erſte Theil des

Fauſt, auch viel von der Natur des „Tragelaphos“ an ſich: Anfang und Ende ſtimmt nicht zu einander. Iſt das antike Element hier bloß Gewand, ſo hätte man einen leichten Anklang gewünſcht; der Dichter aber verliert ſich ganz in die Form und ein gewiſſes Mißverſtändniß des Antik-Plaſtiſchen bringt in dem Ausmalen von Nebenſachen und in der langſamen Förmlichkeit des Fortſchrittes hier eine Steifheit und Langeweile hervor, die gar nicht zu dem Gehalt der Fabel paßt, andererſeits iſt der übermäßigſte Gebrauch von dem Wunderbaren gemacht, der die Wirkung ſelbſt aufhebt. Kein Weinrauſch, ja kein Fiebertraum kann ein ſo tolles Ueberfließen der Geſtalten erzeugen, einen ſo wilden Taumel von Wolke zu Wolke. Alles Phantaſtiſche der Tragödie Fauſt iſt hier bei weitem überboten. Denkt man nun aber an das Ganze des Fauſt, ſo läßt ſich hier wenig von einem Schritt der Löſung erkennen und dieſe Helena iſt nicht die des Volksbuchs. Nur zuviel ſcheint noch von des Dichters vorübergehender Abſicht geblieben, aus dem Werk eine ſelbſtändige Tragödie zu formen, welche dann aber nur ein Hinderniß ſein konnte für die wahre Fortführung der Tragödie Fauſt. Hält man die Beziehung zu letzerer noch irgend feſt, ſo iſt Helena hier mehr als Erſcheinung, ſie hat für ſolche gar zu viel plaſtiſche Geſtalt, die Umſtände ihrer Rückkehr ſind allzu ſehr ausgemalt, Mephiſtopheles in ſeiner Verkleidung iſt gar zu plaſtiſch ausgeführt, erhält viel zu viel Worte, auch Fauſt konnte wohl auf einfachere Weiſe hereingezogen werden. Nicht Helena erſcheint hier dem Fauſt, ſondern vielmehr Fauſt der Helena, wir ſind nicht im Mittelalter und ſchweifen ins Alterthum zurück, ſondern wir ſind im Alterthum und greifen in jenes vor, Dinge, welche unbegreiflich ſein würden, wenn wir uns nicht geſtehen müßten, daß in des Dichters Phantaſie das Nebenſächliche das Haupſächliche überwachſen. Gewiß, ſinnreich und anmutig iſt die Gegenſtellung der antiken und neueren poetiſchen Kunſtform, allein für ein Drama höheren Stils iſt das zu leicht und zu wenig und konnte, wie denn auch geſchehen, nur zum Spiel hinführen. Daß aus der Verbindung des Fauſt und der Helena, die alſo einander ganz gleich gegenüberſtehen, beide gleich ſehr Erſcheinung und

Phantasmagorie, hier eine Nachkommenſchaft erwächſt, ähnlich wie mit dem lebensfriſchen Gretchen, auch das iſt eine eigenthümliche Ausſchweifung der Phantaſie, wenn man ſich auch gern der allegoriſchen Bezüglichkeit einen Augenblick freut. Sei nun aber auch Euphorion das Kind der antiken und romantiſchen Poeſie, die Vereinigung beider und als ſolche die höchſte Form, warum denn aber Lord Byron? — meint Goethe doch wohl eigentlich ſich ſelbſt! Daß Lord Byrons Tod beklagt wird, und zwar von dem Chor gefangener und zum Tode beſtimmter trojaniſcher Jungfrauen, das iſt dann noch ein Beſonderes, das aber hier, wo alles erlaubt iſt, nicht weiter befremdet.

Wie ſeltſam: zu Anfang des Werkes ſehen wir Goethe nach reiner Form ſtreben; zu Schiller äußerte er ſich ſo deutlich darüber, daß er eine ſolche für die phantaſtiſche des mittelalterlichen Fauſt erkaufen wolle, und doch wieder erſtrebt er hier in derſelben Richtung nur das Aeußerſte. Die Erklärung liegt wohl eben in dem Tode Schillers und darin, daß auch hier Anfang und Ende um ein Vierteljahrhundert aus einander liegen. Das wahre Intereſſe für den Fauſt war verloren, ſeine Figuren, Fauſt, Mephiſtopheles, Helena, waren jetzt ſelbſt wieder zu Puppen geworden, mit denen der alternde Dichter ſpielte, denen er in den Mund legte, was gerade das Intereſſe des Augenblicks ihm eingab. Fürwahr, wir wollen der Poeſie ihre Freiheit nicht verkümmern, der Phantaſie ihre Flügel nicht ſtutzen, allein es giebt auch eine launenhafte Willkühr, die man nur mit Unrecht für Poeſie und Phantaſie ausgeben wird, und die ihrer Natur nach unkünſtleriſch iſt. Die Kunſt ſtrebt zum Organismus, alles was unorganiſch iſt, muß für derſelben feindlich gelten. Das Räthſelvolle, das augenblicklich Ueberraſchende muß ſchon hier gar ſehr die Stelle der Poeſie vertreten.

Ueber das Einzelne wäre noch manches zu ſagen, doch ſuchen wir die Kürze. Wir bewundern das Geſchick der Nachahmung der griechiſchen Tragiker, das oft ſehr anziehend wirkt, allein wir bemerken ein Verſiegen der eigenen poetiſchen Quelle, gar vieles deutet hier auf einen gewiſſen Waffenſtillſtand hin, eine üble Trockenheit ſtellt ſich ein. Es iſt entſchiedener Mangel an Schwung und namentlich zeigen die gereimten Strophen ſich als ſchwache Arbeit; auch in dem Trimeter und den Chormaßen fällt der Ausdruck oft ſehr bedeutend ab bis auf Frankfurter Provinzialismen, die wie Jugenderinnerungen auftauchen. Hier wie dort iſt auffallend Hölzernes, der Dichter verliert ſich, was wir für Symptom des Alters halten müſſen, redſelig bei jeder Gelegenheit auf abliegende Nebendinge. Fauſt z. B. ſpricht davon, daß der Peloponnes ihm und ſeinen Heerführern gehöre und fährt fort:

Und ſie beſchützen um die Wette,
Rings von den Wellen angehüpft,
Nichtinſel dich, mit leichter Hügelkette,
Europens letztem Bergaſt angeknüpft

wahrlich weder lyriſch noch hieher gehörig. Nicht ſelten ſind auch die Farben von widerwärtiger Düſterheit und Sinnlichkeit, dann wieder das Ernſte und Komiſche nicht aus einander gehalten. Als der Chor mit dem Tode bedroht iſt und Helena ſinnend daſteht, ob noch Hoffnung ſei, ſingt der Chor zur Parze:

Halte geſperrt die goldne Scheere,
Denn wir fühlen ſchon im Schweben, Schwanken, Bammeln,
unergötzlich,
Unſre Gliederchen, die lieber erſt im Tanze ſich ergötzten,
Ruhten drauf an Liebchens Bruſt.

Die Trimeter, von denen Goethe ſich ſo viel verſprach, ſind für damalige Zeit muſterhaft, namentlich da ſie ſtellenweiſe auch eine Art von dipodiſcher Gliederung annehmen; mehrmals aber zerfallen ſie in zwei gleiche Vershälften, und die immer bedenkliche Einmiſchung der Dactylen geht in einzelnen Fällen offenbar zu weit, indem ſie den Vers gänzlich verändert. Auch die trochäiſchen Tetrameter in katalektiſcher und akatalektiſcher Form ſind als wohlgerathen zu bezeichnen und die Neuheit gab ihnen damals beſonderen Reiz.

Helena erſchien zuerſt im vierten Bande der Ausgabe letzter Hand, und zwar unter dem Titel: „Helena, klaſſiſch romantiſche Phantasmagorie.“ Zwiſchenſpiel zu Fauſt — ſpäter dritter Act der Tragödie. In demſelben Bande S. 220 u. f. findet ſich auch ein Fragment, das den erſten Linien der Helena angehören muß, weil darin Amor den Teufeln gegenüber erſcheint und offenbar die Scene auf klaſſiſchem Boden vorbereitet wird. Das Fragment ſcheint aber nicht den älteren Manuſcripten, von denen Goethe ohnedies nichts mitgetheilt, ſondern dem Verſuch angehörig, die Helena nach Schillers Wunſch im Ton des alten Fauſt zu geſtalten. In ſolcher Rückſicht würde es recht merkwürdig ſein, jedenfalls ſieht man, daß die jetzige Form der Helena nicht die erſte Conception iſt, denn Amor, hier eingeführt, deutet ſogleich auf eine ganz andere Erfindung.

XI.

Fauſt, zweiter Theil.

Nun haben wir aber die Helena nicht mehr als eigenes Stück, wie ſie 1828 erſchien, ſondern als den dritten Act des zweiten Fauſt, dem ſie ſpäter einverleibt wurde. Bei ihrer letzten Umformung mag ſchon daran gedacht worden ſein, und dies nun eben iſt es, was das Stück für unſere Betrachtung ſo wichtig macht: es bildet nämlich den Uebergang zum zweiten Theil des Fauſt und wird ſogar für denſelben maaßgebend, denn in der Helena waren alle die Eigenſchaften ſchon gegeben, die dort den Charakter bilden, und ſo weit abſtehen von der Tragödie Fauſt. Nachdem einmal die Phantaſterei ſo weit gegangen, nachdem ſo ſtark geſpielt worden mit den Geſtalten des Fauſt und des Mephiſtopheles, war eine Rückkehr zum Ton des erſten Fauſt und ſeiner perſönlichen Ausprägung der Geſtalten nicht möglich, es konnte nur ferner fortgegangen werden in dem leichten Spiel der Phantasmagorieen, in dem Schattenſpiel und in den überfließenden Nebenbildern — dissolving views.

Am 24. Januar 1828 ſchreibt Goethe an Zelter: „Drei bis vier Scenen des zweiten Theils des Fauſt ſind nach Augsburg abgegangen; möchtet Ihr, wenn ſie gedruckt erſcheinen, in den Strömungen des Lebens dieſen Darſtellungen einige Augenblicke widmen können! Ich fahre fort an dieſer Arbeit, denn ich möchte gar zu gern die zwei erſten Acte fertig bringen, damit Helena als dritter Act ſich ganz ungezwungen anſchlöſſe, und genugſam vorbereitet, nicht mehr phantasmagoriſch und eingeſchoben, ſondern in vernunftgemäßer Folge ſich erweiſen könnte. Was gelingen kann, müſſen wir abwarten.“ Wir ſind ſchon hier ſtark verſucht auszurufen: unmöglich konnte es gelingen, das, was ſich im erſten Druck ſelbſt als Phantasmagorie und Zwiſchenſpiel ankündigte und als ſolches gedacht, geſchrieben war, nachträglich durch bloße Einführung und Vorbereitung in wirkliche Handlung in reales Drama zu verwandeln. Was jene drei Scenen anlangt, die an Cotta abgingen, ſo wurden auch ſie ſogleich gedruckt, am Schluß des 12. Bandes dem Fauſt angefügt, wahrſcheinlich nur als Lockvogel und nach buchhändleriſcher Berechnung. Auch dieſe Publication des Anfangs vor Abſchluß und Feſtſtellung des Ganzen mußte in hohem Grade mißlich und verderblich werden, ſelbſt einem Dichter von voller Kraft. Goethe empfand dies auch bald. Die Arbeit rückte langſam und zögernd vor. Noch am 16. Dec. 1829, alſo beinahe zwei Jahre ſpäter, ſchreibt Goethe an ſeinen Freund in Berlin ſehr kleinlaut: „Mit dem Fauſt bin ich bisher in Connexion geblieben, und habe in der letzten Zeit ihn und ſeine Geſellſchaft beſonders cultivirt. Meine einzige Sorge und Bemühung iſt nun: die zwei erſten Acte fertig zu bringen, damit ſie ſich an den dritten, welcher eigentlich das bekannte Drama, Helena betitelt, in ſich faßt, klüglich und weislich anſchließen mögen.“ Und erſt am 4. Januar 1831 leſen wir: „Die zwei erſten Acte des Fauſt ſind fertig.“

Goethe begann den zweiten Theil des Fauſt im Jahr 1825 alſo noch vor dem letzten Abſchluß der Helena, und beendigte ihn kurz vor ſeinem Tode; der Titel giebt: Vollendet im Sommer 1831. Die Arbeit ging langſam fort und mit mancherlei Schwankungen und Kunſtpauſen. Im Januar 1827 erwähnt Goethe zu Eckermann eines Schemas für das Ganze, anderswo, er habe zwar das Was, aber nicht das Wie. Er wollte in der klaſſiſchen Walpurgisnacht, die zuerſt hereinkam, Fauſt eine Rede an Proſerpina halten laſſen, damit dieſe bewegt werde, Helena herauszugeben, (Eckermann I, 290), ähnlich wie Orpheus in der Oper von Gluck;

wie ſchwer das ſei, fühlte er wohl. Sie unterblieb und an Stelle deſſen finden wir jetzt ein ganz Anderes, ungleich complicirter. Obwohl er der Schillerſchen Mahnung nicht ganz eingedenk blieb und auch der Fäden gedachte, die er bei Beendigung der Tragödie abgeſchnitten liegen ließ, ſo wurde er doch durch vielerlei Liebhabereien ſeitab gelenkt und betrachtete durch den größten Theil des Werks nun Fauſt und namentlich Mephiſtopheles nur noch als bequeme Masken, um ihnen Bezügliches, zum Theil auch Anzügliches in den Mund zu legen, das Ganze war ihm großentheils Vehikel, um mancherlei Betrachtung an den Mann zu bringen, ungleich ausgedehnter als das im erſten Theil geſchehen war.

Wir haben vorhin ſchon Goethes Helena in der Abſicht ſo eingehend zergliedert, um hier beim zweiten Fauſt einer gleich ausführlichen Zergliederung überhoben zu ſein; die Arbeit würde in der That unerfreulich ſein, denn wir haben kein organiſches Werk, ſondern ein Werk, in dem Willkühr und Laune bedeutend überwiegen. Es wird eine nicht eben löbliche Myſtification mit dem Leſer getrieben, ſtatt des poetiſchen Intereſſes werden ihm Räthſel hingeworfen, und wahrlich, es mag zweifelhaft ſein, ob er ſie des Löſens oder Rathens werth hält. Ich bekenne meinen Standpunkt hier offen: wenn Goethe ſelbſt ſich etwas darauf weiß, daß er viel „hineingeheimnißt“ habe — mich lockt dies nicht.

Sehr wahr iſt geſagt worden, der zweite Fauſt ſtehe ſo weit vom erſten ab, daß, wenn wir es nicht unzweifelhaft wüßten, darin nicht ein Werk deſſelben Autors erkannt werden könnte. Aber es iſt eben der Unterſchied des Jünglings und des Greiſes; dieſer verſtand jenen nicht mehr. Durch verzeihliche Täuſchung legte der hochbejahrte auf ſein ſpäteſtes Werk einen übergroßen Werth und wiewohl wir nicht in Abrede ſtellen, daß Geiſtreiches und hie und da Weisheitsvolles darin enthalten ſei, ſo können wir ihm doch nimmermehr ſo weit beiſtimmen, daß dies ſpäte Kind dem in voller Jugendfülle erzeugten den Rang ſtreitig mache, im Gegentheil, es trägt alle Eigenſchaften des Greiſenalters an ſich, die wohlgefällige Breite, einen Blick über das ſchon entfernt liegende

Leben, in das nur noch wenig eingegriffen wird mit Antheil und Leidenſchaft — allein gerade die Leidenſchaft iſt ein weſentliches Element der Poeſie, insbeſondere der Goetheſchen. Es iſt eine große Bequemheit in dem Werk, ja eine ungemeine Sorgloſigkeit, ſo daß meiſtens der erſte Reim hingeſchrieben iſt ohne an den zweiten zu denken, welcher dann mit aller Gewalt, ſei es auf Koſten des Sinnes oder der Sprache und jedenfalls des Tones, erzwungen werden muß. Kurz, wenn auch Einzelnes Anziehende begegnet, ſo zeigen ſich doch in dem ſchwerfälligen, weitgedehnten, aus Bruchſtücken aller Art zuſammengeſtellten Bau ſchon die Merkmale erſchöpfter Kraft. Es iſt das Werk eines Greiſes, zugleich aber auch eines verzogenen Kindes. Seines Namens ſich bewußt, glaubt leider der Dichter alles zu dürfen, den Leſer mit jeder Speiſe bewirthen zu können. Sei es ihm verziehen, der in den Jahren ſeiner Kraft ſo viel, ſo Großes gegeben. Nur verlange man nicht, daß wir alles dies demütig und verehrungsvoll hinnehmen ſollen; die Wirkung auf die nächſt folgende Literatur iſt ohnedies keine erſprießliche geweſen.

Fauſt iſt noch nicht todt, er iſt auch noch nicht ganz dem Mephiſtopheles verfallen. Auf einem Raſen liegt er gebettet, Geiſterchöre ſingen ihn ins Leben. Doch muß er, damit das Stück hier weiter gehen könne, erſt von Lethes Fluth trinken, und es heißt:

Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile.

Er erwacht und redet die Erde an: ſie ſei erquickt und errege in ihm neue Kraft des Strebens. Er ſcheint von ſeinem maaßloſen Wiſſensdurſt ſo gut wie geheilt. Allein nach ſeinem Monolog verlieren wir ihn ſogleich wieder; wir ſind plötzlich in die kaiſerliche Pfalz verſetzt, wo alsbald auch Mephiſto erſcheint. Der alte Hofnarr iſt eben jetzt geſtorben und er ſchiebt ſich an deſſen Stelle. Es folgen lange Scenen, die mit dem Grundgedanken des Fauſt nichts zu thun haben. Große Finanznoth am Hofe, Mephiſto vollbringt das Wunder des Papiergeldes; dann langhingedehntes Singſpiel, wofür Goethe von ſeiner Jugend her eine große Vorliebe hatte. Als Rahmen dient eine Carnevals-Maskerade bei Hof. Der Knabe Wagenlenker erſcheint mit Plutus, dem Gott des Reichthums, während er ſelbſt, nachdem er den Leſer ungeduldig gemacht, ſich für die Poeſie zu erkennen giebt; der Dichter legt ihm die hoffnungsvollen Worte in den Mund, daß der Reichthum der Poeſie über jedem andern Reichthum ſtehe — es muß freilich wahre Poeſie, nicht aber launenhaft Zuſammengerafftes ſein. Eine Menge von Geſtalten werden eingeführt als Masken; der Dichter hat Worte zur Hand für alle, aber daß ſie den Leſer ſonderlich feſſelten, läßt ſich nicht behaupten. Er ſehnt ſich in peinigender Ungeduld nach Fauſt. Dieſer erſcheint, mit Mephiſtopheles, abermals bei Hof und weiſt den noch immer bedrängten und an das Papiergeld nicht recht gläubigen Kaiſer auf die Schätze hin, die ungenutzt unter der Erde ruhen. Gern ertheilt der Kaiſer Vollmacht ſie auszubeuten. Im nächſten Mephiſtopheles und Fauſt; letzterer meldet, der Kaiſer wolle durchaus die ſchöne Helena durch Zauber heraufgerufen ſehen; er habe verſprochen und müſſe ſein Wort halten. Mephiſto macht Schwierigkeit. Nur ein Mittel giebts — die Mütter.*) Fauſt ſchaudert, zweifelt. Jener giebt ihm einen kleinen Schlüſſel, er wächſt in Fauſts Hand; damit ſoll er ſich in den Abgrund begeben, der Schlüſſel werde ſelbſt wittern, wo er paſſe. Ein glühender Dreifuß werde anzeigen, er ſei am tiefſten Grund. Fauſt gewinnt Mut und geht ab; Mephiſto zweifelt an ſeiner Wiederkehr. Mittlerweile macht Mephiſtopheles bei Hof ſich angenehm, coquettirt aber gleichzeitig ein wenig zum Leſer mit ſeinem Pferdefuß; natürlich hat er überall ein Privilegium auf Equivoquen. Dazwiſchen ruft er aus: „O Mütter, Mütter, laßt nur Fauſten los.“ Indeß bewegt ſich ſchon der Saal mit allem was darin iſt. Man befindet ſich nun bei Dämmerung in einem neuen Ritterſaal, der Herold ſagt, es ſei alles zum Beginn des

---

*) Goethe ſagte (Eckermann II, 171), daß die Mütter als Gottheiten bei Plutarch vorkämen) alles andere ſei ſeine Erfindung — wohl unter Einfluß des Schelling'ſchen Buches über die Gottheiten von Samorthrace.

Schauſpiels bereit, der Aſtrolog verkündet, daß die Bühne ſich einrichte, er ſelbſt beſteigt das Proſcenium, Mephiſtopheles aber kriecht aus dem Souffleurkaſten hervor und bekennt, daß er hier in ſeinem wahren Amte ſei. Die Scene iſt ein Tempel, über deſſen Verhältniſſe der Hofarchitekt ſich höchlich verwundert. Fauſt betritt die Bühne, beſchwört mit großem Ernſt die Mütter. Der Tempel klingt, Wolkenbilder wogen, Paris erſcheint, nackt, die Damen nehmen Anſtoß und haben ihr Ergötzen. Nun erſcheint auch Helena. Fauſt verliebt ſich ſogleich in ſie; das Zauberbild, das er einſt im Spiegel geſchaut, in der Hexenküche, ſei dagegen nur ein Schaumbild geweſen. Mephiſto, als Soufleur, warnt, nicht aus der Rolle zu fallen. Helena neigt ſich zu Paris, küßt ihn, der Poet findet es unanſtändig. Fauſt wird toll vor Eiferſucht, er will Helena aus den Armen des kräftiger auftretenden Paris befreien und vertraut ſeiner Zaubermacht; Mephiſto macht aufmerkſam, daß ja das ganze Gebilde ſein eigner Zauber ſei. Fauſt läßt unter Anrufung der Mütter, den Schlüſſel wirken: Exploſion, alles zerfließt in Dunſt. Ein gewaltiger Inhalt für den erſten Act. Der zweite Act führt wieder in Fauſts Zimmer und hier wird der Zauber noch bunter. Auch Mephiſtopheles und ſelbſt Wagner ſind bald da. Letzterer iſt Baccalaureus geworden und hat große Fortſchritte in der Alchemie gemacht. Wir finden ihn im Laboratorium, wo er in der That ſein Meiſterſtück vollbringt: den Homunculus; dieſer kommt wirklich zu Stande, geberdet ſich frei, lacht ſeinen Erzeuger aus, rümpft die Naſe ſelbſt gegen Mephiſtopheles und beſtimmt ganz unbefangen, was mit Fauſt werden ſoll. Mephiſtopheles ſelbſt commentirt den Dichter:

> Am Ende hängen wir doch ab
> Von Creaturen die wir machten.

Der Homunculus iſt aber fürs erſte immer noch in der Phiole, die Wagners Hand hält, und declamirt aus dieſer heraus, bis zuletzt die Phiole der Hand entſchlüpft und den ſchlafenden Fauſt beleuchtet. Homunculus hält nun ein ſtolzes Zwiegeſpräch mit

Mephiſtopheles, dem er, als Vetter, ſich ebenbürtig und ſogar überlegen gegenüberſtellt. Er verweiſt ſeinen Nebenbuhler nur auf die düſtere Region, auf Nordweſt, jetzt handle es ſich aber um den Süden, hier herrſche er und Mephiſtopheles ſolle nur gehorchen. So wird denn nun der folgende Spuk von dem Homunculus vollbracht und wir bekommen, entſprechend der Walpurgisnacht im erſten Fauſt, jetzt hier eine „klaſſiſche Walpurgisnacht." Wie toll es daſelbſt hergeht, zeigen ſchon die handelnden Perſonen: Erichtho, Greif, Ameiſen, Arimaspen, Sphinx, neue Greiſe, Sirenen, darauf der Flußgott Peneios, Chiron, Manto, dazwiſchen immer Fauſt und Mephiſtopheles. Es giebt auch ein Erdbeben und dies tritt dann als Perſon unter dem Namen Seismos auf; wieder Sphinxe und Greiſe, Chor der Ameiſen, Pygmäen, Dactyle, Generaliſſimus, Imſen und Dactyle, die Kraniche des Ibicus, Mephiſtopheles, die Lamien und noch andere Erzeugniſſe des Fiebertraums. Man glaubt ſich ins Chaos verſetzt, faßt leſend an ſein Haupt und traut den Sinnen nicht: iſt das Kunſt, iſt es Irrſinn? Darauf der Homunculus in ernſtem Geſpräch mit den griechiſchen Philoſophen Anaxagoras und Thales. Wieder Dryas und Phorkyaden; dann Buchten des aegäiſchen Meeres mit Tritonen, Nereiden, Proteus — wie mühſam der Weg, um hier die ſchon fertige Helena als dritten Act einzulegen! Noch von neuem bekommen wir es mit Telchinen von Rhodus auf Hippokampen und Meerdrachen zu thun, mit Nereus und den Nereiden und zwiſchen ihnen der Homunculus und der altehrwürdige Thales, auch Pſellen und Marſen reitend auf Meerſtieren, Meerkälbern u. ſ. w., kurz eine immer fortgehende Walpurgisnacht. Wir athmen auf, als endlich der dritte Act entgegentritt und wir hier bei dem gelinden Spuk der ſchönen Helena ein wenig ausruhen dürfen.

In dieſen Zuſammenhang geſtellt, wird freilich nun auch Helena wieder noch ein anderes und wir fragen mit Recht, ob Goethe, als er ſie dichtete, wohl ſchon an ſeinen Homunculus gedacht, der nun auf einmal den Mephiſtopheles überwachſen hat. Es iſt dies um ſo mehr zu bezweifeln, als Fauſt (ſ. o.) ſie anfangs von der Proſerpina nicht aber von den Müttern erhalten ſollte. Jede Spur feſten Bodens iſt nun auch hier unter unſern Füßen verſchwunden, der Spuk noch multiplicirt.

Im vierten Act haben wir glücklich Felſengrund; wir ſind im Hochgebirge, aber Wolken ziehen vorbei. Fauſt tritt auf mit den Trimetern:

> Der Einſamkeiten Tiefſte ſchauend unter meinem Fuß*)
> Betret' ich wohlbedächtig dieſer Gipfel Saum,
> Entlaſſend meiner Wolke Tragwerk, die mich ſanft
> An klaren Tagen über Land und Meer geführt.

Am Schluß des Monologs:

> Des tiefſten Herzens frühſte Schätze quellen auf —

Und:

> Wie Seelenſchönheit ſteigert ſich die holde Form,
> Löſt ſich nicht auf, erhebt ſich in den Aether hin,
> Und zieht das Beſte meines Innern mit ſich fort.

Alſo Fauſts beſſeres Selbſt, wie dies auch im erſten Theil in dem Monolog vor der Höhle ſich meldete. Der Eindruck bleibt nur nicht lang, denn ſogleich leſen wir: „Ein Siebenmeilenſtiefel tappt auf, ein anderer folgt alsbald — Mephiſtopheles ſteigt ab." Nach einigem Hin= und widerreden äußert Fauſt:

> Mit nichten! Dieſer Erdenkreis
> Gewährt noch Raum zu großen Thaten.
> Erſtaunenswürdiges ſoll gerathen,
> Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß.

Ein wichtiger Wendepunkt, auf den wir aber wenig vorbereitet ſind. Fauſts Gedanken richten ſich darauf, dem Meer abgewonnenes Land fruchtbar zu machen. Der Ruhm ſei nichts, alles die That, Mephiſto wiſſe nicht, was der Menſch bedürfe. Hiemit iſt ein großer Schritt zu Fauſts Emancipation geſchehen.

---

*) Ich weiß nicht, ob ich dieſen Siebenfüßler Goethe anrechnen darf, möglich daß er ſchrieb unterm Fuß, und daß der Vers nur Verballhornung von fremder Hand litt.

Jetzt bekommen wir wieder den Kaiſer; er iſt im Krieg und in nicht geringer Gefahr. Wir gelangen auch noch in das Lager des Gegenkaiſers. Fauſt verſchafft jenem Sieg durch Zauberkunſt, wobei die Raben eine große Rolle ſpielen, und erhält als Lohn den Theil des Landes, den er austrocknen wird; ſo kann er denn ſich praktiſch zeigen. Aber auch hier Abenteuerliches. Er collidirt bei dieſem Werk, im fünften Act, mit der Hütte, in der Philemon und Baucis wohnen; wer kennte ſie nicht aus Ovids Metamorphoſen. Fauſt, der immer noch ein wenig der Unbefriedigte iſt und nicht ertragen kann, daß ihm zwei Länder nicht gehören (es iſt im Weſentlichen die Geſchichte vom Müller Arnold), klagt ſeinen Verdruß dem Mephiſtopheles und dieſer weiß ihn zu ſteigern. Wir begegnen wieder Lynceus dem Thürmer und Fauſt hält vom Balcon eine Rede gegen die Dünen. Es wird Mitternacht, vier graue Weiber treten auf: Mangel, Schuld, Sorge, Noth. Drei davon gehen ab, die Sorge bleibt bei Fauſt — eine Allegorie, die wir zu ſchätzen wiſſen: es iſt Herders Gedicht: das Kind der Sorge. Aber die Ausführung entſpricht dem Gedanken nicht. Fauſt hat nun ſtatt des wüſten Dranges die ſtillere Sorge, und um ſich von ihr zu befreien, ſinnt er auf den Bau eines gewaltigen Palaſtes, den er mit paradieſiſchem Garten und mit thätigem Volk umgeben will. Man könnte hierin nun ſchon eine Löſung erkennen wollen und ſie würde ganz in Goetheſchem Sinne ſein, allein, weil doppelt nicht reißt, und um jedem Geſchmack das ſeine zu bieten, giebt der Dichter daneben noch eine andere; mit Dante begiebt er ſich in die Hölle, erhebt ſich in den Himmel. Fauſt ſtirbt plötzlich, als er eben einen Sumpf austrocknet und daran die freudigſten Hoffnungen knüpft. Lemuren *)

---

*) Lemuren ſind ſchreckhafte Schattengeſtalten im Aberglauben der Römer, erwähnt in Ovids Faſten.

fäſſen ſeinen ſinkenden Leib auf. Es folgt ein Solo und Chorgeſang dieſer Lemuren. Mephiſto vertraut noch immer auf die Unterſchrift mit Fauſts Blut. „Der greuliche Höllenrachen öffnet ſich", es erſcheinen „die Dickteufel" und „die Dürrteufel", zugleich aber „oben rechts" Glorie und himmliſche Heerſchaaren. Wir kommen nach und nach in den Himmel. Dieſer wird zum Theil etwas ſchwerfällig bevölkert, und, was beſonders auffallen kann, es erſcheint Mephiſtopheles ohne Weiteres auch hier; aber ihm begegnet ein Menſchliches: die Engelgeſtalten gefallen ihm, und — ſie erregen in ihm thieriſche Lüſte — eine Erfindung, die kühn ſein mag, aber doch wenig zuſagt, zumal in der Ausführung, die ſie hier erhalten hat. Vor Ueppigkeit kennt Mephiſto ſich ſelbſt nicht, dabei wird er mit Beulen und Schwären „hiobsartig" bedeckt; während er ſo in Geilheit zappelt, erheben ſich die Engel, „Fauſtens Unſterbliches entführend." Mephiſtopheles iſt geprellt; der Leſer aber muß Fauſt folgen in himmliſche Bergſchluchten. Hier giebt es Anachoreten und auf- und abſchwebend den Pater ecſtaticus, Pater profundus und Pater Seraphicus neben einem Chor ſeliger Knaben. Jene Engel, die Fauſtens Unſterbliches tragen, ſingen:

Gerettet iſt das edle Glied
Der Geiſterwelt vom Böſen,
Wer immer ſtrebend ſich bemüht,
Den können wir erlöſen. —

Die jüngeren Engel, die vollkommeneren Engel, die ſeligen Knaben ſetzen das himmliſche Singſpiel fort; der Doktor Marianus erſcheint „in der höchſten, reinlichſten Zelle", und bricht in Entzückung aus, dann läßt auch ſchwebend die Mater glorioſa ſich ſehen, darauf ſingt nach Lucas VII, 56, die Magna peccatrix, nach St. Joh. IV die Mulier Samaritana, und nach den Actis Sanctorum die Mater Aegyptica; endlich „Una poenitentium, ſonſt Gretchen genannt", mit Anſpielung auf den erſten Theil des Fauſt:

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,

Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück,
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

Zum Schluß der Chorus myſticus mit — dem Ewig-Weiblichen, das uns hinanzieht.

Blicken wir nun ins Ganze des zweiten Fauſt, ſo muß zunächſt das ungeheure Uebergewicht des Epiſodiſchen auffallen, ſelbſt die ganze Fabel der Helena iſt, wie ſie hier behandelt wird, nicht der Entwicklung angehörig, und vollends hat Euphorion nichts damit zu thun. Die Ausbreitung, welche das Singſpielartige erhält, ſowohl auf Erden, als in der Phantasmagorie und im Himmel iſt auch außer allem Verhältniß und dient nur zur Anſchwellung und Verdunkelung des Gedichts, welche letztere aber der Dichter ausdrücklich ſcheint gewollt zu haben. Demnächſt ſteht die Ueberfülle des Phantaſtiſchen ſich ſelbſt im Wege, ſchwächt den poetiſchen Eindruck, namentlich auch die Scenen im Himmel: es iſt hier das Ganze eben wogend und nebelhaft. Fauſt nimmt unſern Antheil nur ſchwach in Anſpruch, daß er gleich zu Anfang Lethe trinken muß, um hier weiter zu ſpielen, deutet nicht eben auf innigen Zuſammenhang mit der Tragödie und weiterhin erſcheint er nur ſpärlich, nur ſchwach beleuchtet, nur ſelbſt zum Theil Nebelbild, Gegenſtand der Phantasmagorie. Mephiſtopheles iſt deſto mehr im Vordergrunde; es wird keine Gelegenheit verſäumt ſeine teufliſche Natur zu zeigen, er iſt ſelbſt bequemer Träger für mancherlei Verfängliches und Unedles, im Ganzen genommen iſt er aber doch nur ein Schatten, ein blaſſer Doppelgänger ſeines Bruders im erſten Theil, ſo daß deſſen Wirkung hier nur ins Breite gezogen und geſchwächt wird. Nun iſt aber auch in der Ausführung der Ton ſo wenig gehalten und nach Berechnung abgeſtuft, daß vielmehr Hoch und Tief, Ernſt und Scherz wirr durch einander geht und auch hier der Zufall ſcheint gewaltet zu haben.

Alle dieſe Uebelſtände und Schwächen ſollen jedoch nicht hindern, ſorgſam ins Auge zu faſſen, was etwa von Elementen anzutreffen iſt, die zur Löſung des großen Problems dienen können. Ein gut Stück der Löſung bekommen wir gleich zu Anfang im erſten Monolog des Fauſt:

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken —

Er freut ſich des gebrochenen Lichts im Regenbogen, der auf dem Waſſerſturz erſcheint:

Der ſpiegelt ab das menſchliche Beſtreben,
Ihm ſinne nach und du begreifſt genauer,
Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben.

Dieſe Aeußerung und daß Fauſt gegen den Schluß ſich praktiſchen Beſtrebungen zuwendet und in ihnen Genügen findet, das iſt eigentlich Goethes Löſung, freilich weder ſehr überraſchend noch ſehr tief. Die Worte, welche Fauſt unmittelbar vor ſeinem Tode ſpricht, haben nun auch unmittelbar Bezug auf die in der Tragödie mit Mephiſtopheles eingegangene Wette und nehmen deren Worte auf, die jetzt erſt verſtändlich werden. Als Fauſt in den Hoffnungen auf das frohe Gewimmel ſchwärmt, das in dem ausgetrockneten Sumpf ſich zeigen ſoll, da ruft er aus:

Zum Augenblicke dürft' ich ſagen,
Verweile doch, du biſt ſo ſchön,
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn. —
Im Vorgefühl von ſolchem Glück
Genieß ich jetzt den höchſten Augenblick.

Offenbar mit Bezug auf den Inhalt der Wette (vergl. S. 455); die Löſung iſt ſinnreich, aber ſchon ein wenig ſpitz: Mephiſto hat gewonnen dem Wort nach, Fauſt der That nach, alſo doch unentſchieden. Die entſcheidende Ergänzung nun liegt in den Worten der Engel:

Wer immer ſtrebend ſich bemüht,
Den können wir erlöſen,
Und hat an ihm die Liebe gar

Von oben Theil genommen,
Begegnet ihm die ſel'ge Schaar
Mit herzlichem Willkommen —

Worte, welche dem Prolog im Himmel entſprechen, nämlich den dort dem Herrn in den Mund gelegten: „Es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt — allein in Goethes Fauſt, der Gretchen verführt, und ihren Bruder mordet, der nach der ſchönen Helena verlangt, mit ihr einen Sohn erzeugt, tritt dies Streben gewaltig zurück, ſo daß auf ihn dieſe Löſung kaum noch paßt. Daß aber gerade dieſe Worte die Hauptlöſung enthalten ſollen, dafür haben wir Goethes eigene Angabe (Eckermann II, 350), deren es aber gar nicht einmal bedarf. Der Dichter commentirt: „In Fauſt ſelber eine immer höhere und reinere Thätigkeit und von oben die ihm zu Hülfe kommende ewige Liebe," das ſei die Löſung, welche auch mit der chriſtlichen Auffaſſung nicht ſtreite — wollte Gott, daß nur der Dichter dies wirklich dargeſtellt hätte! Allein daran eben fehlt ja ſo viel; Goethe hätte dazu auch einen ganz andern erſten Theil gebraucht. Wir wollen auch entgegenkommend annehmen, daß der Dichter in Fauſts Liebe zu Helena ein weniger ſinnliches, mehr ideales Verhältniß der Liebe habe darſtellen wollen, ſo daß eben die Macht der reinen Schönheit ſelbſt läuternd auf Fauſt einwirken ſollte — aber iſt ihm dies gelungen, tritt es irgend mit Klarheit und Kraft hervor? Statt deſſen das Reimſpiel und Euphorion. Daß Goethe die Helena früher ſchrieb und publicirte vor Abſchluß des Ganzen, daß er unſchlüſſig war, ob ſie ſelbſtändiges Werk oder integrirender Theil des Fauſt ſein ſolle, daß das Antike und die Form überwog, dies allein ſchon machte die Abrundung einer tiefern gedankenmäßigern Löſung nicht mehr möglich.

Bedeutend iſt für die erwähnte Intention der Schluß von Fauſts Monolog zu Anfang des erſten Actes, und namentlich die nur leicht hingeworfenen Worte:

Wie Seelenſchönheit ſteigert ſich die holde Form.

Man ſieht, wie ſchwierig es war, nachträglich in dies tiefere Fahrwaſſer einzulenken, nachdem einmal die anders geformte Helena in den Händen des Publicums war. Es iſt in Goethes Fauſt gar viel deſſen, was man nennt: esprit de l'escalier.

Und nun das Ewig-Weibliche, das uns hinanzieht — was der Dichter dabei gedacht, läßt ſich ungefähr wohl finden, zumal wenn wir des Dichters Intention in ſeiner Iphigenie zu Hülfe nehmen: Das Rechte, das der Mann im Drang des Strebens leichter verlieren kann, liegt zwar unbewußt aber ſicherer in der Bruſt des Weibes und von hier aus hat der Mann Hülfe zu erwarten in ſeinem Streben nach Läuterung, nach Ewigem. So etwas ſcheint Goethe gemeint zu haben, ob er es glücklich, ob künſtleriſch ausgeprägt, ſei dahingeſtellt.

Die große Frage iſt nun abermals: Wenn Schiller eine ſymboliſche Behandlung wünſchte, eine philoſophiſche Löſung verlangte, würde er mit dieſer zufrieden geweſen ſein? — Goethe hat ſich die Auflöſung offenbar ſehr erſchwert durch die Complication, welche ſchon im erſten Theil herrſcht, namentlich durch jene dort hervortretende Duplicität. Handelte es ſich bloß um den Wiſſensdurſt allein, bloß um Ueberhebung und dann wieder Verzweiflung die aus dem erkannten Unvermögen erwächſt, dann konnte auch die Löſung eine einfache und exacte ſein, etwa die: die Befriedigung liegt allein ſchon in dem Forſchen; ſagte doch Leſſing, der ſelbſt ein Stück der Fauſtnatur an ſich hatte, daß er das Suchen der Wahrheit der Wahrheit ſelbſt, wenn ſie ihm baar geboten wäre, vorziehen würde. Jene Unerſättlichkeit des Fauſt iſt im Grunde der Narrheit allzu nahe verwandt, als daß es für ſie eine vernünftige Löſung geben könnte, und nun gar die gleiche Unerſättlichkeit auf Seiten der Sinnlichkeit! Iſt ſie doch jene entſetzliche Krankheit, welche der Mediciner mit dem Namen Satyriaſis bezeichnet, die mit Wahnſinn und Tod endet, etwas rein Thieriſches und beim Menſchen Sündliches! Dazu nun aber Magie, Teufel und alle Vorſtellungen des Mittelalters, ſo wurde die Aufgabe natürlich immer — incommenſurabler, d. h. hier unlösbarer. Hielt man anderntheils ſich einfach an das Religiöſe, wie ſchon Widmann dafür ſehr gut den Weg gezeigt, dann war Reue und Gnade das einzige Wort der Auflöſung. Hier und namentlich bei rein katholiſcher Auffaſſung ſuchten auch einige die Löſung und fanden ſie leicht. So läßt Carl von Holtei in ſeinem Fauſt Mephiſtopheles abſtehen von ſeinem verbrieften Recht, wie ihm nur das Kreuz des Heils entgegengehalten wird. Auch Pfizers Löſung *) mit der Thräne Gretchens zeigt ſich hier wieder ſehr empfehlenswerth, namentlich weil ſie kurz iſt und nur andeutet. Gerade die Ausführung des himmliſchen Schauſpiels nach dramatiſcher Art, freilich ſehr weit von deſſen Stil abweichend, iſt um ſo unbefriedigender, als ſie ſpeciell befriedigend ſein will. Wie viel beſſer am Schluß der Tragödie jenes kurze und anonyme: „Sie iſt gerettet!“ —

Verlangt man noch ein zuſammenfaſſendes Urtheil über das Ganze? Allerdings ſind gewiſſe Momente der Löſung gegeben, ſo weit denn eine ſolche möglich war, aber die Phantaſterei überwiegt bei weitem. Goethe hat ſein Gelöbniß nicht gehalten, daß er mit dem erſten Fauſt den Teufelsſpuk abgethan haben, und ſich zu den Tiſchen der Griechen wenden wolle, denn er hat hier gerade den Teufelsſpuk des erſten Theils noch weit überboten und denſelben nun auch unglücklicherweiſe in das Griechiſche hineingetragen. Alles was in der antiken Welt nur irgend an Fabelhaftem ſich vorfand, iſt hier gebraucht und gemißbraucht; der zweite Fauſt hat nicht, wie der Dichter verſprach, das Nordiſche des erſten abgelegt, er iſt nur noch ungleich nordiſcher, weil nämlich verworrener und chaotiſcher. Willkühr und Räthſel geht allerorten durch einander, Goethe ſelbſt rühmt ſich viel „hinein geheimnißt“ zu haben; aber den Räthſeln fehlt es doch wohl meiſtens an dem Intereſſe, das zur Löſung anſpornen könnte. An die Stelle der Poeſie tritt Grille, was anſpruchsvoll als Production auftritt, iſt nicht ſowohl Kraft, als vielmehr die Schwäche, allen möglichen Seitengedanken und dem, was der Zufall bringt, nicht widerſtehen zu können. Die

---

*) Publicirt vor dem Erſcheinen des zweiten Theils des Fauſt.

Symptome des Alters liegen zu Tage, es zeigt ſich auch mancherlei Selbſtgefälliges und eine bedeutende Selbſtgenügſamkeit: alles Folge der Berauſchung durch Lob bei ſinkender Kraft. Man iſt oft gemahnt, dem Dichter zu ſagen, er dichte nur noch aus Gewohnheit, und hätte, bei all ſeiner Weisheit, auch die haben ſollen, zu rechter Zeit zu endigen, aufzuhören. Es mag ſchwer ſein, und Goethe war mit Schmeichlern umgeben, die ihn verlockten.

Leider muß man ſagen, der Dichter des Fauſt ſtopfte das Verſchiedenartigſte und ſogar Polemiſches in ſein Werk hinein; ſo iſt neuerdings hervorgehoben worden*), was übrigens ſchon durch Eckermanns Zeugniß (II, 276) feſtſteht, daß in der Scene des Homunculus ſich eine Polemik gegen Schellings Buch: „die Götter von Somothrace“ finde, während es in andern Theilen geleitet zu haben ſcheint (ſ. o.) Der Philoſoph wird recht treffend als Proteus dargeſtellt. Dieſer Ausfall gegen Schelling im Fauſt iſt aber um ſo bemerkenswerther, als gerade deſſen überſchwengliches Lob, (ihn hauptſächlich verſteht auch Schiller unter den Philoſophen in Jena), großentheils mit beigetragen hat den Fauſt fortzuſetzen und zwar ihn ins Philoſophiſche und Myſtiſche zu führen. Vielleicht hielt Goethe es ſpäter eben für nöthig, doch der Gemeinſchaft mit dem myſtiſchen Philoſophen einen Riegel vorzuſchieben. Obwohl der Autor gegen den Geſellſchafter ſeines Alters wiederholt die Verſicherung ausſpricht, es ſeien die Intentionen des zweiten Fauſt alt und urſprünglich, ſo dürfen wir doch annehmen, daß ſich während der langen Zeit gar vieles verſchoben, und für jeden Sehenden ſteht feſt, daß der Altersſchwache zuletzt das Werk zu einer Art von Tagebuch machte, indem ſich hier alles abſpiegelte und ablagerte was von Begegniſſen des Tages ſeine Theilnahme gewann. Wie kann ein Zweifel ſein, daß das Werk des hochbegabten Greiſes von dem des Jünglings eben abſteht um mehr als ein Menſchenalter; als Goethe die Fortſetzung des Fauſt begann, war Schiller ſein Hörer, ſein Sporn und Beirath, ſpäter aber — Eckermann.

---

*) Noack, Schelling und die Philoſ. der Romantik II, S. 305.

So bleibt denn der zweite Fauſt zunächſt ein Stück von großem pathologiſchen Intereſſe. Genießbar iſt er nicht; wenn er nicht ohne Sinn iſt, ſo können wir doch nur zögernd ſagen, er ſei voll Tiefſinn. Jedenfalls fehlt die klare Tiefe; dagegen wieviel Störendes, wieviel Trübendes, ja Unbegreifliches! Keine Beredtſamkeit, keine Sophiſterei wird uns glauben machen, daß hier durchgehender künſtleriſcher Organismus ſei.

Hienach wäre denn die Wichtigkeit dieſes zweiten Theils des Fauſt für den erſten nicht allzu groß; aber das Verhältniß zu demſelben bleibt jedenfalls ein ſehr eigenthümliches und beachtenswerthes. In der Tragödie Fauſt, in der Formulirung des Pactes, in dem Prolog im Himmel iſt offenbar ſchon auf dieſen zweiten Theil des Fauſt Rückſicht genommen, wie denn Schiller auch ſchon davon wußte; ſchon damals muß die Löſung in ihren Grundzügen feſtgeſtanden haben, und was die praktiſche Beſchäftigung des Fauſt und die hier zu findende Beruhigung des raſtloſen Strebens anlangt, ſo läßt ſich darin die Aehnlichkeit mit gleichzeitigen Goetheſchen Beſtrebungen nicht verkennen, ich meine zunächſt Wilhelm Meiſter, aber auch die natürliche Tochter gehört in mancher Rückſicht hieher. Bei der ſpäteren Ausführung hat ſich aber der zweite Theil weit vom erſten entfernt, nicht nur im Ton; auch der Abſtand des Werthes iſt in jeder Rückſicht ein allzugroßer, als daß ſich beide Werke als ein Ganzes, als ein Kunſtwerk zuſammen faſſen ließen. Das Intereſſe, das der erſte Theil uns an dem Schickſal der Perſonen nehmen läßt, verſchwindet hier ganz, hier iſt alles Reflexion, Betrachtung, nicht darſtellende Kraft, ſondern ſubjectiveſtes Sich-gehen-laſſen, nicht beſſer ſtimmt das Einzelne. Helena kann neben Gretchen nicht beſtehen, iſt keine Steigerung, Fauſt ſelbſt iſt nicht fortgeführt, ſondern muß erſt Lethe trinken, damit das Stück nur anheben kann. Denken wir jetzt zurück an das Lob, das Schiller dem Fragment ertheilte und das wir von ganzem Herzen unterſchrieben: es ſei darin eine Kraft und Fülle des Genius, die den erſten Meiſter unverkennbar zeige, ſo können wir dies auch jetzt mit voller Ueberzeugung nur von dem Fragment ausſagen, denn ſelbſt die Tragödie iſt mit der Walpurgisnacht und dem Intermezzo ſchon Abſchwächung, die Arbeit von 1807 reicht leider ſchon der von 1825 bis 31 die Hand. Und in der That, die Löſung kann ganz wohl entbehrt werden, um ſo beſſer als ſie nach Anlage des erſten Stückes nicht mehr rein zu geben war. Den wahren Goethe haben wir doch nur in den Scenen Fauſt und Gretchen — im Uebrigen ſind überall zwar noch Spuren von Geiſt und Gedanken, manches Intereſſante, Frappante, Pikante — aber die Größe, das Gewicht, die Tiefe des Gemüts, der Schwung der Empfindung und der Phantaſie, die hinreißende ausgeprägte Geſtaltgebung, das warme Leben, das fehlt, es iſt keine Hoheit, kein Adlerflug, ſondern mühſame Sitzarbeit, bei vielen Hülfsmitteln, der Reichthum nur ſcheinbar. Und hiemit ſtimmt nun auch die Form des zweiten Theils, die ſich höchſtens bis zur kühlen Eleganz erhebt, nirgend aber ſtolz und voll aus feurigem Fluß und Guß erwachſen iſt. Das Meiſte nüchtern, hölzern, geradezu ſchlotterícht. Zum Beweis in aller Kürze nur noch der Anfang des Geſanges des vollendeten Engel. Jeder zurechnungsfähige Dichter hätte doch hier Phantaſie und Sprache aufgeboten, aber da ſingen in dieſem zweiten Fauſt die vollendeten Engel:

Uns bleibt ein Erdenreſt,
Zu tragen peinlich,
Und wär' er von Asbeſt,
Er iſt nicht reinlich u. ſ. w.

Und darf nun Fauſt wirklich noch die divina commedia der Deutſchen heißen? Ich wiederhole: Dieſer Dr. Fauſt iſt viel zu ſehr Sonderling und Ausnahme, als daß er ein Repräſentant der Menſchheit ſein könnte. Die einfache Goetheſche Löſung liegt hier auch in der Verweiſung auf das Praktiſche, auf Befriedigung im Dieſſeits. Alles Jenſeitige kann nicht wohl mit Dante verglichen werden, denn dort ſproß es aus tiefem Glauben, und hier iſt es leichtes Nebelbild, oder bloße Redensart.

Eine ſolche divina commedia aus Fauſt zu machen, lag nicht außerhalb der Möglichkeit und ſelbſt das Volksbuch bietet noch manches dazu dar. Daß der Einfluß des Böſen eine von Grund aus ſtarke und geſunde Seele durch Gährung und Trübniß doch nur zur Läuterung führen könne, war ein lohnender und ausgiebiger Gedanke — er war Goethe nicht fern, und trat ihm ſogar je mehr und mehr hervor: allein er hätte dieſen Gedanken von Hauſe aus ſicher haben und durch alle Stadien feſthalten müſſen, wenn das erwachſen ſollte, was man zu freigebig bereits in dem vielfach zerklüfteten Werk gefunden hat.

Was vorliegt, iſt Product der verſchiedenſten Altersſtufen und unter den verſchiedenſten Einflüſſen, es iſt Werk der erſten glühendſten Jugend und wiederum des kälteſten Greiſenalters, hier wie dort ausſchweifend. So iſt denn wohl nicht wunderbar, wenn es eines wahren Plans, einer tieferen Einheit entbehrt: durch keinen Euphemismus, durch keine Illuſion kann ihm das nachträglich ertheilt werden, und wir müſſen auch hier der Wahrheit die Ehre geben. Schon der erſte Fauſt, wie Goethe ſelbſt in den Jahren ſeiner Kraft das ſehr wohl einſah und bekannte, hatte die Grenze einer planmäßigen Behandlung der Fabel weit überſchritten: noch mehr als Egmont zog der Dichter hier das Drama auf das ihm zuſagende Gebiet hinüber.

So ſtände es denn leider mit Goethes größtem Werk nicht viel anders als mit Klopſtocks Meſſias, und die Deutſchen hätten alle Urſache, ihre klaſſiſche Periode nicht hinter ſich, ſondern doch auch ein wenig noch vor ſich in der Zukunft zu ſuchen, was freilich mehr Aufmerkſamkeit auf literariſche Erſcheinungen erfordern würde.

Und nun haben wir auch von Goethe ein deutliches Eingeſtändniß, daß ſein geſammter Fauſt das nicht ſei, was Schiller vorübergehend demſelben zugetraut hatte, für des großen Dichters Kraft auch das höchſte Ziel wünſchend, insbeſondere, daß er nicht einmal ein planmäßiges Werk ſei. Selbſt der junge Eckermann ſah dies ein, als er am 13. Februar 1831 ganz treuherzig ſeinem Patron äußert, im Grunde ſeien doch der Auerbachſche Keller, die Herenküche, der Blocksberg, der Reichstag, die Maskerade, das

Papiergeld, das Laboratorium, die klaſſiſche Walpurgisnacht, die Helena, lauter für ſich beſtehende kleine Weltenkreiſe, die, in ſich abgeſchloſſen, wohl auf einander wirken, aber doch *einander wenig angehen*; der Held bilde auch hier nur *die Schnur, an welcher der Dichter aufreihe, was er Luſt hat.* Und Goethe ſtimmt ihm bei: „Sie haben vollkommen Recht; auch kommt es bei einer ſolchen Compoſition bloß darauf an, daß die einzelnen Maſſen bedeutend und klar ſeien, während es als ein Ganzes immer incommenſurabel bleibt, aber eben deswegen, gleich einem unaufgelöſten Problem, die Menſchen zu wiederholter Betrachtung immer wieder anlockt" — wir müſſen hinzuſetzen: beſonders diejenigen, die etwas anders ſuchen als Poeſie.

Bei der Wichtigkeit der Sache ſchien größere Ausführlichkeit über dieſes Gedicht geboten; ein abweichendes, zumal ein nicht zuſtimmendes Urtheil bedurfte beſonderer Abgrenzung, beſonderer Begründung. Möge man um ſo weniger unſerem Urtheil, und es giebt härtere, irgend eine Mißgunſt unterlegen. Es wünſcht gar ſehr ſich von denen zu unterſcheiden, die nur nach äußeren und fremdartigen Maaßſtäben meſſen*), von Vorurtheilen eingegeben ſind oder von ſolchen ausgehen, die Goethe überhaupt bekämpfen. Nach unſerer Abſicht ſoll der wahre Goethe darunter nicht leiden, nur dem Götzendienſt wollen und müſſen wir entgegentreten. Oder ſoll man lieber den Philiſtern auch *ihren* Goethe, *ihren* Fauſt laſſen?

---

*) Daß Goethes Fauſt vor dem Richtſtuhl aus religiöſem Geſichtspunkt nicht werde beſtehen können, iſt leicht abzunehmen, aber man darf auch hier dem Einzelnen nicht zu ſehr anrechnen, was in der Zeit liegt, die Maaßſtäbe einer anderen Zeit und Richtung nicht unmittelbar anlegen. In *Heinrich Gelzers* ſonſt ganz achtbarem Buch „die deutſche poetiſche Literatur ſeit Klopſtock und Leſſing, nach ihren ethiſchen und religiöſen Geſichtspunkten (1841)" leſen wir das Urtheil: „So hoch man die menſchliche Streb- und Thatkraft anſchlagen, wie groß ihr moraliſcher Werth ſein mag — das betrübende *Flache* und *Materialiſtiſche* dieſer Goetheſchen Anſicht fällt doch in die Augen; der daraus hervorblickende Gedanke einer *mechaniſchen Induſtrie-Religion* läßt ſich nicht wegdeuteln" u. ſ. w. S. 308.

Wenn wir ſo bei dem letzten Abſchluß und dem ganzen in zwei Theilen vorliegenden Fauſt das Wollen höher ſchätzen müſſen als das Vollbringen, während doch nur letzteres in der Kunſt zählt, ſo iſt nun hier ſchließlich nach dem näheren Verhältniß des Werkes zur Perſönlichkeit des Dichters zu fragen, eine Frage, welche durch die Natur der übrigen Werke ſehr nahe gelegt wird. In der That hat man in Fauſt Goethe erkannt. Auch der Name ſeiner erſten Geliebten könnte in Gretchen zu leben ſcheinen. Darauf nun iſt ſchwerlich viel zu geben, ſo wie auch auf alles ſpeciellere Erlebniß; daß aber hier Anſchauungen hineinſpielen, dürfte ebenſo wenig in Abrede zu ſtellen ſein. Gewiſſe Beziehungen zu Sturm und Drang haben wir ſchon angedeutet, und gleichfalls liegt es nahe an die wilde Zeit in Weimar zu denken, die auch in kühnſter Weiſe Sinnliches und Geiſtiges verband und Extreme nicht ſcheute. In ſolcher Beziehung mag denn das Wort des Prologes im Himmel, das dort der Herr ſpricht, noch von näherer Bedeutung, nämlich auf den gereinigt daraus hervorgehenden Dichter ſein:

Ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange
Iſt ſich des Rechten wohl bewußt.

XII.

Aelteſte Geſtalt des Fauſt.

Es wäre ſehr wünſchenswerth, bei der Kritik dieſes wichtigen Werkes ſogar noch einen Schritt weiter vordringen zu können. Wir haben bisher, um zu vereinfachen, in den Stadien der Entwickelung das Fragment als eine Einheit genommen; allein dieſe iſt es nicht: wie uns darüber Andeutungen geboten werden, iſt es ſelbſt das Werk einer längeren Zeit und verſchiedentlich genommener Anläufe. Hier noch mit Sicherheit ſcheiden zu dürfen, würde nicht bloß für die Beurtheilung und das Verſtändniß des Fauſt, ſondern überhaupt für die Entwickelung des Dichters von großem Intereſſe ſein; es iſt dies aber nicht wenig erſchwert, trotz mehrerer Anhaltspunkte.

Die Chronologie der Goetheſchen Werke (im 60. Band, dem zwanzigſten der nachgelaſſenen Werke) giebt dem Jahr 1774 die älteſte Scene des Fauſt; ein Jahr früher hatte Goethe zu Frankfurt das Puppenſpiel geſehen. Welches nun ſind dieſe älteſten Scenen? Darauf leider fehlt die beſtimmte Antwort, nur mit einiger Wahrſcheinlichkeit läßt ſich vermuten, es möchten diejenigen ſein, welche dem Volksbuch und Puppenſpiel am nächſten ſtehen. Dann aber erfahren wir im folgenden Jahr ſogar von einem ganzen Fauſtmanuſcript. Bei Eckermann II, 62: „Der Fauſt entſtand mit meinem Werther (auf dem Papier wohl etwas ſpäter); ich brachte ihn im Jahr 1775 mit nach Weimar. Ich hatte ihn auf Poſtpapier geſchrieben und nichts daran geſtrichen, denn ich hütete mich eine

Zeile niederzuſchreiben, die nicht gut war und nicht beſtehen konnte.“ Dies äußert Goethe im Februar 1829; dagegen ſchreibt er an Schiller, am 5. Mai 1798, es ſei „das alte noch vorräthige, höchſt confuſe Manuſcript“ des Fauſt nun abgeſchrieben — wenn dies daſſelbe ſein muß, ſo war es aber in Folge ſpäterer Ueberarbeitung und mannichfacher Einſchiebungen ſo geworden. Anderswo ſpricht Goethe von dem „Bündel der noch vorräthigen Fauſtmanuſcripte“, welche vom Fragmente übrig geblieben, es ſind das augenſcheinlich all die Anläufe, welche er vor der italieniſchen Reiſe genommen, dann aber auch die Bemühungen, um ein neues Element mit dem in anderem Sinn früher Entworfenen in Einklang zu bringen, denn ſonſt würde ſich gar nicht begreifen, wie das urſprünglich ſo reine, ſo ungeſtörte Manuſcript plötzlich ſo complicirt und „höchſt confus“ werden ſollte.

Wiederum haben wir die beſtimmte Meldung, es ſei zu Rom, im Jahr 1788, im Palaſt Borgheſe die Hexenküche entſtanden — ſie war alſo früher nicht darin, nicht in den mitgenommenen Manuſcripten. Dieſe Scene aber iſt keineswegs eine einzeln ſtehende Epiſode, ſondern ſie greift weſentlich in die ganze Compoſition ein, es folgt alſo, daß damals das Werk eine ſtärkere Umſchmelzung muß erfahren haben. Die Hexenküche bereitet Fauſt vor auf den Eindruck, den Gretchen auf ihn machen ſoll; er iſt durch den Trank ein anderer. Und ſo iſt nun auch anzunehmen, daß ein Werk, welches des Dichters innerſten Antheil beſaß, nicht während ganzer zwölf Jahre völlig werde geruht haben, andererſeits aber muß ein beſonderes Hinderniß obgewaltet haben, welches eben dies Werk, um das ſich ſchon im Jahr 1775 der Buchhandel bewarb*) von ſeinem Erſcheinen, ja von ſeiner Förderung und ſeinem Abſchluß zurückhielt. Beſonders iſt noch zu beachten, daß Goethe im Jahr 1787 in der Ankündigung ſeiner Schriften ſagt: „und ich darf jetzt hoffen, daß ich wenigſtens keine ungeendigten Stücke, keine Fragmente dem Publico werde mittheilen dürfen.“ Gleichwohl erſchien 1790 im ſiebenten Bande eben dieſer Schriften: „Fauſt, ein Fragment“. Goethe hatte das Manuſcript nach Italien mitgenommen und hoffte es hier endigen und abſchließen zu können; aber die dortigen Einflüſſe gaben anderen Arbeiten den Vorzug, und der Dichter fühlte wohl auch ſchon die innere Schwierigkeit.

---

*) Der Berliner Buchhändler Mylius, in einem Brief an Merck. Er bietet für Stella baare 20 Thaler und ſetzt hinzu, Fauſt wäre ihm „für einen proportionirlichen Preis“ lieber geweſen.

Wir beſitzen hier einen ſchwachen Anhalt, der aber doch auch wieder Fragliches enthält. Der ſiebzehnte Band von Goethes nachgelaſſenen Werken bringt, aus Goetheſchen Manuſcripten geſchöpft, leider ohne alle nähere Angabe: „Paralipomena zum Fauſt“. Augenſcheinlich gehören dieſe Fragmente verſchiedener Zeit an, einiges ſind Vorarbeiten zum zweiten Theil des Fauſt und kleine Schnitzel und Abfälle von demſelben, ſo Stücke zur klaſſiſchen Walpurgisnacht, zu den Kaiſerſcenen, ferner anderes, das durch ſeinen Inhalt die Zeit der franzöſiſchen Revolution verräth (S. 280); dann aber kommen auch Stücke vor, welche nicht nur alt ſind, ſondern auch vor dem Jahr 1790 und vor der Bearbeitung im Jahr 1788 liegen müſſen, d. h. vor dem erſten gedruckten Fragment. Es wären dies alſo entweder bei der Bearbeitung abgefallene Spähne, oder gar Theil des vergilbten Manuſcripts, etwas von dem, was das Fragment übrig ließ. Der Inhalt iſt nicht dagegen. Wir finden zunächſt mit der Angabe: „Fauſts Studirzimmer“ ein paar Stellen, welche Mephiſtopheles ſpricht, noch nicht ganz in dem Charakter, wie Goethe ihn im Fragment ſeiner gezeichnet hat — alſo wahrſcheinlich dort ausgeſchieden; dann ein Schema für die Diſputation, welche im Fragment ausfiel, ſpäter aber wieder herangezogen werden ſollte, darauf auch einiges von der Ausführung; man darf wohl annehmen, daß ſie in ihrem Verlauf zuſammenhängend und abgeſchloſſen war, daß aber der Dichter, oder wer hier leitete, nur die gelungeneren Stellen hat erhalten wollen. Darauf Worte des Mephiſtopheles auf der Straße geſprochen:

Der junge Herr iſt freilich ſchwer zu führen,
Doch als erfahrner Gouverneur
Weiß ich den Wildfang zu regieren u. ſ. w.

Sie erwieſen ſich als überflüſſig — können alſo nur vor dem Fragment liegen. Vor demſelben muß nun auch wohl eine längere Scene verfaßt ſein: „Walpurgisnacht, Harzgebirg.“ Mephiſtopheles redet hier „ſeinen alten Freund“, den Rattenfänger von Hameln an, und dieſer antwortet — die Reiſe mit Fauſt geht darauf in „höhere Region“ und auf dem Gipfel des Brockens erſcheint Satan ſelbſt, der dann wahrhaft ſataniſche Reden erhält. Die Zeilen, welche er rechts zu den Männern und links zu den Weibern ſpricht, konnten in ihren Kraftausdrücken nicht mitgetheilt werden, und, leicht ergänzbar nach dem Reim, laſſen ſie in der That die Indecenzen der gedruckten Walpurgisnacht weit hinter ſich. Die Reiſenden begeben ſich wieder in tiefere Region; „Hochgerichtserſcheinung. Gedräng, ſie erſteigen einen Baum.“ Da iſt ein nacktes Idol, die Hände auf den Rücken gebunden, ein Geſang „der grau und ſchwarzen Brüderſchaft,“ von Geiſtern nämlich, ertönt, da fällt dem Idol „der Kopf ab,“ „das Blut ſpringt und löſcht das Feuer. Nacht. Rauſchen. Geſchwätz von Kielkröpfen. Dadurch Fauſt erfährt.“ So wörtlich — man fragt ſich, ob die Scene vielleicht irgend eine Beziehung auf Gretchen habe, und iſt außer Stande es zu entſcheiden. Das Folgende giebt deutlich zu erkennen, daß Mephiſtopheles Fauſt in ſüdliche Länder führen will, denn er ſpricht:

Dem Ruß der Hexen zu entgehen
Muß unſer Wimpel ſüdwärts wehen;
Doch dort bequeme dich zu wohnen
Bei Pfaffen und bei Scorpionen.

Hier iſt immer noch etwas übrig von Fauſts Mantel, und man vermutet, daß nun hier erſt der auf dem Brocken dazu gut vorbereitete Fauſt in die Taumel ſinnlicher Luſt und Liebe geſtürzt werden ſoll, — wofür ſpäter die Hexenküche. Aber Gretchen? Das iſt eben die große Frage! Puppenſpiel und Volksbuch kennen ſie nicht und in dieſen Paralipomenen iſt von ihr keine deutliche Spur. Wäre es möglich, daß ſie erſt ſpäter hineingekommen, daß das älteſte Manuſcript an ihrer Stelle noch Helena hatte, mit dem Volksbuch? — und Goethe ſagt ja zu Eckermann, die ſpätere herangezogene Helena ſei ſchon im Urſprünglichen geweſen.*)

Mit mehr Sicherheit läßt ſich jetzt Folgendes ſagen. Goethe ſah bald, als er das Fauſtmanuſcript wieder in die Hand nahm, daß er in dem an vielen Stellen verfeinerten Stück den Satan in Perſon nicht brauchen könne, noch auch ſeine gar zu ſchmutzigen Reden; da er aber doch das Element des Hexenzaubers nicht aufgeben wollte, ſo ſetzte er an Stelle deſſen die Hexenküche, von der wir wiſſen, daß er ſie zu Rom im Jahr 1788 verfaßte. Als er nun ſpäter das Fragment zur Tragödie fortführte, ging er auch auf das erſte Manuſcript zurück und ſuchte von dieſem noch manches zu erhalten, wenigſtens durch Umarbeitung. So entſtand die Walpurgisnacht, von der die Paralipomena offenbar Stellen der Grundlage haben. Ueberhaupt ſpricht vieles dafür, daß Goethe jetzt mehr und ſo viel als irgend noch möglich, zu den alten Intentionen zurückkehrte, denn in dieſen lag die äußere Abrundung, von der er ſchon im Fragment abgekommen. Und wodurch nun war er abgekommen? Ich habe allerdings darüber eine Vermutung, durch die Einführung und das Ueberwachſen eines fremdartigen Elements: eben durch die Kindesmörderin, durch Gretchen. Mag ſein, daß ſie ſchon im älteſten Manuſcript vorhanden war, ſicherlich nicht in der Ausdehnung. Dieſe Scenen können nicht aus dem älteſten Manuſcript ſein, wenigſtens nicht in der Geſtalt, wie ſie vorliegen, aus dem einfachen Grunde, weil ſich hier die höchſte Meiſterſchaft zeigt, wie ſie Goethe nicht in den ſiebziger, ſondern erſt in den achtziger Jahren beſitzt, wir ſind hier in jedem Wort aus der höchſten Höhe ſeiner Künſtlerkraft und es hängt alles auf das Trefflichſte zuſammen, von der Hexenküche ab, die jünger iſt. Die Ausdehnung dieſer Partie nun, ſo herrlich ſie an ſich iſt, machte aus dem Gedicht eine Tragödie ganz anderer Art, warf das urſprüngliche Gedicht aus der Bahn, wurde, wie mir ſcheinen will, eben das Hinderniß des Abſchluſſes und nöthigte zu dem kühnen Entſchluß das Vorhandene als Fragment zu geben.

---

*) Alle dieſe für die Compoſition des Fauſt ſo wichtigen Fragen könnten auf einen Schlag entſchieden werden, wenn jenes Manuſcript noch exiſtirte — und wie ſollte es untergegangen ſein, wenn nicht durch den Autor ſelbſt?

Betrachten wir nun des Dichters Thätigkeit an der Fauſtfabel im Ganzen, ſo läßt ſich ſchwer verkennen, daß ſie von ihren Anfängen bis zu ihrem ſpäten Abſchluß in beſtändiger Fluctuation geweſen ſei, daß der Dichter, diesmal weit entfernt einem ſicher feſtgeſtellten Plan zu folgen, vielmehr ſich vielfach von äußeren Einflüſſen, und zwar von ſehr verſchiedenartigen, habe beſtimmen laſſen. Seine rege Phantaſie machte, daß er jeden Anlaß lebhaft ergriff und ihn ſich zu aſſimiliren ſuchte, wobei denn freilich das Werk in ſeinen verſchiedenen Stadien ein ganz anderes wurde, in keinem aber ſeine Abrundung gefunden hat. Vielleicht iſt, was den Dichter des Fauſt daran hinderte eben auch nur das, was er am Schluß ſo bedeutſam hervorhob und was allerdings ein weſentliches Element ſeiner Natur zu bilden ſcheint, — „das Ewig-Weibliche.“

Einundzwanzigſtes Buch.

Goethe im Alter.

I.

Der weſtöſtliche Divan.

Mit Schillers Tode und der Fremdherrſchaft beginnt eine neue Periode in Goethes Leben, von der wir friſche und kühne Production nicht mehr erwarten dürfen. Seine Verheiratung bildet eben hier einen großen Abſchluß; er verzichtet auf eine der hauptſächlichſten Anregungen, er ſucht Ruhe, er richtet ſich ein für ſein Alter. Der mächtig ſtrebende Freund, der ihn unabläſſig zur dichteriſchen Thätigkeit aufrief und unwillkührlich dazu veranlaßte, war nun durch einen andern erſetzt, der nur aus der Ferne, brieflich, ſeine Theilnahme ſchenken konnte. In demſelben Maaß als das feurige, in den Gegenſtand ſich vertiefende, mit Leidenſchaft ſich hingebende Schaffen zurücktritt, ſehen wir nach allen Richtungen hin das Intereſſe des Dichters ſich ausbreiten und je mehr und mehr zu der Univerſalität ſich entwickeln, die wir an ſeinen ſpäteren Werken ſchätzen und bewundern. Goethe hat auch von hier ab dem deutſchen Volk noch viel geleiſtet, allein in ganz anderer Art als zuvor, ſeine Thätigkeit theilt ſich zwiſchen Wiſſenſchaft und Poeſie und auch dieſe nimmt einen ganz verſchiedenen Charakter an, ſo daß es Viele giebt, welche ſich in den auf Goethe ruhenden Erwartungen getäuſcht ſahen und wiederum ſolche, welche ſein ſtets ſiegreiches Betreten neuer Bahnen begrüßen. Nicht leugnen läßt ſich, daß jetzt die Form in den Vordergrund tritt und ein gewiſſes Uebergewicht erlangt, allein es iſt eben das Weſen des Alters, in Gemeſſenheit und Förmlichkeit zu verhüllen, was ihm abgeht an ſchneller Beweglichkeit. Weit entfernt hier Goethe tadeln zu wollen, erkennen wir vielmehr die richtige Schätzung der Kräfte und deren weiſe Benutzung an. Er gab was er geben konnte, und wenn wir auch jetzt nicht mehr alles mit ungetheilter Bewunderung hinnehmen, ſo wollen wir uns dennoch auch dieſer Leiſtungen freuen und ihnen namentlich zu gut rechnen, was ſie angeregt haben. Auch beſchwere man ſich nicht, daß bei Goethe die Symptome des Alters etwa frühzeitig eingetreten ſeien, man erwäge vielmehr, daß es zugleich der Umſchwung der Zeiten, der Wechſel des Jahrhunderts iſt, und bringe dann auch in Rechnung, daß Goethe zu den Frühentwickelten zählt.

Die oberſte Stelle unter den Herbſtfrüchten des Dichters geben wir einem Kranz lyriſcher Dichtungen, der uns, obwohl er ſich als Nachahmung ankündigt, doch in großer Eigenthümlichkeit und ſeltenem Reiz entgegentritt: es iſt dies der weſtöſtliche Divan. Der Dichter, der durch ſeine vornehme Stellung und die Fülle ſeiner Arbeiten den anregenden Eindrücken des Lebens mehr und mehr entrückt wurde, empfing ſie nunmehr auf anderem Wege, durch Schriften, durch Vermittelung der Gelehrten. Wie Goethe ſich zu ſeiner Zeit den Bemühungen angeſchloſſen, welche den Deutſchen die Tempel des Griechenthums eröffneten und wie er dorther die ſchönſten und reinſten Töne empfangen, ſo wendete er ſich mit gleichem Intereſſe den Beſtrebungen deutſcher Gelehrten zu, welche die Pforten des reichen Orients eröffneten.[*] Er lernte hier neue Formen der Dichtung kennen und empfand Luſt ſich ſelbſt in ihnen zu verſuchen; es iſt ſchon von uns angedeutet worden, daß es ihm damals nicht an einer Erregung gefehlt zu haben ſcheint, für die eine Einkleidung und ſelbſt Verkleidung willkommen war. Er ſchreibt am 11. März 1816 an Zelter (II, 229): „Es iſt eine Dichtart, die meinem Alter zuſagt, meiner Denkweiſe, Erfahrung, Umſicht, wobei ſie erlaubt in Liebesangelegenheiten ſo albern zu ſein, als nur immer in der Jugend.“ Studium und Production, Kunſt und Wiſſenſchaft fanden hier eine leichte Vereinigung, um welche es gleichfalls dem Dichter um dieſe Zeit zu thun war. Mag allerdings ſchon hie und da in dieſen Liedern eine gewiſſe Steifheit und Förmlichkeit hervortreten, ſie verbirgt ſich gut unter dem fremden Coſtum, vor allem aber hat ſie auch reichlich ein Gegengewicht an vielen Stellen, in denen Wärme, Schönheit, Phantaſie und ein melodiſcher Fluß der Verſe erſcheint. Wir haben hier Goethe auf der Waſſerſcheide ſeines Lebens, die Mängel des Alters, die Spuren ſeiner ſpäteren leidigen Manier miſchen ſich eben mit den Vorzügen ſeiner wahren dichteriſchen Natur ziemlich zu gleichen Theilen, daher denn, je nach Vorliebe und Stimmung, ſich wohl auch ſehr abweichende Urtheile erklären laſſen. Uebrigens hat Goethe unter Anklängen an orientaliſches Colorit hier das Verſchiedenartigſte vereinigt, und unter der öſtlichen Umhüllung blickt zum öftern ſehr ſtark das Weſtliche hindurch; in beſonderen Büchern ſehen wir Lieder der Liebe, Lieder des Schenken neben Büchern der Sprüche und der Betrachtung, dazu auch Parabeln und, wohl mit Erinnerung an Firduſi, auch Lieder des Unmuts. So ſehr der Dichter den Anſchauungen des Orients Poetiſches abzugewinnen gewußt, ſo iſt aber doch der occidentaliſche und ſelbſt germaniſche Standpunkt gewahrt, und dem Schickſalsglauben und der weichlichen Hingebung tritt doch wieder ein Spruch entgegen, wie folgender:

---

[*] Im Jahr 1812 war im Cotta'ſchen Verlag erſchienen: Der Divan von Mohammed Schemſed-Din Hafis. Aus dem Perſiſchen zum erſtenmal ganz überſetzt von Joſeph von Hammer Bald, 1818, folgte von demſelben nach: Geſchichte der ſchönen Redekünſte Perſiens, mit einer Blüthenleſe aus zweihundert perſiſchen Dichtern. Goethe arbeitete an ſeinem Werk von 1814 ab (ſ. o.)

Was verkürzt mir die Zeit?
  Thätigkeit!
Was macht ſie unerträglich lang?
  Müſſiggang!
Was bringt in Schulden?
  Harren und dulden!
Was macht Gewinnen?

Nicht lange beſinnen!
Was bringt zu Ehren?
Sich wehren!

Den eigentlich lyriſchen Gedichten fehlt es nicht an Schwung, doch gilt häufig der Gedanke mehr als die Ausführung, in Vers und Reim macht der Dichter es ſich ſchon mitunter ſehr bequem, bis zu Gewaltthätigkeit an der Sprache, es fehlt Gedrungenheit und kraftvolle Beherrſchung der Form, dicht neben Gelungenes ſtellt ſich ſchon Lahmes, Froſtiges neben warm Empfundenes, eben wohl Symptome nachlaſſender Kraft oder zeitigen Ausruhens auf wohlerworbenem Lorbeer.

Und ſo iſt denn auch zu bemerken, daß das Eingehen auf orientaliſche Formen doch nur in einer gewiſſen Entfernung ſich hält. Die Form des perſiſchen Ghaſels tritt nur kaum irgendwo hervor, hier war Goethes Nachfolgern noch eine reiche Ernte überlaſſen; wer aber in Deutſchland eine neue dem Ausland abgeborgte Form bringt, kann leichter auf Eindruck rechnen, als wer das Eigenſte und Tiefſte böte. Gleichwohl hat Goethe doch auch ſchon in vollem Maaß die Vortheile der neuen Form davon getragen und man darf ſagen, daß er auch hier das Verlangen ſeiner deutſchen Landsleute ſehr wohl gekannt habe.

Auch für Goethes innerſtes Weſen iſt das Werk nicht ohne Bedeutung. Er ſpricht unter der gewählten Maske ſich manchmal deutlicher aus, als er es in ſeiner Perſon thun würde. Ich verweiſe z. B. auf das Lied, im Buch Timur, welches anhebt:

Uebermacht, ihr könnt' es ſpüren,
Iſt nicht aus der Welt zu bannen,
Mir gefällt zu converſiren
Mit Geſcheidten, mit Tyrannen — u. ſ. w.

Goethe ſcheint an Napoleon gedacht zu haben, von dem er um jene Zeit einen vortheilhaften Eindruck empfing. Daß er übrigens gerade während der größten Kämpfe Deutſchlands 1807—14 mit ſeinem Geiſt im Orient verweilte, iſt in mancher Rückſicht ſehr bemerkenswerth; er war eben gewohnt, ſich vor peinlichen Eindrücken zurückzuziehen und hier war er überdies ungläubig an dem Aufſchwung deutſcher Kraft. In ſeiner Art blieb er nicht unthätig. Während Deutſchland vom Weſten her ſo ſtark bedroht war, breitete der Dichter ſich nach Oſten aus und ſuchte hier für die Literatur Eroberungen zu machen.

Auch ſpäter noch, bis zum Jahr 1827, kamen in verſchiedenen Büchern neue Stücke hinzu, nicht eben zum Vortheil der früheren, denn das kühle Element erhielt dadurch nur Zuwachs, ſo wie ſich von hier aus auch manche Verſchiedenheit des Inhalts und Tones erklärt. Goethe ſelbſt äußert ſich an Zelter (II, 201): es walte nach orientaliſcher Art die Reflexion darin vor, wie ſie auch den Jahren des Dichters gezieme, manches indeß ſei von der jüngſten und friſcheſten Sorte" — was ſich einigermaßen unterſchreiben läßt. Aber doch auch wieder, wie ſchon angedeutet, wird nicht gar ſelten der Kaftan zum Schlafrock. Die Beobachtung des Coſtums durch ſo viele Gedichte hatte übrigens ihre Schwierigkeit, und die Maskirung wird zuletzt dem Leſer noch mehr unbequem als dem Autor, ſo daß jener gern verzeiht, wenn dieſer die Larve zuweilen ganz ablegt. Es kommt hinzu, daß die orientaliſche Auffaſſung der Liebe, wie ſehr man ſie auch verkleide, von der germaniſchen himmelweit verſchieden iſt, ſo wie denn der Geſammtſtandpunkt orientaliſcher Poeſie weit unter dem unſrigen ſteht, daß alſo auf die Länge und Dauer hier nichts zu holen iſt.

Um einige der beſten Stücke zu nennen, ſo heben wir hervor: „Derb und tüchtig" mit dem Anfangsverſe: Dichten iſt ein Uebermut, im Buch Timur an Suleika: Dir mit Wohlgeruch zu koſen; dann „Berechtigte Männer, unterm Sternenhimmel geſungen, Mahomet ſpricht", endlich ſehr zierlich und melodiſch an Suleika: „Weſt um deine feuchten Schwingen." Ganz zu Hauſe iſt der Dichter in dem Buch der Betrachtungen und hier iſt der Divan oft mehr weſtlich als öſtlich; in andern Stücken giebt er ſich ganz ſelbſt, er fühlt ſich als der berühmte Dichter, der zugleich als verzogenes Kind ſich viel und alles erlaubt, wir müſſen nehmen, was er bietet und wie er es bietet. Es iſt wahr, daß die Läſſigkeit und das Sichgehenlaſſen auch ſeine Grazie und Liebenswürdigkeit haben kann, allein der Mangel an Kunſtfleiß zeigt ſich doch lediglich als ſolcher und macht, daß gute Intentionen das nicht werden, was ſie in der Hand des Meiſters werden konnten. Wenden wir ſchließlich noch einmal den Blick in das Ganze des Werkes, ſo läßt ſich auf heutigem Standpunkt doch nicht verkennen, daß die Anregung höher zu ſchätzen iſt als die Leiſtung, zumal da die von neueren Dichtern in der Handhabung orientaliſcher Formen entwickelte Virtuoſität, die hier ganz beſonders an ihrem Ort iſt, unſere Anſprüche ſehr geſteigert hat.

II.

Pandora.

Der Dichter, der von der unmittelbarſten Darſtellung des friſchen Lebens ausgegangen war, lernte im Fortſchritt ſeiner Entwickelung und ſeiner Jahre immer mehr die Vortheile einer gemeſſenen Form ſchätzen, ſo daß ſich im ſpätern Verlauf ſeines Lebens in erſter Reihe ſein Auge darauf richtet. Hatte man in ſeiner Iphigenie und in Hermann und Dorothea viel von griechiſchem Geiſt erkannt, hatte er in der Eugenie ſich dem Charakter der alten Tragödie noch näher gehalten, ſo trat nun die Forderung immer engeren Anſchluſſes um ſo ſtärker an ihn heran. Der Umgang mit Philologen von Rang zog ihn offenbar je mehr und mehr auf dieſe Bahn, er konnte mit Friedrich Auguſt Wolf, mit Schütz und Voß nicht verkehren, ohne daß dieſe ſeine Poeſie noch weiter auf griechiſche Formen hindrängten, namentlich auf diejenige, welche noch übrig war, den tragiſchen Trimeter. Schon überſetzte man Sophokles und Aeſchylus in den ihnen eigenen Maaßen und Heinrich Voß der Sohn war in Goethes nächſter Nähe geweſen. Wie ſonſt den freien Verſuchen in den alten Maaßen erſt die Ueberſetzungen in gleicher Form gefolgt waren, ſo nun auch hier, es galt aber nichts minderes als zu zeigen, daß der Trimeter ſich im Deutſchen mit mehr Gewandtheit und mit minderer Schwierigkeit handhaben laſſe, als das den Ueberſetzern gelungen war, namentlich Solger bei ſeiner Uebertragung des Sophokles. Nun war aber auch gerade um dieſe Zeit Goethe die Handhabung einer Form höchſt wünſchenswerth, namentlich wenn ſich in ihr ſowohl die vornehmſte Eleganz als auch das Gepräge der Klaſſicität erreichen ließ. Durch wunderbaren Kreislauf der Dinge war er eben jetzt auf einen Punkt gelangt, ähnlich dem, auf welchem ſich die Dichter Ludwigs XIV. befanden; in der That, in ſolchem Sinne ergriff Goethe um das Jahr 1807 die Formen der griechiſchen Tragödie, insbeſondere den Trimeter. Als Stoff trat ihm wieder entgegen, was ihn in der Jugend beſchäftigt hatte, die Fabel des Prometheus, allein er ſtand derſelben nicht mehr unbefangen gegenüber, wie ehmals, mancherlei und zum Theil ſich kreuzende Anſchauungen, Abſichten und Liebhabereien zogen Alles ins Undeutliche. Das Ganze, das ſich nur als ein Fragment giebt, denn es nennt ſich erſten Aufzug, bleibt räthſelhaft und will nach keiner Seite hin befriedigen. Als Feſtſpiel, obwohl es manches opernartige und decorative Element enthält, muß es in ſeinen langen Reden und ſeinem weitausgebildeten und verzierten Wortwerk, ſo wie in den langausgeſponnenen Allegorien ſteif und förmlich erſchienen ſein, als allegoriſche Dichtung aber bleibt es durchaus dunkel und abgeriſſen, man glaubt zum öftern etwas zu faſſen und zu verfolgen, ſieht ſich aber bald getäuſcht und kann von Allem das Ende nicht abſehen. Von dieſer Art noch Ferneres, ein Stück in mehreren Aufzügen, würde vollends unerträglich ſein, denn in der That iſt ſchon was vorliegt großentheils nur mit Mühe zu überwinden. Der Dichter dichtet nur für ſich und nimmt kaum noch irgend eine Rückſicht auf den Zuſchauer oder Leſer, nur daß eine gewiſſe äußere Feſtlichkeit durchgeht, und daß einzelne Figuren, Elpore und Eos, oder die Chöre der Schmiede und der Krieger einen munteren Ton anſchlagen.

Was nun die Nachbildung des Antiken betrifft, welche Goethe auch hier ein Großes eingetragen, ſo liegt ſie mehr in der Form als im Geiſt, mehr im Einzelnen als im Ganzen. Schon der durchaus allegoriſche Charakter, zumal in ſo weiter Durchführung, iſt ungriechiſch, aber wir begegnen auch einem gewiſſen Mißverſtändniß des Plaſtiſchen, das hier mit Zurückſetzung der Handlung und der ganzen Erfindung und Geſtaltung faſt nur noch auf der Oberfläche, im Wort und Ausdruck erſcheint, den Charakter der Manier annimmt und eine Kälte verbreitet, welche nimmermehr zum Weſen der Antike gehört.

Goethe verbindet hier, ich meine zum erſten Mal, das Princip rhythmiſcher Formgebung mit dem Reim; es beruht dies auf der richtigen Erkenntniß, daß die lyriſchen Maaße der Alten für uns zu künſtlich und doch für unſer Ohr zu klanglos ſind; durch daktyliſche Rhythmen mit Reimen hat er die Anapäſten der Tragiker zu erſetzen geſucht; Platen brachte ſpäter jene mit Reimen. Daneben hat er, gegen den Schluß hin, doch auch künſtlichere Rhythmen in den Chören gegeben, einmal Choriamben, ein andermal Joniker, oder wenn man will doriſche Epitrite, leider nur in zu langer Folge und — mit zu proſaiſchen Worten, auch wohl mancher Härte. Neben den Trimetern erſcheinen, als ſollte hier Calderon mit Aeſchylus gepaart werden, ſpaniſche Trochäen, im Munde der Elpore und der Eos. Beſondere Aufmerkſamkeit iſt noch auf den Trimeter zu wenden. War er flüſſiger, erſchien hier die Rede deutſcher als bei Solger, ſo befriedigt er dennoch die ſtrengeren Anſprüche keineswegs, ja erfüllt nicht einmal die unerläßlichſten Bedingungen. Es fehlt nicht an Verſen, welche in zwei gleiche Vershälften zerfallen und ſo iſt auch das weſentliche Geſetz von der Reinhaltung der geraden Stellen keineswegs beobachtet, Spondeen und Jamben ſtehen ohne Unterſchied an jeder Stelle, ſo daß wir eigentlich auch im Grunde gar keine Trimeter, ſondern eben nur ſechsfüßige Jamben haben, anderer Unregelmäßigkeiten nicht zu gedenken. Nichtsdeſtoweniger hat das Werk unter philologiſchen Leſern zu ſeiner Zeit die größte Bewunderung gefunden und offenbar machte Goethe mit demſelben für ſeinen Ruhm eine neue Eroberung. Allein was er nicht ſelbſt leiſtete, hat er wenigſtens angeregt, denn hier, ſo wie in dem Divan, iſt Platen gegeben.

Mehr Intereſſe beſitzt das Werk auf einer andern Seite. Je mehr man es ſtudirt, um ſo mehr wird man finden, daß hier der zweite Theil des Fauſt vorbereitet ſei, daß ſich hier ſchon die Kunſtart und die Manier entſchieden hat, welche dort begegnet, ja manches kann dort am beſten von hier aus erklärt und verſtanden werden. Wir finden dort eben jenen Cultus der Außenſeite des Griechenthums, und wiederum tritt hier ſchon das ſich Vertieſen und Verirren in Allegoriſches, in dieſem wie in der Form eine Neigung zu Spielerei hervor, welche nicht immer die Würde bewahrt.

III.

Des Epimenides Erwachen.

Unter den mancherlei Feſtſpielen Goethes, welche der deutſchen Literatur wenig Zuwachs gegeben, wie ſie denn auch ſeinen eigenen Ruhm nicht erhöht, verweilen wir nur noch bei einem, weil es durch die Zeit und die Umſtände beſonders hervortritt, überdies aber auch ein entſcheidendes Licht auf den Charakter der letzten Werke des Dichters wirft. Man wollte in Berlin durch ein großes Theaterfeſt den Einzug des ſiegreichen Königs feiern, der Intendant, ſchon ſonſt Goethe befreundet, glaubte bei dieſer außerordentlichen Gelegenheit ſich an den Dichter Deutſchlands wenden zu müſſen, mit deſſen Ruhm kein anderer ſich meſſen konnte. Goethe nahm den Antrag bereitwillig an und man muß den Eifer loben, mit dem er ſich in die erforderliche Stimmung verſetzte. Unmöglich iſt es, daß, wie theilnahmslos er auch bei den Zurüſtungen zur Völkerſchlacht geblieben, ihn der großartige Sieg nicht ergriffen und aus ſeinem Noli turbare circulos meos geriſſen haben ſollte, allein die Begeiſterung des ſo Ueberraſchten konnte doch nimmermehr derjenigen gleichkommen, welche man in der Hauptſtadt des auferſtandenen Volkes hatte, wo wohl niemand, ſei es in Freud' oder Leid, an dem Sieg unbetheiligt war. Und wirklich neigte Goethes Dichterkraft ſich ſchon ſtark abwärts, die neue Richtung ſeiner Kunſtart ſchien für dieſe Aufgabe nicht zu paſſen, und er war dem Theater damals ganz entfremdet, überdies hat er das Werk in roßer Eile gemacht, zu einer Zeit, wo die Ereigniſſe dennoch ſchneller gingen und wohl ſelbſt ſtörend einwirkten. Goethe begann das Werk am 14. Mai 1814 und war ſchon Anfangs Juni damit fertig; es kam am 20. März 1815 in Berlin zur Aufführung, etwas ſpäter in Weimar. Zelter berichtet von der enthuſiaſtiſchen Aufnahme, wiewohl andere Stimmen nicht gleicher Meinung ſind. Selbſt wenn man den Willen für die That nahm und wenn die vorhandene Empfänglichkeit für eine Siegesfeier, dazu der Pomp der Ausſtattung das Ihrige that, bleibt doch eine gewiſſe unüberwindliche Steifheit der allegoriſchen Dichtung. Die Allegorie bei dieſer Gelegenheit zugegeben, kann man an der Erfindung des Ganzen manches loben. Epimenides, den der griechiſche Mythus als er ſein Schaf ſucht, in eine Höhle gelangen und hier fünfzig Jahre lang ſchlafen, dann aber erwachen und alles verändert finden läßt, er iſt es der hier die Zeit der Erhebung verſchläft — man iſt verſucht an Goethe ſelbſt zu denken — zumal wenn dieſer Epimenides zu den Umſtehenden ſagt:

Doch ſchäm' ich mich der Ruheſtunden,
Mit euch zu leiden war Gewinn:
Denn für den Schmerz, den ihr empfunden
Seid ihr auch größer als ich bin. —

Und darauf der Prieſter antwortet:

Tadle nicht der Götter Willen,
Wenn du manches Jahr gewannſt:
Sie bewahrten dich im Stillen
Daß du rein empfinden kannſt.

Denn wer ſähe nicht, daß dieſe Worte ganz aus Goethes Herzen und zu ſeiner Entſchuldigung geſprochen ſind. So bildet denn auch Epimenides nur den Rahmen. Als Hauptinhalt ſind die Geſtalten von Glaube, Liebe und Hoffnung dem Genius der Unterdrückung gegenüber geſtellt. Dieſer, der die Dämonen der Liſt ſich unterthan gemacht, feſſelt auch die Liebe und den Glauben, nur die Hoffnung bleibt frei. Aber Genien löſen nun auch die Bande jener und die Hoffnung richtet ſie auf. Sie ruft: Freiheit! Darauf erſcheinen die Krieger der drei ſiegreichen Heere, an ihrer Spitze der Jugendfürſt. Der Entſchluß ſchreitet in wenigen Strophen zur That vor; zuletzt „die Einigkeit“ mit der Mahnung, das Errungene feſtzuhalten. Läßt ſich dieſer Grundbau loben, ſo bleibt die Ausführung um ſo mehr zurück, die allegoriſchen Geſtalten benehmen ſich kälter als in ihrer Natur liegt, es fehlt gar ſehr an Schwung der Sprache, mitunter ſelbſt an Adel, überhaupt an Poeſie, ſo daß auch das Gutgedachte und Wohlgemeinte nur matt und nüchtern, jedenfalls kühl, herauskommt. Es fehlt die Begeiſterung gerade da, wo ſie ganz unerläßlich ſcheint. Tadle man jedoch mehr den Beſteller als den Dichter. Goethe that, was ihm möglich war, er hätte ein anderer ſein, in einer anderen Zeit geboren werden, vor allem aber in den letzten zehn Jahren ein anderes Leben führen müſſen, um einigermaßen den Forderungen zu genügen, die hier an den Sänger des großen Siegesfeſtes zu ſtellen waren.

IV.

Spätere Gedichte.

War Goethes Stellung in Weimar eine ſeltene und beneidenswerthe, ſo hatte ſie doch die Laſt, daß ſie mit verſchiedenen Aemtern auch das eines Hofpoeten verband. Sehr verzeihlich wollte der Hof eben von dem Ruhm des Dichters ſeinen Privatvortheil ziehen und von ihm einen Glanz empfangen. Aber auch von Goethes Seite konnte dieſe unvermeidliche Verwendung der Poeſie nicht wohl einem Jüngern überlaſſen werden, ohne die eigene Rolle beeinträchtigt zu ſehen. So haben wir denn von dem Dichter Deutſchlands eine große Zahl von Gelegenheitsgedichten für Hoffeſte aller Art, welche ſeine Werke anſchwellen, während ſie für die Literatur kaum eine Bedeutung haben. Sie werden, wenn die Leſewelt nach einer engeren Auswahl der Goetheſchen Werke verlangt, wohl mit ausſcheiden; hier wenden wir ihnen keine andere Betrachtung zu, als daß der in ſolchen Dingen erfahrene Autor ſich ſtets gewiſſenhaft der Aufgabe unterzogen und ſie oft mit Gewandtheit gelöſt habe. Allein die Uebung auf Gebieten, für welche ſich keine wahre Begeiſterung faſſen ließ, konnte nur nachtheilig auf den Charakter ſeiner geſammten ſpäteren Production zurückwirken, ſie führte eben zur Gewöhnung in ſchönen Worten ſich zu ergehen.

Aber auch eigentlich lyriſche Stücke hat Goethe noch in ſpäterer Zeit gedichtet; wir haben nunmehr das Wichtigſte von dem zu beachten, was hier nach Schillers Tod erwachſen iſt. Geſellige Lieder, zum Theil für die Loge oder einen engeren Freundeskreis, ſpäter auch wohl auf Zelters Anregung gedichtet, ſind immer noch zahlreich erwachſen und ſie tragen noch Leben und Laune an ſich. Wir bemerken vom Jahr 1806: Vanitas, von 1807 „Mächtiges Ueberraſchen“ und „Freundliches Begegnen,“ von 1808 (12. September) „Goldſchmiedsgeſell“, von 1810 (14. Februar) das überaus kecke „Rechenſchaft“ und das heitere „Ergo bibamus“, von 1811 drei fremde Lieder: ſicilianiſch, ſchweizeriſch und finniſch, das erſte freie Bearbeitung eines italieniſchen Volksliedes, das zweite wohl Nachklang von Vernommenem, letzteres aber nach Voyage pittoresque à Cap Nord par A. F. Sköldebrand (Stockholm 1801), wo es ſich in franzöſiſcher Ueberſetzung findet; Goethe bildete das Versmaaß des Originals nach, aber ohne deſſen Reime. Auf 1812 wird das „Mailied“ geſetzt, das um dieſe Zeit auffällt durch den Schwung der Liebe, wie es ſich auszeichnet durch einige markige Striche der Naturſchilderung; auf 1813 „Gefunden,“ das, ſo wie das folgende „Gleich und Gleich“ auf ſeine Gattin bezogen wird; von 1814 datirt ſich das ſinnreiche Lied „Liebhaber in allen Geſtalten,“ ferner das muntere Lied „Kriegsglück,“ und vom 15. Juni 1815 „die Luſtigen von Weimar“; von hier ab aber fließt alles Liedartige dem Divan zu, indem der Dichter bei vorſchreitenden Jahren für erotiſche Ergüſſe die orientaliſche Verkleidung glaubte vorziehen zu müſſen.

Auch an Balladen iſt des Dichters ſpätere Periode noch reich. Den erſten Platz nimmt hier ein „Wirkung in die Ferne“ vom Jahr 1810, 1815 gedruckt, vielleicht ganz des Dichters Erfindung. Der Ton, den er ſchon bei Schillers Lebzeiten in Ritter Curts Brautfahrt und der Braut von Corinth angeſchlagen, ſetzt ſich fort; er nimmt das romantiſche Element, das Schauerliche und Wunderbare auf. Beſonders fruchtbar an ſolchen Stücken, die alſo neben dem Divan erwuchſen, iſt das Jahr 1813; hieher gehören: die wandelnde Glocke, der getreue Eckart, der Todtentanz: Stücke, in denen ſich wohl Goethes Hand erkennen läßt, die aber doch des wahren romantiſchen Zaubers entbehren und in denen auch ſchon hie und da ſich ungefüge Wendungen und gewagte Ausdrücke melden (die Gräber in Lage u. ſ. w.). Noch iſt anzuführen vom Jahr 1817: „Iriſch" nach dem Original bei Glenarvon und endlich das Gedicht „um Mitternacht" von 1818; Goethe nennt es eine ſeiner liebſten Productionen und erwähnt öfters deſſelben; wir vermögen ihm aber keinen Rang unter ſeinen jüngern Brüdern zuzugeſtehen.

Beſonders kennzeichnend für dieſen Ausgang Goetheſcher Lyrik iſt noch die nach einer alten engliſchen Ballade verfaßte „vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen," aus dem Jahr 1816. Hier iſt die allerdings ein wenig verwickelte Geſchichte durch den höchſt unklaren Vortrag bis zur Unverſtändlichkeit gebracht, ſo daß Goethe, der geſteht, das Gedicht nicht mehr ändern zu können, ſich ſelbſt zu einer proſaiſchen Erklärung genöthigt ſah, ohne welche es in der That ein ſchweres Räthſel bliebe. Aber gerade iſt höchſte Durchſichtigkeit und Klarheit die beſondere Eigenſchaft der alten ſangbaren Balladen, während man hier meiſtens nicht weiß wer ſpricht und wovon geſprochen wird. Dazu die Steifheit des Ausdrucks und die wenig ſinnvolle Anwendung des Refrains.

Aehnlich verhält ſichs mit den drei Stücken, welche unter dem Titel „der Paria" zuſammengefaßt worden. Der Dichter wollte hier im Jahr 1821 aus einer andern Quelle ſchöpfend (Sonnerats Reiſe nach Oſtindien und China) ein Gegenſtück zu dem früheren „der Gott und die Bajadere" hinſtellen, man wird darin bei genauer Betrachtung auch einen ähnlichen humanen Gedanken entdecken, daß auch dem geringſten der Weg zum Gehör der Gottheit offen ſtehe, allein von Poeſie kann hier nicht mehr die Rede ſein, alles iſt undeutlich und nebelhaft, überſtopft und unentwickelt.

Sind nun dieſe Stücke in ihrer Art ein Aeußerſtes, ſo wird man doch in vielen anderen Gedichten, welche die Zahl unſeres Jahrhunderts tragen, ſchon Spuren der Schwäche finden, eben ſowohl in Geſuchtem und Wunderlichem als Sorgloſem und Nachläſſigem, namentlich auch in der Abhängigkeit vom Reim.

Ein Ueberblick auf die geſammten ſpäteren Gedichte ergiebt im Vergleich zu den früheren, daß ſich hier viel des Entlehnten befindet, namentlich deſſen, was der Dichter ſich aus fremden

Sprachen angeeignet, ſehr begreiflich, da in dem Maaß wie er an Erlebniſſen und Aufregungen des Herzens ärmer wurde, von außen her und auf literariſchem Gebiet Erſatz zu ſuchen war. Es wäre ein Leichtes, kann aber nicht unſere Aufgabe ſein, einen Katalog dieſer Entlehnungen zu geben, zumal da Goethe den Vergleich mit dem Original ſelten zu ſcheuen hat und meiſtens ein neues Original gegenüber ſtellt. Mehrere dieſer Stücke ſind im Schillerſchen Muſenalmanach für 1799 enthalten, und da bekennt der Dichter ſich ſelbſt als Bearbeiter, was ſpäter in den Werken fortgeblieben iſt. Wir finden daſelbſt: „Der Edelknabe und die Müllerin. Altengliſch"; „der Junggeſell und der Mühlbach. Altdeutſch"; „der Müllerin Verrath. Altfranzöſiſch" (ſ. o.); „die Reue. Altſpaniſch." Des ſicilianiſchen, des iriſchen und finniſchen Liedes ward ſchon gedacht, das ſchöne Nachtlied „O gieb vom weichen Pfühle" iſt nach dem italieniſchen Volksliede: Tu sei quel dolce fuoco, Anima mia sei tu, mit dem Refrain: Dormi, che voi di piu; das Gedicht „Offene Tafel" iſt freie Bearbeitung eines franzöſiſchen Liedes von La Motte*), „Gut Mann und gut Weib" aber iſt ſchottiſch (nach Ritſons Scottish Songs). In gleicher Weiſe laſſen ſich aber auch Anklänge an deutſche Volkslieder nachweiſen; ſo aus dieſer Zeit „Gewohnt, gethan," welches anhebt: „Ich habe geliebt, jetzt lieb' ich erſt recht" offenbar mit Anſpielung an das Lied: „Ich habe geliebt, jetzt lieb' ich nicht mehr" — ſo wie aus früherer Zeit das Heideröslein ſich einem Volksliede anſchließt.

So iſt es denn auch ganz in der Ordnung, daß Goethe in ſpäteren Jahren je mehr und mehr ſich der Form des Sonetts bediente, das in ſeiner früheren Epoche undenkbar geweſen wäre; es erſchien ihm als die natürliche Form für die kühlere Leidenſchaft ſeines Spätſommers und iſt allerdings von Bedeutung für den Schluß ſeiner Dichterlaufbahn *).

---

*) Die erſte Strophe lautet:

> On dit qu' il arrive ici
> Grande compagnie,
> Qui vaut mieux que celle-ci
> Et mieux choisie.
> Va t'en voir, s' ils viennent, Jean,
> Va t'en voir s' ils viennent. et cet.

Und dies wieder ſcheint an Ronſard anzuknüpfen.

Dem Alter eignet beſonders die Betrachtung. Als Goethe aufgehört hatte ein Dichter zu ſein, blieb er noch ein Weiſer und machte Fortſchritte als ſolcher. So haben wir denn aus dieſer letzten Zeit von ihm einen reichen Schatz der Spruchweisheit und des Didaktiſchen in allen Formen, mit dem Gepräge des unmittelbarſten Momentes, in der gewandteſten Faſſung, Reichthümer an denen das deutſche Volk noch lange ſich wird nähren können und worauf Vieler beſondere Freundſchaft mit Goethe vorzüglich beruht. Bald iſt es Epigramm, abwehrend, angreiſend, zurechtweiſend, bald Spruch und Sinnſpruch, bald paraboliſch, auch wohl allegoriſch.

Was Goethe an Perſonen und, oft zudringlich beſtürmt, für Stammbücher ſchrieb, erwähnen wir nur eben; hie und da zeigt ſich noch ſeine Hand, auch wohl etwas von ſeinem Geiſt, die Mehrzahl wird ſchon jetzt als Ballaſt in den Werken empfunden, und hier iſt es, wo die ſpätere Manier, auch wohl Phraſeologie, am unverholenſten hervortritt; ganz fehlt ſie in den Werken des Alters wohl kaum irgendwo.

Um hier mit etwas Erfreulichem zu ſchließen, ſo verweilen wir zuletzt bei einem bedeutenden Gedicht vom Jahr 1826: „Bei Betrachtung von Schillers Schädel.“ Es iſt voll Ernſt, wie der Gegenſtand es verlangt, und, ſehr angemeſſen demſelben, hat Goethe hier auch einmal die von den Romantikern in Schwung gebrachte Form der Terzine gewählt.

Leider ſind in der Ausgabe letzter Hand die Gedichte aller Perioden durch einander gerathen, ſo daß hier eine richtige Auf-

---

*) Das früheſte findet ſich in der natürlichen Tochter, Act. II, Scene 4. Dann aus dem Jahr 1807.

faſſung des Dichters und ſelbſt ein reiner Eindruck gar ſehr erſchwert iſt. Eine kritiſche Ausgabe wird hier zunächſt das Zuſammengehörige zu ſammeln, die Werke des Alters von denen der Jugend zu ſcheiden und Sorge zu tragen haben, daß diejenigen Werke, mit denen Goethe der Dichter der Nation iſt, von ſolchen geſondert werden, welche nur noch das Intereſſe des Literators beſitzen.*)

---

*) Leider haben die nach Verfall des Privilegiums erſchienenen wohlfeilen Ausgaben des Dichters ſich dieſe Forderung nicht zur Richtſchnur genommen, denn ſowohl die Ausgabe von Heinrich Kurz als die im Hempelſchen Verlage erſcheinende, beide nicht ohne Verdienſt, haben bei ihrem Beſtreben nach Vollſtändigkeit und der Anordnung nach Rubriken das Uebel nur noch größer gemacht, ſo daß zu fürchten iſt das heranwachſende Geſchlecht möchte nur zu leicht einen andern Eindruck empfangen als den des wahren Goethe.

V.

Spätere Proſa-Werke. Romane.

Es hat wenig Auffallendes, wenn unter Goethes ſpäteren Werken die poetiſchen an Bedeutung von den proſaiſchen übertroffen werden, und daß der Dichter ſich mit vorrückenden Jahren mehr der Proſa zuwendet, deutet wiederum auf richtige Erkenntniß. Es handelt ſich zunächſt um den Roman und die Novelle, wir haben aber ſchon angedeutet, daß Goethes ganze poetiſche Ausſtattung ihn vorzüglich für dieſes Gebiet eigne.

Ein Werk von Bedeutung iſt Goethes Roman „die Wahlverwandtſchaften,“ vom Jahr 1809. Goethe iſt hier ganz auf ſeinem Gebiet, das Werk iſt aus ſeiner innerſten Seele gefloſſen und die Form zeigt durchaus den Meiſter. Allein der Roman iſt ebenſo feſſelnd, als wiederum auch abſtoßend, er hat eben ſo viel Freunde als Feinde gefunden, er bietet der Kritik recht eigentlich ein Problem dar.

Wir finden den Verfaſſer hier noch einmal auf der Höhe ſeiner Kraft; haben die Darſtellungen auch nicht die Friſche und das illuſoriſch hinreißende Leben wie im Wilhelm Meiſter, ſo zeigt ſich mehr Ernſt, der Roman iſt der Anlage und Conception nach der tiefſte von allen, die Goethe gegeben, wir haben ſittliche Conflicte von ſchwerſter Bedeutung, welche mit Nothwendigkeit zu tragiſchem Ausgang führen. Auch der Geſtaltgebung und Ausführung nach ſteht das Werk keinem frühern nach, die Charaktere ſind mit Sicherheit gezeichnet, die Compoſition klar und abgewogen, das Ganze reich und anziehend in allen Theilen. Die Empfindung iſt ſeelenvoll, wie nur irgendwo; des Dichters Herz war angeregt und tiefbetheiligt — man will in der Lieblingsfigur Ottilie gewiſſe Anklänge an Goethes Verhältniß zu eben der Dame erkennen, der er die Sonette gewidmet hat.

Dennoch läßt ſich eine unmoraliſche Wirkung nicht ganz ableugnen, wenn auch von unmoraliſcher Tendenz nicht die Rede ſein kann. Es liegt dies darin, daß das Thatſächliche nicht ganz als ſolches behandelt wird, beſonders aber erſcheint, was Ausnahme iſt und nur als ſolche vorkommen kann, bei dieſer Ausführlichkeit der Darſtellung und bei ſo lebhaften Farben, unwillkührlich als Allgemeines, um nicht zu ſagen als Regel, und dies um ſo mehr, als es mit einer Theorie in Verbindung geſetzt wird. Dieſe Theorie iſt nun eben das Fragliche, das Bedenkliche. Die chemiſche Lehre von den Wahlverwandtſchaften, die hier ſogar auf dem Titel erſcheint, ſo auf Sittliches übertragen, miſcht das Naturgeſetz zu weit in die Welt der Freiheit, des Selbſtbewußtſeins und der moraliſchen Zurechnung ein und wird inſofern der Moral und Sittlichkeit allerdings gefährlich. Der Roman bewegt ſich auf einem glatten, in ſeiner Art höchſt ſchlüpfrigen Boden, denn es handelt ſich mehr um den moraliſchen als phyſiſchen Ehebruch, und das bleibt jedenfalls ein ſchlimmes Thema, zumal doch wieder vom Moraliſchen ins Phyſiſche übergegangen wird; der Dichter aber iſt in der Ausführung in der That bis auf eine ſchwindlige Höhe geſtiegen.*)

---

*) Welch ein Raffinement, welch ein Haut-gout, wenn in dem ehelichen Kinde die Aehnlichkeit mit Ottilie hervorgehoben und dies von dem Vater der Geliebten ſelbſt aus einander geſetzt wird: „Soll ich deine reine Seele mit dem unglücklichen Gedanken erſchrecken, daß Mann und Frau entfremdet ſich einander ans Herz drücken und ſeinen geſetzlichen Bund durch lebhafte Wünſche entheiligen können.“ Und darauf noch deutlicher: „Dies Kind iſt aus einem doppelten Ehebruch erzeugt u. ſ. w.“ — Man könnte Wielands Lüſternheiten zurückwünſchen!

Man hat übrigens bei der Auffaſſung dieſes Romans Goethes orphiſche Urworte zu vergleichen, welche auch dem Naturgeſetz eine übermäßige Ausdehnung und die Herrſchaft in der moraliſchen Welt geben, ſo daß dem Menſchen nur eine Scheinfreiheit verbleibt; wie anders hier Schiller!

Dies Thema iſt aber überhaupt für Goethe von großer Wichtigkeit, namentlich in Anſehung ſeiner Stellung zu Wieland, der nach Art der Südländer immer nur beim rein Phyſiſchen ſtehen bleibt. Wir werden den Punkt noch bei der allgemeinen Betrachtung wieder aufnehmen; hier, wie im Werther, erwies ſich das Thema als ſehr dankbar der Leſewelt gegenüber; der Roman hat etwas tief Aufregendes, er geht hierin über Werther hinaus, ja er berührt die unſagbarſten Dinge. Die Theologen, wie Zelter ſchreibt, nahmen ſogleich den gewaltigſten Anſtoß und traten mit allem Eifer dagegen auf: wir verſtehen dies ſehr wohl und können ſie nicht durchaus darum tadeln; man braucht in der That nicht Theologe zu ſein, um das ſittlich Gefahrvolle des Romans einzuſehen. Hatte man Werther unmoraliſch gefunden, ſo war hier offenbar viel mehr Urſache. Goethe hatte, wie man annehmen darf, darauf gerechnet, daß auch hier der tragiſche Ausgang die Rechnung ſchließen und das moraliſche Gleichgewicht herſtellen ſolle, allein das Verletzende liegt hauptſächlich in der Einmiſchung von Theorien. An Vertheidigungen hat es nicht gemangelt: Goethe habe ein unſittliches Verhältniß mit Unbefangenheit behandelt und es fehle das eigentlich Verführeriſche, es walte durchaus Ernſt. Allerdings darf Goethes Roman nicht in Eine Klaſſe mit gemeiner Unſittlichkeit geſtellt werden, aber eben der Ernſt, ja eine gewiſſe objective, wiſſenſchaftliche Behandlung der Sache als bloßes Naturphänomen, das iſt es ja eben!

Goethe ſelbſt macht aufmerkſam, daß, wenn auch verändert, überall Erlebtes und innerlich Erfahrenes zu Grunde liege; dies geht auch ſchon aus der Wärme und Kraft der Darſtellung ſelbſt hervor und wir wiſſen, daß Goethe nur ſo dichteriſch ſchaffen konnte; möglich nun, daß, wie es für Werther der Fall iſt, ſich hier vielleicht in Zukunft durch Verhältniſſe der Wirklichkeit noch einiges Licht gewinnen ließe; manches liegt nahe und mit Recht iſt darauf hingedeutet worden. Goethe, der ſich 1806 mit Chriſtiane Vulpius verheirathet, faßte nichtsdeſtoweniger 1807 jene leidenſchaftliche Neigung zu Minna Herzlieb, und ſchrieb gleich darauf dieſen Roman, ſo daß der Gedanke ſchwer abzuwenden iſt, er habe ihn ſelbſt zu ſeiner Reinigung gedichtet.

Wir gehen über auf einen ſpäteren Roman unſeres Dichters, der ſeinen Ruf in weiteren Kreiſen nicht eben erhöht hat, ſondern bei ſeinem Erſcheinen, wie auch jetzt noch, mancherlei Anfechtungen erfuhr, zum Theil mit Recht, zum Theil mit Unrecht.

Wilhelm Meiſters Lehrjahren folgten zwar deſſen Wanderjahre in weitem Abſtande, denn jene erſchienen 1795 und von dieſen die erſte Abtheilung im Jahr 1821, gleichwohl liegt der Plan dazu und die Abfaſſung der erſten Partieen nicht ſo weit von jenen entfernt. Schon bei Schillers Lebzeiten bildete ſich der erſte Keim; die Unterhaltungen der deutſchen Ausgewanderten, welche Goethe für die Horen begann, ſollten ſich zu einem größeren Werk erweitern, nach einer Aeußerung des Dichters gegen Riemer (deſſen Mittheilungen II, 601) beabſichtigte er eine Art von Tauſend und Einer Nacht, ſo nämlich, daß Eine Erzählung durch die andere hervorgerufen würde. Allein da das Publicum der Sache wenig Theilnahme ſchenkte, ja daran irre wurde, verlor auch Goethe das Intereſſe, und war froh, als er an das Mährchen kam, das am meiſten anzog und namentlich Wilhelms von Humboldt Beifall erhielt. Dieſen Gedanken einer reichen und bunten Sammlung nun ſcheint Goethe ſpäter in den Wanderjahren aufgenommen zu haben. Riemer, deſſen Urtheile ich ſonſt nicht überall zu den meinigen machen möchte, meint ſogar, es ſei ſchon in den Lehrjahren eine ſolche Fortſetzung vorbereitet: „Die Lehrjahre Wilhelm Meiſters deuteten ſchon auf künftige Wanderjahre und ſo war der Dichter genöthigt auch dieſe zu ſchreiben, um ſo mehr, als durch den Schluß der erſteren der Roman wohl zu einem Wendepunkt, aber nicht zu einem Ende gekommen war. Mit dem Eintritt Meiſters in die weite große Welt waren auch mannigfaltigere Situationen gegeben und ein buntes Gemiſch abwechſelnder Scenen bildete nun den neuen Schauplatz.“ Er fährt fort: „Von einem Plane, einem abgeſteckten Ziel konnte in einer Dichtung nicht die Rede ſein, die eben das Labyrinthiſche des Lebens zum Gegenſtand ihrer Schilderung machte.“ Man kann die Planloſigkeit nicht beſſer entſchuldigen, allein ſie wird doch eben zugegeben. Wir bekommen eine bequeme Art von Reiſedarſtellungen, wo die Perſon des Helden das loſe Band für die Vereinigung des Verſchiedenartigſten giebt; ganze Novellen, darunter einige recht anziehende, werden eingeſtreut. Wir unſererſeits ſind von der Nothwendigkeit der Fortſetzung der Lehrjahre nicht ſo überzeugt, halten vielmehr dieſe Verwendung des Helden eines früheren Romans für einen Mißbrauch, jedenfalls für einen Gebrauch, der gar nicht im Intereſſe des Dichters und ſeines älteren Werkes liegt. Mit dieſem hält denn auch das Spätere in keiner Weiſe den Vergleich aus, wenn es ſich um Friſche der Darſtellung und um die ſpannende und feſſelnde Macht handelt. Allein dies und jene Planloſigkeit eingeräumt, behält der Roman doch ſeinen Werth und ſeine Stellung in der Entwickelung des Dichters. Mag er weniger anziehend für junge ungeduldige Leſer ſein, ſo fern die Eigenſchaften des Alters ſich darin ſchon fühlbar machen, er hat dafür wieder Reichthümer der reifeſten Lebenserfahrung, und er bietet dem, der ſich ihm ruhig hingeben mag, auch große Feinheiten der Kunſt dar, ja eben das, worin der wahre Goethe liegen möchte: ein tiefes Eingehen auf die innerſten Regungen des Herzens, auf die geheimſten Seelenzuſtände; auf dieſem Gebiet zeigt er uns eine Meiſterhand, ja vielleicht ſogar noch eine fortſchreitende Kunſt, ſo wie auch eine noch mehr geklärte und geläuterte Lebensphiloſophie. Ich berufe mich hier beſonders auf die Erzählung vom nußbraunen Mädchen, eine Darſtellung, welche beweiſt, daß auch der alternde Goethe noch immer Goethe war. Von den eingelegten Novellen ſteht in dieſen Eigenſchaften zunächſt der Mann von 50 Jahren; man ſieht wie der Dichter überall aus der Wahrheit ſeines Herzens geſchöpft hat. Sehr anſprechend iſt ferner die Geſchichte von der ſchönen Meluſine, ihre Einführung eigenthümlich. Dabei geben wir zu, daß die künſtliche Führung der Fäden des Ganzen theils willkührlich, theils ſehr verſchränkt ſei, dagegen die Ausführung nicht gleichmäßig und daß der Dichter über Situationen, für deren Schilderung ihm nicht ſogleich die Mittel zu Gebot ſtanden, leicht hinweg geht, um da zu verweilen, wo er zu Hauſe iſt. Des breit ſich Ergehenden, behaglich Wortreichen, des Didactiſchen, ja des Techniſchen, wird oft allzu viel und zum öftern iſt die Geduld des Leſers hart auf die Probe geſtellt: allein alles das kann nicht hindern den vielfachen Gehalt anzuerkennen. Allerdings, das Stück beſitzt nicht eben große Popularität und verlangt ſchon einigermaßen ſympathiſirende Leſer, zumal von gewiſſem Alter, aber für dieſe werden nicht wenige Partieen ihre große Anziehungskraft, ihren bleibenden Werth behalten. Einen beſonderen Werth erhält das Werk noch durch die reiche Ablagerung von Urtheilen und Ausſprüchen, welche in Makariens Archiv enthalten ſind; in ihnen gar vieles von Bedeutung und namentlich auch für das Verſtändniß von Goethes innerſtem Weſen. Endlich tritt hier manches entgegen, womit der Dichter, der hier überhaupt beruhigter und gereifter erſcheint, die Wagniſſe der Wahlverwandtſchaften auszugleichen bemüht iſt.*)

Unter den Werken Goethes hebt ſich nun ganz beſonders noch Eines hervor, das nur zum Theil Roman iſt: Dichtung und Wahrheit aus meinem Leben, in den Jahren 1810—12 verfaßt, alſo gleich nach den Wahlverwandtſchaften. Daſſelbe erſtreckt ſich in drei Büchern bis auf die Zeit, wo der Verfaſſer nach Weimar kam, für den ſpätern Verlauf haben wir nur einzelne Partieen, die zum Theil in ganz anderer Weiſe behandelt ſind; namentlich müſſen für die Zeit, welche Goethe wohl aus Rückſichten der Discretion nicht ausführlich behandeln mochte, die kurzen Angaben in den Tag- und Jahresheften aushelfen. Aber auch die vorliegenden Bücher ſind in ſich nicht gleich, indem für manche Theile das wirklich Erlebte mit einer gewiſſen hiſtoriſchen Treue hervortritt, während in anderen wieder das Erlebniß ſogleich romanhaft verarbeitet worden, nicht viel anders, als der Dichter es in ſeinen eigentlichen Romanen zu thun pflegte.

---

*) Z. B. XXIII, 217: „Man gedachte zugleich anderer Beiſpiele einer wunderſamen Umbildung einmal gefaßter Eindrücke, der geheimnißvollen Entwickelung angeborner Neigung und Sehnſucht. Man bedauerte, daß in ſolchen Fällen wenig zu rathen ſei, würde es aber höchſt räthlich finden, ſich möglichſt klar zu halten, und dieſem oder jenem Hang nicht unbedingt nachzugeben.“ Das will freilich nicht eben viel ſagen, und der Moraliſt dürfte damit ſchwerlich zufrieden ſein.

Das Werk zeichnet ſich aus durch eine Fülle anziehendſten Inhalts, vor allem aber durch die große Anmut des fließenden, immer gleichmäßig klaren und heitern Vortrages und durch den darin waltenden Sinn ruhiger und wohlwollender Weltbeobachtung, die parteilos das Eigene ganz nach Art des Fremden mittheilt. Unter den vornehmſten Partieen ſteht obenan das Liebesverhältniß des jungen Dichters zu Friederike, der Tochter des Pfarrers zu Seſenheim im Elſaß; es glänzt dieſe Jugenderinnerung in wahrhaft poetiſcher Verklärung, leicht hingeworfen von einer Meiſterhand. Der Darſteller erwärmt ſich, über ſein Alter hinaus, durch die Wiederbelebung jugendlicher Empfindungen. Auch andere Partieen, z. B. das Leben im elterlichen Hauſe, die Charakteriſtik ſeines Vaters und ſeiner Mutter, die Beſchreibung der Stadt, dann das Leben in Leipzig und ſpäter in Straßburg, der Beſuch bei den Jacobis, der Beſuch bei den Stolbergen, ſind von dem entſchiedenſten culturhiſtoriſchen und perſönlichen Intereſſe. Von nicht minderer Wichtigkeit war, daß wir hier die erſten Andeutungen über Goethes innere Entwickelung und über ſein Verhältniß zu den Mitſtrebenden ſeiner Jugend erhielten; allein hier iſt das Buch mit großer Vorſicht aufzunehmen. Es wird neuerdings zugeſtanden, wie namentlich aus gleichzeitigen Briefwechſeln auf das klarſte hervorgeht, daß zahlreiche Irrungen verſchiedener Art vorkommen, insbeſondere chronologiſche Verſchiebungen, die nicht immer gleichgültig ſind. Manches ſcheint aber auch mit Bewußtſein und ſogar mit Abſicht in ein Licht geſtellt zu ſein, das nicht mit der Wahrheit übereinſtimmt, ſo iſt namentlich das Verhältniß zu Lenz für ein anderes zu halten, als es hier dargeſtellt wird, ſelbſt das Verhältniß zu Friederike und nicht minder zu Lili erweiſt ſich in Wirklichkeit von abweichender Art. Eben das Intereſſe, welches das Werk erregte hat zu Forſchungen aller Art aufgefordert und ſo ſind Quellen ans Licht getreten, wie ſie Goethe ſelbſt nicht zu Gebot geſtanden.

Nicht zum kleinſten Theil beſteht auch der Werth dieſer Bücher in den eingeſtreuten Urtheilen über literariſche Erſcheinungen der Zeit, ſo wie über den Entwickelungsgang der deutſchen Literatur in ihrer entſcheidendſten Periode. Für die Geſchichte deutſcher Poeſie iſt das Werk von der größten Bedeutung und wir können es nicht mehr wegdenken, denn viel iſt, was es in ſeinem Gefolge nach ſich gezogen. Dagegen darf es jetzt nicht mehr verdachtlos als Quelle genommen werden, ſondern bedarf mancher weſentlichen Berichtigung. Es iſt überhaupt zu tadeln, daß Goethe ſich entſchloß, Wahrheit und Dichtung zu miſchen. Er that dies wohl zunächſt in dem Gefühl einer gewiſſen Schonung in Betreff der erotiſchen Verhältniſſe, theils wegen noch lebender Familienglieder, theils aber auch um ſeiner ſelbſt willen: allein einmal auf dieſer Bahn, griff dann auch die Dichtung in die Wahrheit ein, wo ſie nicht am Ort iſt und nur Schaden bringen konnte. Als Goethe das Werk ſchrieb, er begann es 1810, hat er ſich deſſen Tragweite ſicherlich nicht vorſtellen können.

Dem Werk ſchließen ſich noch einige kleinere an, welche einzelne Epiſoden aus Goethes Leben darſtellend behandeln, dahin gehört die Italieniſche Reiſe, mit der Schilderung des römiſchen Carnevals, die Campagne in Frankreich und Belagerung in Mainz, Briefe aus der Schweiz, die Schweizerreiſe, die Reiſe am Rhein, Main und Neckar, mit der Beſchreibung des St. Rochusfeſtes, endlich in kurzer Faſſung die Tag- und Jahreshefte — Schriften, welche einander in der Darſtellung ſehr verwandt, meiſtens die Vorzüge theilen, welche an Goethes Leben zu rühmen ſind. Lebhafte, genaue Auffaſſung vereinigt ſich mit wohlthuender Ruhe der Erzählung, bei großer Einfachheit und Anſpruchsloſigkeit des Vortrags erwächſt ſtets eine bedeutende Wirkung, da jeder Theil Beziehung zum Ganzen hat und hienach abgemeſſen erſcheint.

VI.

Kritiſche Schriften.

Wir beſitzen von Goethe eine lange Reihe von kritiſchen Schriften über Werke der Kunſt, welche er ſelbſt übte und über Verwandtes, und zwar aus ſeinen verſchiedenen Lebensaltern. Die Recenſionen welche er in Frankfurt für die von Schloſſer redigirte Zeitſchrift verfaßte, ſind der Mehrzahl nach ſehr ausgezeichnet durch treffliche Auffaſſung, durch gerechten Sinn, durch eine friſche und doch ſehr angemeſſene Darſtellung; überall läßt ſich durchſehen, daß der Verfaſſer nicht von außen her herantrete, ſondern ſelbſt innerlichſt mit der Kunſt vertraut ſei. Dann haben wir aus den Jahren 1804—1806 ſehr bedeutende Recenſionen, welche Goethe für die von ihm gegründete Jenaer Literaturzeitung ſchrieb; jedes Wort von ihm an dieſem Ort war ſchwerwiegend, wir ſehen ihn deshalb mit beſonderer Milde und Schonung verfahren, ſoweit es ſeine überlegene Einſicht irgend geſtattete. Von dieſer Art z. B. ſeine Beurtheilung der Voſſiſchen Gedichte. Aber auch ſpäter noch ſchrieb Goethe mancherlei Beurtheilungen, welche uns in ſeinen Werken erhalten ſind und es giebt kaum irgend eine bedeutende Erſcheinung, über welche er ſich nicht geäußert hätte. Gegen junge aufſtrebende Talente war er nachſichtig und ermunternd, zuweilend ſogar überſchätzend. Immer allgemeiner wurde ſein Wohlwollen, namentlich als er ſich auch mit der Kunſt und Poeſie des Mittelalters ausgeſöhnt hatte. Je mehr er ſelbſt im Auslande Anerkennung fand, um ſo angelegentlicher und liebevoller wendete er den neueſten Erzeugniſſen der europäiſchen Literatur ſeinen **Blick zu.** Er begrüßte Manzoni, er ehrte und verehrte Byron, in dem er ſogar einen Erſatz für Schiller erkennen wollte.

Auch zuſammenhängender ſtellte er in ſpäterer Zeit noch manches über deutſche Literatur zuſammen; ſo finden wir im 49. Bande eine Charakteriſtik der Epochen deutſcher Literatur von 1750 bis 1830, die nicht zu überſehen ſein dürfte.

Als am Schluß der zwanziger Jahre in Berlin von Hegel und deſſen Schule unter beſonderem Schutz des Miniſters von Altenſtein die Jahrbücher für wiſſenſchaftliche Kritik gegründet wurden, ließ Goethe ſich nicht nur zur Mitwirkung bereit finden, ſondern löſte auch ſein Wort ein. Namentlich ſchrieb er eine ſehr ſchöne Anzeige von des Fürſten Pückler Briefen eines Verſtorbenen, in denen ihn beſonders die Schilderungen engliſcher Parkanlagen angezogen hatten.

Nun kommen aber auch gelegentlich in größeren Werken bedeutende kritiſche Urtheile vor, ſo vornehmlich in Wilhelm Meiſters Lehrjahren die treffenden Bemerkungen über Shakeſpeares Hamlet, endlich vieles der Art in den Briefwechſeln, beſonders in dem reichſten von allen, dem mit Schiller, wiewohl letzterer ſtets ausführlicher und eingehender iſt. Aber auch ſchon in der Art, wie Schillers Urtheile von Goethe aufgenommen wurden, liegt gleichfalls Urtheil. Viel Kritiſches, und darunter oft ſehr Schätzbares, iſt endlich in den Geſprächen mit Eckermann enthalten. von großem Intereſſe hier namentlich auch die Aeußerungen über jüngere Zeitgenoſſen, die wir wohl noch an ihrem Ort anführen, z. B. über Graf Platen und Uhland.

VII.

Die wiſſenſchaftlichen Beſtrebungen.

Goethe iſt nicht bloß Dichter, er iſt auch Schriftſteller und Forſcher auf anderen Gebieten, ja man darf ſagen, er würde, auch ohne jenes zu ſein, immer noch eine ſehr achtbare, ſehr einflußreiche Stellung einnehmen. Seine Beſtrebungen dieſer Art zerfallen in ſolche, welche der Geſchichte und Theorie der Künſte gewidmet ſind und wiederum in Naturwiſſenſchaftliche.

Es liegt nahe, daß der Dichter ſich auch nach anderen Künſten umſieht; Goethe wurde frühzeitig zu den bildenden geführt; ſchon ſein Vater hatte Liebhaberei für dieſelben und war Sammler, er ſelbſt aber übte von Jugend auf zeichnende Künſte, war in Leipzig in Oeſers Schule, empfing in Straßburg den mächtigen Eindruck des Münſters und hatte namentlich in Weimar beſtändigen Verkehr mit Künſtlern und Kunſtkennern, die Kunſt war es, die ihn nach Italien zog und hier erhielt ſeine Anſchauung und Vorliebe die reichſte Nahrung; die Luſt des Sammelns in allen Kunſtgebieten trat mit ſeinem Alter, wie das in der Ordnung iſt, nur ſtärker hervor.

Im Jahr 1798—1800 gab Goethe die Zeitſchrift „die Propyläen“ heraus, 1803 überſetzte er, für die Horen, das Leben des italieniſchen Goldſchmieds und Bildners Benvenuto Cellini, 1811 ſchrieb er ſeine Schrift über den Landſchaftsmaler Philipp Hackert, und zu Anfange der zwanziger Jahre „Winkelmann und ſein Jahrhundert,“ bei Gelegenheit der Herausgabe der Briefe Winkelmanns an Berendis: ein Buch das die Bedeutung des Mannes und ſeine Stellung in der Zeit gebührend hervorhebt. Die Ueberſetzung von Diderots Verſuch über die Malerei veranlaßte ihn zu reichhaltigen Anmerkungen, in denen ſich manches findet, das als Ergänzung von Leſſings Laokoon gelten kann und wie es ſich nur aus genauer Kenntniß ſowohl der Natur als der betreffenden Kunſt ſchreiben läßt. Alle dieſe Schriften ſind mit vieler Gewandtheit, aber durchaus ſchmucklos verfaßt, ſtets mit Ernſt auf die Sache gerichtet, ohne jede Spur von Gefallſüchtigkeit, und im Vergleich mit Leſſing durchaus plan und ſchlicht zu nennen. Daß Goethe auch Rameaus Neffen von Diderot überſetzte, beweiſt, wenn es deſſen bedürfte, Goethes Intereſſe für Muſik. Demnächſt iſt zu bemerken, daß er gern ſeine Stunden auch mit ſolchen Arbeiten ausfüllte, welche nicht ſeine ganze Kraft in Anſpruch nahmen, er machte eben den beſonnenſten und geizigſten Gebrauch ſeiner Zeit, wie wir denn auch von ihm den Ausſpruch haben, daß es unendlich weit bringen könne, wer ſtets jede Stunde zu Rath halte.

Goethes Verdienſten um verſchiedene Zweige der Naturwiſſenſchaften gerecht zu werden, iſt hier nicht unſeres Amtes, nur darf auch dieſe Seite in der Abrundung ſeines Bildes und ſeiner Thätigkeit nicht fehlen. Die liebevolle, ſcharf eindringende Naturbeobachtung, welche ihn zum Dichter machte, machte ihn auch gleichzeitig zum Naturforſcher; wir finden in ſeiner Perſon eben die ſeltene und doch ſehr natürliche Vereinigung, welche wir an dem Volk der alten Griechen bewundern. Dabei hatte er ſowohl Ausdauer der Beobachtung als der Darſtellung, ja er war recht eigentlich in Gefahr bei jedem Neuem, daß ihm aufſtieß, in der Gefahr nämlich, daß das gewonnene Intereſſe ihn für lange Zeit feſſelte und, was nicht fehlen konnte, ihn anderen Arbeiten entzog. Dies empfand er wohl nirgend mehr und nirgend vielleicht nachtheiliger als bei einigen Beoabachtungen, die ins Gebiet der Farbenlehre einſchlagen. Sie haben ihn lange Jahre beſchäftigt, ihn theure Zeit gekoſtet, ja ihn in ſehr unerfreuliche Polemik verwickelt. Gewiß liegt den Ausgängen Wahres und ſehr Beachtenswerthes zu Grunde, nämlich, daß erleuchtetes Trübe vor dunkelm Hintergrund Blau ergiebt (Blau des Himmels, Bläue des aufſteigenden Rauches, der Ferne) daß aber wiederum Licht hinter einer Trübung Roth hervorbringt (Lampen, Milchglas u. ſ. w:); allein von dieſer einzelnen Beobachtung mit Zurückſtoßung aller übrigen, insbeſondere der chemiſchen Farbenbildung, eine allgemeine Theorie aufzubauen, die Tiefe der Natur auf einen Schlag erhellen zu wollen, darf als Einſeitigkeit, als Uebereilung, als unwiſſenſchaftliches Verfahren bezeichnet werden; womit aber nicht geſagt ſein ſoll, daß nicht in Goethes weitläufigem Werk manches enthalten ſein könnte, worauf auch die fortſchreitende Wiſſenſchaft noch den Blick wird zurückzuwenden haben. Von Bedeutung iſt beſonders noch der von Goethe gegebene Anſtoß in der Lehre von den ſubjectiven Farben — z. B. daß einem Auge, das lange Roth betrachtete, darauf das Weiß grün erſcheint, und wenn es auf Grün verweilt hat, roth.

Viel erfolgreicher ſind Goethes Gedanken auf dem Gebiet organiſcher Entwickelungen geworden, ſowohl der animaliſchen als der vegetabiliſchen; das von ihm Angeregte hat hier bereits ſeine unverkennbaren Früchte getragen und iſt nunmehr als geſichert zu betrachten in der Anerkennung wiſſenſchaftlicher Männer. Goethes „Verſuch über die Metamorphoſe der Pflanzen“ und ſeine Morphologie iſt der Ausgang einer tiefgreifenden Umbildung der Botanik geworden, mit welcher dieſelbe den Anſprüchen an wahrhaft wiſſenſchaftliche Behandlung um ein Bedeutendes näher getreten iſt, während ſie Gefahr lief, in bloße Nomenclatur auszuarten. Nicht minderes aber auch hat Goethe, dem der Name des Forſchers nicht zu entreißen iſt, auch für tiefere Blicke in die Bildung thieriſcher Organismen gethan und wenn dies, leidenſchaftlich von anderen ergriffen und voreilig ausgebeutet, anfangs zu manchen naturphiloſophiſchen Phantaſieen geführt hat, ſo wird doch auch hier die wiſſenſchaftliche Bedeutung ſtehen bleiben. Mehr an dieſem Ort zu ſagen ſcheint nicht angemeſſen.*)

---

*) Der Hauptgedanke iſt in aller Kürze folgender: Das Blatt, oder das Auge eines Blattes iſt die Einheit des Pflanzenwuchſes, jeder andere Theil der Pflanzen

Goethe hat ſich auch viel mit Mineralogie und Geologie beſchäftigt, wie dies ſchon ſeine amtliche Stellung mit ſich brachte, der die Oberaufſicht über die Bergwerke zugetheilt war. Er war hier Sammler und Liebhaber, daß er aber für die Wiſſenſchaft etwas Nennenswerthes geleiſtet, iſt mir wenigſtens nicht bekannt. Eben ſo, wie anfangs Alexander von Humboldt, war er Anhänger des Werneriſchen Neptunismus, während der innere große Aufſchwung der Geologie dem entgegengeſetzten Syſtem entſprungen iſt, der Ueberzeugung, daß der Vulkanismus kein iſolirtes, ſondern ehemals im größten Maaßſtabe auftretendes Phänomen ſei, ſo daß jetzt alle körnigen Gebirgsarten als Producte feurigen Fluſſes und die Cordilleren, ſo wie Centralkette der Alpen feurig aus aufgeriſſenen Spalten empordringend und die Nebenketten an ihren Rändern aufrichtend gedacht werden, eine Anſicht welche Goethe zwar der Zeit nach eben noch erlebt, aber nicht mehr in ſich aufgenommen hat. *)

Und hier glaube ich denn ſchließlich noch Worte Goethes mittheilen zu müſſen, welche ſich in anziehender Weiſe über das Verhältniß ſeiner naturwiſſenſchaftlichen Beſtrebungen zu den dichteriſchen ausſprechen. Ein Aufſatz von Goethes Handſchrift über den Granit,

---

nur eine Umgeſtaltung deſſen je nach anderen Bedingungen, ſo daß jedes Blatt zu einem anderen Organ, jedes andere Organ zu einem Blatt werden kann. Dem entſprechend ſtellt Goethe in der Oſteologie die Behauptung auf, daß der einfache Rückenwirbel als Einheit des Knochenbaues zu betrachten ſei, ſo daß danach ſogar der Schädel nichts Anderes iſt als der umgewandelte oberſte Wirbel, und ebenſo gehe die Pflanze von Knoten zu Knoten bis ſie abſchließt mit Blüte und Samen, u. ſ. w. — Goethe ſelbſt hat noch im Jahr 1831 einen Aufſatz geſchrieben unter dem Titel: „Wirkung meiner Schrift, die Metamorphoſe der Pflanzen und weitere Entfaltung der darin vorgetragenen Idee“. Wir finden ihn im achtzehnten Band der nachgelaſſenen Werke, S. 204. Der Verfaſſer ſtellt die zuſtimmenden Urtheile von Stark, Voigt, Jäger, Schelver, Kieſer, Nees von Eſenbeck, Kurt Sprengel und anderen zuſammen — Namen, die ſich leicht vermehren ließen.

*) Neuerdings findet der Neptunismus wieder ſeine Anhänger, indem hier beſtritten wird, daß die ſämmtlichen kryſtalliniſchen Geſteine Product der Schmelzung ſeien.

2 Bogen ſtark,*) angeblich aus der erſten Weimariſchen Zeit (?) enthält folgende Stelle: „Und ſo wird jeder, der den Reiz kennt, den natürliche Geheimniſſe für den Menſchen haben, ſich nicht wundern, daß ich den Kreis der Beobachtungen, den ich ſonſt betreten, verlaſſen und mich mit einer recht leidenſchaftlichen in dieſen gewandt habe. Ich fürchte den Vorwurf nicht, daß es ein Geiſt des Widerſpruchs ſein müſſe, der mich von Betrachtung und Schilderung des menſchlichen Herzens, des innigſten, mannichfachſten, beweglichſten, veränderlichſten Theiles der Schöpfung zu der Beobachtung des älteſten, feſteſten, tiefſten, unerſchütterlichſten Sohns der Natur geführt hat. Denn man wird mir gern zugeben, daß alle natürlichen Dinge in einem genauen Zuſammenhange ſtehen, daß der forſchende Geiſt ſich nicht leicht von etwas Erreichbarem ausſchließen läßt. Ja man gönne mir, da ich durch die Abwechſelungen der menſchlichen Geſinnungen, durch die ſchnellen Bewegungen derſelben in mir ſelbſt und in andern manches gelitten habe und leide, die erhabene Ruhe, die jene einſame ſtumme Nähe der großen leiſe ſprechenden Natur gewährt, und wer davon eine Ahnung hat, folge mir“. — Ganz neptuniſtiſch, der Granit als Kern und älteſter Anfang alles Daſeins und Lebens, und deshalb, nicht wegen ſeiner plutoniſchen Natur, ganz ohne Leben.

---

*) Im Beſitz des Herrn von Loeper in Berlin, abgedruckt im Katalog der Berliner Goethe Ausſtellung, Berlin 1861.

VIII.

Die Briefwechſel.

Wir haben von unſerem Autor einen überaus reichen Vorrath von Briefen aus allen Zeiten ſeines Lebens, die nach und nach durch den Druck in die Oeffentlichkeit getreten ſind. Beinahe ſämmtlich nehmen ſie unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch, wenn auch in verſchiedener Art, und viele von ihnen ſind nach Inhalt und Form muſterhaft zu nennen. Wir haben zunächſt ſolche zu unterſcheiden, welche ſogleich mit einer gewiſſen ſchriftſtelleriſchen Abſicht und mit dem Hinblick auf die Verbreitung durch den Druck geſchrieben, auch unter den Augen des Verfaſſers zu demſelben gelangt ſind, andererſeits ſolche, welche lediglich perſönlichem Verkehr ihren Urſprung danken und nur ihrer Adreſſe galten, jene natürlich ſowohl von ſtofflicher Seite als in der Abfaſſung bei weiten vorzüglicher, dieſe aber doch an Intereſſe kaum nachſtehend, weil ſich hier wieder die Perſon um ſo unbefangener giebt und häufig wichtige Nachrichten für die Entwickelungsgeſchichte derſelben anzutreffen ſind. Zur erſten Klaſſe, welche wir ſchon bei den Werken berückſichtigt, gehören beiſpielsweiſe die Briefe aus Italien, die Schweizer- und Rheinreiſe, zu den letzteren die großen wirklichen Briefwechſel, unter denen der mit Schiller die oberſte Stelle einnimmt. Beinahe zahllos verlaufen ſie ſich ſtufenweiſe bis zu bloßen Geſchäftsbriefen, von denen doch auch zuweilen der eine oder andere für Zeitgeſchichte nicht Unerhebliches bringen kann.

Schon anziehend ſind die Briefe, welche Goethe in ſeiner Jugend ſchrieb, er giebt ſich hier ganz hin, wie er iſt, und wahrlich, er hat nicht nöthig eine Miene anzunehmen, um etwas zu ſein oder zu ſcheinen. In den Briefen an Schönborn nach Algier, an Keſtner, an die Jacobiſche Familie, an viele andere, ſehen wir ihn in ſeiner ganzen „Ingenuität“, und zugleich doch wieder in einer Verſtändigkeit, welche weit über ſein Alter hinausreicht. Man ſchrieb damals außerordentlich viel Briefe, und Goethe, ſo reich, ſo lebhaft, ſo mittheilſam, blieb hinter ſeiner Zeit nicht zurück. Man lebte brüderlicher, man trat unbefangener nach außen als das jetzt der Fall iſt, vor allem man hatte mehr Zeit, denn das ganze Leben war damals noch nicht ſo gedrängt, ſo gehetzt; es gab weniger Zeitungen, man mochte Briefe empfangen, und, um zu empfangen, mußte man auch ſchreiben. Gewiß ſchrieb Goethe noch ungleich mehr als erhalten iſt, und möglich, daß noch manches ans Licht tritt, das nur bisher wegen nicht vorleuchtenden Inhalts zurückgelegt wurde.

Als reich und gehaltvoll erweiſt ſich Goethes Briefwechſel mit Lavater. Man ſieht, wie groß ſein Antheil an religiöſen Fragen war und zugleich, wie eingehend und wie offen, wie klar, ſcharf und dabei doch wie ſchonend er dem Andersmeinenden gegenübertritt. In ſpäterer Zeit werden Goethes Briefe kürzer, ſach- und geſchäftsmäßiger. Der Briefwechſel mit Schiller, angeknüpft im Jahr 1794 bei Gründung der Horen und fortgeführt bis zu Schillers Tode, macht aber die erfreulichſte Ausnahme, obwohl auch hier Goethe durchaus wortkarger, ſchweigſamer erſcheint als der jüngere Freund. Unter den beiden Schreibenden fällt hier auf Schillers Antheil offenbar das größere Gewicht, allein auch Goethe giebt nicht wenig des Beachtenswerthen und Bedeutenden und viel beſonders iſt hier zu entnehmen für die innere Geſchichte ſeiner Werke. Man ſieht in ſeine Studien, in die Werkſtatt ſeines Geiſtes. Er giebt eigne Theorien und bekämpft fremde, namentlich wo er ſie einſeitig findet. Schillers Antheil an dem, was ihn beſchäftigt, giebt er reichlich zurück durch Rath und Beihilfe bei dem Werk des Anderen. Wie mancher Wink für künſtleriſche Production, geſchöpft aus tiefer Ueberlegung und eigener Erfahrung, iſt hier zu finden! Einen ſolchen Briefwechſel zweier gleich hochſtehender Dichter hat aber keine Literatur aufzuweiſen, weder in alter noch in neuer Zeit, er iſt an ſich in hohem Grade dem Studium zu empfehlen und er wurde der Ausgang einer tieferen, eingehenderen, unbefangeneren Schätzung der Werke Goethes und Schillers.

Sehr viel anders iſt der gleich reichlich fließende Briefwechſel Goethes mit Zelter, ſowohl durch die Verſchiedenheit der Perſon als auch wegen des vorrückenden Alters. Auch hier der Antheil der Schreibenden ein ſehr ungleicher, Goethe bei weitem zurückhaltender. Er iſt offenbar mehr Empfänger als Geber, und, alle perſönlichen Eigenſchaften Zelters in Ehren, darf man doch nicht vergeſſen, daß es hauptſächlich die Hauptſtadt Preußens iſt, mit welcher Goethe den Contact erhalten wünſchte; in der That zählte er hier auch ſeine größten Verehrer. Der Briefwechſel, wenn nicht überall ausgiebig und anziehend, iſt dennoch ſchätzbar wegen mancher Nachricht über Goethes ſpätere Productionen. Ueber „Goethes Briefwechſel mit einem Kinde“ haben wir unſere Meinung ſchon gegeben; die ausgezeichnete Frau hätte von ihrem Talent einen beſſeren Gebrauch machen können, als daß ſie Goethes Dichtung und Wahrheit ein Werk gegenüberſtellte, das man nur bezeichnen kann als: Dichtung und Unwahrheit.

Sehr merkwürdig iſt der zuletzt ans Licht getretene Briefwechſel Goethes mit Frau von Stein, trefflich in drei Bänden herausgegeben von Adolph Schöll. Daß man mit dieſer Herausgabe etwas gezögert hat, begreift ſich ſehr wohl, denn die Dinge ſind zum Theil ſehr eigener Art und Goethes Schätzung mußte ſehr feſt ſtehen, um hier keiner indiſcreten Deutung zu unterliegen. Wir tadeln die Herausgabe nicht, freuen uns vielmehr derſelben wegen des hellen Lichtes, welches ſie auf Goethe, den unruhigen, wirft, wie er es in der erſten Zeit ſeines weimariſchen Aufenthaltes war. Von Seiten der Schreibart und der ſorgloſeſten Herzens-Ergüſſe werden wir oft durchaus an Werther erinnert, wir begreifen von hier aus Stella und auch Taſſo um vieles beſſer. Außerdem ſind ſie ein merkwürdiges Denkmal des Zeitgeiſtes.

Endlich iſt hier noch eine ſehr eigenthümliche Art von indirecter Production anzuſchließen, wie ſie für Goethe ſehr bezeichnend und an ſich nicht ohne Gehalt und Intereſſe iſt. Ich meine Eckermanns Geſpräche mit Goethe. Wie ſchon der Briefwechſel mit Zelter von einem gewiſſen Punkt ab in dem Bewußtſein ſpäterer Veröffentlichung geſchrieben ſcheint, ſo hat Goethe hier geſprächsweiſe dem jüngern Manne ſich mitgetheilt, dem er die Anweiſung gab, aufzuzeichnen, was ihm der Aufbewahrung werth ſei. In der That hat Eckermann ſeine Tagebücher nicht nur mit bewunderungswürdiger Treue, ſondern auch mit ſeltenem Geſchick geführt und wir danken ſeiner Hand ſo manchen Ausſpruch von Intereſſe und Gewicht, ſo wie auch manche Nachricht, manchen Aufſchluß. Allein dieſe Ueberlieferungen ſind doch auch mit einiger Vorſicht aufzunehmen, einmal ſchon wegen der Art der Vermittelung und dann auch weil der Greis dem Jüngeren unter Eindruck des Augenblicks wohl manches dargeſtellt hat, wie er es in ſeinem Namen nicht würde geſchrieben haben. Allein ein Mann wie Goethe iſt auch anziehend im Hausrock und auf dem Lehnſtuhl.

Den Mittheilungen Eckermanns fügen ſich noch die Riemers an und auch dieſe Quelle iſt nicht zu verachten, ſie fließt reicher an Nachrichten als an Urtheilen, aber wohl nicht immer ganz klar. Vieles muß unerwähnt bleiben.

IX.

Proſaiſcher Stil.

Wir ſchließen die Vorführung der Goetheſchen Schriften in ungebundener Rede mit einer kurzen Betrachtung ſeiner Schreibart. In einer ſo langen Laufbahn und bei der großen Verſchiedenheit des Inhalts wird er ſich nicht überall gleich bleiben, mithin nicht auf eine und dieſelbe Weiſe zu bezeichnen ſein. In der Jugend war er meiſtens unentſchieden, denn wie die Handſchrift, ſo bildet ſich auch der Stil erſt durch längere Uebung, in der letzten Lebenszeit dagegen, was auch ſeinen natürlichen Grund hat, ſehen wir ihn in Manier übergehen. Es wird alſo hauptſächlich die Mitte zu betrachten ſein, und Anfang und Ausgang nur in Beziehung auf dieſe.

Was Goethe von Hauſe aus vortheilhaft unterſcheidet von anderen Anfängern, iſt, daß er nicht einem fremden Muſter nachſtrebt, ſich alſo weder nach Wieland noch auch nach Leſſing bildet. Er unterſcheidet ſich von beiden ſogleich, und zwar iſt ſeine Ausdrucksweiſe unmittelbar und ohne Umſchweif auf die Sache gerichtet. So erſcheint er uns in den Frankfurter Recenſionen. Im Götz war er zum Theil von ſeinem alten Vorbilde beſtimmt und nahm Elemente aus der Volksſprache auf. Er ſtrebte nach Kürze, Gedrungenheit, Raſchheit des Ausdrucks und kam dadurch oft auf kurz abgeriſſene Sätze, woraus denn ſeine Nachahmer das bildeten, was man damals den coupirten Stil nannte. Mehr Fluß finden wir, unter dem Walten leidenſchaftlicher Ergüſſe im Werther, es zeigt ſich hier viel Kraft und eine entſchiedene Beredtſamkeit, wenn freilich auch noch kein ausgebildeter Stil; in der ſpäteren Bearbeitung fand Goethe manches zu ändern. Auch noch in den Werken aus der erſten Weimariſchen Zeit erſcheint ſehr wenig von dem, was ſpäter die Proſa dieſes Schriftſtellers zu einem ſo großen Muſter erhebt; das Streben nach Lebendigkeit läßt ihn ſehr oft des Adels und des Maaßes vergeſſen. Es ſcheint als ob Goethe die höheren Forderungen eines klaſſiſchen Ausdrucks zuerſt bei poetiſchen Werken gefühlt habe, namentlich als er Iphigenie und Taſſo einer ſorgfältigen Umbildung unterwarf und daß er erſt von hier ab ſeiner Proſa den Charakter der Gemeſſenheit und höchſten Wohlanſtändigkeit, ja mehr und mehr ſogar der Vornehmheit zu geben gelernt habe. Wilhelm Meiſter trägt ſchon einen großen Theil dieſer Vorzüge, der Ausdruck iſt höchſt gewandt, die Verbindung leicht, das Ganze mild und anſprechend, alles wohl verbunden und fließend, wie man kaum zuvor etwas in deutſcher Sprache geſehen. Und in dieſer Bahn ging Goethe unabläſſig fort, offenbar mit einer Anſtrengung, die bei der Vollendung der ſcheinbar leicht hingeworfenen Werke uns nur wenig anſchaulich wird. Mit dem Ernſt der Gegenſtände erhob er auch ſeinen Stil, ohne an bequemer Ausbreitung zu verlieren. Goethes Stil iſt ein durchaus eigener, zuvor nicht dageweſener und daß er mit keiner hervorſtechenden Eigenheit ins Auge fällt, gereicht ihm nur zum beſonderen Ruhm. Er iſt weſentlich entfaltend, d. h. epiſcher Natur, ſei es beſchreibend oder betrachtend. Alle rhetoriſchen Mittel verſchmähend, keine beſondere Bildlichkeit ſuchend, iſt er doch ſtets anſchaulich, nie im Einzelnen gefallſüchtig, ſtets auf das Ganze gerichtet, immer der Sache angemeſſen und nur dieſe zur vollen Geltung bringend. In dem Streben nach Schärfe der Bezeichnung geht er weit, wagt mitunter eine neue Wortbildung, iſt aber noch häufiger glücklich in der Herbeiziehung der Worte und ihrer ſorgfältigſten Wahl, überhaupt in der freien Beherrſchung des geſammten Sprachſchatzes, endlich verſteht er ſich ſehr wohl auf die horaziſche Lehre, dem Verbrauchten durch leiſe Aenderung der Stellung und Verbindung Neuheit und

Reiz zu verleihen. Andererſeits meidet er ſehr glücklich das Schleppende der Perioden und insbeſondere der Hülfsverba, indeß mehrentheils nur durch Beſchränkung auf ſehr einfachen Satzbau. Eine beſondere Eigenſchaft iſt die Ruhe, die Gleichmäßigkeit und Klarheit des Fortſchrittes, die Ebenheit des Ganges von Satz zu Satz. Wir finden in der Betrachtung wie in der Schilderung eben ſo wenig eine Lücke wie einen Sprung, und die Wendungen ſowohl wie der Fall der Worte haben etwas Melodiſches, man empfängt aber nicht ſowohl den Eindruck der Feile, als vielmehr den des natürlichen, ununterbrochenen Guſſes. Goethes Stil iſt der Ausdruck ſtillen Kraftbewußtſeins, es fehlt jede Unruhe, alles geht beſonnenen Ganges einem ſtets feſtgehaltenen Ziele zu; man darf annehmen, daß Goethe in ſeiner Schreibart das feſthielt, was, namentlich durch Winkelmann, damals als der Charakter der Antike erkannt worden. So wurde er das Muſter für ſein Zeitalter und mit zu ſeinem größten Ruhm mag geſagt ſein, daß Alexander von Humboldt eben in dieſer Goetheſchen Weiſe nach einem klaſſiſchen Stil geſtrebt hat, wie er ihn denn auch erreicht.

Goethes Ausdruck iſt am eigenſten und am bewundernswürdigſten, wo er in das Gebiet des Seelenlebens eingeht, insbeſondere wo er die „Umbildungen verborgener Neigungen“ behandelt; und dazu iſt am meiſten Gelegenheit in ſeinen Romanen. Nicht genug hervorzuheben iſt, wie er hier das Dunkelſte, das Unſagbarſte benennt und wie er dafür ſogar meiſtens die einfachſten Worte findet; hier, wo wir vor allen den wahren Goethe zu haben glauben, ſteht er als ein unerreichtes, unerreichbares Muſter da.

Um Goethes Schreibart noch näher zu bezeichnen, müſſen wir ſie vergleichen mit den beiden großen Muſtern, welche er vorfand, die zunächſt vor ihm galten und zur Nachfolge aufriefen, d. h. mit Wieland und mit Leſſing, beide einander ganz entgegengeſetzt. Goethe ſelbſt hat, in Eckermanns Geſprächen, Wielands Verdienſte hinſichtlich der Schreibart hervorgehoben, von ihm hätten die Deutſchen, namentlich die Süddeutſchen, erſt ihre Sprache gelernt. Und doch iſt Goethe davon ſehr verſchieden. Wieland iſt reich und gewandt im Ausdruck, allein er liebt lange und verſchlungene Perioden, die er ſymmetriſch zu geſtalten und dem Ohr angenehm zu machen weiß, insbeſondere aber iſt ſein Stil umſchreibender Art, und zieht einen hauptſächlichen Theil ſeiner Eigenheit und ſeines Reizes daher, daß er die Dinge nicht mit Namen nennt, ſondern nur bezeichnet. Das führt aber zu großer Breite und ermüdet ſehr bald durch Einförmigkeit, wie denn eben die Wielandiſchen Romane jetzt ſchon wegen ihrer bloßen Schreibart nicht mehr lesbar ſind, die bequeme Weitläufigkeit und der gleichförmige Fall der Perioden wirkt durchaus einſchläfernd. Ganz verſchieden Leſſings Stil; dieſer iſt nackt, kurz, ſcharf, ſogar ſpitz, häufig epigrammatiſch, vor allem aber dialektiſch, man möchte ſagen dialogiſch. Er umhüllt die Sachen nicht, faßt ſie aber auch nicht geradeaus ins Auge, ſondern liebt es den Leſer auf Umwegen zu führen. Dieſe Schreibart iſt anziehend, ſchmackhaft, iſt lebendig und geiſtreich; allein auch ſie wird in der Wiederholung Manier, der Leſer wird ungeduldig ſich geneckt zu ſehen und nicht auf kürzeſtem Wege ans Ziel zu gelangen, zumal wenn der Vortheil des Umwegs nicht anſchaulich wird. Wirklich hat Leſſing dieſen Stil, zumal in ſpäteren Jahren, zu gleichmäßig auf Dinge der verſchiedenſten Art übertragen, auch er iſt, wo die Kraft nachließ, von Manier nicht weit entfernt geblieben.

Die Schreibart Goethes hält ſich gleich weit von Beiden, ohne daß man ſie ein Mittleres nennen dürfte. Sie meidet Wielands verwickelte Perioden ebenſo ſehr als Leſſings dialektiſche und lebhaft rhetoriſche Wendung, ſie bleibt immer ſich ſelbſt und der Sache treu. Allein ſie hat zu Zeiten doch auch ihre Mängel und darf nicht in jeder Art als Muſter gelten. Eben die Gleichmäßigkeit der Entfaltung wird bei aller Glätte doch auch empfunden, denn der Leſer will einen Anſtoß, in dem Wechſel der Satzbildung, in einer Aenderunng des Tones. Auch die Ruhe und ſelbſt die Würde hat hier ihre Grenzen und wiederum ſoll der Geiſt, das Leben auch ſchon in der Form ausgeprägt werden. Gewiß, man kann abwechſelnder, ſchmackhafter ſchreiben als das bei Goethe der Fall iſt und vor allen Dingen iſt die immer gleichmäßige Ausführlichkeit vom Uebel. Nicht alles möge in Worte gefaßt werden, je denkender der Leſer, um ſo mehr verlangt er, daß man ihm vieles ſelbſt überlaſſe, daß man gewiſſe Dinge nur eben berühre, andeute. In aller Kunſt iſt nichts mehr zu fliehen als die Langeweile, für dieſe aber hat jede Zeit ihre beſonderen Maaßſtäbe.

Wir haben bisher nur gehandelt von Goethes Stil in ſeiner beſten Zeit; in ſpäteren Jahren erlitt ſeine Schreibart mancherlei Ausartung, noch mehr wie ſein poetiſcher Stil ging ſeine Proſa in eine leidige Manier über. Es tritt hier zur bequemen Entfaltung ein gewiſſes Phlegma hinzu, der Ausdruck wird weitläufig, ſteif, pedantiſch, ja kanzleimäßig, kurz das reine Gegentheil deſſen, wovon der Schriftſteller ausging. Großen Einfluß trägt hiebei auch die Gewohnheit des Dictirens, wie Quintilian ſchon ſehr richtig die unvermeidliche Folge davon gekannt hat.

Wir verlangen heutigestags mehr Kürze, mehr Wechſel, mehr Elaſticität und Munterkeit: bei alledem iſt Goethes Schreibart ſehr individuell, darum die Nachahmung ſo ſchwer und mißglückend. Ueberhaupt aber kann in einer Literatur, ſo lange ſie lebt, das Muſter niemals in vergangener Zeit geſucht werden, das iſt ſchon darum unthunlich, weil mehr oder weniger ſich die Sprache ſelbſt verändert. In der That iſt dies, ſeit Goethe ſchrieb, geſchehen, wir haben namentlich neuerdings bereits erweiterte Grenzen der Wortfolge, was denn auch einen andern Fall der Sätze und Worte, und zwar eine ungleich größere Lebendigkeit und Nachdrücklichkeit, eine größere Abwechſelung mit ſich bringt. Goethe war noch in der Stellung und Handhabung der Zeitwörter gar ſehr beengt und gebunden, eine Feſſel, die wir jetzt glücklicherweiſe abgeſtreift, die aber die bedeutendſte Rückwirkung auf den geſammten Stil, ja auf das Gehör ausübt.

X.

Das Ganze der Erſcheinung.

Es iſt jetzt ein Blick auf das Ganze der Erſcheinung, auf die Bedeutung des Mannes zu werfen. Der Geſammteindruck iſt ſchon darum ein ſo erfreulicher, weil wir hier dem ſeltenen Fall begegnen, daß die Ausſtattung der Natur mit den äußeren Verhältniſſen ſo glücklich zuſammentrifft, daß wir einmal in Deutſchland einen Dichter antreffen, der bei reinem Streben nicht der Mißgunſt der Umſtände erlegen iſt, der ſich voll und ganz hat entwickeln können, der nach allen Seiten ausgewachſen erſcheint und uns daſſelbe Bild darbietet, wie ein mächtiger, alter und doch von der Krone bis zur Wurzel noch kerngeſunder Baum, weithin einen ganzen Wald überragend. In der That iſt Goethe von der Geburt bis ins hohe Alter von einem guten Genius geleitet worden, und wenn auch die Verhältniſſe fehlten, welche ſein Familienleben regelmäßiger und glücklicher hätten geſtalten können, ſo iſt dies doch vielfach auf jede andere Weiſe aufgewogen worden. Alles kam zuſammen, um an dieſem Punkt und aus dieſem Begünſtigten ein Außerordentliches zu geſtalten und hier das Bild des beglückteſten Menſchenlebens mit dem des Dichters einer Nation zu vereinigen.

Goethe ſagt (in Eckermanns Geſprächen), um groß in der Welt dazuſtehen, müſſe man zugleich eine Erbſchaft machen — d. h. die Stelle, wo man eintritt, muß Raum, Fruchtboden, Hülfsmittel gewähren. Dies war in vollem Maaß bei Goethe der Fall, Leſſing und Herder hatten ihm vorgearbeitet; jener eine falſche Kunſt geſtürzt, ohne doch in vollem Maaß und mit ganzer poetiſcher Begabung die Leere ausfüllen zu können, Herder dagegen hatte hingewieſen auf die Gebiete, wo nicht allein die Muſter, ſondern überhaupt das wahre Weſen der Kunſt zu finden ſei. Eine warme Aufwallung ging durch die Nation, ſie wartete auf den Meſſias der Poeſie; auch Klopſtock hatte die Erwartungen nur ſpannen, nicht aber erfüllen können.

Und ſo war auch Ort und Stunde der Geburt ihm günſtig. Sein Vater, aus dem norddeutſchen Magdeburg ſtammend, verband ſich mit der Tochter des ſüddeutſchen Patriziers, jener ernſt und förmlich, beinahe pedantiſch, ſie lebhaft, heiter, mittheilſam. Wie Goethe dies ſelbſt ſo ſchön ausgeſprochen, ſetzt ſeine Natur ſich wunderbar aus den Naturen ſeiner Eltern zuſammen und zwar nicht ſo, daß eine abſchwächende Miſchung entſteht, ſondern daß ihm vielmehr eine Doppelheit verbleibt, die eigenthümlich zuſammenwirkt, und von der, je nach den Altersſtufen, mehr das eine oder das andere Element hervortritt, was denn eben die Verſchiedenheit und den Reichthum ſeiner Production bedingt. Nach ſeiner eigenen Angabe hatte er vom Mütterchen „die Frohnatur“ und „die Luſt zu fabuliren“ vom Vater dagegen: „des Lebens ernſtes Führen“ — d. h. von jener mehr die künſtleriſche Richtung, das ſchnelle Faſſen, Geſtalten und Hinſtellen, vom Vater dagegen das Praktiſche, das Beſonnene, überdies den Sammlergeiſt, ein Element, das mit vorſchreitendem Alter je mehr und mehr kenntlich wurde bis zu jener Förmlichkeit. Es ſcheint aber als ob hierin nicht bloß Goethes doppelte Leiſtung in Kunſt und Wiſſenſchaft, ſondern auch ſeine praktiſche Laufbahn neben der künſtleriſchen von vorn herein gegeben ſei. Allerdings gab es Punkte in Goethes Leben, wo der Geſchäftsmann den Dichter überwachſen zu wollen ſchien und daß ſeine geſchäftlichen Leiſtungen nicht unerheblich waren, daß er ihnen mit ganzer Seele oblag, leidet keinen Zweifel. So iſt denn ferner auch darauf nicht mit Unrecht ein Gewicht gelegt worden, daß die Mutter um vieles jünger war als der Vater, ſo daß alſo ihre jugendliche Heiterkeit nur noch mehr einen Gegenſatz bildete gegen den Ernſt des Vaters. Es iſt oft bemerkt worden, daß große Männer ein Hauptſächliches ihren Müttern verdanken und wiederum will man gefunden haben, daß hohe geiſtige Begabung am häufigſten einzutreten ſcheine, wo die reifere Mannheit ſich der jugendlichſten Weiblichkeit verbindet. Und wie günſtig nun die Verhältniſſe der Eltern und des Hauſes, der Vater angeſehen und vermögend, in großer Muße, Mutter, Schweſter, alles vereinigt in der Sorge um den einzigen Sohn — und ſein gutes Glück ſorgte ebenſo wie der Verſtand der Eltern, daß er nicht verzogen wurde.

Goethe gehört zu den frühreifen Naturen, das lag in ſeiner Lebhaftigkeit und war Folge ſeiner ſorgfältigen Erziehung, zum Theil aber lag es freilich auch darin, daß man damals die Jugend noch nicht mit übermäßigen Forderungen beſtürmte, daß der Kreis des zu Erlernenden einfacher war, andererſeits die Theilnahme an den Intereſſen des Lebens näher lag. Goethe hat ſeine bedeutenden, am tiefſten eingreifenden Werke, den Götz und Werther, in großer Jugend geſchrieben und eben dieſe Jugendfriſche war es, welche nach der Herrſchaft eines ganzen Zeitalters voll matter Verſtändigkeit mit wahrhaft überwältigender Kraft wirkte. Nicht verhehlen darf man ſich indeß, daß eben dieſe Frühreife auch einen ſchnelleren Verbrauch der eigentlich productiven Kraft herbeiführte, wenigſtens würde hier Goethe den Vergleich mit Sophokles nicht aushalten, der noch im achtzigſten Jahre den König Oedipus auf Kolonos ſchrieb, denn ſchon in den ſechziger und ſiebziger Jahren zeigen ſich bei Goethe gewiſſe Spuren des Alters, an die Stelle der bewunderten Friſche tritt Gemeſſenheit und wohl auch Steifheit.

Wenn, was im Verlauf des Menſchenlebens das Alter mit ſich bringt, bei Goethe nun ſchon durch den Wechſel der Grundelemente ſeiner Natur ſehr geſteigert wurde, ſo treten auch noch in gleichem Sinne die äußeren Umſtände hinzu. Welch ein Abſtand hier zwiſchen den Verhältniſſen, in denen Götz und Werther erwuchſen, und denen in ſeinem Leben zu Weimar, ja ſelbſt hier welch eine Verſchiedenheit zwiſchen den Tagen jener erſten wilden Zeit und ſeiner ſpäteren Miniſterſtellung! Derſelbe Goethe, der ſich ſo rüſtig im

Leben getummelt hatte, der ſo tief eingetaucht war in alle Schichten des Volkslebens, er ſah ſich zuletzt in ſeiner Vornehmheit abgeſchloſſen, je mehr und mehr iſolirt, das äußere Leben ward ihm entfremdet, friſche Eindrucke ſtrömten nicht mehr zu, fraglich ohnedies, ob er ſie noch mit der ehemaligen Reizbarkeit hätte aufnehmen können. Und nun welche Verſchiedenheit in ſeinem Umgange auf den verſchiedenen Stadien ſeines Lebens: das Straßburger Leben im Verkehr mit Lenz, Klinger, Lerſe, das Leben in Weimar mit Wieland und Herder, vor allem mit Schiller, dann wieder die Beſchränkung auf den Briefwechſel mit Zelter, auf die Herablaſſung zu Riemer und Eckermann. Man wird erkennen, daß hier bei dem Zuſammentreffen dieſer ſich unterſtützenden Umſtände die Eigenheiten der menſchlichen Altersſtufen ſich ganz beſonders ſcharf ausprägen mußten und daß wir gerade von Goethe Werke zu erwarten haben, von denen die ſpäteſten den frühen kaum noch ähnlich ſein werden. In der That ſind ſie weiter von einander verſchieden als die Bildniſſe des Dichters aus ſeiner Jugend und aus ſeinem Alter. Der Weg, den Goethe in ſeinen Dichtungen zurückgelegt hat, iſt ein weiter, Anfang und Ende liegen beträchtlich aus einander: man könnte darin die Beſtrebungen eines ganzen Zeitalters erkennen, denn ein ſolches kann nicht verſchiedenartiger ſich entwickeln.

Wir ſehen eben den Goethe, der nach allen Richtungen hin nur die Wahrheit des Lebens und die Wärme des Blutes zu geben beſtrebt war, doch je mehr und mehr ſelbſt wieder nach Maaß und Form ſtreben, bis zuletzt die Form ſogar das Uebergewicht behält, und an Stelle des Lebens und der Phantaſie wieder der Verſtand und eine erkünſtelte Bezüglichkeit ſich einfindet. Zwiſchen dieſen äußerſten Punkten liegen die Stadien ſeiner reichen Entwickelung und von großem Intereſſe iſt es zu verfolgen, wie verſchiedentlich die beiden Elemente der Kunſt, der lebendige Stoff und die maaßvolle Geſtaltung, ſich vereinigen und ins Gleichgewicht ſetzen. Fürs erſte mußte der neue Gehalt die Form ſo gut wie völlig abwerfen, allein wie ſchwer von hier aus zur Form aufzuſteigen und wiederum gebotene Formen mit neuem Leben zu füllen!

Auch für die Sprache, die ſich in ungebundenſter Freiheit bewegt hatte, war es kein Leichtes von hier aus Adel und Würde wieder zu gewinnen. Von der proſaiſchen Iphigenie zur verſificirten zu gelangen, war eine ſchwere Arbeit, ebenſo beim Taſſo, allein dieſe Anſtrengung war nicht nur wichtig und unerläßlich für Goethe und ſeine fernere Kunſtübung, ſondern auch überhaupt für die deutſche Sprache und Literatur, denn nur in ſolcher Hand und mit ſolchem Inhalt war für das Allgemeine etwas zu erreichen. Erſt hinter dieſem Stadium ſind vollendete Werke von Goethe zu erwarten, überhaupt da, wo die beiden Naturen des Dichters, wo Genius und Kunſt ſich am beſten die Waage halten, wo dieſe ihre freieſte und mächtigſte Herrſchaft ausübt und jener noch ſeine volle Friſche bewahrt — leider nur dürfte dieſe Zeit durch keine ſehr große Zahl von Werken bezeichnet ſein — vor allem rechneten wir dahin Hermann und Dorothea.

Bei dieſer Betrachtung haben wir ausdrücklich keine Rückſicht genommen auf Goethes erſte Werke, auf die Laune der Verliebten und die Mitſchuldigen, ſondern ſeine wahre Laufbahn erſt mit dem Götz begonnen; allerdings bin ich des Glaubens, daß Goethes Erweckung erſt in Straßburg erfolgt ſei, und daß, wenn jene Stücke auch in anderer Rückſicht von Intereſſe ſind und in Betracht kommen, ſie doch kaum mitzählen für Goethes künſtleriſche Entwickelung, denn da iſt er eben noch nicht Goethe, ſondern bewegt ſich in alten Formen mit wenig neuem Inhalt. Nach jenen früheren Maaßſtäben konnten dieſe Stücke für wohlgeformt gelten, für Goethe ſind ſie es nicht; wenn es ſich für dieſen um eine Form handelt, ſo iſt das eben eine andere. Der Alexandriner und ſeine Sprache mußten aber erſt gründlich verlaſſen werden, erſt durch die Proſa hindurch war zu einer neuen zeit- und ſprachgemäßen Form zu gelangen, welche eines tieferen Einklangs fähig war mit wahrhaft poetiſchem Gehalt.

Mit dem Götz und Werther erſt wurde den Zeitgenoſſen der Eindruck, daß ein neues Geſtirn aufgehe, bei aller Verſchiedenheit der Gattung und der Sphäre ſtellten doch beide Werke eine wahre poetiſche Potenz in Ausſicht, wie Deutſchland ſie bisher noch nicht beſeſſen. Es war dies, wie jedem Empfänglichen ſogleich klar werden mußte, eben die müheloſe Hinſtellung freilebendiger, mit warmem Leben ausgeſtatteter Figuren, an denen der Beſchauer Antheil nehmen konnte, als ob ſie wirklich lebten. Die beſten Leiſtungen der Zeitgenoſſen, Leiſewitz und ſelbſt Leſſing, fielen dagegen immer noch ab, es war hier eben ein ſpecifiſch anderes, es war mehr als gelungene ſcharfe Charakterzeichnung, es war lebensvolle Ausſtattung, illuſoriſche Darſtellung, ein unmittelbar Geſchautes und Gegriffenes, das Ganze hatte poetiſchen Hauch, das Einzelne erhob ſich häufig zum Seelenvollen. Man empfand jetzt was ein Dichter im vollen Sinne des Wortes ſei, alles Frühere war ſogleich entwerthet; die Erſcheinung war aber um ſo überraſchender und ſtaunenswerther, als ſie ſich einſtellte zur Zeit, da man nur eben die Möglichkeit einer ſolchen Höhe geahnt hatte. Das war geſchehen durch die Kenntniß Shakeſpeares, deſſen Ueberſetzung Wieland ſoeben verſucht; Goethe nun war allerdings auch von Shakeſpeare angeregt worden, gewiſſe Einflüſſe auf den Götz laſſen ſich nicht verkennen, und doch kann dieſer durchaus keine Nachahmung heißen, vielmehr iſt was dem Verfaſſer urſprünglich gehört ganz überwiegend.

Man verſprach ſich von dem Dichter des Götz einen deutſchen Shakeſpeare — das iſt nun freilich Goethe nicht geworden. Die äußeren Bedingungen dazu — wir haben früher davon geſprochen*) — waren nicht vorhanden; aber auch nicht die inneren: Goethes innerſte Anlage war in der That noch eine andere. Er fand im Werther ein ihm noch mehr zuſagendes Feld und, dies einmal gefunden, iſt er nie wieder vollſtändig zu jenem zurückgekehrt. Dem Götz ſteht äußerlich am nächſten der Egmont, aber auch dieſer ſtellt ſich mit ſeinen Hauptfiguren und ſeinem hauptſächlichen Gehalt, den Figuren Egmont, Clärchen, Brakenburg, auf ein anderes

---

*) Bei Gryphius.

Gebiet. Das Hiſtoriſche hat nur noch die Halbſcheit und kaum dieſe, es iſt nur Umhüllung und Hintergrund, das Werk nähert ſich zufolge der inneren Conflicte bedeutend dem Weſen des Romans an. Es enthüllt ſich uns das Geheimniß bald, daß Götz nur eine Ausnahme war, die nur unter dem Zuſammentreffen beſonderer Umſtände gelang, wobei das Vorhandenſein der alten Lebensbeſchreibung in erſter Reihe zählt, daß aber eine hiſtoriſche Tragödie als gedeihende, in größerer Ausdehnung bearbeitete Gattung nicht zu denken war in einer Zeit, der es ganz an politiſchem Leben fehlte; iſt doch auch demgemäß Goethes Neigung für Geſchichte ſtets eine ſehr geringe geweſen. So mußte denn Goethe, gerade weil er auf lebendige Anſchauung ausging, weil er nur auf dieſer fußend arbeitete, ſogleich dies Gebiet wieder verlaſſen, er wurde unvermeidlich dahin gezogen, wo er ſelbſt erleben und innerlich Erlebtes darſtellen konnte — ſo daß denn hier auch nicht wohl von einem Abfall die Rede ſein darf.

Immer mehr ſtellte ſich Goethes eigenſtes Gebiet heraus, das aber auch zugleich als das angemeſſenſte ſeiner Zeit betrachtet werden darf: es ſind dies die inneren ſittlichen Conflicte, die Kämpfe des tiefſten Seelenlebens, zunächſt auf dem erotiſchen Gebiet. Gleichgültig, welche Form er ſeinen Schöpfungen gab, ob Drama oder Roman, hier finden wir ihn am meiſten zu Hauſe, hier iſt er ganz Goethe und immer bewundernswürdig. Aber es leuchtet auch bald ein, daß ihn ſolcher Inhalt und ſolche Kunſt mehr zum Roman hinführt als zum Drama und daß, wenn er letzteres ergreift, dies wenigſtens viel vom zunächſt Theatraliſchen einbüßt, denn da ſind ſtarke Leidenſchaften, da iſt das markig Gezeichnete, Greifbare am Ort, mehr das Pathos als das Ethos; nicht die inneren Regungen können hier beleuchtet werden, in mächtigen Thaten und Worten ſollen Geſinnungen und Wandlungen ſich ausprägen. Vielleicht wird man jetzt begreifen, was ſonſt unbegreiflich ſein müßte, wie auf einen Götz, der ſo viel des Starken, Wilden und Ungeſtümen enthält, doch eine Iphigenie, ein Taſſo folgen konnte. Schon Werther wies dieſe Bahn und die Einfaſſung jener

Dramen zwiſchen Werther, Wilhelm Meiſter und den Wahlverwandtſchaften beweiſt ſogar, daß der zu ſeiner Selbſtheit entwickelte Goethe in jener ſeiner Zeit nur ſo dichten konnte, und daß man weder ihn noch ſeine Zeit verſteht, wenn man ein Anderes von ihm verlangt.

Und nun haben auch noch die beſonderen Verhältniſſe das ihre gethan, Goethe je mehr und mehr von der Geſchichte zu entfernen; die franzöſiſche Revolution übte hier auf ihn gerade den entgegengeſetzten Einfluß aus wie auf den zehn Jahr jüngeren Schiller. Gewohnt ſich alles harmoniſch zurecht zu legen, mußte er doch gegenüber den Ereigniſſen von ſo gewaltiger Dimenſion daran verzweifeln, die Folge war, daß er nun nach einer Zuflucht ſuchte, nach einem ſtillen Ort der Zurückgezogenheit: er fand ſie bei der Natur, er trieb, als die Welt um ihn her ſich umgeſtaltete, perſiſche Dichtkunſt, chineſiſche Geſchichte, in ſeiner künſtleriſch nervöſen Reizbarkeit machte er es ähnlich wie ſeine Frau Mutter, von der erzählt wird, daß ſie Briefe, in denen ſie unangenehm Berührendes vermutete, lange Zeit mit ſich umher trug, ohne ſie zu erbrechen. Dieſe gewaltſame Abwendung von der Politik hatte nun aber auch noch ihre Rückwirkung: wie in der Gegenwart, ſo erkannte Goethe auch in der Vergangenheit nur das Walten blinder Mächte und planlos ſtreitender Leidenſchaft, er kam je mehr und mehr von der Geſchichte ab und verlor ihre Bedeutung für die Poeſie, zunächſt für das Drama. Schiller, der hier hätte entgegenwirken können, war nicht mehr, und kein anderer beſaß ſein Vertrauen und die Fähigkeit auf ihn Einfluß zu üben.

Man hat bemerkt, daß Goethe glücklicher iſt in der Schilderung weiblicher Charaktere, daß er ihnen mehr Liebe widmet, dagegen daß es ſeinen Werken gebricht an männlichen Geſtalten, überhaupt an Mannheit, an Thatkräftigkeit: ich muß Anſtand nehmen hierin unmittelbar eine Schranke der Goetheſchen Kunſt und ſeines eigenen Weſens zu finden, glaube vielmehr, daß auch dieſes in Zuſammenhang ſteht mit dem eben Entwickelten und daher von hier aus zu beurtheilen iſt. Er betritt überhaupt nicht das Gebiet, auf dem ſich männliche Charaktere entwickeln können, er iſt hier nicht nur himmelweit von Shakeſpeare, ſondern auch von Aeſchylus, Sophokles und Euripides entfernt, ja ſelbſt noch ſehr weit von Schiller, dem er mit richtiger Selbſterkenntniß zugeſteht, daß er dramatiſcher ſei. Und ſo trägt es auch wenig aus, in welcher Form und welcher Gattung Goethe ſich bewegt, die Richtung auf inneres Seelenleben führt ihn doch ſogleich auf ſeine beſonderen Bahnen: dies zeigt ſich wohl nirgend deutlicher als in der Iphigenie: durch das Tiefinnerliche und durch den milden Ton, der hier dem Antiken gegeben worden, erhält ſie einen ſo eigenthümlichen Reiz, welcher aber, ſehr bemerkenswerth, keine Wiederholung zugelaſſen hat.

Es ſpielen eben ſchon darum die weiblichen Geſtalten bei Goethe eine ſo große Rolle, weil ſeine Poeſie ſich hauptſächlich auf dem Gebiet bewegt, das in aller neueren Poeſie die erſte Stelle einnimmt, dem Gebiet der Liebe. In der Auffaſſung und Behandlung jedoch hat Goethe viel Beſonderes. Zunächſt iſt laut und klar auszuſprechen, daß er das germaniſche Weſen der Liebe erfaßt, daß er weit über das Sinnliche hinausgegangen, ohne, mit Klopſtock, in das ganz Weſenloſe zu verfallen. Tief und innerlich faßt er die Leidenſchaft, giebt ihr die wahrſten, ſeelenvollſten, ergreifendſten Töne, namentlich wenn er das Herz ſeiner Frauengeſtalten reden läßt; hier übertrifft ihn niemand, ſelbſt Shakeſpeare nicht. Dann aber hat er es beſonders zu thun mit den Schwankungen des Herzens, mit den innerſten Conflicten der Leidenſchaft, wie er dieſe zu erleben und zu beobachten beſondere Gelegenheit hatte: hier aber wird er auf ein glattes und zum Theil gefährliches Feld hinübergeführt, ein Feld überdies, das ganz dem Roman und ſehr wenig dem Drama eignet. Die Liebe kämpft nicht mit äußeren Hinderniſſen, ſondern vielmehr mit inneren, es iſt auch die verbotene Frucht, aber nicht gegenüber der äußeren Satzung, ſondern der inneren Pflicht. Ein häufiges Thema in den Goetheſchen Werken, eine Hauptaufgabe der Goetheſchen Kunſt iſt die Verirrung der Leidenſchaft, der Ehebruch, und zwar nicht ſowohl der ſinnliche als vielmehr der ſittliche. Auch das lag im Geiſt des Jahrhunderts, es lag in dem Mangel anderer Motive, hiefür war in der Leſewelt das größte Intereſſe, wie denn auch bei dem Dichter die meiſte Anlage. Werther und die Wahlverwandtſchaften ſtehen hier herrſchend und maaßgebend unter den Goetheſchen Werken da, aber was hier am ausgeſprochenſten erſcheint, kommt mehr oder weniger in anderen Werken wieder, Stella, Wilhelm Meiſter, auch Taſſo und Egmont haben davon ihr Theil; anderes, wie die Geſchwiſter, ſtreift hart an das Verfängliche.

Es liegt hier ein unverkennbarer Gegenſatz zwiſchen Wieland und Goethe und ein ebenſo großer Fortſchritt des letzteren. Wieland hat in allen ſeinen Dichtungen doch kaum mehr als ein einziges, nur unendlich variirtes Thema, die ſinnliche Liebe, und er bleibt hier ganz auf dem Standpunkt ſeiner romaniſchen Quellen, das Gemüt iſt bei alledem unbetheiligt, es iſt nur auf einen Reiz der Phantaſie und der Sinne des Leſers abgeſehen, die Geſtalten ſelbſt brauchen dabei keine Perſönlichkeit, kein Leben, kein Herz. Anders bei Goethe; hier tritt das Grobſinnliche völlig zurück, Wielands Lüſternheit wird entſchieden verworfen, iſt völlig abgethan, und doch ſind es immer noch die Unregelmäßigkeiten auf eben dieſem Gebiet, nur ernſter, nur innerlicher gefaßt.

Man fragt, ob das nicht ſchlimmer ſei. Dabei kommt alles an auf die Art der Behandlung, denn dem Dichter laſſen ſich auch hier die ſittlichen Conflicte nicht nehmen. Unmoraliſch wird man Goethe nicht durchaus nennen können, allein wir finden hier in ſeinen Werken doch auch nicht denjenigen moraliſchen Ernſt, den unſere Zeit verlangt, und der wohl auch überhaupt in der Pflicht des Dichters liegt. Goethe betrachtet, wie ſchon angedeutet, auch die Abweichung von der Regel zu ſehr als Erſcheinung. Man nahm ſchon an Werther Anſtoß, aber andere Werke gehen weiter, und betrachtet man alles im Zuſammenhange und nimmt den Geiſt des Jahrhunderts dazu, ſo ſcheint hier ein Mißbrauch von chriſtlicher Milde, von Humanität gemacht und das Sittengeſetz wirklich an ſeiner Wurzel gefährdet, namentlich, wo Theorien dazu kommen. Schon die Tendenz der Mitſchuldigen konnte bedenklich machen, ja auf eben dieſe Tendenz deutet der Schluß eines noch früheren Werkes hin, der Laune des Verliebten:

Ihr Eiferſüchtigen, die ihr ein Mädchen plagt,
Denkt euren Streichen nach, dann habt das Herz und klagt —

Ein ſchlechter Grund zur Milde in ſolchen Dingen, daß überall gleich wenig Moral ſei! Wenn wir hier ganz unverholen das achtzehnte Jahrhundert in ſeiner tiefen bewußten und ſelbſtverziehenen Sittenloſigkeit antreffen, ſo hat das leider ſeinen Einfluß erſtreckt bis auf die Wahlverwandtſchaften und weiter. Ja ähnlich, wie Wieland das Unzüchtigſte in anſtändige Worte zu kleiden wußte, finden wir auch bei Goethe nicht bloß in der Schönheit der Form, ſondern auch in der Maaßhaltung der Zeichnung und in dem feinſten Geſchmack manche Darſtellung verhüllt, die vor dem Gerichtshof ſtrenger Sittlichkeit nicht beſtehen kann. Allein ich meſſe alles dies nicht bloß dem Dichter bei, ſondern der ganzen Zeit, welche keine anderen poetiſchen Motive kannte und für keine anderen in dem Grade empfänglich war.

Es iſt bei Wieland aufmerkſam gemacht worden, wie ſein Reichthum großentheils nur ſcheinbar ſei, da es ſich doch nur immer um ein und daſſelbe dreht; iſt dies nun auch bei Goethe nicht der Fall, ſo iſt dennoch der Umfang deſſen, was er wahrhaft zur Darſtellung bringt, nicht allzu groß, im Gegentheil er hat ſeine Schranke, ſein Bereich ſcheint größer als er iſt, und es dürfte hiemit ſogar der Wechſel der Formen im Zuſammenhang ſein.

Hier ſchließt ſich noch manches an, was weſentlich zum Umriß des Dichters und ſeines Zeitalters gehört. Man hat Goethe eine Zeit lang angeſehen als einen durchaus objectiven Dichter; dies geſchah beſonders, ſolange man ihn hauptſächlich nur mit Schiller verglich und vielleicht auch unter dem Einfluß von deſſen ſchöner Abhandlung über das Naive und Sentimentale. Viel anders erſcheint das nach den Aufſchlüſſen, welche uns neuerdings über das Leben und den Bildungsgang des Dichters zu Theil geworden ſind. Goethe mußte erleben um dichten zu können, es ſind in allen ſeinen

Werken die unverkennbarſten Beziehungen auf die innerſten Erlebniſſe ſeines Herzens und die Werke treten gerade in dem Maaß mehr hervor, als dies der Fall iſt. Außer dem ſchon berührten iſt noch anzudeuten, daß Clavigo, der ſeine Liebe ſeiner Ruhmeslaufbahn opfert, Goethes eigene Lage nahe berührt, aber auch Wilhelm Meiſter, der ſich von den Wogen des Lebens treiben läßt, und vor allem Fauſt, der in ſeinem dunkeln Drange des Rechten ſich bewußt iſt, hat ein gut Theil von des Dichters eigener Natur an ſich. Für ihn waren nur ſolche Stoffe vorhanden, in welche er ſich und ſeine Umgebung hineintragen konnte. Er ſelbſt auch hat es oft deutlich genug geſagt, namentlich wenn er ausſpricht, er habe ſeine Werke hingeſtellt als „Herzenserleichterungen.“ Es ſind hier alſo Beziehungen zur innerſten Perſönlichkeit, in den lyriſchen Gedichten eben ſo wohl als in den dramatiſchen, als in den Romanen. Nur wo ſeine Anſchauungen, ſeine Erlebniſſe nahe heranſtreiften an das was er darſtellt, ſtanden ihm die feurigen Farben, ſtand ihm die illuſoriſche Kraft zu Gebot — jedes neue Licht, das auf Goethes Leben gefallen iſt, hat dies nur weiter beſtätigt.

Iſt das ein Tadel, wird das nicht bei jedem Dichter der Fall ſein? Gewiß iſt es kein Tadel, allein hier liegen Unterſchiede, hier ſind Stadien, verſchiedene Standpunkte der Kunſt und darauf eben kommt es an für die Beurtheilung. Der Künſtler, denn ich rede hier ganz allgemein, kann und ſoll nicht aus dem heraus, was die Welt und das Leben darbietet und ſelbſt die freieſte Phantaſie muß von hier aus befruchtet werden, allein es giebt verſchiedene Weiſen und Grade, wie der Künſtler ſich zur Natur verhält. In Zeiten, wo man die Natur ganz aus den Augen verloren hat und ſich nur in Ueberlieferungen und Conventionen bewegt, iſt freilich nichts dringender, als wieder unmittelbar an jene Grundquelle zu verweiſen, der Maler muß von der Antike oder ſonſt irgend einer Idealform wieder bis zur Portraitähnlichkeit herabſteigen. Allein ſoll er dabei verbleiben? Hält der Dichter ſich gar zu ſehr in der Nähe des Erfahrenen, des Wirklichen, ſo giebt er nicht nur photographiſche Abbilder, ſondern läuft Gefahr, die wahre künſtleriſche Freiheit zu verlieren. In aller Kunſt iſt die Wiedergabe des Lebens ſchon ein Großes, aber ſie iſt nicht Alles, was eben um ſo mehr ins Licht tritt, wenn die fortſchreitende Wiſſenſchaft ſogar ſchon auf mechaniſchem Wege jenes Ziel zu erreichen lehrt.

Ich halte dafür, daß die Art, wie Goethe einen großen Theil ſeiner Werke in nächſter Nähe des Selbſterlebten geſchaffen hat, nothwendig und unerläßlich war für ſeinen Standpunkt und für die allgemeine Entwickelung, ſo wie er denn auch Herrliches, Entzückendes auf dieſem Wege geſchaffen; allein eine andere Frage bleibt, ob hiemit die wahre Bahn der Kunſt gefunden ſei und ob wir heutigestags noch ſolche Leiſtungen als den befriedigenden Höhenpunkt deutſcher Kunſt betrachten dürfen — eine Frage, welche ich nach meinen Anſchauungen verneinen muß, geſtützt auf den Fortſchritt meines Zeitalters.

Bei aller Herrlichkeit ſeiner Begabung, bei allen Vortheilen ſeiner Stellung kann Goethe ſchon darum den jetzigen Maaßſtäben an einen Dichter im höchſten Sinne des Wortes nicht völlig genügen, weil es ihm fehlt auf Seiten des Stoffes: der ganze Reichthum volksthümlichen Sagenſtoffes blieb ihm noch verſchloſſen und auch von der Geſchichte wußte er nicht den wahren Vortheil des Dichters zu ziehen. Er verſchmähte allzu ſehr die Geſchichte, das zeigt ſich namentlich im Vergleich mit Schiller; der Grund davon, wie ſchon berührt, liegt allerdings einestheils in ſeinem unpolitiſchen Jahrhundert, allein er liegt auch in ſeinem innerſten Weſen und in ſeiner Dichtungsart. Um dichten zu können, brauchte er eine ſpecielle, perſönliche Beziehung zum Stoff, fehlte dieſe, ſo blieb er ihm ein fremdes, und er konnte demſelben nichts abgewinnen. Ja wo ihm Stoffe von außen entgegentraten, vertiefte er ſich nicht in dieſelben, ſuchte ihnen nicht ihren ſelbſtſtändigen Gehalt, ihre Eigenheit abzulernen und dieſen dann poetiſch zu geſtalten, ſondern er zog ſie vielmehr hinüber auf das Gebiet, wo er heimiſch war. So iſt ſeine Iphigenie etwas ganz anderes, als die griechiſche

Iphigenie, ſie iſt nicht das, was in dem Stoff ſelbſt lag, ſondern Goethe hat viel von ſeinem eigenen Weſen hineingetragen, Taſſo iſt nicht das hiſtoriſch gegebene Bild, hier iſt, wie er ſelbſt meldet, ſehr viel aus dem innerſten Leben des Dichters eingefloſſen, noch deutlicher dürfte ſich das an Egmont zeigen, wo das ganze Stück völlig aus der hiſtoriſchen Bahn herausgehoben iſt, um es für die Kunſtart des Dichters zu gewinnen. Am wichtigſten aber iſt hier Fauſt, wie das zugeben muß, wer unſerer eben darum hier beſonders eingehenden Darſtellung gefolgt iſt. Goethe hat auch hier das objectiv Gegebene, den unverkennbaren Umriß der Fabel verändert, ſo ſehr, daß Fauſt ſelbſt eine Nebenfigur geworden, die Kindesmörderin Gretchen im Mittelpunkt ſteht, und die Liebesſcenen den eigentlichen Gehalt der Fabel weit überwachſen. So hat auch Tieck geurtheilt und ſo muß jeder urtheilen, der ſich auf Kunſt verſteht und nicht ſtatt deſſen dem Grübleriſchen nachgeht. Dies vorwaltende ſubjective Element iſt denn in den Romanen noch weit unverkennbarer, im Werther braucht es hier keiner Erinnerung, aber auch Wilhelm Meiſter enthält bei näherer Betrachtung deſſen viel und vollends die Wahlverwandtſchaften, hier iſt gar manches zur Erleichterung und als Bekenntniß geſchrieben.

Und nun, was folgt? wo wollen wir hinaus? Der Dichter im vollen Sinne des Worts, der Dichter wie ich ihn mir denke und auch für Deutſchland noch hoffe, iſt derjenige, der dem gebotenen poetiſchen Stoff, ſei es aus der Sage oder Geſchichte, Geſtalt und Leben zu geben vermag, ganz ſo wie dieſer Stoff ſelbſt es erfordert, ohne ihn nach ſeinem, des Dichters Vermögen erſt zurecht zu ſchneiden. Gewiß muß die Phantaſie ihre Wurzel im Leben haben, allein der Poet ſchafft und ſchöpft frei aus dem Reichthum ſeines Innern, ohne ſpecielles Vorbild, das wahrhaft Schöpferiſche liegt eben darin, daß er durch Intuition auch das mit gleichem Leben, in gleicher Wahrheit hinzuſtellen weiß, was er nicht erlebt, nicht unmittelbar an ſich ſelbſt erfahren hat, ſowohl Charaktere als Situationen. Wie könnte nur noch ein Zweifel ſein, daß hier erſt die wahre künſtleriſche Production liegt, die wahre Freiheit dem

Stoff gegenüber, wie denn auch hier nur die Quelle des wahren Reichthums zu finden iſt. Die größten Künſtler aller Fächer, aller Zeiten haben dies gehabt und werden es haben müſſen. Und Goethe hätte es nicht? Das wäre ja die tiefſte Entwerthung, ein Angriff, wie er noch nicht dageweſen! Einen ſolchen wird man uns nicht zutrauen, nach allem, was wir ſchon an Goethe bewundert. Es iſt gar nicht die Abſicht, Goethe dieſe Intuition auch über das Erlebte hinaus abſprechen zu wollen, allein verglichen mit anderen großen Künſtlern, namentlich mit Shakeſpeare, läßt ſich nicht in Abrede ſtellen, daß er hier ſubjectiver ſei, daß ihm die hinreißenden Töne vorzugsweiſe nur da zu Gebot ſtehen, wo die dargeſtellten Situationen in die Nähe des Erlebten einſchlagen, oder wo er den gegebenen Stoff da hinüber ziehen konnte. Er bleibt, um mich eines Bildes aus der Malerei zu bedienen, allerdings in einer gewiſſen Abhängigkeit vom Modell, andererſeits hat ſeine Kunſtart ſich früh dahin gewöhnt, vorzugsweiſe das eigene Blut auszuſtrömen, kurz in allen Gattungen mehr lyriſch zu verfahren. Und war denn bei dem Mangel an poetiſchen Stoffen damals ein Anderes möglich! Wo war die reiche Zahl beſtimmter Aufgaben an denen ein Künſtlergeiſt ſeine Schule hätte machen können, wo war die Fülle gegebener Geſtalten, zu deren Ausbildung die ſchöpferiſche Phantaſie ſich aufgefordert ſehen, wo die Uebung, in der ſie groß werden konnte! Bei dieſer Leere, mit der ſelbſt Schiller noch kämpfte, blieb nichts übrig als die Einkehr ins nächſte Leben und in das eigene Selbſt und ſo haben wir hier vielmehr zu bewundern, wie Goethe da noch ſo viel, ſo Schönes, ſo Verſchiedenes geſchaffen.

Hat auch er noch von dem Abreißen aller Fäden nationaler Tradition zu leiden, wie dieſe mit der ſogenannten Reſtauration der Wiſſenſchaften und dann weiter mit der Reformation der Kirche erfolgt war, ſteht er unter dem Einfluß des Humanismus und des herrſchenden Griechenthums, ſo dürfen wir nicht vergeſſen, daß er hier ſeine Aufgabe erkannt und auf das trefflichſte gelöſt. Wieviel hat gerade er beigetragen, das tiefere Verſtändniß des Griechenthums für die deutſche Poeſie fruchtbar zu machen und ſomit eigentlich für uns zu gewinnen, was durch die Männer des fünfzehnten Jahrhunderts vorbereitet war. Innerhalb der romaniſchen Sprachen, in Italien und Frankreich eignete man ſich die Früchte des neubelebten Alterthumsſtudiums zuerſt an, aber auch am äußerlichſten und oberflächlichſten. Deutſchland bekam die neue Richtung über Frankreich und Holland; Opitz, Gryphius und ſelbſt Gottſched ſuchten ſich von den Franzoſen los zu machen und wollten unmittelbar aus den Alten ſchöpfen: allein der überwältigende Glanz und Ruhm der Dichter Ludwigs des Vierzehnten drang an die deutſchen Höfe und kam auf die Schriftſteller; Wieland, ſo ſehr er Freund und Kenner der Griechen war, hat doch nie den franzöſiſchen Einfluß daneben los werden können, es war noch nicht der wahre Geiſt des Griechenthums, den er kannte, geſchweige denn, daß Erhebliches von da in ſeine Poeſie übergefloſſen wäre. Leſſing that dar, wie äußerlich, wie ſpitzfindig ſich die Franzoſen mit den Lehren der Griechen abgefunden, allein er ſelbſt ſtellte noch kein Kunſtwerk hin, das in beſſerer Weiſe den Stempel des Griechenthums an ſich getragen hätte. Jetzt traten zwei Beſtrebungen auf, welche den Deutſchen die griechiſche Kunſt um ein Beträchtliches näher bringen ſollten, Winkelmanns enthuſiaſtiſches Studium der antiken Plaſtik und die Ueberſetzungen des Homer, der Tragiker. Beides hat die engſten Beziehungen zu Goethe.

So lange man lediglich mit den Schriftwerken der Griechen bekannt war, fehlte gar viel an der lebendigen Auffaſſung, mit dem Studium der bildenden Kunſt, ihrer körperlich ausgeprägten Idealgeſtalten, namentlich gegenüber den Verirrungen der ausgearteten neueren Kunſt, erhob man ſich über das Sprachlich-Formelle zu inneren Anſchauungen, die Würde, die Größe, die Erhabenheit griechiſcher Kunſt wurde empfunden, kam zum Bewußtſein. Namentlich hat Winkelmann die Ruhe, die Gemeſſenheit, die ſtille Größe aufgefaßt; dies wurde für ihn und Leſſing, für Herder, und bald auch für Goethe die Loſung. Wir wiſſen jetzt, daß, ſo viel Wahres auch an dieſer Auffaſſung iſt, man ſich doch damals das Alterthum zu unlebendig, weißmarmorn vorſtellte, allein auch ſchon an jener einſeitigen Anſchauung hatte ein Zeitalter genug — eine Anſchauung, welche unverkennbar auf Goethes Iphigenie, und weiter, von tiefem Einfluß geweſen iſt.

Etwas ſpäter nun die Ueberſetzungen, beſonders die der Odyſſee durch Voß, welche die Unſchuld und Einfalt des heroiſchen Zeitalters ſo lieblich, ſo unmittelbar anſprechend entgegen brachte: es wirkte auch dies allgemein befruchtend und auf niemanden mehr als auf Goethe: ſobald er einen Stoff fand, auf den er dieſen Ton anwenden konnte, that er es mit voller Luſt: es war Reineke Fuchs, deſſen beſonderer Inhalt freilich nicht ohne Rückwirkung auf die Form blieb. Erſt ſpäter bot ſich ihm der unvergleichliche Stoff von Hermann und Dorothea dar.

Der Dichter behielt die griechiſche Kunſt nun immerdar im Auge und war bemüht ſich derſelben mehr anzunähern, wie dies der Vergleich mit Eugenie und Pandora ergiebt. Er lernte jetzt erſt in vollem Maaß die Formvollendung ſchätzen, ſie war ihm ein Pfand der Vollendung überhaupt. Auch half ſie ihm mit zu derjenigen Vornehmheit, welche er nunmehr in allem Aeußeren und ſo auch in ſeiner Kunſt erſtrebte, freilich wirkte dieſe Vornehmheit wieder auf die Form, und nicht eben belebend und erwärmend. Weiterhin verſteckten ſich auch ſchon die Symptome der vorrückenden Jahre hinter dieſe Gemeſſenheit und mit der Ruhe der Kunſt paarte ſich zugleich die des Alters. Es war eben der Scheitelpunkt des Lebens, auf welchem Goethe ſich dem genaueren Anſchluß an griechiſche Kunſt zuwandte, über welche man ohnedies damals noch in einem gewiſſen Mißverſtändniß ſich befand, ſo daß Goethe in dem Griechenthum mehr einen Bundesgenoſſen für ſeinen anſtändigen Rückzug als für ſein kühnes und ſiegreiches Vordringen hatte. Nichtsdeſtoweniger danken wir ſeinem Griechencultus viel des Schönen, beſonders hat er dem homeriſchen Ton viel Anmut abgelernt und ſeine urſprüngliche epiſche Anlage kam erſt in dem Anſchluß an dies uralte Vorbild zur edelſten Entfaltung; auch die Tragiker; ſo wenig auch von ihrem innerſten Inhalt auf Goethe übergegangen, haben ihn wenigſtens zu Adel und Würde geführt; wer könnte verkennen, daß hie und da Anklänge von Kothurn in der Eugenie, in der Pandora, ſelbſt noch im zweiten Theil des Fauſt begegnen.

Goethes Vorliebe für griechiſche Kunſt wurde nun beſonders noch erhöht und vermittelt durch ſeine Reiſe nach Italien, welche überhaupt für ſeine Entwickelung tiefe Spuren gelaſſen hat. Der klare heitere Himmel führte ihn zu einem entſprechenden Kunſtideal und ließ ihn in jeder Art den Werth reiner Formen erkennen. Zugleich lernte er hier aber auch Leben und Kunſt leichter faſſen und vielleicht wurde er eben durch Italien um einen Schritt von dem tragiſchen Ernſt und der tragiſchen Hoheit entfernt, ja ſogar von der germaniſchen Innerlichkeit. Später befeſtigte der Verkehr mit philologiſchen Bewunderern ihn auf der Bahn altklaſſiſcher Formen, überhaupt der Form. Aber von Götz und Werther zu dieſem Klaſſicismus, welch ein Abſtand!

Noch mehr kann auffallen, daß auch auf dem Wege zwiſchen dieſen Endpunkten die Werke einander ſo wenig gleich ſind, ſo daß kaum der Dichter zweimal auf demſelben Felde ſich finden läßt — ein Umſtand, der wohl noch beſonderer Erwägung bedarf. Die lange Reihe deſſen, was Goethe der deutſchen Literatur gegeben, wird dadurch zunächſt nur noch impoſanter: er erſcheint ſtets neu und überraſchend, ſtets in anderen Bahnen, lauter Muſterwerke, lauter Höhenpunkte, jedes in anderer Gattung, ein jedes ſeine eigene Gattung. Dem Reichthum wäre ſomit die Krone aufgeſetzt, der Dichter erſcheint um ſo ſtralender, um ſo unvergleichlicher. Es ſei fern den Ruhm des großen Mannes ſchmälern zu wollen, aber wir ſind eben durch dies Außerordentliche zu eingehender Betrachtung aufgefordert. Ich will zunächſt noch etwas zu Goethes beſonderem Lobe ſagen, und an ihm eine Eigenſchaft hervorheben, die er nur mit dem griechiſchen Volk zu theilen ſcheint, die nämlich, daß er von äußeren Eindrücken, von gebotenem Stoff immer nur das aufnahm und an ſich heranließ, was dem jedesmaligen Zuſtand ſeiner eigenen Entwickelung entſprach, woraus eben folgt, daß er ſich gegen Vieles abwehrend verhielt und eben nur gewiſſe Stoffe brauchen konnte. Es folgt aber auch, daß er in Beziehung auf den Stoff eine gewiſſe zuwartende Stellung einnahm, gleich der Spinne in ihrem Netz, daß er aber nicht der fortgeſetzten Bearbeitung von verſchiedenem Stoff in gleicher Kunſtart ſich zuwendete. Welche große Zahl von Tragödien haben wir von Sophokles, von Shakeſpeare, ſehr verſchieden an Inhalt, und doch alle von derſelben Kunſt durchdrungen, und wie große epiſche Beſtrebungen von anderen Völkern. Dagegen kann Goethe nichts ſtellen, und Fauſt, man ſage was man wolle, iſt ein Fragment, ſo gut wie Eugenie. Das thaten nun hier aber nicht äußere Umſtände, ſondern es lag tief in den inneren Bedingungen, auf die ein Blick wird zu werfen ſein. War etwa Goethes künſtleriſche Thätigkeit eine ſo unſtete, ſo abſpringende, ſo dilettantiſche? Gewißlich nicht. Nein, es iſt wieder die Stellung ſeines Zeitalters, welche bei dem Mangel wahren Kunſtſtoffes und geöffneter Kunſtbahnen nur eine verſtolene Kunſtübung zuließ — die aber, wie die verſtolene Liebe, nur um ſo Süßeres, Seelenvolleres ergab. Und da muß man ferner zugeſtehen, Goethe habe mit ſeinem Formgefühl jedem ſeiner Werke eine Abrundung, einen Ton zu geben gewußt, welcher die ſelbſtändige Lebenskraft erhöht.

Dieſe Verſchiedenartigkeit der Goetheſchen Werke wird nun dadurch noch ſehr geſteigert, daß der Dichter in ſpäteren Jahren bei weichender Productionskraft ſich angelegentlich nach neuen Formen umſah, welche er, bei wachſendem Formgefühl ſtets in beſten Einklang mit dem Inhalt zu ſetzen wußte. Von Italien brachte er die Liebe für ſüdliche Formen mit und zugleich den Geiſt in dem ſie zu behandeln ſind: höchſt anſprechend und muſterhaft ſind Goethes Ottaverime, die er indeß mit ſehr richtiger Erkenntniß nur für kleinere Stücke mit feierlichem, vornehmem Ton angewendet hat, z. B. in der Zueignung und in dem ſchönen Gedicht auf Schillers Tod; zu einem größeren epiſchen Gedicht hat er davon keine Anwendung gemacht, ſicherlich nicht bloß der Schwierigkeit wegen, ſondern weil in der That dieſe Form im Deutſchen einen anderen Charakter gewinnt als in den romaniſchen Sprachen.*) Auch im Sonett hat Goethe ſich mit Geſchmack, mit Zierlichkeit bewegt, wenn auch nicht mit vollkommener Freiheit. Einmal, und zwar mit einem ſehr paſſenden Inhalt, verſucht er die Terzine: in dem ſchönen Gedicht „bei Betrachtung von Schillers Schädel.“ Und ſo iſt denn Goethe auch der erſte, der in orientaliſchem Charakter und mit einen gewiſſen Anſchluß an orientaliſche Form gedichtet hat, wiederum ſehen wir ihn eine Form ſuchen für die Wiedergabe der ſerbiſchen Volkslieder, welche auch von ſpäteren Ueberſetzern beibehalten werden, denn das daktyliſch ſchließende Maaß der Originale iſt noch ein anderes. Giebt es doch kaum eine zu Goethes Zeit bekannte Form, die er nicht gehandhabt, der er nicht ihren Charakter abzugewinnen gewußt. Nur die Nibelungenſtrophe, und das iſt in der That recht bemerkenswerth, ſcheint hier eine Ausnahme zu machen, und doch wiſſen wir, daß Goethe dies alte Gedicht kannte und ſchätzte, daß er mit Liebe daraus vorlas. Es fehlte eben ein Stoff zu ſolcher Form und er wurde mit ihm bekannt zur Zeit, als die reineren Formen ihm vorſchwebten.

Es iſt ſchon erwähnt worden, daß der Dichter auch der Schwärmerei für Calderon, welche um den Anfang des Jahrhunderts im Schwange war, ſeinen Tribut nicht verſagt hat. Im ſiebzehnten Band der nachgelaſſenen Werke finden wir den Entwurf und Fragmente einer Tragödie, der Name fehlt leider, welche augenſcheinlich nach Art der Calderoniſchen Stücke geformt ſein ſollte. Sie iſt in vierſilbigen Trochäen, und in jener zerlaſſenen Sprache, welche den ſpaniſchen Stücken eigen iſt, es erſcheinen dieſelben weit ausholenden Reden und der Ton iſt von der Art, daß, wenn das Fragment ohne Namen gedruckt würde, niemand auf Goethe und jeder Kundige auf einen ſpaniſchen Autor, zumeiſt auf Calderon, rathen würde. Aber ebenſo bemerkenswerth iſt nun auch, daß

---

*) An Verſuchen ließ er es nicht fehlen, aber ſie ſcheinen ihm eben das Richtige ergeben zu haben: man ſehe das Fragment „die Geheimniſſe, XIII, 175.

Goethe das Stück nicht vollendet hat, ſondern von dem erſten Anlauf zurückkam und es namenlos liegen ließ. Uns iſt aber die Aufbehaltung von Werth, da wir nun mit um ſo mehr Sicherheit die geringeren Spuren eben dieſes Einfluſſes in anderen Werken erkennen, z. B. in der Helena (ſ. o.) oder in der Pandora, wo ſich denn dies Element ſehr eigenthümlich neben die antike Form ſtellt.

Dieſer Formenreichthum mit entſprechender Durchbildung macht allerdings die Reihe der Goetheſchen Werke noch um vieles bunter, aber ſo ſchätzbar er iſt, man wird ihn in ſeinem wahren Zuſammenhange nicht überſchätzen dürfen; gehört er doch nur zum kleinſten Theil der aufſteigenden Laufbahn des Dichters an. Auch wo Goethe nicht mehr eigentlich ſchöpferiſch war, blieb er noch anregend, wie er andererſeits Theil nahm an allen Beſtrebungen der jüngeren Zeitgenoſſen, alſo fern von Abſchließung und Verneinung. Von Goethes Verhältniß zu dieſen jüngeren Zeitgenoſſen ſprechen wir beſſer da, wo von dieſen zu handeln iſt.

Und hier nun kommen wir unvermeidlich auf die Frage zurück: Was iſt in dem großen Reichthum, auf dem weiten Wege ſeiner Entwickelung der feſte Kern der Goetheſchen Production? Oder zunächſt: Welche Gattung iſt es, der Goethe in allem Wechſel am meiſten treu geblieben? Es wird die Antwort lauten müſſen: Der Roman. Götz und Eugenie haben nichts gemeinſam, man erkennt darin kaum denſelben Verfaſſer, daſſelbe Zeitalter, Hermann und der Divan ſind ſo weit von einander entfernt als Orient und Occident und innerhalb des Fauſt, trotz all ſeiner Herrlichkeiten, fällt Anfang und Ende weit aus einander, eine tiefe Kluft ſcheidet beides. Da können wir alſo den feſten Kern des Dichters, die innere Einheit ſeines Schaffens und deſſen ſtetigen Fortſchritt nicht ſuchen. Ganz anders, vergleichen wir Werther mit Wilhelm Meiſter, dieſen mit den Wanderjahren, den Wahlverwandtſchaften. Es iſt ein Vorurtheil, wenn man dieſe Romane zu gering hält; große Kritiker haben ſchon längſt ihren beſonderen Gehalt und Kunſtwerth laut ausgeſprochen.*) In der That finde ich hier den inneren Zuſammenhang, den rothen Faden, wie denn auch nicht zu überſehen iſt, daß der Zeit nach dieſe Romane den Dichter beinahe unausgeſetzt beſchäftigt haben: Wilhelm Meiſters Lehrjahre allein ſchon vom Jahr 1777, alſo bald nach dem Werther, bis 1796, die Wanderjahre aber von 1807 bis 1821, alſo bis in ſein ſpätes Alter, und den Zwiſchenraum zwiſchen beiden füllen die Wahlverwandtſchaften. Ja man könnte ſagen, nur gelegentlich und ausnahmsweiſe ſei Goethe von dieſer Bahn abgegangen, er ſei aber, nach ſeiner eigenen Natur und der Natur der Verhältniſſe immer wieder darauf zurückgeführt worden. Er hätte alſo nur Abſtecher in andere Bahnen gemacht, wobei ſich immer noch verrathen woher er ausging — jedenfalls ſoll damit nicht geſagt ſein, daß er nicht auch hier das Bewundernswürdigſte geleiſtet. In der That aber, wir brauchen eine ſolche Erklärung um zu begreifen, wie der große Dichter doch nicht wahrhaft Wurzel gefaßt in den großen Gattungen, ſondern hier nur als Gaſt erſcheint.**)

Nun iſt hier eines beſonderen Umſtandes zu gedenken. Man rühmt Goethe, und mit Recht, wegen der Geſundheit ſeines Weſens und ſeiner Anſchauungen, man ſtellt ihn als ein Bild der Kraft verſchiedenen kränkelnden Erſcheinungen ſeiner Zeit und der nachfolgenden gegenüber. Gewiß kommt Goethe dieſe phyſiſche und geiſtige Geſundheit zu und je mehr und mehr prägt ſie ſich in ſeinen Werken aus, namentlich in denen ſeines männlichen Alters. Indeſſen iſt doch auch zu bemerken, daß er von gewiſſen krankhaften

---

*) A. W. Schlegel und L. Tieck; letzterer nimmt nicht Anſtand, Wilhelm Meiſter für Goethes bedeutendſtes Werk zu erklären (in der Vorrede zu Lenz); auch Schiller hielt den Roman ganz beſonders hoch.

**) Tieck geht ſogar noch weiter (a. a. O.). Er charakteriſirt Goethes Dramen als dramatiſirte Romane und ſtellt ſie zuſammen mit der ſpaniſchen Celeſtina und Lopes Dorothea; in ſolchem Betracht ſeien ſie klaſſiſche Muſter und ſchwerlich zu übertreffen. Tieck aber iſt bekanntlich einer der größten Verehrer Goethes, ſogar auf Koſten Schillers, und er ſchrieb das bei Goethes Leben, im Jahr 1828.

Erregungen der Zeit berührt worden ſei, am deutlichſten im Werther, der tief in die melancholiſche und ſentimentale Stimmung eintaucht. Dieſer Roman hat dadurch etwas Pathologiſches, Goethe ſelbſt hat das Fieber eben hier durchgemacht und durch das Werk ſelbſt ſich davon geheilt. Er war, wie man gut geſagt hat, hier zugleich Kranker und Arzt. Allerdings wurde er diesmal von der Stimmung getragen; ſpäter iſt er zwar auch auf ſpecielle Richtungen der Zeit eingegangen, hat ſich denſelben aber nicht mehr in dem Grade hingegeben, ſie vielmehr beherrſcht und in eine gemeſſene Bahn zurückzuführen verſtanden, eben zufolge des tiefen Gefühls für Maaß, Schicklichkeit und Harmonie.

Um nun in der Kürze das Weſen des Dichters und ſeinen Werth zuſammenzufaſſen, muß vor allen Dingen ausgeſprochen werden, daß er eigentlich als der Entdecker des wahren Gebiets der Poeſie daſteht und zwar in zwiefacher Art, was wahre Darſtellung des Lebens des äußern und des innern, des Seelenlebens, des Herzens anlangt, dann ſofern er die Regionen der Phantaſie, die Zauberpforten einer geheimnißvollen Welt erſchloſſen hat. Weder Klopſtock, deſſen Rhetorik in allen Himmeln verweilt, noch auch Wieland, der das Füllhorn ſüdlicher Romantik ausgeleert, haben jemals dies Gebiet betreten. In Goethes Gedicht der Fiſcher, in dem König von Thule, in verſchiedenen Scenen des älteren Fauſt, in den Liedern des Wilhelm Meiſter, in der Geſtalt Mignons und in vielem Anderen ſind die ſichern Anfänge wahrer romantiſcher Poeſie, überhaupt einer Poeſie, von der man bisher keine Ahnung gehabt: hier iſt Goethe ein großer Wendepunkt, der eigentliche Begründer echt deutſcher Dichtung, ſo wie auch der Vollbringer einer Vereinigung von Volks- und Kunſtpoeſie: ein Werth, der ihm durch keine ſonſtige Einſchränkung ſeines Verdienſtes und am wenigſten durch die unſrige, geſchmälert werden kann. Ueberhaupt: er hat es erſt zur Anſchauung gebracht, daß die Poeſie an ein anderes Forum als das des Verſtandes gehöre, daß es hier anderer Organe bedürfe: „Je incommenſurabler für den Verſtand, um ſo beſſer!“

Und hier bedarf es noch eines Wortes über Goethes Verhältniß zu Klopſtock, denn er eben iſt es, welcher gegenüber den Einſeitigkeiten des letzteren die deutſche Poeſie wieder auf ihr wahres Gebiet zurückgeführt und auf demſelben für immer befeſtigt hat. Klopſtock verkannte die Bedeutung des Reimes für deutſche Lyrik, weil er ſich eben von aller Volkspoeſie und von dem Muſikaliſchen abgekehrt hatte; auf gelehrtem Wege, ſo ſchätzbar ſonſt dieſe Recognoſcirung war, hatte er ſich in das Rhythmiſche vertieft, wollte, gleich wie in den Sprachen des Alterthums, hier alles Heil neuer deutſcher Poeſie finden, darin eben ſo ſehr das Weſen der Poeſie als den Zuſtand der Sprache verkennend. Hier nun wurde Goethe von dem richtigſten Gefühl geleitet: er behielt nur mit Auswahl und innerhalb gewiſſer Grenzen die reimloſen Maaße bei, nahm den Hexameter auf und hat ihn beſſer eingebürgert als Klopſtock oder Voß, eben ſo für gewiſſe Stücke als vornehmes Maaß den Trimeter; für das eigentlich Lyriſche verwarf er die griechiſchen Metra ganz, hier erſtrebte er das Sangbare und Volksmäßige, das Klopſtock zugleich mit dem Reim verloren hatte. Nur einmal, in einem von ihm ſelbſt nicht veröffentlichten Gedicht (ſ. o.) hat er ſich in einer alcäiſchen Strophe verſucht; auch die freien Rhythmen verließ er bald oder half ihnen mit dem Reim auf. Wir dürfen nicht vergeſſen, daß Goethe hier ein Damm geweſen iſt, ein Wendepunkt, und wahrlich nur ein Dichter von ſeiner Bedeutung konnte hier Klopſtock und ſeinem großen Anhange entgegentreten. Ohne ihn vielleicht machten wir heute Oden, falls die Leerheit dieſer Poeſie für Ohr und Gemüt nicht in ſich ſelbſt den Todeskeim enthielte. Goethes im Jahr 1776 erfolgendes Zerwürfniß mit Klopſtock, obwohl von andern Dingen ausgehend, jedoch tief in den Naturen begründet, iſt hier augenſcheinlich der Entwickelung der deutſchen Poeſie vortheilhaft geweſen, denn die Scheidung der Bahnen wurde nur noch beſtimmter.

Trotz der vortheilhaften Unterſcheidung von Wieland und Klopſtock aber bleibt Goethe immer doch der Dichter des achtzehnten Jahrhunderts und behält inſofern noch gar manches mit ſeinem

Zeitgenoſſen gemein. Sein Geburtsjahr, recht bezeichnend, fällt ſogar eben noch in die erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und außerdem war er ein Süddeutſcher, als ſolcher weniger berührt von dem Geiſt Friedrichs des Großen und ſeines ſpartaniſchen Staates.

Seine Natur hatte viel Genießendes, ſie hatte viel von dem an ſich, was er ſelbſt wohl nicht ohne Beziehung auf ſich, „das Ewig Weibliche" nennt. Dies machte ihn allerdings in mancher Rückſicht mehr leidend als thätig, machte ihn mehr zu einem feinſinnigen Verarbeiter empfangener Eindrücke, als zu einem mehr ſelbſtändigen Beweger und Geſtalter. Ohne in Abrede ſtellen zu wollen, daß auch jenes ein weſentliches Gebiet der Kunſt ſein könne, läßt ſich doch gegenüber ein anderes, entgegengeſetztes anerkennen, ſogar fordern, und gar ſehr möchten wir warnen vor der Verrückung des allgemeinen Maaßſtabes der Kunſt, welche, vielleicht eben zu Gunſten Goethes gemacht und von ihm abſtrahirt, von dem Dichter nichts mehr und nichts anderes verlangt, als eben nur die getreue Abſpiegelung der Zeit und wohl gar das völlige Getragenſein von derſelben.*)

Man verlangt nun, zum plaſtiſchen Abſchluß der Geſtalt, vielleicht noch zu hören von Goethe dem Politiker, dem Philoſophen, dem Chriſten, dem Menſchen. Wir dürfen hier nicht ausweichen, wünſchen aber abſichtlich kurz zu ſein, damit die Schätzung des Dichters nicht ausarte in eine ganz anderweite. Vor allem iſt hier wieder das Jahrhundert wohl ins Auge zu faſſen, als die Baſis auf der Goethe ſteht. Wer wollte in erſterer Beziehung Goethes Patriotismus anfechten, wenn er auch eine andere Geſtalt annimmt als bei einem ſpäteren Geſchlecht. Goethe ſteht hier zunächſt auf Juſtus Moeſer, und das allein ſagt viel. Er war ſicherlich in ſeiner amtlichen Stellung zu Weimar beſtrebt, Deutſchland im Innern auszubauen, Wohlſtand zu fördern, Sitte, Bildung zu begründen; wir nennen in letzterer Beziehung zunächſt ſeinen Antheil an der Erneuerung der Univerſität Jena. Den Stürmen der franzöſiſchen Revolution ſah er mit anderen Augen zu als manche ſeiner Zeitgenoſſen, nach Maaßgabe ſeines Alters, wohl auch ſeiner Stellung. Er fürchtete einbrechende Barbarei, Entſittlichung. Als Deutſchland erlag, erlag freilich auch ſeine Hoffnung; in ſeiner Nähe mochten wenig Elemente ſein, auf welche ſich dieſelbe ſtützen ließ. Er zog ſich zurück, er tröſtete ſich jetzt allerdings mit den kosmopolitiſchen Auffaſſungen ſeines Jahrhunderts; hatte doch Deutſchland ſeine politiſche Exiſtenz und Bedeutung ſchon lange zuvor verloren. Dann aber glaubte er nur an die Alternative einer Abhängigkeit Deutſchlands entweder von ſeinem weſtlichen oder öſtlichen Nachbarn, und im Intereſſe der Bildung und ſelbſt der Freiheit war er geneigt der erſteren den Vorzug zu geben. Nur mühſam fand er ſich in die Vorſtellung eines ſiegreichen und erſtehenden Deutſchlands, das offenbar ſeine Hoffnungen übertroffen hatte.*) Aber er ſollte doch noch zur Feier mitwirken können.

---

*) So auch Gervinus.

Von Goethe dem Philoſophen möchte ich noch weniger ſprechen: er war eben zu ſehr Dichter um Mann eines Syſtems zu ſein, großartige philoſophiſche Gedanken ergriffen ihn wohl, allein er hielt nicht vorzugsweiſe an dem einen oder andern feſt und behielt ſich hier die Freiheit vor, um ſich gelegentlich auch wohl einem gewiſſen Myſticismus und ſelbſt Fatalismus hinzugeben. Es liegt dies eben tief in ſeiner poetiſchen Natur, in der leichten Art ſeiner Weltanſchauung und Lebensführung, in der ſich Vertrauen auf höhere Leitung eigenthümlich mit einem gewiſſen Leichtſinn paart. Kant zog ihn an, ſtieß ihn aber auch wieder ab, zum öftern fühlte er ſich weiter aufwärts zu Ariſtoteles hingezogen, dann aber in verſchiedenen Lebensperioden lieber noch zu Spinoza, deſſen großartige Einfachheit er ſchätzte, aber deſſen Lehre, wie alle Philoſophie, ihm doch immer nur eine einſtweilige Zuflucht war.

---

*) Sehr gut, aber ſehr ſtark, drückt dies Gervinus aus: „Er wettete auf ſchlechten Ausgang, und verlor." Alſo der große Sieg für ihn eine Niederlage?

Ein anderes iſt des Dichters Lebensphiloſophie, zumal wie dieſe ſich in ſeinen Werken offenbart. Da tritt denn freilich ein ein gewiſſes Sich-gehen und Treiben-laſſen hervor, das eine eigenthümliche Mittelſtufe zwiſchen dem Glauben an Vorſehung und Fatum macht, nicht ohne Beimiſchung eines gewiſſen ariſtippiſchen, um nicht zu ſagen epicuriſchen Elements. Wilhelm Meiſter der hier beſonders maaßgebend ſein dürfte, ſpricht das indulgere animo recht ſtark aus, das wir aber in verſchiedenen Geſtalten auch anderswo bei Goethe wiederfinden. Jedenfalls iſt die Auffaſſung gar weit entfernt von Kants kategoriſchem Imperativ und Fichtes ſo energiſch gebotenem Handeln aus Pflicht um der Pflicht willen: dies bildet eben eine Scheide der Jahrhunderte und Goethe liegt noch vor derſelben.

Goethes Chriſtenthum beurtheile man nicht nach heutigen Maaßſtäben und mit gewiſſen allzu ſtrengen Anſprüchen. Er war auch hier ein Kind ſeiner Zeit, als ſolches aber gewiß kein Freigeiſt. Von Natur abhold jeder Einſeitigkeit und Uebertreibung, ſchon als Dichter auf das Poſitive und Innerliche gewieſen, hat er auf verſchiedenen Wendepunkten ſeines Lebens dem Chriſtenthum volle Achtung erwieſen, namentlich ſeine faktiſche Macht willig anerkannt; im Uebrigen bezeichnet er ſich als ein Weltkind und hält es nicht eben für ſeine ſpecielle Aufgabe den Bekehrer zu ſpielen. Wenn auch hie und da Einzelnes begegnet, das als feindlich gefaßt werden könnte, ſo ſind ihm doch wieder auch Töne gelungen, z. B. im Fauſt, welche wohl darauf hindeuten, daß ſein Herz nicht bloß von chriſtlicher Lehre, ſondern auch von kirchlichen Formen müſſe ergriffen worden ſein.

Und nun der Menſch. Frage man nach dieſem nur in zweiter Reihe, ſage dann aber von ihm alles Gute, und namentlich, daß er unmöglich ein ſo großer Dichter hätte ſein können, wenn er nicht auch in entſprechender Weiſe ein Menſch geweſen wäre, wahr in ſeinem Weſen, tief, rein in ſeiner Empfindung. Goethe hat ſtets mit Ernſt an ſeinem Charakter gearbeitet und wir ſehen ihn hier beſtändig im Fortſchreiten, Leidenſchaften treten zurück, ſein

Wohlwollen wird allgemeiner, geräuſchlos, wohl auch geheim, hilft er dem Bedrängten, er iſt hoher Freundſchaft fähig. Was er vielleicht an Lenz verſchuldet haben konnte, hat er vielfach an Schiller gut gemacht, eine ſolche Freundſchaft zweier Dichter, die um den Beifall eines großen Volkes wetteifern, dürfte ohne Beiſpiel ſein. Die Welt ſtreitet darum, welcher von beiden der größere ſei, wem die Palme gebühre, ſie ſelbſt ſehen wir harmlos und neidlos, innigſt ſich fördernd, jeder der Leiſtung des andern ſich freuend, brüderlich, oder vielmehr dioskurengleich, neben einander ſtehen!

Man hat Goethe des Egoismus beſchuldigt — was wir zugeben können, iſt der Egoismus des Genius.*) Allerdings giebt es einen ſolchen, ja der Genius kann ohne dieſen Egoismus nicht gedacht werden, er zerreißt nicht bloß Familienbande aller Art, ſondern er zerſtört meiſtens auch das Lebensglück ſeines Inhabers ſelbſt, iſt alſo dem gemeinen Egoismus hierin ganz unähnlich. Nicht bloß Ehrſucht iſt es, was den wahren Künſtler, den geborenen Dichter treibt, ſondern es iſt etwas von dem Naturtrieb, der die Biene Honig ſammeln, die Seidenraupe ſpinnen heißt. Da müſſen denn gewiſſe Anſtöße gegen die Lebensregel milde beurtheilt werden. Es iſt geſagt worden, Goethe habe Verhältniſſe, die ſeiner Entwickelung hemmend entgegentraten, zu löſen, ihnen zu eigener Rettung zu entfliehen gewußt; er hielt eben dieſe für ſeine höhere Pflicht, ohne aber bei ſolchen Löſungen ſich ganz von Schuld freizuſprechen, wie denn auch hiefür die Bekenntniſſe, die Herzenserleichterungen in ſeinen Schriften zu finden ſind.

Ein Menſchenalter iſt verfloſſen, ſeit Goethe aus der Reihe der Lebenden geſchieden iſt; es liegt nahe zu fragen, wieviel ſich etwa geändert habe in der Wirkung ſeiner Werke, ob er hier etwas Aehnliches erfahren wie Klopſtock, Wieland, Herder — eine Frage, welche insbeſondere entgegentritt in Beziehung auf das Theater. Goethe hat eine Reihe von Bühnenſtücken geſchrieben, ſie ſind zu ihrer Zeit wohl ſämmtlich über die Bühne gegangen, aber wie viele ſind noch heute im Beſitz des Theaters und auf dem Repertoir? Die natürliche Tochter, noch vor ihrem Erſcheinen im Druck auf der Weimariſchen Hofbühne gegeben, iſt wohl ſeitdem vom Theater ganz verſchwunden, ohne Ausſicht darauf zurückzukehren, auch Taſſo, durch Goethes Schüler Pius Alexander Wolff auf der Berliner Hofbühne gehalten, iſt ſeit deſſen Tode, d. h. ſeit etwa zwanzig Jahren nicht mehr zur Aufführung gekommen, ſchwerlich noch anderswo, und bei der jetzigen Stimmung und Ungeduld dürfte ein Werk von ſo zartem und blaſſem Colorit wohl keine Hoffnung auf irgend einen Erfolg mehr haben, zumal da die feinere Ausarbeitung des Vortrags bei neueren Schauſpielern immer mehr zurücktritt, gleichen Schritt haltend mit dem Geſchmack des Publicums. So bleibt denn von den in Verſen geſchriebenen, für klaſſiſch gehaltenen Stücken nur noch Eines übrig, Iphigenie, dies aber beſteht allerdings noch in allen Ehren und gewinnt immer noch den Beifall des ernſteren Theiles der Zuſchauer. Entbehrt auch dieſes Stück eines geſättigten Colorits und lebhafter Leidenſchaften, ſo giebt es doch dem Schauſpieler, namentlich den Hauptrollen Iphigenie und Oreſt, vielfache Gelegenheit Declamation und Spiel zu entwickeln, ſogar in dankbarſter Art und ſo, daß durch die Perſönlichkeit des Darſtellers manches hinzugebracht werden kann, was dem Stück ſelbſt nicht hinreichend zu Theil geworden iſt. Nicht bloß Ruhe, Würde, Hoheit der Erſcheinung läßt ſich hier entfalten, ſondern auch die Schilderungen und die Theilnahme an denſelben, endlich der Wahnſinn, bei der durch das Ganze hindurch gehenden idealen Stimmung geben dem dramatiſchen Talent reiche Aufgaben und ſichern dem Werk eine bleibende Stelle auf der deutſchen Bühne, um ſo mehr, wenn rund umher Unruhiges, Zerriſſenes Platz greift. Nun kommt aber auch noch ein ganz beſonderer Umſtand hinzu, welcher ſogar die Stellung des Werkes jetzt vortheilhafter macht als zur Zeit, da es geſchrieben wurde. Damals gab es viele Behandlungen griechiſcher Stoffe, jetzt ſteht das Stück beinahe vereinzelt da, ohne irgend einen Rival, das will aber gerade bei antiken Fabeln um ſo mehr bedeuten, als hier eine gewiſſe Familienähnlichkeit die Wirkung nicht wenig abſchwächt. Es iſt bekannt, wie weſentlich die Rolle iſt, welche in den Werken der griechiſchen Tragiker die Erkennungen ſpielen, ſie gingen von dort auf die franzöſiſche klaſſiſche Tragödie über und eine ſtarke Abnutzung dieſes Motivs konnte nicht ausbleiben. Die Erkennung nach vorhergehender Verkennung bildet nun auch hier den Mittelpunkt und bei den ganz veränderten Bahnen, welche die neuere dramatiſche Kunſt hat einſchlagen müſſen, iſt nun dem Goetheſchen Stück dies Motiv faſt ausſchließlich verblieben, ſo daß es dadurch einen Vortheil und Reiz erhält, den es urſprünglich nicht gehabt haben kann.

---

*) Goethes „Urfreund“ von Knebel, faßt das Urtheil über ihn in die treffenden Worte zuſammen: „Goethe war Egoiſt im höchſten Grade, aber er mußte es ſein, denn er wußte, welchen Schatz er zu verwahren hatte. — Wo es auf Kunſt und Wiſſenſchaft ankam, wußte er Alles ſich anzueignen.“

Die kleineren Dramen und Singſpiele Goethes ſind aus der Bühnenwelt abgetreten, hie und da iſt ein Verſuch gemacht worden bei außerordentlichen Gelegenheiten, des großen Namens wegen, ſie aufzufriſchen, jedoch ohne dauernden Erfolg. So fragen wir denn beſonders nach dem Schickſal der beiden größeren, in neuerem Stil verfaßten Stücke, nach Götz und Egmont. Sie werden gegeben, namentlich da, wo man als Gegengewicht gegen ſo vieles Unwürdige doch auch in dem klaſſiſchen Namen einen Schild ſucht, allein daß ſie auf irgend einer deutſchen Bühne recht eigentlich einheimiſch wären, läßt ſich wohl nicht ſagen, und in der That bleiben ſie, trotz aller Bearbeitung, doch immer noch weit entfernt vom Bühnengerechten. Wie ſonderbar nun, daß gerade das Stück, bei dem Goethe am wenigſten an die Bühne gedacht, ſich heute am meiſten auf derſelben eingebürgert hat, Fauſt. Wir haben uns darüber ausgeſprochen und glauben allerdings, daß dies weniger der Fall ſein würde, wenn Bühne und Zuſchauerwelt mehr ſoliden Kunſtgeſchmack beſäßen. Goethes Fauſt gehört nicht dahin, er kann durch die Darſtellung nur verlieren, nicht gewinnen.

Mit einer ähnlichen Frage wenden wir uns auf ein ſehr verſchiedenes Gebiet: Wieviel iſt von Goethes Liedern ins Volk gedrungen, wieviel hat Muſik gefunden? Goethes Lieder ſind componirt worden, allein nicht überwiegend — und doch eben haben ſie eingeführt in die muſikaliſche Region. Reichardt hat einigen Liedern Melodie gegeben; Zumſteg verſuchte ſich an muſikaliſchem Vortrag der Balladen. War aber doch Mozart Goethes Zeitgenoß! Mendelsſohn hat mehr ausgeführte Stücke nach Goetheſchen Motiven gemacht, nicht eigentliche Lieder; Zelter ſetzte Muſik zu mehreren der geſelligen Lieder, manches friſch, einiges aber doch wohl etwas trocken. *) Aber Goethe wurde der Ausgang wahrer deutſcher Liederdichtung, wahrhaft ſangbarer Texte, wir nennen hier nur Wilhelm Müller und Heinrich Heine.

Die Thorheit hat gefragt: Wird Goethe ſich halten? Der Strebende kann fragen: Iſt Goethe zu erreichen, zu übertreffen, und wo und wie? — Er iſt nicht zu übertreffen an Innerlichkeit, zumal auf gewiſſen Feldern; er iſt wohl zu übertreffen an Vielſeitigkeit in der Darſtellung menſchlicher Leidenſchaften, namentlich der männlichen, überhaupt der Mannheit, an Stärke, ſelbſt an Pathos, Gewalt, Erhabenheit der Sprache — es ſind Felder genug, die er auch uns übrig gelaſſen, ganze Bahnen noch ließ er unbetreten. Und nichts kann für ihn ehrender ſein, als eben dieſe Frage, ob er etwas übrig gelaſſen, ſelbſt wenn die Antwort bejahend iſt.

Schließlich kommen wir auf den wichtigſten, entſcheidenden Punkt — Goethes Stellung in der Entwickelung deutſcher Literatur. In der ganzen Periode von Opitz ab hatten die Deutſchen nur das Beſtreben, ihren vorgeſchrittenen Nachbarn zu folgen, wo möglich, ſie einzuholen, ſie zu erreichen. Der Wille, das Bewußtſein, der Erfolg giebt ihnen dieſe und keine andere Stellung, von einem ganz ſelbſtändigen Auftreten, von der Möglichkeit des Vortritts war nicht die Rede. Galt blinder Verehrung auch Klopſtocks

---

*) H. Hoffmann (von Fallersleben) zählt 55 Compoſitionen nach Goetheſchen Texten — man wird aber nicht ſagen können, daß ſie im Volk gewurzelt, und ſich da erhalten hätten.

Gedicht weit über Milton, ſo war dieſe Auffaſſung doch nicht allgemein, ſie belebte zwar den Mut, konnte aber auf die Dauer das Gefühl ſelbſteigener Kraft und einer beſonderen höher geſtellten Aufgabe nicht erzeugen. Mit Goethe war es ein anderes, durch ihn traten erſt die wahrhaft belebenden Wirkungen der Kunſt ein, man fühlte das Weſen nationaler Poeſie, der Volksgeiſt, ſo wenig auch der Dichter ſelbſt daran glaubte, fühlte ſich hervorgerufen, die Welt deutſchen Gemüt- und Seelenlebens war aufgeſchloſſen. Es zeigte ſich, daß die Literaturen der romaniſchen Völker für uns keine Muſter ſein können und daß, wie groß die Engländer daſtehen mögen, wir uns ihnen doch ebenbürtig gegenüber ſtellen. Mag man immerhin Goethes einzelne Werke nicht als vollkommene Kunſtwerke gelten laſſen, auf dieſer Seite liegt ihr unbeſtrittener Werth: ſie ſind an ſich ſelbſt viel, ein Großes, bisher nicht Dageweſenes, und ſie ſchließen eine große Zukunft ein. Goethe iſt wirklich, was Klopſtock nur ſcheinbar war: mit ihm beginnt erſt die ſelbſtändige deutſche Literatur, während wir bisher nur eine mehr oder weniger, bald von hier, bald von dort abhängige hatten. Ja noch mehr: es öffnet ſich eine neue Bahn in der Weltliteratur. Von Goethe gehen Einflüſſe und Befruchtungen auf andere europäiſche Literaturen aus, die man nicht zu niedrig anzuſchlagen hat; zunächſt auf die engliſche und franzöſiſche. Daß Walter Scotts Genius, wie er dies ſelbſt zugiebt, ſich an Goethe entzündet hat, iſt wahrlich kein Geringes. Und hierin liegt denn auch zugleich die Ausgleichung und Verſöhnung, wenn wir nicht in all das unbedingte Lob einſtimmen konnten, das dankbare Zeitgenoſſen oder die nächſte Folgezeit, bewundernd aber befangen, ertheilt hat — zum Nachtheil der ferneren Entwickelung, wie denn auch mit Kränkung der Wahrheit.

XI.

Ausgaben.

Goethes Werke ſind in einer großen Zahl von Ausgaben erſchienen, anfangs einzeln, ſpäter in verſchiedenen Sammlungen. Wer das Bibliographiſche ſucht, findet es am vollſtändigſten in Goedekes Grundriß (II, 872) außerdem hat S. Hirzel Verdienſte um ſorgfältigſte Sammlung der geſammten Goethe-Literatur (Verzeichniß einer Goethe-Bibliothek). Es kann nicht unſere Abſicht ſein, daraus reichlich mitzutheilen, uns gehen nur die erſten Drucke an und diejenigen Wiederholungen, welche Abänderungen enthalten, demnächſt die Ausgaben der geſammelten Werke. Der erſten Drucke iſt meiſtens ſchon bei den einzelnen Dichtungen gedacht worden.

Goethe, deſſen Production einen ſo weiten Zeitraum umfaßt, erlebte eine große Fortbildung des allgemeinen Geſchmackes ſo wie ſeiner eigenen Kunſt, ja die Sprache ſelbſt veränderte ſich während dieſer Zeit; nicht auffallend daher, daß er ſeine früheren Werke durch geringere oder größere Nachhülfe in gleiche Ebne mit den ſpäteren zu erheben ſuchte. In der That haben wir in den letztlich verbreiteten Ausgaben beinahe kein Werk mehr völlig in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, der Goethe, den heute unſere Jugend lieſt, iſt nicht mehr derſelbe, welcher zu ſeiner Zeit erſchien. Kommt es bloß auf den Geſammteindruck der Werke an, wie ihn der große Leſerkreis ſucht, ſo iſt allerdings die Abweichung nicht ſo bedeutend, ja es mag ſogar gut ſein, wenn an Form und Ausdruck jetzt alles entfernt iſt, was fremdartig und veraltet erſcheinen konnte; ein anderes iſt es, wenn es ſich um ein beſonderes Studium handelt und um den Standpunkt, welchen der Dichter unter ſeinen Zeitgenoſſen und in der Entwickelungsreihe einnimmt. Die Werke, welche Goethe in den ſiebziger Jahren ſchrieb, liegen uns jetzt in einem Gewande vor, welches entſchieden den erſten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts angehört; vergleichen wir nun dieſelben mit ſolchen Werken jener früheren Zeitgenoſſen, welche dieſe Umformung nicht erhalten haben, ſo müſſen die letzteren ſich ſehr im Nachtheil befinden, vor allen aber kommt dadurch eine große Verwirrung in die Geſchichte der Sprachentwickelung, der Entwickelung des Geſchmacks u. ſ. w. Es iſt ſchon aufmerkſam gemacht worden, wie große Umbildung manche Gedichte ſpäter erfahren haben, daß Erwin und Elwire, anfangs in Proſa, ganz anders war, daß Stella einen völlig anderen Schluß erhielt; aber auch Götz erfuhr viele Aenderungen im Ausdruck, Werther wurde bei dem neuen Druck in der Göſchenſchen Ausgabe (1787) erweitert, ſpäter noch mehr überarbeitet, und ſehr bemerkenswerth weicht z. B. in den ſpäteren Drucken das Lied des Sängers im Wilhelm Meiſter von der erſten Geſtalt in der Göſchenſchen Ausgabe ab (ſ. o.), oder vielmehr, es erhält eine ebenſo glückliche als nothwendige Aenderung. Gar manches dieſer Art findet der ſorgſame Literator auf; für die Gedichte hat man großentheils ſchon die Varianten geſammelt, allein für die geſammten Werke fehlt es zur Zeit noch an einer ſolchen kritiſchen Ausgabe, welche auch in weiteren Kreiſen auf genaue und leichte Weiſe die Fortarbeit des Dichters und den Abſtand der früheren Geſtalt von der ſpäteren vollſtändig zur Anſchauung brächte. Es iſt eine ſolche zwar in Ausſicht geſtellt, allein es würde auch hier eines Lachmann bedürfen, um das Erforderliche zu leiſten. Stoff dazu iſt genug vorhanden.*)

Goethes Schriften wurden zuerſt und mehrmals von unbefugter Hand geſammelt, wie ſich dies aus der Theilnahme für dieſelben und aus dem fehlenden Schutz gegen Nachdruck erklärt. Der Berliner Drucker Himburg gab 1775—85 „D. Goethes Schriften" in vier Bänden heraus, die er ſogar recht ſplendid und mit Kupferſtichen von Chodowiecki ausſtattete, was denn damals eben ſo unerläßlich war, wie heute der Goldſchnitt. Die Ausgabe, welche ſich ſelbſt die Goetheſchen Werke erſt zuſammenſuchen mußte, iſt bemerkenswerth dadurch, daß ſie die Farce „Götter, Helden und Wieland" enthält, welche Goethe in den ſpäter von ihm ſelbſt veranſtalteten Sammlungen unterdrückte und nur wieder erſt in die Ausgabe letzter Hand aufnahm; dann aber auch, daß ſie irrthümlich ein Lied von Jacobi (ſ. o.) aufnahm, was Urſache wurde, daß Goethe es ſich weiterhin ſelbſt aneignete. Die Sammlung griff der Beſcheidenheit des Autors vor, der erſt zehn Jahr ſpäter eine rechtmäßige Ausgabe veranſtaltete; er hatte eben noch zu viel in ſeiner Bruſt, das auf Vollendung wartete.

---

*) Seitdem iſt das Cotta'ſche Privilegium abgelaufen und bereits wetteifern auch in dieſer Rückſicht mehrere gelehrte Herausgeber (Heinrich Kurz, Friedrich Strehlke). Ihre Leiſtung iſt abzuwarten.

Bei Georg Joachim Göſchen erſchienen, Leipzig 1787, „Goethes Schriften" in 8 Bänden, auf Subſcription, die Zahl der vorgedruckten Subſcribenten beträgt 551. Die mäßig gut gedruckte Ausgabe in klein Octav iſt geziert mit Kupferſtichen von Ramberg, Chodowiecki, Berger, Lips, Oeſer u. A. Sie beginnt mit Werthers Leiden, als dem beliebteſten Werk des Autors und läßt im zweiten Bande den Götz und die Mitſchuldigen folgen. Der dritte Band bringt Iphigenie, Clavigo, die Geſchwiſter, der vierte: Stella ein Schauſpiel für Liebende, mit der Vignette, welche die Doppelumarmung darſtellt, ſodann der Triumph der Empfindſamkeit und die Vögel. Der fünfte: Egmont, Claudine, das in Verſe umgeſetzte Singſpiel Erwin und Elwire; der ſechſte: Torquato Taſſo, Lila; der ſiebente 1790: Fauſt ein Fragment, die Singſpiele: Jery und Bately, und Scherz, Liſt und Rache; endlich der achte: das Jahrmarktsfeſt, Peter Brey und Vermiſchte Gedichte, erſte und zweite Sammlung, darin Hans Sachſens poetiſche Sendung — zuerſt gedruckt im Teutſchen Merkur.

Die Ausgabe erhielt ihre Fortſetzung durch die zu Berlin, im

Ungerſchen Verlage gedruckten „Goethes neue Schriften“, in ſieben Bänden, 1792—1800. Die Ausgabe iſt ohne Kupfer, zeichnet ſich aber ſehr vortheilhaft durch den eleganten Schnitt der Schrift aus, der ein eigenthümliches Gepräge der Zeit gewährt und auch etwas beiträgt, die Werke nach ihrem Zeitgeiſt vorzuführen. Der erſte Band enthält den Groß-Cophta, nebſt Caglioſtros Stammbaum und das römiſche Carneval: der zweite Band den Reineke Fuchs; der dritte, vierte, fünfte und ſechſte Wilhelm Meiſters Lehrjahre; der ſiebente Lieder, Balladen, Romanzen, Elegieen, darunter Alexis und Dora, und die Elegie Hermann und Dorothea — nicht das Epos ſelbſt, das einzeln bei Vieweg erſchienen war und erſt ſpäter in die Werke kam. Dann die Venetianiſchen Epigramme und die Weiſſagungen des Bakis. Dieſer letzte Band hat Kupfer und Vignetten. Enthielte die Ungerſche Ausgabe Hermann und Dorothea, ſo würde ſie zuſammen mit der einigermaßen ähnlichen von Göſchen den eigentlichen wahren Goethe enthalten — den ich meinerſeits am liebſten in dieſen Drucken leſe.

Danach gingen Goethes Werke in den Cottaſchen Verlag über, deſſen Zierde ſie bis heute ſind und bis zum Jahr 1867 bleiben werden, wo nämlich das Privilegium abläuft, *) doch ſteht zu erwarten, daß auch da noch die berühmte Verlagshandlung theils durch angemeſſene Auswahl und Wohlfeilheit, theils durch eine dem Forſcher und Kenner genügende kritiſche Ausgabe ſich innerhalb der freien Concurrenz behaupten werde. **) Die erſte Ausgabe welche aus dieſem Verlag hervorging (1806—8) wurde freilich mehr dem Autor gerecht als dem Publicum, denn ſie zeichnete ſich nicht eben durch Ausſtattung vortheilhaft aus; in zwölf Octavbänden, raumſparender als die vorhergehenden gedruckt, brachte ſie folgendes Neue: im vierten Bande: Mohamed, Tancred, Elpenor, im ſiebenten Bande: der Zauberflöte zweiter Theil; im ſechſten die natürliche Tochter; im ſiebenten die Fiſcherin; im achten Parabeln, Legenden, den Epilog zu Schillers Glocke, die Geheimniſſe; im neunten den Bürgergeneral und Gelegenheitsgedichte; im zehnten Hermann und Dorothea und Achilleis; im elften Briefe aus der Schweiz; im zwölften Fragmente eines Reiſejournals aus Italien; Unterhaltungen deutſcher Ausgewanderten, das Mährchen.

---

*) Der Leſer bemerkt, daß dieſe Worte vor einigen Jahren geſchrieben worden: ich mag ſie nach der Lage des heutigen Tages nicht abändern.

**) Es geſchieht unter Karl Goedekes Leitung.

Eine zweite Cottaſche Ausgabe in zwanzig Bänden, 1816 bis 19, gleichfalls in größerem Octav, die geringere Ausgabe auf ſehr geringem Papier mit ſchlechtem Druck. Von dem Neuen, das ſie enthält, iſt beſonders zu nennen: Pandora, im elften Band; die Wahlverwandtſchaften, im vierzehnten; Benvenuto Cellini im fünfzehnten und ſechzehnten; aus meinem Leben im ſiebzehnten bis neunzehnten; im zwanzigſten Rameaus Neffe, Diderot, der Sammler, endlich eine ſummariſche Jahresfolge der Goetheſchen Schriften, welche leider in der Ausgabe letzter Hand fortgeblieben und erſt neuerdings wieder aufgenommen worden.

Mehr den Anſprüchen auf angemeſſene Ausſtattung genügt die dritte Cottaſche Ausgabe, die ſogenannte Wiener, denn ſie erſchien zu Wien und Tübingen 1816—22, in kleinem Octav auf gutem Papier, daneben eine Ausgabe auf Velin. Auch dieſe Ausgabe bringt Neues; wir nennen den Divan, Winkelmann und ſein Jahrhundert, Wilhelm Meiſters Wanderjahre erſter Theil, und den zweiten Theil des Lebens.

Von beſonderer Wichtigkeit iſt nun die „Vollſtändige Ausgabe letzter Hand“, die vierte des Cottaſchen Verlags, 1827 bis 1831, in vierzig Bänden, leider in kleinem Taſchenformat, Sedez. Schon als Ausgabe letzter Hand, alſo als die vom Verfaſſer letzlich für gültig erklärte verdient ſie vor allen Anderen den Vorzug, leider nur haben bei der Anordnung auch buchhändleriſche Intereſſen mit eingewirkt, denn wenn der letzte Band erſt, nachdem die vorgehenden ſehr unbedeutende kleinere Aufſätze gebracht, Reineke Fuchs, Hermann und Dorothea, die Achilleis und Pandora enthält, ſo iſt das wohl nur dadurch zu erklären, daß man bei Leſern verſchiedener Art das Intereſſe bis zu dieſem vierzigſten Bande wach erhalten wollte — während durch beſſere Raumbenutzung und paſſenderes Format augenſcheinlich die Zahl der Bände ſehr eingeſchränkt werden konnte. Nichtsdeſtominder muß die ſehr unbequeme Ausgabe noch immer in erſter Reihe, namentlich bei allen literariſchen Arbeiten gebraucht werden, einmal als die vom Autor autoriſirte, dann aber auch, weil üblich geworden nach ihr zu citiren, z. B. in Grimms Wörterbuch, endlich weil Riemers unentbehrliche „Inhalts- und Namensverzeichniſſe“ für dieſelbe gemacht ſind und auf keine andere paſſen: Gründe, die auch uns beſtimmt haben, immer nur nach dieſer unſere Angaben zu machen, während neuerdings wohl andere Ausgaben ſchon verbreiteter ſein mögen. Dieſe Ausgabe nun enthält auch einiges Neue, allein nicht von Bedeutung, ſo z. B. die Tag- und Jahreshefte und manches von Gelegenheitspoeſie und Gelegenheitsſchriften. Auch mit der Vollſtändigkeit hat es eine eigene Bewandtniß, denn es iſt eben gerechnet auf die Ergänzung durch die nachgelaſſenen Schriften.

So folgten denn im ſelben Verlag: Goethes nachgelaſſene Werke, 1833—34 fünfzehn Bände in gleichem Taſchenformat, der 41. bis 55. Band der Geſammtwerke. — Sie enthalten gar Vieles, was das Intereſſe der Leſewelt in hohem Grade gewinnen mußte, in erſter Reihe den zweiten Theil des Fauſt, nicht minder aber auch die erſte Geſtalt des Götz, „dramatiſirt“, ſodann die Bearbeitung des Stückes für das Theater, ferner den vierten Theil aus meinem Leben. Mancherlei Gelegenheitsgedichte, Inſchriften und Erinnerungsblätter haben nicht ein allgemeines und literariſches Intereſſe, deſto mehr aber die Jugendgedichte, die ſich freilich noch vervollſtändigen laſſen. Goethe hat hier bei früheren Ausgaben manches zurückgelegt, das ihm ſeines Namens vielleicht nicht würdig ſchien, allein er hat dafür doch in die ſpäteren Ausgaben nicht Weniges aus ſeinen vorgeſchrittenen Jahren aufgenommen, von dem Gleiches gelten dürfte, und indem er dieſe ſpäteren Stücke mit denen der Jugend bunt gemiſcht, hat er, vielleicht eben abſichtlich, uns den Blick in ſeinem inneren Entwickelungsgang nicht wenig erſchwert. Eben durch dieſe Jugendgedichte nun, im Zuſammenhange mit ſeinem kritiſch berichtigten Leben, liegen die Elemente für eine neue Ausgabe der Gedichte, wobei freilich der Dichter auch ein Recht behält in dem was er als voll anerkannt und was nicht. Von naturwiſſenſchaftlichen Schriften war hier nur Fragmentariſches gegeben.

Es folgte eine abermalige Fortſetzung in vier Bänden, enthaltend: die erſte Geſtalt der Iphigenie in Proſa, ſchon früher nach einer andern Handſchrift von Adolph Stahr herausgegeben, Oldenburg 1839, Erwin und Elwire in der erſten Geſtalt, die Goethe aber nicht anerkannte (aus dem Merkur), ferner Claudine in der älteſten Geſtalt, und ebenſo zwei ältere Scenen des Jahrmarkts, alles Dinge von geringem Intereſſe, wogegen der verlorene proſaiſche Taſſo von Bedeutung geweſen ſein würde, um den Abſtand der Compoſition und Behandlung von dem metriſchen zu erſehen. Wichtiger iſt das Schema zur Fortſetzung der natürlichen Tochter, und ein paar neue Stücke: die Wette, die ungleichen Hausgenoſſen. Recht ſchätzbar am Schluß die Chronologie der Entſtehung Goetheſcher Schriften.

Die drei letzten Ausgaben giebt es nun auch in anſehnlichem Octav, zuſammen in 60 Bänden, 1827—42 allerdings ganz ſtattlich; daneben in Lexiconformat in zwei Bänden. Endlich iſt die jetzt ſehr beliebte Ausgabe in 40 Bänden, Schillerformat, zu nennen, 1840, „neugeordnet“, was allerdings ſehr nöthig war.

XII.

Goethes Beurtheiler.

Wie Goethe ſeine Werke nicht leicht geworden ſind — wir wiſſen, daß er oft mit der größten Anſtrengung arbeitete und ſie wiederholt auf den Amboß nahm — ſo iſt ihm auch das Durchdringen ſeines Namens bis zur allgemeinſten Anerkennung nicht ſo ganz geebnet geweſen. Götz und Werther ſchlugen im höchſten Grade ein, jener aber wurde doch auch von Seiten ſeiner Unregelmäßigkeit mehrfach angegriffen und vielfachen Widerſtand fand dieſer, ja er rief eine ganze Literatur hervor, eine Unzahl von Flugſchriften, welche jetzt zum Theil zur Seltenheit geworden ſind, damals aber nicht ohne Wirkung blieben. Lenz ſchrieb eine Vertheidigung, die nur leider nicht zum Druck kam und verloren gegangen iſt, aber Nicolai, der ſich in einer ſatiriſchen Fortſetzung erging, durfte es in ſeiner allgemeinen deutſchen Bibliothek wagen, zugleich Goethes Gedichte einer ſcharfen Kritik zu unterwerfen, ihn als einen Anfänger zu behandeln. Allein Herder und bald auch Wieland ſtanden auf ſeiner Seite, Leſſing erkannte ſeine Bedeutung an, Klopſtock ſuchte ſeine Freundſchaft, bewarb ſich um ſeine Bundesgenoſſenſchaft, Jacobi, Voß, Boie und die ſämmtlichen Göttinger ſchlugen ſich zu ihm, in der Schweiz aber hatte er an Lavater einen einflußreichen Freund. Dennoch wurden mehrere Kritiker in den achtziger Jahren an Goethe wieder irre, er erfüllte ihnen die erregten Hoffnungen nicht,*) was in der erſten Weimariſchen Zeit ans Licht trat, war freilich von keiner Bedeutung und von den größeren Arbeiten, die ihn beſchäftigten, verlautete eben nichts. Iphigenie und Taſſo imponirten dann um ſo mehr, als man von dem Verfaſſer des Götz und des Werther alles eher erwartet hatte als gerade ſolche Werke. Allein immer noch hatte Goethe ſich nicht durchgekämpft, eben ſo wenig wie Schiller, das beweiſt uns der Xenienkampf; dies gewaffnete Auftreten im Zuſammenhang mit den gleich darauf folgenden Werken von durchſchlagendem Gewicht, Wilhelm Meiſter und Hermann und Dorothea, waren erſt entſcheidend für Goethes Namen. Und doch bedurfte es hier gar ſehr der nachhelfenden, in das tiefere Verſtändniß einführenden Kritik. Wilhelm von Humboldt und Wilhelm Schlegel theilen das nicht geringe Verdienſt für verſchiedene Faſſungskräfte den Werth des epiſchen Gedichtes dargelegt zu haben, namentlich ſofern ſie das, was unmittelbar anſprach nun auch zum Rang eines wahren, tiefſinnigen, allen höchſten Anſprüchen genügenden Kunſtwerkes erhoben. Ebenſo Wilhelm Schlegel über Goethes Elegieen und Friedrich Schlegel über Wilhelm Meiſter (in den Charakterſtücken und Kritiken.**) Von hier ab konnte Goethe nur noch Bewunderer zählen und war nunmehr für lange Zeit gegen jeden ernſtlicheren Angriff geſichert. Sein Ruhm verbreitete ſich in alle Theile Deutſchlands, mehrere Geſammtausgaben erſchienen in großen Auflagen; beſonders zählte er Freunde in Norddeutſchland und vor allem in Berlin, wo die Schätzung bald eine Art von Cultus ward.

Auch an der Anerkennung des Auslandes fehlte es nicht, Ueberſetzungen, welche bisher ſo wenigen deutſchen Dichtern, unter andern Geßner und Leſſing, zu Theil geworden, ſtellten ſich reichlich ein; von Werthers Leiden waren frühzeitig drei franzöſiſche Ueberſetzungen (1776—77) erſchienen, darauf eine engliſche (London 1779), zwei italieniſche (1782—88), eine ſchwediſche (1783), eine Ruſſiſche (1788). Aber auch Iphigenie in Tauris ward 1794 ins Engliſche überſetzt, Clavigo ins Engliſche 1798, und ebenſo in demſelben Jahr auch Stella; von Wilhelm Meiſters Lehrjahren hatte man 1803 eine franzöſiſche Ueberſetzung, ja ein Franzoſe, Bitaubé, membre de l'institut national de France, verſuchte ſich ſogar (1800) an einer Uebertragung von Hermann und Dorothea, natürlich in Proſa; dieſelbe erſchien italieniſch von Jagemann 1805 — alles Ehren, wie ſie in dem Maaß bisher noch kein deutſcher Dichter erfahren.

---

*) Stärker drückt ſich Merck in Briefen aus, der Goethes damalige Leiſtungen weit unter ſeiner Kraft fand.

**) Derſelbe „über das Studium der griechiſchen Poeſie“, allein hier ſchwerfällig und auch wohl in manchem fehltreffend, hebt Goethes große Bedeutung hervor.

In Deutſchland mittlerweile hatte Goethe den Ruhm, der erſte Dichter des Volkes zu ſein, mit Schiller zu theilen, ja dem jugendlichen Alter war der jüngere Dichter zuſagender; dies änderte ſich mit der Zeit, namentlich unter dem Einfluß der romantiſchen Schule, und in ſolchen Kreiſen, die ſich gern von allem Volksthümlichen abkehren, ward es Mode, verächtlich auf Schiller und ſeine Verehrer herabzuſehen, und nur Goethe für den Inbegriff wahrer Poeſie zu halten, eine Auffaſſung, welche gründlicher eigentlich erſt durch die Veröffentlichung des Goethe-Schillerſchen Briefwechſels gewichen iſt, wo nämlich die gegenſeitige Hochachtung der beiden unverkennbar war und Goethes eigene Autorität ſolcher Schätzung entgegentrat.

Zu denen, welche Goethe die wahre Alleinherrſchaft zueigneten, gehört insbeſondere auch Ludwig Tieck, der Goethe in deſſen letzten Lebensjahren wiederholt mit kritiſcher Fackel in das hellſte Licht ſtellte, ſo beſonders in der Vorrede ſeiner Ausgabe der Lenziſchen Schriften. Wir leſen dort unter Anderm (S. LXX); „Denn nicht das Talent und die Vollendung iſt es allein, die Goethe, mit dem alſo nach meiner Einſicht die neue deutſche Poeſie anhebt, charakteriſirt, ſondern die deutſche Geſinnung, die Verklärung des Volks und Vaterlandes, das durch ihn gleichſam im Bewußtſein erſt erſtand und entdeckt wurde.“

In ſcharfem Gegenſatz mit ſolchen Worten ſollte nun Goethe aber auch noch einen beläſtigenden Angriff erleben. Nach langem Indifferentismus erwachte wieder mehr kirchlicher Sinn in Deutſchland, mit ihm erhob proteſtantiſche Orthodoxie ihr Haupt. Dieſen Maaßſtab legte man nun auch an den Dichter, der für den Inbegriff der geſammten deutſchen Auffaſſung gegolten hatte: kein Wunder, wenn er dieſem Maaßſtab nicht entſprach. Der Angriff wurde von dem Verfaſſer der falſchen Wanderjahre geführt,*) der was hier Wahres in dem Abſtand der Zeiten und dem Umſchwung der Dinge liegt, durch rohe Uebertreibung und unbillige Forderung ſogleich verrückte. Goethe antwortete mit der Epigrammzeile: „Der Elephant hat ſeine Laus, ſoll ich nicht meine haben?“

Allein das Eis war nun einmal gebrochen, und man kam ferner mit anderen Maaßſtäben, die auf den Dichter des vorigen Jahrhunderts noch weniger paſſen konnten. Wolfgang Menzel vermaß ſich, an den Dichter der Nation das Schneidermaaß beſchränkteſter Deutſchthümelei anzulegen und ging in blindem Eifer ſo weit, daß er ihm mit der Moral und dem Patriotiſmus auch zugleich noch die dichteriſche Potenz abſprach und ihm nur eben noch ein kleines Talent laſſen wollte, eine Verirrung, welche einzugeſtehen ihn ſpäter wohl nur falſche Schaam verhindert hat. Hie und da ein Atom von Wahrheit, in immer neuen Schriften wiederholt, wird zu einem lächerlichen Unſinn und einer durchaus nicht mehr äſthetiſchen Kritikaſterei aufgeblaſen. Aber in dem nur allzu geduldigen Deutſchland iſt auch das möglich, ja es war möglich zur Zeit, als der Goethe-Schillerſche Briefwechſel erſchien!

---

*) Im Jahr 1821, d. h. in demſelben Jahr, wo Goethes Wanderjahre ans Licht traten, oder vielleicht ſchon unmittelbar vor denſelben, erſchienen zu Quedlinburg bei Baſſe in fünf Bändchen: „Wilhelm Meiſters Wanderjahre.“ (Später, 1824 auch noch Lehrjahre in 2 Bändchen und Nachträge). — Der ungenannte Verfaſſer war Fr. W. Puſtkuchen. Der Roman führt die Perſonen und Geſchichten der Lehrjahre weiter, einigermaßen auch in Goetheſchem Stil, geht aber ſehr ins Betrachtende und Didactiſche und zwar ſo, daß Goethe ſelbſt kritiſirt wird. Die entſcheidendſten Stellen finden ſich im erſten Bändchen S. 96, 141 bis 144, 210. Außer der Moral werden Goethes Figuren, beſonders die männlichen, lebhaft, allein mit zu Tage liegender Ungerechtigkeit angegriffen: ſie ſeien ſämmtlich identiſch, ohne Kraft, ohne innere Klarheit, ohne feſtes Wollen, ohne Glauben, ohne Muth, ſo daß nur die Umſtände über ſie entſchieden. Das führt der Hauptmann aus, Mathilde dagegen meint, daß bei dem Mangel an Hochachtung vor dem Heiligen ſie unter dieſen Männern, die keine rechten Männer ſeien, nicht leben möge und auch Wilhelm Meiſter ſelbſt ſtimmt bei, es ſei bei Goethe eine Welt ohne Heroen, ohne Patriotismus, nur Lebensgewandtheit, Sinnlichkeit, vornehme Bildung u. ſ. w. Eine gewiſſe particula veri zugegeben, das Ganze bleibt ſchief und einſeitig, beſchränkt, großentheils beruhend auf Mangel an Sinn und Verſtändniß. Beſonders beſchuldigend und zugleich fehltreffend noch III, 31, wo geſagt iſt, Goethe ſei kein Repräſentant deutſchen Weſens, ſondern nur einer verworrenen zügelloſen Zeit, man vermiſſe bei ihm die deutſche Treue. Zur Abwehr trat unter Anderen Karl Immermann auf: „Brief an einen Freund über die falſchen Wanderjahre. Münſter 1823“ — mir leider nicht zu Händen gekommen.

Eben dieſer Briefwechſel, von Goethe ſelbſt redigirt, und noch bei ſeinem Leben, 1828, 29 erſchienen, hat denn gleichzeitig dem Rangſtreit ein Ende gemacht, über vieles treffliche Aufſchlüſſe gegeben, den Blick in Goethes innere Werkſtatt mehr als alles andere geöffnet und ſo nun auch weitere Angriffe des Unverſtandes ferngehalten; von da ab vielmehr datiren die Beſtrebungen umfaſſenderer und gerechterer Würdigung. Um Einzelnes haben wir ſchon hie und da mit unſeren Vorgängern unterhandelt, unſer Verhältniß zu denſelben im Ganzen feſtzuſtellen bleibt dem Leſer überlaſſen. Von denen, welche ſich mit Fleiß und liebevollem Eingehen der Auslegung, namentlich der Gedichte, gewidmet haben, ſind Viehoff und Götzinger zu nennen, um die Zuſammenſtellung von Goethes Leben hat ſich Schäfer verdient gemacht, er wird jedoch in kürzerer Darſtellung bei größerer Genauigkeit von Goedeke noch übertroffen.

Unter den Ausländern iſt G. H. Lewes zu nennen mit ſeinem trefflichen Werk: The life and Works of Goethe, with sketsches of his age and comtemporaries, from published and unpublished hources. in two Volumes. London 1855. (Deutſch von Dr. Freeſe). Das Werk macht dem Verfaſſer alle Ehre, es iſt bewundernswürdig für einen Ausländer und nur dadurch erklärlich, daß er es zum Theil in Deutſchland, in Weimar und Berlin, geſchrieben hat. Fern von nationalen Vorurtheilen und in ſehr anziehender Schreibart hat das Buch für den Deutſchen um ſo mehr Intereſſe, als es uns zeigt, wie das uns Bekannte von außerhalb geſehen erſcheint; der Verfaſſer hat überdies ein geiſtiges Auge, eine liebenswürdige Unbefangenheit und bringt große Maaßſtäbe mit. Man darf ſagen, daß er für gewiſſe Dinge den Anfang einer vorurtheilsfreien Betrachtung gemacht habe.

Demnächſt verdient wohl die meiſte Aufmerkſamkeit, was der geiſtvolle Amerikaner Ralph Waldo Emerſon über Goethe geſagt in einem ſeiner Eſſays, die freilich ſtets das Ungewöhnliche und Außerordentliche ſagen wollen. Auch was wir über Goethe leſen, klingt ein wenig überſeeiſch, ich hebe hier nur, nach Hermann Grimms Ueberſetzung, die Stelle hervor: „Goethe in ein Jahrhundert eintretend, in ein Land, in denen durch die Wucht übermäßiger Bildung jedes urſprüngliche Talent unter Büchern, unter mechaniſchen Hülfsmitteln, unter einem Uebermaße verſchiedenartiger Anforderungen erſticken mußte, lehrte die Menſchen, dies Gebirge von Einzelheiten zu überwältigen und ſich dienſtbar zu machen. Ich ſtelle Napoleon neben ihn. Beide waren die Repräſentanten der ungeduldigen Reaction der Natur gegen das ewige Zurſchauſtellen conventioneller todtgeborener Dinge und Gedanken; zwei kühne Realiſten“ u. ſ. w. Sehr bemerkenswerth iſt, daß Emerſon ſein Hauptaugenmerk auf Wilhelm Meiſter richtet, als Goethes bedeutendſtes und am meiſten kennzeichnendes Werk.

Um wieder auf einen deutſchen Urtheiler zurückzukehren, gebe ich hier zum Schluß die (panegyriſch) beredten Worte, mit denen Joſeph von Schelling in der Akademie zu München auf Goethes Tod zu ſprechen kam: — „In einer ſolchen Zeit (nämlich der von vielen Seiten begünſtigſten Phantaſterei) erleidet nicht die deutſche Literatur bloß, Deutſchland ſelbſt den ſchmerzlichſten Verluſt, den es erleiden konnte. Der Mann entzieht ſich ihm, der in allen inneren und äußeren Verwirrungen wie eine mächtige Säule hervorragte, an der Viele ſich aufrichteten, wie ein Pharus, der alle Wege des Geiſtes beleuchtete, der, aller Anarchie und Geſetzloſigkeit durch ſeine Natur feind, die Herrſchaft, welche er über die Geiſter ausübte, ſtets nur der Wahrheit und dem in ſich gefundenem Maaße verdanken wollte; in deſſen Geiſt (wie ich hinzuſetzen darf) in deſſen Herzen Teutſchland für Alles, woran es in Kunſt oder Wiſſenſchaft, in der Poeſie oder im Leben bewegt wurde, das Urtheil väterlicher Weisheit, eine letzte verſöhnende Entſcheidung zu finden ſicher war. Teutſchland war nicht verwaiſet, nicht verarmt, es war in aller Schwäche und inneren Zerrüttung groß, reich und mächtig an Geiſt, ſo lange Goethe lebte.“

Zweiundzwanzigſtes Buch.

Goethe's ältere Zeitgenoſſen.

I.

Mitſtrebende.

Die Betrachtung Goethes iſt inſofern nicht abgeſchloſſen, als noch ſeine Umgebung ins Auge zu faſſen bleibt, von welcher immer noch Lichter auf ihn zurückfallen; ſelbſt die Einflüſſe, welche von einer Perſönlichkeit ausgehen, gehören mit zur Abrundung ihres Bildes. Man iſt zwar einigermaßen auf die Mitſtrebenden Goethes aufmerkſam geweſen, allein es fehlt doch noch viel, daß hier ein jedes in ſein richtiges Verhältniß geſtellt wäre, namentlich hat man es ſich leicht gemacht, ſeit der Name der Genie- oder der Sturm- und Drangperiode aufgekommen iſt, denn hier warf man alles zuſammen, was näher zu verfolgen und zu ordnen ſchwierig war.

Es verſteht ſich bald, daß eine Erſcheinung, wie die Goethes, ihrer Vorbereitung, ihrer Begleitung bedarf, daß ſie nicht iſolirt daſtehn, daß ſie, um in einem Bilde zu reden, ſich nicht aus der Ebne erheben kann. So haben wir denn auch ſchon, als wir an ſie hinanführten, auf Einiges aufmerkſam gemacht, andererſeits wurde im Leben Goethes auf Punkte hingewieſen, wo er Berührungen hatte und Eindrücke empfing; dies nun iſt hier aufzunehmen und weiter hinauszuführen Wiederum wird, erſt nachdem wir Goethe kennen, nachdem wir wiſſen, wohin die Entwickelung gegangen, auch der Rückblick auf manches Andere an Intereſſe gewinnen.

Man begann zu fühlen, daß die deutſche Literatur ihr Ziel nicht erreiche, wenn ſie ſich damit begnüge der franzöſiſchen nachzuſtreben, man empfand die Nüchternheit, die Leere einer ganzen Epoche. Leſſings Angriffe auf die einſt ſo hochgehaltenen Vorbilder der franzöſiſchen Tragödie, dazu die Kenntniß Shakeſpeares neben Homer, Oſſian und der althebräiſchen Poeſie — das zeigte auf einmal ganz neue Gebiete und Aufgaben, ließ eine deutſche Poeſie von völlig anderem Charakter ahnen und fordern. Ein Mann an der äußerſten Grenze, wo deutſche Sprache und Bildung gedieh, gab am Schluß der ſechziger Jahre hier eine merkwürdige Anregung, der von uns ſchon genannte Hamann, dem man den Namen des Magus aus dem Norden beilegte — er adoptirte ihn ſpäter ſelbſt in einer ſeiner Schriften. Durch Stand und Bildungsgang geſondert von allem Schulmäßigen, viel in ſeinem bewegten Innern umherwälzend, mit leiſem Ohr die nahenden Fußtritte einer neuen Zeit wahrnehmend, manches durcheinander werfend und ſich ſelbſt noch wenig klar, ſprach er in ſonderbaren Formen Orakel aus, welche auf die große Leſerwelt wenig Einfluß haben konnten, deſto mehr aber auf einzelne Empfängliche oder Gleichgeſinnte. Ein kräftiger Gährungsſtoff war gegeben, deſſen Wirkung bald, aus verſchiedenen Organen ſprechend, in vervielfältigtem Wiederhall ganz Deutſchland an allen Enden umfaßte. Mit dem Gefühl, daß die Zeit jener nüchternen, waſſerklaren, kühlen Verſtandesmäßigkeit abgelaufen ſei, kam das Räthſelhafte, das Unklare, ſelbſt das Trübe und Verworrene an die Reihe, ſobald nur Streben, Wärme, Gedanke damit verbunden war. Die letzteren Eigenſchaften, und ſogar Tiefſinniges, beſaßen Hamanns Schriften, dazu ein gut Theil von germaniſchem Geiſt, der von dem Firniß franzöſiſcher Modebildung unberührt war und zu Echtem, Altehrwürdigem zurückwollte.

Es war etwas von wahrer Myſtik, von Myſticismus im beſten Sinne des Worts in ihm, d. h. von jener Verworrenheit und Dunkelheit, welche entſpringt aus einem unbezwungenen Inhalt, aus dem Mißverhältniß dieſes Inhalts und ſeines Gefäßes. Dies, was in anderer Zeit hätte abſchrecken können, war gerade damals anziehend, wenn auch nur für Wenige. Die von Hamann ausgehenden Richtungen und Anregungen waren verſchiedener Art, ſo daß ſie in ihrer Weiterleitung ſich theilten, dann aber ſpäter, zufolge einer inneren Einigung im germaniſchen Geiſt, doch wieder zuſammentrafen. Im Gegenſatz conventioneller Abſtraction wollte Hamann einerſeits Offenbarung, andererſeits Natur, in der Dichtung überdies Anſchluß an Volkspoeſie. Er begehrte für ſich nicht Leier noch Pinſel, ſondern „eine Worfſchaufel, die Tenne heiliger Poeſie zu fegen“. Das Göttliche im Menſchen ſollte überall mehr zur Erſcheinung kommen, am meiſten in der Kunſt; Poeſie gilt ihm für die Mutterſprache der Menſchheit, und dieſe habe ihren Urſprung eben ganz verloren, ſich von ihrem Wege verirrt, ſie müſſe zugleich göttlicher und ſinnlicher werden. Nach ſeiner Ausdrucksweiſe: „O eine Muſe, wie das Feuer des Goldſchmieds und wie die Seife der Wäſcher! — Sie wird es wagen den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abſtractionen zu läutern, wodurch unſere Begriffe von den Dingen eben ſo ſehr verſtümmelt werden als der Name des Schöpfers unterdrückt und geläſtert wird.“

Augenſcheinlich ſteht Herder in nahem Zuſammenhange mit Hamann, mit dem er zu Königsberg auch perſönlichen Verkehr gehabt in der Zeit ſeiner Entwickelung; mit mehr Klarheit, Geſchmack und methodiſcher Bildung predigt er über Hamanniſche Texte und er zunächſt iſt der Verbreiter dieſer Lehren in Deutſchland geworden, wir finden ſie wieder überall in ſeinen Schriften, wenn die Quelle auch nicht genannt wird. Dieſe war freilich etwas über die Perſönlichkeit Hinausgehendes, je mehr und mehr von der Zeit Gefordertes; hatten doch ſelbſt die Franzoſen in Diderot und Rouſſeau verwandte Beſtrebungen. Nächſt Herder wirkte Hamann ganz beſonders auf Lavater, und hier tritt mehr eine andere Seite ſeiner Lehre in den Vordergrund, je nach der verſchiedenen Grundanlage des Mannes.

Lavater faßt mehr die Seite der geſammten Erkenntniß als der Kunſt auf; an der Hand der Offenbarung ſucht er ein tieferes mehr unmittelbares Verſtändniß, über den Verſtand und deſſen Wege hinaus beſteht er auf das Vorhandenſein eines höhern Senſoriums, das unter göttlicher Influenz ſtehe, er glaubt an höhere Eingebungen aller Art, wie andererſeits an die Ausprägung des Innern in der äußern Form, wo jenes von bevorzugten Geiſtern wahrgenommen werden könne — daher ſeine Phyſiognomik. Mit ſolchen Auffaſſungen, die ihre tiefe Berechtigung haben, wenn auch die Grenze ſchwer zu finden iſt, drang Lavater leidenſchaftlich vor und erlag dabei wohl mancher Uebereilung, fiel verſchiedentlich in Selbſttäuſchung, weil ſein Charakter doch wohl nicht feſt genug war, um ſo Mächtiges zu bergen und zu bewältigen. Insbeſondere war er nicht ſchöpferiſch und nicht Künſtler genug, als daß er, ſo viel Verſe er auch ſchrieb, davon viel hätte ausprägen können — wir kommen ſpäter auf ſeine Werke.

Hatte nun Goethe in ſeiner ſchönen frühen Zeit auch keine unmittelbare Beziehung zu Hamann, ſo wurde er doch weſentlich von deſſen Offenbarungen berührt, indem er in der entſcheidendſten Periode ſeines Lebens ſich bald zwiſchen Herder und Lavater geſtellt fand. Sehen wir einen ungeheuren Abſtand zwiſchen den Werken, welche Goethe in Leipzig verfaßte und dem Götz, in der That Werke, die ganz verſchiedenen Zeitaltern angehören, ſo zeigt ſich, daß er nicht in ſich ſelbſt und von Hauſe aus auf der Bahn war, die ihn berühmt gemacht, ſondern daß hier auch äußere Einflüſſe, und zwar zunächſt der Einfluß von Herder, auf ihn gewirkt; allein was er in ſich trug, war eben die reine unverdorbene Naturkraft in all ihrer Fülle, der man nur das beſſere Ziel zeigen durfte, um ſie ſogleich für daſſelbe zu gewinnen. So wie aber Goethe einmal von dieſen Einflüſſen berührt wurde, gehörte er ſogleich einer andern Zeit an als in der Wieland und Klopſtock, ja ſelbſt Leſſing geſtanden hatten; auch Voß und andere Zeitgenoſſen wurden dadurch weit von ihm abgetrennt.

Aber Goethe gab ſich dieſen Einflüſſen nicht blind hin, ſondern folgte ſeiner Natur, ging ſeine eigenen Bahnen. Stand er hier zwiſchen zweien, ſo wirkte Herder ſtärker und reiner auf ihn, ja die bald wahrgenommenen Ausſchreitungen Lavaters mahnten zur Vorſicht, führten auf ein ſicheres Maaß zurück. Lavater blieb für Goethe von großem Intereſſe, allein dieſer ſtand ſtets zu ihm in dem Verhältniß der Unterhandlung, und wohl auch geradezu der Abwehr. Dazu kommt, daß Herder ihm zugleich große Vorbilder gewieſen, er wies ihn auf Homer, der jetzt mit ganz anderem Auge geleſen wurde als ſonſt, denn man erkannte in ihm die Wahrheit der Natur und des Lebens, ein zweites Vorbild aber war Shakeſpeare, vor deſſen Bilde, wie in Kunſt und Alterthum zu leſen ſteht, er Herder umarmt. Shakeſpeare und Homer zuſammenwirkend führten nun, fern von ſonſtigen Traditionen und Conventionen der Dichterpraxis, auf ein hingebungsvolles Studium des Menſchen und des Lebens, auf eine Betrachtung deſſelben mit künſtleriſchem Auge. In dieſen Führern beſaß Goethe ſogleich ein Correctiv gegen alle Ausſchreitungen der neuen Gährung, überdies aber auch in ſeiner eigenen künſtleriſchen Natur.

Mit Herder verkehrte er in Straßburg nur kurze Zeit, um ſpäter, unter ſehr veränderten Verhältniſſen, wieder mit ihm in Weimar zuſammenzutreffen. Unterdeſſen aber wurde er mit zwei anderen Geiſtern bekannt, welche ähnliche Anſchauungen und Beſtrebungen hatten, beide von tiefem Einfluß nicht nur auf Goethe ſondern auf die ganze Entwickelung des Jahrhunderts. Man iſt erſt ſpät auf ſie aufmerkſam geworden, nachdem Goethe in ſeinem Leben die Namen der ſchon längſt aus dem Gedächtniß Gekommenen uns genannt und auf die Art ſeiner Berührung mit ihnen wenigſtens von fern hingedeutet hat. Es ſind Lenz und Merck, denn bald zeigt ſich, daß dieſe Beiden weit hervorragend ſtehen über allen andern, mit denen der Goethe, welcher Götz und Werther ſchrieb, in geiſtigem Verkehr ſtand. Das Leben und Wirken dieſer noch immer viel zu wenig gekannten Männer wird nun zunächſt darzuſtellen ſein.

II.

Reinhold Lenz.

Leben.

Die Entwickelung der deutſchen Poeſie nahm in dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts ſo ſchnelle und ſo große Schritte, daß manches überholt und zur Seite geſchoben wurde, namentlich wenn es ſelbſt in der Richtung des Fortſchrittes lag. So kommt es, daß Goethe ſeine Mitſtrebenden in Schatten geſtellt hat und daß ſie vollends in Vergeſſenheit geriethen, als das Doppelgeſtirn Goethe und Schiller am Himmel der deutſchen Poeſie leuchtete. Selbſt Werthvolles konnte auf dieſe Weiſe zurückgedrängt werden, und jedenfalls iſt es für die Entwickelung deutſcher Dichtkunſt von Wichtigkeit, die Zeitgenoſſen unſrer großen Heroen genau zu kennen und ihr Verhältniß zu denſelben ſorgfältig abzumeſſen.

Lenz verdient hier die erſte Stelle, er iſt der bedeutendſte von allen, dann aber auch nimmt er einen vorgoethiſchen Standpunkt ein. So lange man ihn nicht hinreichend kannte, und erſt neuerdings ſind entſcheidende Documente zu Tage gekommen, ſtellte man ihn unmittelbar mit Klinger, Müller und Wagner zuſammen, hielt ihn durchaus für abhängig von Goethe, von dieſem erſt geweckt, ja nahm ſeine Werke für Ausfluß und Nachklang des Goetheſchen Geiſtes, eine Auffaſſung, welche wir noch bei dem Herausgeber der Lenziſchen Schriften, Ludwig Tieck, finden, der ich aber, geſtützt auf deutlich ſprechende Urkunden und einfache

Combination, durchaus habe entgegentreten müſſen.*) Hiernach würde vielleicht erwartet, daß Lenz in unſerer Darſtellung ſeine Stelle vor Goethe hätte finden ſollen; allerdings hätte das geſchehen können, es waren jedoch wiederum Gründe, ihn nicht zu weit von anderen Zeitgenoſſen abzutrennen, und ſelbſt ſein Verhältniß zu Goethe kann erſt erkannt werden, nachdem dieſer in ſeiner Ganzheit hingeſtellt worden. Ueberhaupt aber werden noch alle dieſe umgebenden Erſcheinungen Licht auf Goethe zurückwerfen, ebenſo wie ſie es von ihm empfangen.

Jacob Michael Reinhold Lenz wurde zu Seßwegen in Liefland geboren, im Jahr 1750, alſo ein Jahr ſpäter als Goethe. Er iſt der zweite Sohn des dortigen Predigers; ſeine Erziehung und Bildung erhielt er von ſeinem Vater und in der Schule des Ortes. Die Neigung zur Dichtkunſt trat früh hervor und erhielt Förderung durch den eſthniſchen Prediger Oldekop, der frühzeitig mehrere von den Erſtlingsverſuchen des jungen Dichters bekannt machte. Mehreres davon iſt erhalten; es zeigt ſich darin ganz unverkennbar der Einfluß des Klopſtockiſchen Meſſias, der in dieſen theologiſchen Kreiſen wohl die allgemeine Bewunderung beſaß. Aber ſchon hier auf der Schule, in dem Alter von ſechzehn Jahren, erhielt der junge Lenz eine dramatiſche Aufgabe, und er löſte ſie in bewundernswürdiger Weiſe. Bei Gelegenheit einer Hochzeit wurde ihm aufgegeben die ſehr eigenthümlichen Vorfälle, welche den Aufſchub der Vermählung veranlaßt hatten, in ein Drama zu bringen, das bei dem Feſt geſpielt werden ſollte. Der Bräutigam, ein ruſſiſcher Offizier, war nämlich unmittelbar vor der Hochzeit durch den Mordanfall ſeines Dieners gefährlich verwundet worden, und konnte erſt nach wunderbarer Heilung der Braut die Hand reichen. Das Stück iſt erhalten: „Der verwundete Bräutigam", 1845 von Dr. Blum in Dorpat herausgegeben, höchſt dankenswerth, denn es dient vorzüglich dazu, nicht nur die frühzeitige Entwickelung des Dichters, ſondern auch ſeine Selbſtändigkeit, Goethe gegenüber, ins Licht zu ſtellen. Allerdings ſind Einflüſſe von Leſſings Minna von Barnhelm erkennbar, allein das iſt ganz in der Ordnung, und auch hier ſchon iſt das Streben nach kurzem und ſcharfem Ausdruck, nach lebhaftem Dialog höchſt anerkennenswerth. Daneben zeigt ſich aber auch ſchon viel Eigenes, namentlich die Fähigkeit, Bilder der Wirklichkeit aufzufaſſen und nach der Natur zu arbeiten. Im Ganzen wie im Einzelnen offenbart ſich dramatiſches Geſchick, manche Scenen ſind ſehr gelungen, ebenſowohl mit wahrer Auffaſſung des Seelenlebens, als auch mit richtigem Gefühl für das, was dramatiſch und theatraliſch iſt. Das Stück beſteht ſelbſt neben den reiferen Werken des Dichters und kündigt auf das entſchiedenſte den Beruf zu dramatiſcher Poeſie an.

---

*) In meiner Schrift: „Reinhold Lenz, Leben und Werke. Mit Ergänzungen der Tieck'ſchen Ausgabe. Berlin 1861." In alle dem, was hier nur angedeutet werden kann, muß ich auf dieſe ausführlichere Schrift verweiſen.

Der junge Lenz ſollte Theologie ſtudiren, wie denn dies Studium auch ſeiner eigenen Neigung vollkommen entſprach. Er begab ſich, nach vollendeter Schulzeit, zu dieſem Behuf auf die Univerſität zu Königsberg; leider nur fehlt es gar ſehr an Nachrichten, welchen Bildungsgang er hier genommen, welche Lehrer er gehört, welche Bekanntſchaften er gemacht. Im Jahr 1768 war er in Begleitung ſeines jüngeren Bruders Chriſtian, welcher Jura ſtudirte, nach Königsberg gekommen, verließ es aber ſchon 1770, ſo daß er kaum zwei Jahre hier verweilt haben kann. Außer ſeinem theologiſchen Studium bekümmerte er ſich eifrig um Literatur und übte ſelbſt die Poeſie. Schon im Jahr 1769 ließ er zu Königsberg ein größeres Gedicht „die Landplagen" drucken, wovon wir ſogleich handeln; es ſteht wieder unter ſichtbarem Einfluß Klopſtockiſcher Poeſie, bekundet aber auf das deutlichſte das in ſeiner Bildung fortſchreitende große Talent des Dichters.

Nach vollendetem Studium ward Lenz Hofmeiſter, befand ſich alſo auf der gewöhnlichen Zwiſchenſtation junger Theologen; dieſe führte ihn aber nicht zu einem Amt hinüber, trug vielmehr das

Ihrige bei, ihn weit von demſelben zu verſchlagen. Er ſollte ſeine Zöglinge, zwei junge kurländiſche Edelleute, von Kleiſt, auf Reiſen geleiten, nach Deutſchland, ja bis nach Frankreich. Sein deutſcher Dichterberuf ließ ihn dieſe Gelegenheit freudig ergreifen; die Reiſe ging über Berlin nach Straßburg, wo die jungen Herren in franzöſiſche Militärdienſte treten ſollten, um ſpäter in ruſſiſchen deſto größeres Anſehen, deſto ſchnelleres Avancement zu haben. Der zwanzigjährige Lenz ſollte ihr Mentor, vor allem ihr Sprachlehrer ſein, überhaupt aber ihre Studien überwachen und leiten, und wir werden ſehen, daß er dies in ausgezeichneter Weiſe that.

In Berlin beſuchte er Ramler, legte dieſem eigene Gedichte vor und eine Ueberſetzung von Popes Essay on Criticism; Ramler wies ihn an Nicolai, er ſcheint aber auf beide keinen ſonderlichen Eindruck gemacht zu haben und die Abſicht des Druckes blieb unerreicht. Im Weiteren läßt ſich der Weg nach Straßburg nicht verfolgen, noch weniger, ob etwa Lenz ſich literariſchen Männern vorgeſtellt.

In Straßburg, wie das Goethe andeutet, verkehrte er viel in militäriſchen Kreiſen, offenbar durch den Beruf ſeiner Zöglinge dazu veranlaßt; allein auch literariſche Zirkel muß er bald geſucht und gefunden haben, namentlich ſcheint er durch den Actuar Salzmann, der in der Tiſchgeſellſchaft präſidirte, mit einem Kreiſe literariſcher Männer frühzeitig bekannt geworden zu ſein. Seine poetiſche Thätigkeit ruhte nicht. Mit Goethe, wie dieſer das ausdrücklich erzählt, kam er erſt in der letzten Zeit von deſſen Anweſenheit, im Sommer 1771, in Berührung, bald aber wurde der Verkehr ein ſehr inniger. Das mag nicht zufällig ſein, ſondern hatte wohl ſeinen tiefer liegenden Grund. Die Richtung, welche Goethe von Leipzig mitbrachte, war eine andere als diejenige, welche Lenz bereits beſaß. Letzterer war ſchon ganz den Engländern zugethan, jener hing noch an franzöſiſchen und italieniſchen Muſtern. Das aber änderte ſich ſchnell, wie bekannt, durch das merkwürdige Zuſammentreffen Goethes mit Herder in Straßburg, denn dieſer machte den jungen enthuſiaſtiſchen Goethe auf Homer und Oſſian, auf Milton und ganz beſonders auf Shakeſpeare aufmerkſam und führte ihn zum Studium der neuen Muſter an. Als Herder alsbald Straßburg verließ, fehlte jenem ein Studiengenoß in dieſer Richtung — er fand ihn in Lenz. Lenz war damals des Engliſchen ſchon ganz mächtig, er brachte die Kenntniß bereits aus ſeiner nordiſchen Heimat mit, ja er war, da ihm Wielands Ueberſetzungsart nicht genügte, eben ſelbſt mit der Uebertragung eines der ſchwierigſten Stücke des großen Britten beſchäftigt, Love's labour's lost. Daß er in der glücklichen Wiedergabe der Witzſpiele und Schnörkel hier Außerordentliches leiſtete, ſagt uns Goethe in ſeinem Leben und das noch vorhandene ſpäter gedruckte Werk beſtätigt es. Goethe nun trieb mit Lenz viel Engliſch, ſie laſen zuſammen Shakeſpeare, zur Erinnerung deſſen ſchenkte Goethe bei ſeinem Abgange von Straßburg ein Exemplar des Othello an Lenz und ſchrieb hinein: Seinem und Shakeſpeares würdigem Freunde. Damals während ſeines Verkehrs mit Goethe zu Straßburg ſchrieb Lenz ſein Stück „der Hofmeiſter", alſo unzweifelhaft vor Goethes Götz, der erſt nach der Rückkehr zu Frankfurt begonnen wurde und in Wetzlar ſeine feſtere Geſtalt erhielt. Dies hervorzuheben iſt unerläßlich, weil es eben gilt das Vorurtheil niederzuſchlagen, Lenz ſei hier den Nachahmern Goethes gleichzuſtellen. Der Hofmeiſter iſt ein kühn aus dem Leben gegriffenes Stück, ſteht in nahem Zuſammenhange mit dem früheren Werk, dem verwundeten Bräutigam, zum Götz hat er keine Beziehung, es müßte denn die ſein, daß Goethe ſich durch ihn mehr in der Richtung beſtärkte, auf welche Herder und Shakeſpeare ihn wieſen, und zu der ſeine eigene Natur alle Anlage beſaß. Lenz ſchrieb noch eins oder mehrere andere Stücke, die aber ungedruckt blieben, während der ſpätere Götz ihnen in die Oeffentlichkeit voranging, ein Umſtand, der beſonders beigetragen hat die wahren Verhältniſſe zu verrücken.

Brachte nun ſchon dies unter den Freunden eine gewiſſe

Spannung hervor, ſo trat bald noch ein Verhältniß ganz anderer Art hinzu. Wir wiſſen, welche bedeutende Rolle in Goethes Leben und Entwickelung jene Pfarrerstochter zu Seſenheim ſpielt, er hatte ihr Hoffnungen gemacht und ſie verlaſſen. Mit eben dieſer Friederike kam nun auch Lenz das Jahr darauf in Verkehr, durch den ſonderbaren Zufall, daß der Eine der beiden Herren von Kleiſt, der andere hatte ſich mittlerweile getrennt, nach Fort-Louis verſetzt wurde, wahrſcheinlich in die dortige Garniſon. Das jetzt nicht mehr vorhandene Fort lag auf einer Rheininſel, wenige Meilen unterhalb Straßburg und — Seſenheim gegenüber. In der Ermangelung guter Geſellſchaft wurde bald der Pfarrer beſucht, anfangs in Begleitung des Herrn von Kleiſt, bald aber auch allein von dem Dichter, deſſen Herz Feuer gefangen hatte. Goethe hat in ſeinem Leben, nicht ohne Intereſſe, dieſe Leidenſchaft Lenzens für eine verſtellte erklärt, ſeit uns aber des letzteren Briefe an Salzmann aus dieſer Zeit vorliegen, kann auch nicht der mindeſte Zweifel bleiben, daß dem nicht ſo ſei. Lenz liebte Friederike wirklich und wurde geliebt, die Eltern ſelbſt billigten das Verhältniß und hielten die Verbindung mit einem Theologen — Lenz predigte zum öftern in Seſenheim — für nur noch angemeſſener, während die Verlaſſene zugleich in dem Dichter Lenz einen Erſatz finden konnte für den Dichter Goethe. Aber hier traten große Kämpfe bei ihm ſelbſt ein; er hatte gewiſſe theologiſche Scrupel, er nennt ſich zwar einen guten evangeliſchen Chriſten, aber nur keinen orthodoxen und er fühlte etwas in ſeinem Innerſten, das ihn nicht zum Theologen eigne, ihm eine andere Bahn vorſchreibe — wohl eben nichts anderes als das Gefühl ſeines Dichterberufes. Gleichzeitig rieth Salzmann von einer ſo frühzeitigen Verbindung ab und nun erkannten auch die Eltern die unſtete Natur Lenzens und widerſtrebten jetzt eben ſo ſehr als ſie anfangs gefördert hatten. Es gab tiefe Schmerzen, aber endlich ward das ſchon weit gediehene Band doch in allem Guten gelöſt. Lenz war wieder in Straßburg, arbeitete wieder rüſtig — und lernte ein anderes Ideal kennen, bei welchem an Heirath nicht eben zu denken war: eine vornehme Dame von den ſeltenſten geiſtigen und körperlichen Eigenſchaften. Wie lange Zeit, bis zum Jahr 1842, Lenzens Beziehung zu Friederike unbekannt war, ſo wußte man noch viel weniger von dieſer zweiten Leidenſchaft, welche erſt ſeit kurzer Zeit durch Lenzens Briefwechſel an Lavater*) entdeckt worden; Tieck, dem Herausgeber der Lenziſchen Werke, war weder die eine noch die andere bekannt, und dadurch fehlte ein weſentliches Moment nicht nur zum Verſtändniß der lyriſchen Gedichte, ſondern auch der Dramen. Adelaide Baroneſſe von Waldner, denn das iſt der Name der gefeierten Dame, war franzöſiſcher Abkunft, aus dem Elſaß gebürtig, Inhaberin eines Canonicats, reich, ſchön, vornehm, von großer Bildung und glänzenden Gaben, ihre Mutterſprache war franzöſiſch. Lenz lernte ſie etwa um das Jahr 1774 zu Straßburg kennen, wo ſie ſich damals aufhielt, war hingeriſſen von ihrer Schönheit beim erſten Anblick, wie aus einem Gedicht hervorgeht, im Theater; er fand Zutritt zu ihr und es entwickelte ſich bald ein gewiſſer literariſcher Verkehr. Die Dame ſcheint wohl um ſeine Neigung gewußt, ſie wenigſtens nicht zurückgeſtoßen zu haben. Dieſe Leidenſchaft nun, die bald in vollen Flammen emporſchlug, dabei aber einen durchaus idealen Charakter behielt, ließ ihn nun den Verluſt Friederikens um ſo leichter verſchmerzen, ja es ſcheint als ob er dieſe, welche immer noch jene erſten Eindrücke bewahrte, Goethe wieder habe zuführen wollen, der aber gerade um Eliſabeth Schönemann warb.

Es eröffnete ſich damals für Lenz die Ausſicht zu einer Reiſe nach Italien, er ſollte den gutgearteten Sohn jüdiſcher Eltern in Berlin dorthin geleiten. Letzterer gerieth aber zu Straßburg in gewiſſe Verwickelungen, ſo daß die Reiſe ſich verſchob bis zum nächſten Jahr. Unterdeſſen nun, im Frühling 1776, wollte Lenz nach Weimar, das ſchon den Charakter eines Muſenſitzes anzunehmen begann. Herder, mit dem er bereits in Briefwechſel ſtand, war zwar noch nicht da und Wieland war ihm bisher wegen ſeiner lüſternen Poeſie und der Miſchung des Philoſophiſchen und Fauniſchen tief verhaßt geweſen, ſo daß er eine ſchon zum Druck bereit gehaltene Satire nur eben noch zeitig unterdrückte, um ſich dort nicht den Eingang zu verſchließen. So zog ihn alſo wohl Goethe? Allerdings, aber nicht der allein, ſondern noch zwei Dinge ſehr verſchiedener Art. Lenz hatte in der letzten Zeit ein Schauſpiel geſchrieben, die Soldaten (ſ. w. u.), das durch Herders Vermittlung gedruckt worden, es ſchilderte die Entſittlichung in militäriſchen Kreiſen, welche der Dichter zu beobachten ſo reiche Gelegenheit gehabt; in Verbindung damit hatte er aber eine Abhandlung geſchrieben, über die Soldatenehe, durch ſolche nämlich glaubte er dem Uebel abhelfen zu können. Dieſe Schrift nun hoffte er dem jungen Herzog von Weimar, der ſeiner Bildung und Zugänglichkeit wegen bekannt war, vorlegen zu können. Und nun, ſo ſcheint es, war die Dame ſeines Herzens in Weimar, kurz vor ihm dahin abgegangen, ſie befand ſich am Hofe, als Hofdame der jungen Herzogin Luiſe — mit ihr alſo hoffte er dort zuſammenzutreffen.*) Aber ſchon auf der Reiſe dahin, wenige Stunden hinter Frankfurt, traf ihn die Nachricht, daß Fräulein von Waldner

---

*) Edward Dorer-Egloff: Lenz und ſeine Schriften. Baden 1857.

---

*) Heinrich Düntzer hat in einer überlangen Beurtheilung meines Buches (Blätter für liter. Unterh. 1862), die aber vielmehr nur eine Vertheidigung ſeiner eigenen früheren Ausſprüche iſt, wiederum auf die ſchon Dorer-Egloff von ihm entgegengehaltene Anſicht hingewieſen, daß das im Steinſchen Briefwechſel erwähnte Hoffräulein dieſes Namens eine andere Perſon ſei (aber wie konnte denn der Herzog bei Beurtheilung ihres Bildniſſes für Lavaters Phyſiognomik dies unähnlich finden?) — ſelbſt wenn ſich dies unzweifelhaft feſtſtellen ließe, ich finde nicht, daß es viel ändert an meiner Auffaſſung, und vollends an meiner äſthetiſchen Würdigung, und hier kann ich nach den Proben, die Düntzer in ſeiner Erklärung des Fauſt gegeben, ſeinem Urtheil kein ſonderliches Gewicht beimeſſen. Auch würden dann die Vorgänge in Weimar noch räthſelhafter, oder drohten ſich in Regionen zu verlieren, wohin literariſche Forſchung ihnen nicht nachfolgen kann. Ich verweiſe noch auf H. Kurz, der auch vor mir dieſe Identität der Perſonen angenommen hat.

Braut ſei, Braut eines Mannes, der ihre Vorzüge zu ſchätzen wiſſe. Dieſe Nachricht ſchmetterte ihn nieder, in ſeinen Briefen an Lavater verräth ſich hier ſein ganzes liebendes Herz, eine Leidenſchaft, die ihn noch viel tiefer ergriffen hatte als jene erſte.

In dem aufgeregteſten Zuſtande kam er zu Weimar an, zugleich entblößt von allen Hülfsmitteln. Er ſchrieb einen Zettel an ſeinen Freund Goethe mit den Worten: „Der lahme Kranich iſt da, und weiß nicht wohin er ſeinen Fuß ſetze. Lenz.“ Goethe war beim Herzog als er den Zettel empfing, lachte und wies ihn dem Fürſten. Dieſer lachte gleichfalls und befahl, daß für Lenz geſorgt würde. So war er denn hier gut aufgehoben; er erhielt Zutritt in den erſten Kreiſen, namentlich beim Herzog; alle waren ihm gut und mochten ihn leiden, trotz mannigfacher Verſtöße und Sonderbarkeiten, die, wie Wieland ſchreibt, jeden andern würden in die Luft geſprengt haben. Auch ſeiner Geliebten ſich anzunähern fehlte es nicht an Gelegenheit; allein hier kommen wir auf Punkte über die ein großes Dunkel verbreitet iſt, zum Theil mit Abſicht und durch Einverſtändniß unter den wenigen Mitwiſſenden. Es erfolgte einige Monate ſpäter Lenzens Ausweiſung von Weimar, offenbar hervorgerufen durch einen ſtark anſtoßenden Schritt bei Hofe, in der Nähe der Herzogin, ſehr wahrſcheinlich in Beziehung auf Lenzens Leidenſchaft, aber auch zugleich wohl unter Mitberührung von Goethe und Frau von Stein. Das Nähere, das ſich davon wiſſen oder nur vermuten läßt, würde hier zu weit führen, obwohl es nicht ohne Belang iſt für die Beurtheilung der Charaktere. Ich kann deshalb nur auf meine beſondere Schrift über Reinhold Lenz verweiſen. Hier nur ſo viel: Lenz lebte zum Theil in Weimar, theils in deſſen Nähe zu Berka in der Waldeinſamkeit; er war anfangs ſehr thätig und Goethe ſchreibt von ihm, er dichte Sublimiora. Dann aber verfiel er in Schwermut, Symptome der Geiſteskrankheit traten ſchon hier hervor. Einige Wochen brachte er auch zu Kochberg, auf dem Gute der Frau von Stein, in Geſellſchaft derſelben zu; ſie wollte mit ihm engliſch treiben. Goethe ſelbſt, hier gar nicht ohne Eiferſucht, war beauftragt, ihn dazu einzuladen; man ſcheint auch wohl Lenzens Schwermut erkannt zu haben, durch Umgang wollte man heilend einwirken.

Schon gab Lenz ſich der Hoffnung hin, in Weimar eine bleibende Stellung zu gewinnen, als der nicht aufgeklärte Zwiſchenfall plötzlich ſeine Verbannung zur Folge hatte, am letzten November 1776. Die Erſchütterung war groß, aber, wie es ſcheint, zunächſt heilſam, denn wenn bei den letzten Vorfällen vielleicht ſchon eine Ueberſpannung des Geiſtes im Spiel war, ſo kehrte durch dieſelbe die Beſonnenheit zurück, ja es folgt jetzt eine Zeit der angeſtrengteſten Production in einer Reihe von Werken, welche aber ſämmtlich auf ſeine Leidenſchaft und auf ſeine Verbannung Bezug haben. Seinen Aufenthalt können wir während des Jahres 1777 nur einigermaßen nachweiſen. Um Weihnachten des vorigen Jahres wollte er bei Schloſſer in Emmendingen ſein, machte dann vielleicht einen Ausflug nach Coblenz zu Frau Laroche, wie dies aus einem Gedicht von Lavater möchte zu ſchließen ſein,*) ging dann aber nach der Schweiz und hielt ſich hier theils zu Baſel, theils zu Zürich in der Nähe von Lavater auf; eine Reiſe durch das Gebirge wirkte erfriſchend auf ſeinen Geiſt. Da traf ihn die Nachricht vom Tode der Frau Schloſſers, Goethes Schweſter Cornelia, die ihm ſtets wahre Freundſchaft bewieſen; Lenz begab ſich auf Schloſſers Wunſch zu ihm, kehrte aber bald nach der Schweiz zurück, wo er zuletzt in Schaffhauſen bei ſeinem Freunde Kaufmann verweilte. Hier verlieren wir ihn, und finden ihn erſt im Januar 1778 im Elſaß wieder; von den Vogeſen kommend, irrt er hier wahnſinnig umher. Er kam mit einer Empfehlung zum Pfarrer Oberlin ins Steinthal, der ihn gaſtlich aufnahm; am folgenden Tage brach der Wahnſinn in erſchreckender Weiſe aus, und wahrſcheinlich hier nicht zum erſten Mal. Oberlin hat ergreifende

---

*) Siehe Reinhold Lenz. S. 320.

Schilderungen gegeben von dem, was er mit Lenz erlebt. In den klaren Momenten höchſt beſonnen und liebenswürdig, ſo daß er predigte, wie ehemals zu Seſenheim, erneuerten ſich dann Ausbrüche der Tobſucht und es traten wiederholte Verſuche des Selbſtmordes hervor, ſo daß der Pfarrer endlich die Nothwendigkeit ſah, ihn nach Straßburg zu bringen. Von da begab ſich der Kranke zu ſeinem Freunde Schloſſer nach Emmendingen. Die Tobſucht erreichte einen hohen Grad, man mußte Lenz in Ketten legen. Schloſſer wollte ihn ins Irrenhaus nach Frankfurt ſchaffen, behielt ihn aber doch noch in ſeiner Nähe. Hier begann eine ernſte Kur; Lenz wurde zu einem benachbarten Schuhmacher gethan und lernte hier aus eigenem Antriebe das Schuſterhandwerk, wobei er zu ſeinem Mitgenoſſen, dem Lehrling Konrad Süß, eine große Liebe faßte, und tiefen Schmerz empfand, als dieſer, auf die Wanderſchaft ziehend, ihn verlaſſen ſollte. Wir haben Briefe von Lenz, welche er dem Wandernden nach der Schweiz mitgab; ſie geben das rührendſte Bild von ſeinem damaligen Zuſtande, denn nichts iſt darin zu erkennen von dem Dichter, auf dem einſt ſo große Hoffnungen ruhten, er giebt ſich, als ob er nie ein anderer geweſen als hier in der engen Schuſterwerkſtatt. Die Anfälle der Tobſucht hatten nachgelaſſen und wir finden nun Lenz im Herbſt 1778 in einer freundlichen ländlichen Umgebung, er zeigt Theilnahme für Landbau und Jagd, ſein Geiſt entwölkt ſich. Unterdeſſen hatte Schloſſer an Lenzens Verwandte in Liefland geſchrieben, damit man ihn abhole; endlich kam ein jüngerer Bruder, führte ihn den Rhein abwärts und über Lübeck in ſein Vaterland. Hier hielt er ſich eine Zeitlang in Riga auf und ſuchte um eine Profeſſur in Petersburg nach; als ſich das zerſchlug, bewarb er ſich mit ſehr herabgeſtimmten Anſprüchen um das Rectorat einer Stadtſchule zu Riga; auch das ſchlug ihm fehl, ſo ſehr ihm ſeine ausgebreiteten Kenntniſſe und ſein angenehmer Umgang Freunde erwarben. Er begab ſich nach Petersburg, friſtete hier ſein Leben von mechaniſcher Ueberſetzerarbeit aus dem Ruſſiſchen. Als auch das ihm ſchwer wurde, ging er nach Moskau, woſelbſt er Unterſtützung fand durch die Großmut eines ruſſiſchen Edelmannes. Seine Geiſteskraft ſchwand je mehr und mehr, ſein Leben verdüſterte ſich, er ſtarb hier, fern von Deutſchland, wo ſeine Werke einſt mit den Goetheſchen waren bewundert worden, im Jahr 1792, und ward auf Koſten ſeines Wohlthäters beſtattet.

III.

Reinhold Lenz.

Werke.

Zu ſeiner Zeit, d. h. in den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, war Lenz ein nicht unbekannter Name. Seine Werke waren geſchätzt, ſeine Genialität wurde anerkannt; man hielt ihn für einen Goethe ebenbürtigen Geiſt, mit dem gemeinſam er ganz beſonders für den Führer einer neuen Zeit galt. Er wurde aber dann, namentlich als er ſelbſt Deutſchland verlaſſen, ganz von Goethe verdunkelt und etwas ſpäter ſtanden Goethe und Schiller auf der Höhe des deutſchen Parnaſſes, weit umher alles andere in Schatten ſtellend. Dazu kommt, daß auch Lenzens Werke ſo gut wie verloren waren; der Name Lenz war verſchwunden aus den Literaturgeſchichten, bis Ludwig Tieck im Jahr 1828 „Geſammelte Schriften von J. M. R. Lenz“ herausgab, in drei ganz anſehnlichen Bänden. Tieck urtheilte ſchon recht vortheilhaft über dieſe Werke, allein doch noch nicht nach ihrem wahren Werth, weil er nämlich, bei Goethe's Lebzeiten, noch immer in einer gewiſſen Abhängigkeit von deſſen ungünſtigem Urtheil blieb. Auch waren die Werke noch keineswegs vollſtändig beiſammen, einige der bedeutendſten fehlten, dagegen hatte Tieck ein ſchwaches Stück Klingers, das dieſer ſelbſt nicht unter ſeine Werke aufnehmen mochte, Lenz beigemeſſen, ſo daß dadurch allein ſchon das Urtheil ſehr zum Nachtheil des Autors verändert werden mußte. An lyriſchen Gedichten brachte der Herausgeber aus einem handſchriftlichen Nachlaß zwar manches ſehr Schätzbare, allein er war dafür um ſo ſorgloſer geweſen in der Sammlung des Gedruckten und hatte auch hier den Fehler begangen ein längeres höchſt ſteifes Gedicht von einem andern Lenz dem unſrigen zuzutheilen. Dabei fehlte es gar ſehr an allen Elementen zum Verſtändniß dieſer Gedichte, ſo wie auch der Theaterſtücke, Tieck war überhaupt ſo ſehr über die Lebensgeſchichte des Autors noch im Dunkeln, daß er ihn zwölf Jahre früher ſterben ließ, als wirklich der Fall; von ſeiner Liebe, von ſeinen Verhältniſſen in Weimar war damals alle Kunde verſchwunden, und doch liegen hier durchaus die Schlüſſel für die Auffaſſung der Werke und ihres Werthes.

Wir haben von Lenz Werke verſchiedener Gattung, und man darf ſagen, daß er in jeder derſelben bedeutend, ohne Frage höchſt beachtenswerth iſt. Er ſchrieb Gedichte, Theaterſtücke, Romane — die Leiſtungen in jedem dieſer einzelnen Fächer würden ausgereicht haben ſeinen Namen in der deutſchen Literatur mit Ehren zu erhalten.

Lenzens lyriſche Gedichte haben die nächſte Beziehung zu ſeinem Lebensſchickſal und nehmen ſchon inſofern unſere Theilnahme in Anſpruch, ganz abgeſehen von ihrem poetiſchen Werth. Der letztere aber iſt ganz unbezweifelt und hier hat unſere Zeit manches gut zu machen; wir beſitzen in Lenz jedenfalls einen Lyriker von Bedeutung und Urſprünglichkeit, der einen ſehr anziehenden Gegenſatz zu Goethe bildet und der den Uebergang macht von Klopſtock zu dieſem. Wie ſich vermuten läßt, beziehen die werthvollſten Stücke ſich auf den Gegenſtand ſeiner idealen Liebe, auf ſeine Verbannung aus dem Saal der Götter. Manches iſt, nach Klopſtockiſcher Art, mehr improviſirt, allein mit allen guten Eigenſchaften und in der unmittelbarſten Wahrheit der Stimmung des Momentes; anderes nimmt höhere Kunſtform an und hier zeigt ſich bald, daß der Dichter derſelben vollkommen gerecht werden konnte und darin eine nicht gewöhnliche Schönheit entwickelt. Da in der

Tieckſchen Sammlung, welche alles durcheinander ſchüttet, die vorzüglichen Stücke nicht ſogleich erkannt werden, dürfte nöthig ſein, hier einiges anzuführen, um von der Poeſie des Dichters zu Anfang der ſiebziger Jahre die richtige und günſtige Meinung zu erwecken. Er beſchreibt ſeine Geliebte mit folgendem kurzen Gedicht:

Aus ihren Augen lacht die Freude,
Auf ihren Lippen blüht die Luſt,
Und unterm Amazonenkleide
Hebt Muth und Stolz und Drang die Bruſt:
Doch unter Locken, welche fliegen
Um ihrer Schultern Elfenbein,
Verräth ein Seitenblick beim Siegen
Den ſchönen Wunſch beſiegt zu ſein.

Oder, in einem Stück, das bei Tieck fehlt, aus Voſſens Muſenalmanach 1778, unter der Ueberſchrift „Pygmalion“:

An dieſen Lippen, dieſen Augen,
Die Welt vergeſſend, hinzuhangen,
Und aus den roſenrothen Wangen
Des Lebens Ueberfluß zu ſangen,
An dieſes Buſens reiner Fülle
Die Schmerzen meiner Bruſt zu wiegen,
Und auf des Schooßes Fried' und Stille
Mit thränenmüdem Haupt zu liegen:
Das war mein Wunſch und iſt mein Grämen,
Und ſoll mir doch kein Schickſal nehmen.

Dagegen wieder die tiefe Reſignation:

An ihrem Blicke nur zu hangen
Verlang' ich, weiter nichts,
Und von dem Reichthum ihres Lichts
Ein Fünkchen in mein Herz zu fangen.

Dann ein Gedicht: „Die erwachende Vernunft“:

Du nicht glücklich? ſtolzes Herz,
Was für Recht haſt du zum Schmerz?
Iſt's nicht Glück genug für dich,
Daß ſie da iſt, da für ſich!

Ich führe nur noch aus der Periode ſeines tiefſten Seelenſchmerzes die kurzen Lieder an:

Von Gram und Taumel fortgeriſſen,
Verzweiflungsvoll Dein Bild zu küſſen,
Ach, alles was mir übrig iſt.
Dies Bild will ich am Munde halten,
Wenn alles an mir wird erkalten,
Und du mir ſelbſt nicht denkbar biſt.

Dann ein Gedicht, das die ganze Situation ſo ergreifend malt und in das tiefſte Herz ſchauen läßt:

Verzeih den Kranz, den eines Wilden Hand
Um Dein geheiligt Bildniß wand,
Hier, wo er unbekannt der Welt,
In dunkeln Wäldern, die ihn ſchützen,
Im Tempel der Natur es heimlich aufgeſtellt,
Und, wenn er davor niederfällt,
Die Götter ſelbſt auf ihren Flammenſitzen
Für eiferſüchtig hält!

Lieder, welche gewiß hinreichen, dem Dichter eine Stelle neben den erſten Lyrikern Deutſchlands zu ſichern und die jeden Empfänglichen veranlaſſen müſſen, ſich weiter nach des Dichters Werken umzuſehen. Er wird ſich nicht getäuſcht finden, denn Lenz bietet eine Reihe von Gedichten in den verſchiedenſten Gattungen und Tonarten dar, die noch heute mit unverblichenen Farben prangen, und die in ihrer Zeit beſonders hochzuſchätzen ſind. Ein ſo inniger, wahrheit aus dem Herzen kommender Ton findet ſich ſo leicht nicht wieder. Mit Günther hat Lenz inſofern Aehnlichkeit, als auch ihm der Schmerz ſeines Lebens jene tiefen Seufzer abgepreßt, allein Lenz ſteht ungleich höher von Charakter, hier iſt alles edel, rein, religiös und ideal; ſeine Liebe ſelbſt erhebt ſich bis in die höchſten Kreiſe und der Adel der Lebensſituation vereinigt ſich mit der Höhe des poetiſchen Aufſchwungs. Es beſteht auch eine Verwandtſchaft mit Klopſtock, allein bei Lenz iſt alles wahrer, inniger, ſeelenvoller, ohne jenes ſelbſtgefällige Zurſchautragen der Gefühle. In der Zartheit nähert ſich Lenz dem Petrarca, der auch für ihn ein Vorbild war, ſo wie die Situation beider in manchen Punkten ſich berührt, allein unſer Dichter übertrifft den Italiener an Wärme und Leidenſchaft, wohl auch an der Fähigkeit, das Wirkliche im Licht der Poeſie zur Anſchauung zu bringen. Den Vergleich mit Goetheſchen Liebesliedern hat Lenz nun auch nicht zu ſcheuen, er behält ſogar vor ihm den Ernſt voraus, und ich kann hier nur meine Worte wiederholen: „er hat der deutſchen Art zu lieben einen reinen und mächtigen Ausdruck gegeben, Ernſt, Hoheit, Ewigkeit iſt in ſeiner Liebe; ſelbſt bei ſtarker Sinnlichkeit und voller Blutwärme, von der ſie ausgeht, liegt ihr ſinnliche Genußſucht fern, noch mehr aber Flatterhaftigkeit, Eitelkeit."

Dieſe Sinnesart ſpricht ſich nun auch durchhin in allen Werken des Dichters aus, er zeigt ſich als den tiefinnerſten Gegner der Wielandiſchen Lüſternheit und Leichtfertigkeit, beſonders aber auch verabſcheut er im Leben jenes gefährliche Spiel mit halben Neigungen und auf der Grenze des geſetzlich und ſittlich Erlaubten. Er giebt dem den beredteſten Ausdruck, z. B. in ſeiner Chrie „Matz Höcker" — einer Art von Kapuzinerpredigt vor der in Schillers Wallenſtein — Dinge übrigens, die ihn auch in Weimar als einen gefährlichen Beobachter mochten erſcheinen laſſen.

Wir haben von Lenz einige Stücke, welche den Uebergang von den lyriſchen zu den dramatiſchen machen, und ſie ſind ganz beſonders voll von Anſpielungen auf ſein Liebesverhältniß und die

Kataſtrophe; dahin gehört ſein „Petrarch“ und ſein „Tantalus“,*) beide ſehr beachtenswerth, beide voll großer poetiſcher Schönheiten, das letztere namentlich eine kühn gegriffene Compoſition. Ich muß auch hier des Näheren auf meine Schrift verweiſen.

Ausführlicher iſt bei Lenzens Dramen zu verweilen, welche bald das Uebergewicht bekamen, und das eigentliche Feld ſeiner Leiſtung wurden. Doch iſt zuvor noch eines Anlaufs zu gedenken, den Lenz in jungen Jahren auf das Epos nahm. Schon zu Königsberg im Jahr 1769 erſchien ſein epiſches Gedicht: „Die Landplagen“, in Hexametern, nach Klopſtockiſcher Art. Der Form nach erſcheint uns das Werk jetzt ziemlich formlos, namentlich darum, weil der Dichter noch ganz der anfänglichen Behandlungsweiſe Klopſtocks folgte und ſich ſehr wenig von deſſen Fortſchritten angeeignet hat, welche um jene Zeit allerdings ſchon erkennbar waren. Deſto mehr aber iſt an dem Inhalt zu loben, ja keinem Zweifel unterliegt, wenn man einen genauen Vergleich mit Klopſtocks Meſſias anſtellen will, daß ſich hier die größere Begabung und gewiß ein geſunder poetiſcher Sinn zeige. Es werden nacheinander vorgeführt: Krieg, Hungersnoth, Peſt, Feuersnoth, Waſſersnoth, Erdbeben, jedem iſt ein Buch gewidmet. Die ſchildernde Poeſie hat hier reiche Gelegenheit ihre Flügel zu entfalten und der junge Dichter, er war damals 18, höchſtens 19 Jahr alt, bekundet eine Phantaſie und eine Energie der Darſtellung, die ihm ſchon einen Rang unter den epiſchen Dichtern ſichern kann, und die eigentlich Klopſtock in gewiſſem Grade gefährlich iſt. Seine Züge ſind markvoll, die Schilderung oft hinreißend, vieles großartig, alles wahr und ungeſucht — nur mitunter fehlt es an Geſchmack und in manchen Partien wünſcht man mehr Abwechſelung. Die dichteriſche Potenz bleibt unverkennbar, und die Kritiker der

---

*) Gedruckt in Schillers Muſenalmanach von 1798 S. 224 und von dieſem ſehr geſchätzt.

Zeit ſo wie der Folgezeit trifft der Vorwurf ſie nicht erkannt zu haben.

Fehlt dem Gedicht noch gar ſehr die feinere Maaßhaltung der Kunſt, und wie wäre die auch in ſolchem Alter zu erwarten, ſo wird man doch kaum irgendwo eine Seite aufſchlagen, welche nicht die brennendſten Farben böte und der darſtellenden Kraft das vortheilhafteſte Zeugniß gäbe. Sieht man überall, daß Klopſtocks Meſſias der Ausgangspunkt des Dichters und ſein Vorbild war, ſo übertrifft er ſein Muſter doch faſt durchgängig. Seine Schilderungen ſind mächtiger, die Zeichnung klarer und reiner, die Phantaſie vertieft ſich durchaus in den Gegenſtand bis zu illuſoriſcher Wahrheit und nirgend finden wir jenes beſtändige Abirren, das bei Klopſtock bewies, er arbeite mit dem Verſtande, nicht nach innerer Anſchauung der Dinge und im dichteriſchen Gefühl der Situation. Auch mit den Bildern, welche reich über das Gedicht ausgeſtreut ſind, hat es bei Lenz eine viel andere und beſſere Bewandtniß als bei Klopſtock, denn ſie ſind kurz, treffend, überraſchend, meiſtens höchſt plaſtiſch. Um denen, welche des Dichters Werke nicht ſogleich zur Hand haben, doch auch ein geringes Bild von Lenzens Anlage zu einem epiſchen Dichter zu geben, glaube ich ein paar kurze Stellen hervorheben zu müſſen. Ohne ſonderliche Wahl greife ich nach dem Buch, welches das Erdbeben ſchildert:

Dort erhob eine zierliche Stadt die winkenden Thürme
Hoch in die Lüfte. Kleinere Sonnen ſpiegelt ihr glänzend
Dach, wenn ſenkrecht der Strahl des Mittags ſie traf, in die Fluren.
Prächtig liefen hier Reihen von Häuſern: Säulen aus Marmor
Stützen die Tempel und Paläſte, die der eiſerne Kriegsgott
Nie noch hatte mit Händen voll Bluts und Feuers bekämpfet.
Drei Augenblicke! — Nun iſt ſie nicht mehr. Der Rachen der Erde
Schlang ſie hinab. Zehntauſend Stimmen des Todes drangen
Auf einmal durch die von Schutt verfinſterte Sphäre.

In den bewegten Gaſſen hob ſich empörendes Pflaſter
Menſchen und Thier' empor; dann ſank es unter; des nahen
Stromes Quellen von drückenden Bergen befreit, entſtürzten
Ueber die Untergeſunkenen her: ſo wenn er die mürbe
Kette geriſſen, ſtürzt ein hungriger Bär auf das zarte
Tändelnde Kind im Graſe. —

Oder:

Siehe, da liegt nun das Wunder der Zeit; das Erſtaunen der Enkel!
Ewige Pracht in Schutt verſenkt! Unzerſtörbare Schlöſſer
Ueber einander gewälzt! und kleine Götter begraben!
Wie iſt das Antlitz der Erde verzerrt! Die Traubenbedeckten
Höhen lieblicher Berge umgekehrt! und die erhobnen
Stämme des dunkelen Waldes weit auf dem Boden verbreitet!
Auf Arbelens Gefilden lagen ſo die Leichen der Perſer,
Deren emporgerichtete Spieße die Lüfte ſonſt ſchwärzten.
Dunkelwallendes Roth deckt den noch nicht ruhigen Himmel,
Gleich einem glühenden Ofen. Auch ward manch erſchüttertes Ufer,
Tief in den Schooß des Meeres hinabgeriſſen, zur Inſel:
Ein halbtodtes Geſchlecht eröffnet jetzo die Augen,
Und ſieht auf ungebaueter Arche ſich aus dem Rachen
Der Verwüſtung geriſſen: denn Gott, deß winkender Finger
Unſerer Erde Umſturz iſt, noch iſt ſeine Rechte
Nicht verkürzt, und täglich thut er unerkannt Wunder.

Jener marmorne Palaſt, der umgekehrt da liegt, von Eulen
Und geſättigten Raben bewohnt, erklang noch vom wilden
Rauſchen entweiheter Saiten und vom nächtlichen Lärmen
Schwärmender Larven: indem erbebte der glänzende Boden
Unter den tanzenden Füßen; die Spiegel ſchmetterten nieder,
Und die korinthiſchen Pfeiler ſanken. Mächtiger Schrecken
Schlug auf den dünſtenden Stirnen und blaſſen bebenden Lippen
Buhlender Tänzer den kalten Thron auf, u. ſ. w. —

Leicht könnte ſein, daß wir gar nicht die wirkſamſten, phantaſiereichſten und ſtärkſten Stellen herausgreifen, denn wahrlich, wenn irgendwo, iſt hier embarras de richesse. Sehr vortrefflich iſt ganz beſonders auch die Schilderung der Peſt, und wenn der Dichter hier große Vorbilder hat, ſo wird man nicht nachweiſen können, daß er nachahme. Iſt Virgil ihm an künſtleriſcher Oekonomie überlegen, ſo übertrifft Lenz ihn an Reichthum, Kraft und Schönheit der Züge. Was wäre von einem Dichter, der ſchon als Jüngling den zu ſeiner Zeit bewunderten Klopſtock weit hinter ſich ließ, noch auf epiſchem Gebiet zu erwarten geweſen, wenn ſein Gedicht die Aufmerkſamkeit gefunden hätte, die es verdiente und wenn hier zu der Begabung auch ſpäter noch ein volles Maaß beherrſchender Kunſt hinzugetreten wäre. Allein Lenz verließ bald ſelbſt dieſe Bahn und wandte ſich, mit nicht minderer Kraft, mit nicht geringerem Erfolg dem Drama zu.

Es ward erwähnt, daß Lenz ſchon auf der Schule ſich nach der Natur in einem Drama verſuchte, das einen unverkennbaren Beruf für dieſe Gattung an den Tag legt. Das Stück des ſechzehnjährigen Jünglings enthält in der That Scenen, welche neben den ſpäteren Werken des Dichters beſtehen können, denn ſie ſind ebenſo phychologiſch als dramatiſch. Der Dialog iſt leicht und gedrungen, das Ganze voll Leben und Geiſt, ohne viel Mühe gleich das Richtige gegriffen, was denn eben der Beweis für wahre dichteriſche Begabung ſein mag. Wenn dies Stück ſechs Jahre vor Goethes Götz verfaßt wurde, ſo ging Lenz ſelbſtändig auf dieſer Bahn in Straßburg fort, bevor er mit Goethe in die geringſte Berührung kam. Seine Muſter waren die Natur und das Leben, nach dem er frühzeitig gelernt hatte zu zeichnen. Aber auch Shakeſpeare und Plautus leiteten ihn, Fielding und Sterne waren ihm nicht unbekannt, alles große Menſchenkenner und treffliche Zeichner nach der Natur. So ſtand denn bei Lenz jene Kunſtrichtung ſchon feſt, auf welche etwas ſpäter auch Goethe durch Herder geführt werden ſollte. Als nach Herders Abgange von Straßburg

Goethe mit Lenz bekannt wurde, fand er dieſen ſchon in denſelben Grundſätzen befeſtigt, darnach ſchaffend. Ich habe darthun können, daß Lenzens erſtes Drama, welches in die Welt trat, „der Hofmeiſter“, ſchon vor Goethes Götz im Weſentlichen verfaßt iſt, daß Goethe ihn eben kennen lernte als er daran arbeitete; jedenfalls iſt der Hofmeiſter unabhängig von Götz und keine Nachahmnng deſſelben, wie es ſcheinen könnte, da er ſpäter erſchien. Es iſt dies ein Punkt von Wichtigkeit, wenn es ſich um das Verhältniß von Goethe und Lenz handelt. Könnte hier ein Zweifel ſein, ſo wird derſelbe gehoben einmal durch Lenzens frühere Bekanntſchaft mit Shakeſpeare, dann aber auch durch ſein jugendliches Stück „der verwundete Bräutigam“ vom Jahr 1766, während Goethe noch mehrere Jahre ſpäter im Stil der Franzoſen und Italiener ſeine Leipziger Stücke ſchrieb.

Hierdurch gewinnt Lenzens „Hofmeiſter“ eine noch größere Bedeutung, als er ſie ohnedies haben würde, denn er iſt nun das erſte Stück einer neuen Dichtung und wir müſſen uns daran gewöhnen, die der ſogenannten Sturm- und Drang-Periode zugewieſenen Dichter nicht ſämmtlich als nur von Goethe angeregt zu betrachten. Es tritt ſehr bald als unabweisbar hervor, daß hier eben der Führer zwei waren: Goethe und Lenz. Lenzens Hofmeiſter iſt ein kühner Griff ins wirkliche Leben, noch ungleich kühner als es Leſſings Minna von Barnhelm war, das Stück iſt voll ſprühenden Lebens, voll zudringlicher, ja beinahe verletzender Wahrheit. Des Dichters ganzes Streben iſt auf Charaktere gerichtet, auf ihre ſtrengſte Durchführung nicht nur im Handeln, ſondern auch im Reden. In der That erſcheint in dem überaus reichen Stück kaum irgend eine Perſon, der nicht ein ſehr beſtimmt gezeichneter Umriß gegeben wäre und die nicht in allen ihren Worten ein charakteriſtiſches Gepräge erhielte. Daß hier allein das Heil der Poeſie zu ſuchen ſei, ſpricht nun auch Lenz in einer beſonderen Abhandlung aus, die nach ſeiner ausdrücklichen Angabe zwei Jahre vor dem Götz und den Heften von deutſcher Art und

Kunſt verfaßt worden. Aus den Charakteren ſei die Handlung abzuleiten, nicht dieſe in den Vordergrund zu ſtellen und jene unterzuordnen, wie das auf der Spur der Griechen die Franzoſen gethan. Die auf Abrundnng der Handlung gerichtete Tragödie habe ſich längſt erſchöpft, hier ſeien alle Motive abgenutzt, die Richtung auf Charaktere aber bringe eine neue Bahn, hier ſei die Natur unerſchöpflich in Vorbildern. Laſſen dieſe Theorien ſich auch nicht unmittelbar und ohne weiteres annehmen, ſo beweiſen ſie doch, daß hier ein Wendepunkt ſei. Lenz geht auf der Bahn von Elias Schlegel und Leſſing noch einen wichtigen Schritt weiter. Er faßt zuletzt ſeine Grundſätze in den Ausſpruch zuſammen, es ſolle der Zuſchauer ausrufen: „Die Kerls! der Kerl!“ In der That ein Ausſpruch, in dem ein Götz gegeben und vorgezeichnet erſcheint.

Lenzens Hofmeiſter macht namentlich inſofern Epoche als wir hier die ſtärkſten Motive in der Region des wirklichen Lebens, des Alltagslebens vorgeführt ſehen. Wir bekommen zuerſt ein Stück Studentenleben und eine Studentenliebſchaft; der adlige Fritz hat der ebenbürtigen Geliebten, Guſtchen, Treue und Ehre verſprochen, ſie ihm ewige Liebe geſchworen. In der Abweſenheit des Geliebten wird ſie aber von ihrem Hauslehrer verführt, das giebt unſagbares Elend und wahrhaft tragiſche Scenen, der Verführer entmannt ſich, Guſtchen will ſich in den Teich ſtürzen und entgeht nur eben den Schrecken des Kindesmordes, ihr alter biederer Vater wird auf das tiefſte erſchüttert; endlich aber löſt ſich's doch. Fritz kehrt zurück, wird von dem Jammer der Geliebten gerührt, deren Seele nicht gelitten hat, er verzeiht ihr, er nimmt das Kind an ſich und freut ſich nur der Aehnlichkeit mit der Geliebten.

Eine Nebenſcene, welche befremden könnte, iſt, daß auch der Sünder in ſeinem Zuſtande noch ans Heirathen denkt, allein wenn die ehrliche Hanne, nachdem ihr alles vorgeſtellt worden, ſich dazu hergiebt, ſo iſt das mehr Sache der Schalkheit des Dichters, als daß man, zumal bei der Unterredung, hier einen ernſten ſittlichen

Anſtoß finden könnte. Das Stück im Ganzen hat eine durchaus ſittliche Tendenz und Fritzens Vergeben in Anſehung der Umſtände darf nicht nur großmütig heißen, ſondern hat etwas Großartiges. Im Einzelnen viel Geiſtreiches und Schönes; das Ganze freilich ein wenig wild, die Farben ſtark aufgetragen, bis zu geſuchter Roheit.

Es liegt hier außer unſerer Aufgabe uns in die Einzelheit der Lenziſchen Stücke zu vertiefen, nur muß bemerkt werden, daß von den Kritikern und Kennern der Zeit die Genialität des Verfaſſers auf das entſchiedenſte erkannt wurde, wie ſie denn auch heute noch deutlich erkennbar iſt. Man hielt Goethe für den Verfaſſer des Hofmeiſters, nur der Dichter des Götz könne ſo etwas ſchaffen, man nahm für unwahrſcheinlich, daß zu gleicher Zeit zwei Dichter von ſo großer Potenz auftreten ſollten. Auch hielt man damals die Aehnlichkeit beider Stücke für größer, als ſie uns jetzt erſcheinen kann, da man zunächſt nur die Abweichung von dem üblichen Drama und die große Lebensfriſche im Auge hatte. Heute erkennen wir noch einen eben ſo großen Abſtand der Sphäre als der Individualität der Dichter, aber beide führen tief in das innere Seelenleben und man darf ſagen, Lenz ſei hier vorangegangen.

Zwei nachfolgende Stücke gehen in derſelben Bahn fort. Der neue Menoza (1774) iſt ein Stück, das ſeiner Tendenz nach die vollſte Achtung verdient, an Farbigkeit dem vorigen kaum nachſteht und es übertrifft in mehr harmoniſcher Ausführung. Ein aſiatiſcher Prinz iſt mitten in die europäiſchen Verhältniſſe und Conventionen geſtellt; er geräth in die härteſten Conflicte, allein die Unbefangenheit und Wahrheit ſeiner reinen Seele trägt den Sieg davon — wahrlich ein treffliches Thema und in dem Hauptgedanken ein gewiſſer Vorgang von Goethes Iphigenie. Der Prinz verliebt ſich in ein Mädchen und heirathet es; am Tage nach der Vermählung erfährt er, daß es ſeine Schweſter ſei; er iſt darüber untröſtlich, bis die Sache ſich dahin löſt, daß ſie als Kind vertauſcht worden, alſo auch hier ſein Gefühl ihn richtig geführt habe. Das Stück iſt durchaus fein und ſittlich gedacht, und nur durch grobes Mißverſtändniß hat man darin eine Beſchönigung der Geſchwiſterehe finden können. Goethe hat ähnliche bedenkliche Lagen kaum mit gleichem Takt und mit mehr wahrem ſittlichen Gefühl behandelt. Daß daß Stück auf Leſſings Nathan eingewirkt, iſt bei dieſem bemerkt worden.

Es folgten 1776 die Soldaten. Das Stück war in Straßburg und wahrſcheinlich auch in Fort-Louis verfaßt, zur Zeit wo der Dichter die beſte Gelegenheit hatte ſeine Studien nach der Natur zu machen. Es hat große Tugenden, welche nicht bloß in der Naturwahrheit liegen, iſt trefflich erfunden und angeordnet. Auch hier wieder handelt es ſich um Entführung, Verführung. Eine der ſchönſten Situationen iſt das Verhältniß der leichtſinnigen Tochter des halbſchlechten Vaters zu ihrem redlichen Liebhaber, dem ſie untreu wird. Lenzens Stolzius in den Soldaten entſpricht dem Brackenburg in Goethes Egmont, ohne Zweifel aber iſt dieſe Figur früher und unabhängig von der Goetheſchen, ſo daß, wenn hier von Entlehnung und Nachahmung die Rede ſein ſoll, ſie nur auf Seiten Goethes liegen könnte. Auch andere Scenen erinnern an ſpätere Goetheſche Werke, ſogar an Fauſt; wir finden auch hier eine Scene, wo das Mädchen den Schmuck betrachtet. Das Stück hat wieder viel wahrhaft Ergreifendes und geht am Tragiſchen dicht vorbei, Stolzius giebt ſich den Tod, die anderen weiß der Dichter noch zu retten. Ein mildes Element unter ſo vielem Rührendem und Herbem iſt der Charakter der ſanft und vornehm gezeichneten Gräfin, die als ein guter Genius eintritt. Das Stück bekundet wieder auf das Deutlichſte den hohen Dichterberuf, der ſich mit keiner Verdächtigung beflecken läßt.*)

---

*) Zu den vielen Schwierigkeiten und Dunkelbeiten, welche uns bei Lenz begegnen, iſt noch eine neue hinzugekommen, indem nämlich durch eine ſehr beſtimmte und dem Anſchein nach unverdächtige Erklärung das Stück nicht Lenz, ſondern

Das nächſtfolgende Stück „die Freunde machen den Philoſophen" gehört einer ganz andern Reihe an, denn hier verläßt der Dichter

---

Klinger gehören ſoll, man ſehe Karl von Holtei, Briefe an Ludwig Tieck I. S. 365. Dem widerſtreitet aber eine Reihe von Briefen, welche Lenz darüber an Herder geſchrieben hat, ſ. Herders Nachlaß I. S. 226—239. Hier nennt Lenz nicht nur das Stück auf das beſtimmteſte ſein eigenes, ſondern legt auch für daſſelbe das größte und innerlichſte Intereſſe an den Tag und brennt, von Herder, der einen Verleger beſorgen ſollte und wirklich beſorgte, etwas Günſtiges darüber zu hören. Er unterhandelt auch mit Herder wegen einer Abänderung des Schluſſes; endlich nennt ſich das Stück „Komödie" eine Bezeichnung, welche Klinger nie gebraucht hat, denn ſeine Dramen führen ſich, wonicht als „Trauerſpiel" als „Schauſpiel" ein. Ebenſo ſtark aber ſprechen auch innere Gründe für Lenzens Autorſchaft: einmal der Zuſammenhang mit ſeiner Schrift über die Soldatenehe, mit ſeinen Erlebniſſen in Straßburg und Fort-Louis, dann aber auch die ganze Kunſt- und Schreibart. Ich finde ſogar Eigenheiten des Ausdrucks, welche nur auf Lenz paſſen: „Keuchel" für Küchlein iſt oſtpreußiſcher Provinzialismus, wahrſcheinlich bis nach den ruſſiſchen Oſtſeeprovinzen hin, ferner „Papuſchka" als Liebkoſung für Papa. Dagegen ſind „das leidende Weib" und „die Zwillinge", Stücke Klingers, welche in dieſe Zeit fallen, ganz abweichend in Behandlung und Sprache. Jenes hat viel verſchluckte Silben und mancherlei Rheiniſches, woher denn auch mit Recht geſagt worden, ſchon hierin hätte man wahrnehmen können, daß das Stück Lenz nicht gehöre, dies aber hat gleich andern Klingerſchen Dramen lauter abgeriſſene Sätze und eine ſkizzenhafte Behandlung, während in den Soldaten alles ſorgfältigſt ausgeführt iſt. Vor allen ſind hier leuchtende Merkmale des Genius, wie ſie bei Klinger nicht vorkommen. Das Stück Lenz abzuſprechen, wäre für dieſen ein großer Verluſt, denn es ſind ſeine genialſten Züge darin, unter andern das, was Goethe im Brackenburg ſeines Egmont wiederbrachte (ſ. mein Buch), es Klinger zuzutheilen wäre aber für dieſen kein Gewinn — hat er es doch nicht in ſein Theater aufgenommen, was geſchehen ſein müßte, da, wie es in jener Erklärung heißt, jetzt die Gründe fortgefallen waren, die ihn beſtimmt, ſeinen Namen zu verſchweigen, und da er es deſſelben werth hält — freilich viel mehr als dies. Es muß alſo mit dem Brief Klingers, der das Eigenthum des Stücks in Anſpruch nimmt, eine beſondere Bewandniß haben, ich vermute von Lenz ſelbſt ausgehend, der ſeine Autorſchaft zweifelhaft machen wollte, wie er denn ſchreibt, das Stück, dem Wirkliches zum Grunde liege, dürfe wegen perſönlicher Verhältniſſe vor einem Jahr nicht gedruckt werden.

Nachſchriftlich. Dies beſtätigt mir neuerdings mein geehrter Freund, Herr *Jegor von Sivers*, der auf Documente geſtützt als unzweifelhaft hinſtellt, daß die Soldaten ein Werk von Lenz ſind und bleiben müſſen, dann ferner, daß Klinger im Einverſtändniß mit Lenz und im Intereſſe deſſelben die Autorſchaft vorübergehend übernommen habe, da Lenz von Fort-Louis her, wo offenbar das Stück ſpielt, von betheiligten Perſonen wegen begangener Indiscretion bedroht war.

die unbefangene, rein gegenſtändliche Darſtellung und ſchöpft vielmehr aus dem eigenen Erlebniß, aus dem Schickſal ſeines Herzens. Das giebt dem Stück eine neue Wärme, einen neuen Reiz, ohne daß wir darum an dramatiſcher Compoſition und an Charakterzeichnung verlören. Es iſt in dem Stück eine unverkennbare Beziehung zu des Dichters eigenem Liebesroman, ſo wie es denn auch erſt ſein wahres Verſtändniß von dieſem aus erlangt. Die Scene iſt nach Spanien verlegt. Es handelt ſich um die Liebe einer hochherzigen Spanierin zu einem deutſchen Schriftſteller, dem der Dichter ſogar einmal, ganz gelegentlich hingeworfen, den Vornamen Reinhold giebt, wir können alſo in der Auslegung der Bezüglichkeit um ſo weniger irre gehen. Der Vermählung der Liebenden ſteht der Abſtand der Stände entgegen, die Dame aber ſucht dadurch einen Ausweg zu finden, daß ſie, da ihre Hand dem Geliebten des Herzens nicht gehören kann, ſie einem Unwürdigen geben will, der nur ihr Vermögen ſucht und — mit dem ſich ein Abkommen treffen läßt. Strephon, denn ſo heißt der Liebende, iſt damit nicht gedient, er will Vollbeſitz. Jetzt vermält ſich Seraphine, ganz von Strephon ſich abwendend, dem ebenbürtigen, edeln und edelmütigen Don Prado. Aber nach der Vermählung muß ſie ihm doch auch entdecken, daß ſie ihn nicht lieben könne. Er verſteht ſie und entſagt. Das Stück iſt voll der größten Kühnheiten, aber es zeigt ſich durchweg eine geniale Hand in der Beſiegung des Schwierigſten. Die Löſung iſt wohl für uns immer noch zu gewagt, allein ſie erklärt ſich eben aus der Leidenſchaft des Dichters und ſeinen Nebengedanken. Im Einzelnen ſind auch hier Scenen von großer dramatiſcher Schönheit.

Noch näher dem Schickſal des Dichters ſteht ſein werthvolles Drama „der Engländer“; wir finden auch hier wieder nur die Verkörperung ſeiner eigenen Gefühle und ſeiner Lage. Das Nähere gehört wohl nicht in eine Darſtellung, welche mehr auf die allgemeine Entwickelung der deutſchen Literatur gerichtet iſt. Nur muß auch hier wieder der Vorwurf der Unſittlichkeit abgewehrt werden, er beruht nur auf Mißverſtändniß, denn in unſerem Drama trägt ganz im Gegentheil die geiſtige Liebe den Sieg davon über die verſuchte Verführung. Wir ſehen, bei aller ſubjectiven Betheiligung, auch hier die Hand eines der größten Dramatiker, die Deutſchland je beſeſſen und können auch dies Werk nur der Aufmerkſamkeit des Leſers empfehlen. Als Führer, wenn man ſolche Führung wünſcht, kann mein beſonderes Buch dienen.

Von dieſen Stücken kam nur eines auf die Bühne: der Hofmeiſter wurde zu Hamburg geſpielt unter Schröders Leitung, der ſelbſt die Rolle des Majors gab. Obwohl das Werk erſt einer Bearbeitung für das Theater bedurfte, ſo erklärte Schröder es doch für ſehr theatraliſch und gab auf dieſer Seite ſogar Lenz den Vorzug vor Goethe. Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß der Dichter mittelbar von großem Einfluß auf die Bühne geworden iſt, mehr als irgend einer ſeiner Zeitgenoſſen. Von den genannten Stücken nämlich, insbeſondere von den drei erſten, datirt ſich eine Gattung von Drama, welche bald die Hauptſtütze des deutſchen Theaters geworden iſt, das Schauſpiel. Man wird Lenz für den wahren Begründer deſſelben zu halten haben, während Leſſing der des proſaiſchen Trauerſpiels in Deutſchland iſt. Das proſaiſche, insbeſondere das bürgerliche Trauerſpiel iſt aber eine Miſchgattung, welche man nicht in jeder Art eine glückliche nennen kann, das hat auch der Erfolg gezeigt: es verlief ſich nämlich ins Schauſpiel. Weit entfernt, daß dies eine fernere Miſchgattung wäre, iſt es vielmehr, wie ich habe zeigen können, die Rectification des bürgerlichen Trauerſpiels. Da es die Erhabenheit aufgiebt, giebt es mit Recht auch die volle tragiſche Wirkung auf, ſtreift nur eben an das Tragiſche hinan und behält ſich, ganz oder theilweiſe, noch die Löſung vor, wie dies um ſo mehr gefordert wird, wenn die Perſonen mit größter Wahrheit uns nahe treten. Lenz hatte darin ein richtiges Gefühl und öffnete die Bahn, auf der ihm viele mit Glück nachgefolgt ſind, leider aber bald das Poetiſche aus dem Auge verlierend. Sein nächſter Nachfolger wurde hier Klinger.

Lenz nannte ſeine Stücke noch Komödien, im allgemeineren Sinne des Wortes, er wollte ſie nur eben nicht Tragödie genannt wiſſen, obwohl ſie weſentlich ernſt ſind, ſogar ohne irgend welche Beimiſchung von komiſchen Elementen. Wie er ſich ſelbſt darüber erklärt, wollte er damit nur eben die Sphäre bezeichnen und den nicht tragiſchen Ausgang, alſo das, wofür ſich etwas ſpäter der Name Schauſpiel feſtſetzte. Leſſings Minna, obgleich ſie ſich zuweilen ins Ernſtere erhebt, iſt doch, ganz abweichend von Lenziſchen Stücken, im Weſentlichen Luſtſpiel, gerade dieſen Namen aber glaubte Lenz ausdrücklich vermeiden zu müſſen. Nichtsdeſtoweniger haben ſeine Zeitgenoſſen, und leider nun auch Neuere, in Beziehung auf Lenz von „weinerlichen Luſtſpielen“ geſprochen, während ſie doch weder das Eine noch das Andere ſind. Es iſt dies eine unzeitige Anwendung der mißverſtandenen Bezeichnung der Comedie larmoyante, von welcher kurz nach Moliere die Rede war und über welche Gellert, und auch Leſſing, ſich des weiteren ausgelaſſen haben. Als Molieres Nachfolger ihn in der reinen Comödie nicht zu erreichen vermochten, verſuchten ſie eine Miſchung des Komiſchen mit einzelnen rührenden Scenen, ſo aber, daß das Komiſche immer die Oberhand behielt; wenn ſich hier gegen den guten Geſchmack und reinen Satz ſündigen ließ, ſo konnte man unter Umſtänden doch auch wohl Anſprechendes der Art zu Stande bringen, und dem größeren Publikum war die Gattung ganz genehm. Selbſt Leſſings Minna gehört einigermaßen dahin und ſpäter iſt beſonders Kotzebue nicht ſelten vom Schauſpiel wieder dahin abgeirrt, auf niemanden aber paßt dieſe Beziehung weniger als auf Lenz.

Wir haben auch von unſerem Dichter eine Art von Luſtſpiel, das iſt aber von ganz anderem Charakter; es iſt literariſch, ariſtophaniſch. Lenzens Pandämonium Germanicum iſt ein Stück von großem litterariſchem Intereſſe, insbeſondere, was des Dichters Verhältniß zu Goethe betrifft: beide klimmen, ſo beginnt das Stück, von verſchiedenen Seiten den Gipfel des Parnaſſes hinan, Lenz mühſamer, Goethe leichter; letzterer freut ſich hier einen Genoſſen zu finden, Lenz redet ihn mit Bruder an. Mit vieler Laune werden die literariſchen Zeitgenoſſen in ihren irren und verwerflichen Beſtrebungen geſchildert, nur Klopſtock und Herder ſtehen außer dem Angriff und werden als Würdenträger und leitende Genien behandelt. Am ſchlimmſten kommt auch hier Wieland davon. Aber Lenz hatte ſich ſchon früher in einem andern Stück, in der Ekloge Menalk und Mopſus, noch viel ſchärfer gegen den Dichter ſo vieler lüſternen Gedichte ausgeſprochen; ſie iſt in der That das ſchärfſte und ſchneidendſte, was jemals gegen Wieland geſagt worden, und nicht in der Heiterkeit, wie Goethes Farce.

Unter Lenzens verlornen Werken iſt hier beſonders der „Wolken“ zu gedenken. Wie aus den Briefen von Lavater hervorgeht, war das auch eine ariſtophaniſche Komödie und hauptſächlich gegen Wieland gerichtet, weshalb er ſie auch abwechſelnd „Wielandias“ nennt. Das Stück, ſchon zum Druck gegeben, wurde vom Verfaſſer zurückgezogen, als er plötzlich den Entſchluß faßte nach Weimar zu gehen, wie denn auch ſchon früher Goethe dringend abgerathen hatte, von dem Angriff gegen den guten Wieland abzulaſſen. Es entſteht die Frage, ob wir dieſe Wolken vielleicht unter verändertem Titel in dem Pandämonium beſitzen, welches auch noch manches gegen Wieland enthält, und möglicher Weiſe noch mehr könnte enthalten haben. Auf dem Manuſcript, das der Herausgeber, Dr. E. Dumpf vorfand, war von Lenzens Hand zu leſen: Soll nicht gedruckt werden. Dies bewog Dorer, die Wolken und das Pandämonium für identiſch zu halten.*) Jetzt habe ich den Beweis in Händen, daß dem nicht ſo ſei, mir liegt nämlich

---

*) Ich war anfangs anderer Meinung, ließ mich aber unmittelbar vor dem Abdruck des Bogens durch einen Brief von Dorer bewegen ihm beizuſtimmen, beſonders in dem Glauben, er habe vielleicht noch andere mir unbekannte Gründe in nicht veröffentlichten Dokumenten. Später meldete er mir, daß er ſämmtliche Briefe Lenzens und alles Bezügliche gegeben.

Lenzens geſammte Correſpondenz mit Boie vor,*) aus der ganz unzweideutig hervorgeht, es ſei jene Komödie ein anderes und eigenes Werk: wie ſehr alſo der Verluſt zu beklagen!

Nicht ſowohl verloren, als vielmehr nicht zur Ausführung gekommen, iſt Lenzens Catharina von Siena, ein Stück, in dem er ſich zu einem höheren Stil erheben wollte. So finden wir auch in einem Brief an Herder die Aeußerung, er ſehne ſich „nach der Sphäre der Herrlichkeit", und aus der Ganzheit ſeiner Beſtrebungen kann nicht zweifelhaft ſein, daß er nicht zur Proſa hinabſteigen, ſondern vielmehr durch dieſe hindurch zur wahren Poeſie gelangen wollte, ähnlich, wie es Goethe gethan. Wenn irgend eines Dichters frühzeitiges Verſtummen zu beklagen iſt, ſo iſt das bei Lenz der Fall, denn es handelt ſich hier wirklich um einen Nebenmann Goethes in ſeiner frühern Periode, wie es Schiller in der ſpätern war.

Lenz ſchrieb auch Romane. Von dieſen ſteht in erſter Reihe der in Schillers Horen gedruckte Waldbruder, welchen Tieck ſeiner Sammlung der Schriften leider hat entgehen laſſen. Das Stück, das gleichfalls die nächſten Beziehungen zu Lenzens eigenem Liebesroman hat, iſt von der größten darſtellenden Kraft und bekundet allein ſchon einen Dichter von ungemeiner Bedeutung: alles lebt und iſt dramatiſch. Der Roman iſt in Briefen, gleich dem Werther, unterſcheidet ſich aber von dieſem doch weſentlich, weil er ungleich mehr auf Ausprägung der Charaktere gerichtet iſt: man darf ſagen, jeder Brief, jede Zeile, jedes Wort ſei tief aus dem Charakter der ſchreibenden Perſon geſchöpft und ſchon inſofern das Ganze ein Kunſtwerk von hohem Intereſſe. Gleiches Lob aber verdient die Compoſition, welche die freieſte Beherrſchung des Stoffes bezeugt, um ſo mehr zu bewundern, als des Dichters Leidenſchaft hier ſo ſehr im Spiel war.

---

*) Ich verdanke ſie der freundlichen Mittheilung des Herrn Dr. Jenſen. Am geeigneten Ort werde ich davon ausgedehnteren Gebrauch machen.

Zwei andere kleine Romane ſtehen nicht auf gleicher Höhe, doch haben ſie Einzelheiten, in denen der Genius des Verfaſſers leuchtet. Es zeigt ſich zugleich hier ein didaktiſches Element, wie das weiterhin in Roman und Novelle bei Lenzens Nachfolgern nur noch ſtärker hervortritt.

Von allen mitſtrebenden Zeitgenoſſen iſt Reinhold Lenz derjenige, welcher Goethe am nächſten kommt, und zwar ebenſowohl an Begabung als Leiſtung. Man hat ihn früher mit unvollkommener Kenntniß unter die Maſſe der Nachahmer Goethes, oder wenigſtens unter diejenigen geſetzt, welche von ihm die Anregung empfangen, eine Auffaſſung, welche ſich im Angeſicht des nunmehr bekannt Gewordenen nicht mehr halten läßt. Als Goethe in der letzten Zeit ſeines Straßburger Aufenthalts mit Lenz bekannt wurde, ſtand deſſen Richtung offenbar ſchon feſt, er arbeitete ſchon damals am Hofmeiſter, während Goethe ſeinen Götz erſt ſpäter in Frankfurt begann und in Wetzlar beendete. Schon damals war Lenz tiefer in Shakeſpeare eingeweiht und bemühte ſich in deſſen Sinn zu dichten, unter ſeiner Anführung lernte auch Goethe den großen Britten erſt näher kennen, auf den ihn beſonders Herder hingewieſen. Aber auch bevor Lenz nach Straßburg kam, ſchon in Königsberg und in Liefland hatte er mit Erfolg gedichtet, ſeine Richtung auf Zeichnung nach der Natur ſtand ſchon damals feſt, er war bereits ein Autor, welcher hatte drucken laſſen. Goethes Leipziger Stücke, vor der Bekanntſchaft mit Herder und Lenz, zeigen einen ganz anderen, und zwar den Charakter der älteren Periode.

Hiernach iſt denn Lenz nicht nur eine ſelbſtändige Entwicklung neben Goethe zuzugeſtehen, ſondern im Einzelnen iſt er ſogar der Vorgänger, ein Umſtand, der denn freilich die Beurtheilung gänzlich verändern muß. Sowohl in Lenzens Gedichten, als auch in ſeinen Dramen glaube ich im Weſentlichen den vorgoethiſchen Standpunkt feſthalten zu müſſen; wenn dies aber Lenz zum Vortheil gereicht, ſo gereicht es Goethe nicht zum Nachtheil, denn ſein Verdienſt liegt nicht ſowohl in der völligen Neuheit ſeiner Beſtrebungen, als vielmehr in der Höhe der Leiſtung. Nur die falſche Anſicht von Originalität, die in neuerer Zeit ſo ſehr verbreitet iſt und in der Kritik wie in der Literatur ihren ſchädlichen Einfluß übt, könnte die Dinge ſo verrücken, daß ſein Werth angetaſtet erſcheint, ſo wie man ihm irgend einen Vorgänger oder auch nur Nebenmann giebt. Weil wir hierin anderer Meinung ſind, haben wir auch Lenz hinter Goethe vorführen können, obwohl wir ihn in manchen Dingen für ſeinen Vorgänger halten. Die falſche Anſicht datirt ſich übrigens ſchon von Lenzens erſtem Auftreten und kommt namentlich daher, daß der jüngere Götz vor dem älteren Hofmeiſter erſchien; die deutſche Literatur machte aber damals ſo ſchnelle Fortſchritte, daß es auf das einzelne Jahr, ja ſelbſt auf Monate ankommt. Mächtig unterſtützt wurde dieſe falſche Auffaſſung namentlich durch Tiecks Irrthum, der „das leidende Weib" Lenz beimaß. Dies Stück, vom Jahre 1774, iſt allerdings Nachahmung, allein nicht nur Nachahmung Goethes, ſondern ſelbſt Lenzens; es gehört Klinger, der es ſpäter nicht anerkennen mochte. Die Gewißheit, daß das Stück Lenz nicht gehöre, war der erſte Schritt zur Erkenntniß ſeines wahren Weſens.

Wenn Lenzens Zeitgenoſſen ihn für einen Goethe ebenbürtigen Dichter hielten, ſo müſſen wir, für deſſen erſte Periode, uns dieſer Schätzung wieder annähern; Goethe behält auch hier vor Lenz ſeine Vorzüge, aber auch Lenz wieder hat die ſeinigen und jedenfalls ſeine Eigenheit. Iſt Goethe ſonniger, ätheriſcher, ſo iſt Lenz dafür charaktervoller, ernſter. Es geht durch alle ſeine Werke ein Grundzug wahrer Sittlichkeit und Religioſität, ſich abkehrend von jeder Art der Leichtfertigkeit. Ein geborner Feind Wielands, des Dichters, konnte er, bei aller willigen Anerkennung des Goetheſchen Genius, ſich doch nicht durchaus mit deſſen damaliger Lebensanſicht befreunden. Leider verſagte ihm das Schickſal die weitere Ausbildung auf eigenem Wege. Goethe blieb allein, bis der jüngere Schiller ſich neben ihn ſtellte.

Ich kann zum Schluß hier die Nachricht geben, daß die deutſche

Literatur durch Herrn Jegor von Sivers (bekanntlich in Liefland anſäſſig) eine genügende Ausgabe der Lenzeſchen Werke erhalten wird. Aus dem Nachlaß des Doctor Dumpf iſt der Herausgeber in den Beſitz ſehr intereſſanter Ueberreſte gelangt, darunter auch des vollſtändigen Inhalts der verloren geglaubten, von Schaffhauſen abgeſendeten Kiſte, namentlich Correſpondenzen enthaltend; außerdem aber iſt es den unabläſſigen Bemühungen des Herrn v. Sivers auch gelungen, noch ſpäter gedruckte Werke des Autors aufzufinden, welche den Beweis geben, daß die Geiſteskräfte des Dichters während ſeiner letzten Lebensjahre in Riga, Petersburg und Moskau keineswegs ganz ermattet und verdunkelt waren. Meinerſeits habe ich, was nach Publication meiner Schrift über Reinhold Lenz mir an Manuſcript und Mittheilung zugefloſſen war, gern zu dieſem Unternehmen hergegeben und kann nur wünſchen, daß andere Inhaber Lenziſcher Manuſcripte ebenſo handeln möchten.

IV.

Sturm und Drang.

Man hat es bequem gefunden, die nächſte Umgebung des jungen Goethe ohne viel Unterſcheidung in Eins zuſammen zu faſſen, zumal als ein Stück von Klinger, „Sturm und Drang“, dazu den paſſenden Namen gab. Straßburg wurde in den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Ausgangspunkt einer Bewegung, wie dieſe zunächſt hier von dem Zuſammentreffen Herders und Goethe's, Goethe's und Lenzens bedingt war. Norddeutſche Beſtrebungen, an die lebensvollere Literatur der Griechen und Engländer anknüpfend, durchdrangen ſich hier mit dem ſüddeutſchen Naturelement und es trat eine Art von Gährung ein, aus der ſich das Trefflichſte entwickeln ſollte. Lenz und Goethe traten zunächſt hervor und dieſe beiden in ihrer Vereinigung wurden die Führer für die übrigen, die ſich bald mehr dem Einen, bald mehr dem Andern zuwendeten. Sie ſtehen darin ſich gleich, daß ſie der bisherigen Poeſie nach franzöſiſchen Zuſchnitt den Rücken kehren, daß ſie an der Hand der Natur eine neue friſche Literatur wollen, welche zur Phantaſie und zum Herzen ſpricht, jede Feſſel abwirft, alle Zähmung und Zahmheit von ſich fern hält. Es iſt, wie ſich erwarten läßt, hier etwas Ungeſtümes, Schrankenloſes, ein Verwerfen jeder Regel, man trägt die Ungebundenheit zur Schau, man ſcheut das Verletzende nicht und ſucht es wohl gar. Eigenheit und Kraft, das war jetzt die Loſung — daher der damals aufkommende Name der Kraftgenies. Ruhige Beobachter der Zeit wußten, daß dieſe Richtung von Goethe und Lenz ausgehe, allein ſie ſagten ſich auch, daß es ſchwer ſei, ihnen nachzufolgen, ohne den Beſitz ihres Genius. Wenn nun auch dieſer Vollbeſitz keinem zukam, ſo fehlte es doch nicht an friſchen, jugendlichen Kräften, und dieſe Kräfte wurden ſogleich geſteigert durch die Jugendlichkeit des ganzen Zeitalters, durch die rege Theilnahme, welche jeder Beſtrebung in der neuen Richtung vollauf geſpendet wurde. Es heben ſich nun unter Goethe's und Lenzens Begleitern oder Nachfolgern zunächſt drei hervor: Klinger, Wagner und Maler Müller. Wir widmen ihnen hier nur eine kurze Betrachtung, da ſie eigentlich nicht die Fäden der Entwicklung der Poeſie fortſetzen, ſondern mit den Dramen, welche ihre Hauptproduction ſind, der Form nach der Proſa angehören und dann weiter auch dem Inhalt nach in dieſe hinüberführen.

Friedrich Maximilian Klinger, ſpäter in den Adelſtand erhoben, iſt 1753 zu Frankfurt am Main geboren, Sohn eines Stadtſoldaten, bald vaterlos und von der Mutter kümmerlich, aber ehrlich durchgebracht. Fleiß, Strebſamkeit und Talent empfahlen den Knaben zu mancherlei Unterſtützung; er beſuchte das Gymnaſium ſeiner Vaterſtadt, darauf die Univerſität Gießen, beſchäftigte ſich frühzeitig mit dramatiſchen Arbeiten und ward, um das Theater näher kennen zu lernen, Sekretär der Seilerſchen Theatergeſellſchaft. Darauf trat er in öſterreichiſche Militärdienſte, ſpäter in Ruſſiſche, gelangte unter Kaiſer Paul zu angeſehenen Stellungen, war deſſen Vorleſer, darauf Curator der Univerſität Dorpat, ward 1806 Generallieutenant und ſtarb in hohem Alter im Jahre 1831 zu Petersburg, zur Zeit, als man in Deutſchland ſeine ehemals ſo rege literariſche Thätigkeit bereits vergeſſen hatte. Erſt durch Goethe's Leben ward wieder auf ihn, ſo wie auf Lenz, aufmerkſam gemacht. Klinger hatte ſich aus der Enge ſeiner Familienverhältniſſe männlich hindurchgekämft, ſein gerader, feſter, abgeſchloſſener und doch wohlwollender Charakter wird allſeitig gerühmt, dieſem, ſo wie ſeiner Lebenserfahrung und dem weltklugen Benehmen, unterſtützt von einem ſehr vortheilhaften Aeußern, dankte er das Glück, das er in der Welt machte, mehr als ſeinen literariſchen Beſtrebungen. Frühzeitig wurde er von dem Geiſt, der von Straßburg ausging, lebhaft ergriffen. Sein älteſtes Stück, ſchon auf der Schule verfaßt, iſt „das leidende Weib", das von Tieck fälſchlich Lenz zugeſchrieben und in deſſen Schriften abgedruckt worden, ein Verſehen, das dadurch möglich wurde, daß Klinger ſelbſt das Stück ſpäter nicht anerkannte und nicht in ſeine Werke aufnahm. Dies Stück nun iſt, was eben die Verwechſelung veranlaßt hat, eine ſtarke Nachahmung von Lenzens Hofmeiſter, nicht ohne Talent, jedoch nach allen Richtungen hin vergröbernd. Auch das zweite Stück, auf der Univerſität geſchrieben, ſchloß Klinger von ſeiner ſpätern Sammlung aus, es iſt ein hiſtoriſches Drama, „Otto", eine eben ſo ſtarke Nachahmung des Goetheſchen Götz, wobei, zu Gunſten unſerer Auffaſſung, gewiß in hohem Grade bemerkenswerth iſt, daß Klinger früher ein Nachahmer Lenzens als Goethe's wurde. In dieſer Richtung nun ſchrieb er noch mehrere Stücke, ſtets näher an Lenz als an Goethe ſich haltend, ſtarke Motive, lebhafte Farben ſuchend. Die meiſte Bedeutung gewann ſein Trauerſpiel „die Zwillinge", ein Stück, in dem es ſich um den Brudermord derſelben handelt, nämlich eben dieſer Zwillinge. Das Stück concurrirte bei einer von dem Schauſpieldirector Ackermann 1775 ausgeſchriebenen Concurrenz, welche ausdrücklich Stücke in Proſa, d. h. im Sinne Goethe's und Lenzens forderte, mit Leiſewitzens Julius von Tarent, in dem gleichfalls Brudermord das tragiſche Motiv giebt, noch auffallender aber hatte auch das dritte concurrirende Stück, „die unglücklichen Brüder", denſelben Gegenſtand. Klinger gewann den Preis, weil das Motiv durch zweifelhafte Erſtgeburt noch höher geſteigert erſchien, dann aber auch wegen der Leidenſchaftlichkeit des Ausdrucks und der Kraft der Worte. Fernere Stücke von Klinger ſind: „Sturm und Drang", eben jenes, deſſen Namen ſich auf die ganze Periode übertrug. Es fließt beſonders über von Wildheit und Ungeſtüm, die handelnden Perſonen ſind ſämmtlich Wütheriche, das Ganze eingerichtet zum Spiel für rohe Darſteller. Den Inhalt bildet der Zwiſt zweier Familien, einer ſchottiſchen und einer engliſchen, der Kampf wird auf dem Boden von Amerika ausgefochten. Das Trauerſpiel Conradin dagegen iſt eine ſehr abſchwächende Nachahmung des Götz. Wieder ein wildes und unorganiſch zuſammengehäuftes Stück iſt „die neue Arria", ein antikes Motiv wird in neuere Zeit übertragen; die ſtarken Potenzen verfehlen ihre Wirkung in der Häufung und gleiches gilt von dem ſtarken Auftrag der Worte. Der Erfindung nach ſteht das Stück in Abhängigkeit von Leſſings Emilie. Nicht lange darauf ging Klinger zu völlig antiken Stoffen über, er ſchrieb in ſehr abweichender Art einen Pyrrhus und darauf eine Medea, letztere beſonders auffallend durch die kühne Abweichung von der Fabel. Noch weiter von ſeinem Ausgangspunkt entfernte er ſich in ſpäteren Productionen, denn er ergriff jetzt das Converſationsſtück und wendete Fleiß auf eine feinere Ausführung. Durch dieſe, nicht aber durch Erfindung und Compoſition, zeichnet ſich ſein Stück „der Schwur" aus. Aehnliches gilt von den Romanen ſeiner ſpätern Jahre.

Eine falſche Beurtheilung Klingers iſt durch Goethes Leben nahe gebracht worden, hier nämlich ſucht Goethe, der beiden befreundet war, von dem einen aber ſpäter plötzlich abgewendet wurde, Klinger zu heben auf Koſten Lenzens,*) während doch jetzt jedem unbefangenen und gerechten Urtheil Lenz an urſprünglicher Begabung wie an Kunſt eine Stelle weit über Klinger gebührt, da letzterer ſich durchweg nur als talentvoller Nachahmer zeigt, jedenfalls als nur fortſtrebend in geöffnete Bahnen. Seine Stärke beſteht in der Uebertreibung und er wechſelt mit der Mode. Damit ſollen aber ſeine Werke keineswegs entwerthet ſein, ſie bieten, wenn man von feinerer Individualiſirung und Beſeelung abſehen kann, meiſtens eine gewiſſe, freilich etwas rohe Charakterzeichnung, und in Situation und Dialog nicht ſelten Lebhaftes, zuweilen Geiſtreiches. Lange nicht mehr in dem Grade lesbar wie Lenzens Dramen, haben ſie auch keine gleiche Bedeutung für die Entwicklung, in dieſer bezeichnen ſie nicht eine aufſteigende, ſondern abſteigende Richtung, indem ſie eben von Lenz zu Iffland und dann weiter zu Kotzebue überführen, d. h. von der Poeſie zur Proſa.

---

*) Ganz anders auch Goethes früheres Urtheil. In einem Brief vom 16. September 1776 heißt es von Lenz: „er iſt unter uns wie ein krankes Kind", dagegen: „Klinger iſt uns ein Splitter im Fleiſch, ſeine harte Heterogenität ſchwärt mit uns und wird ſich herausſchwären. Ich habe über die beiden Kerls nichts Treffenderes zu ſagen". Vergl. meine Schrift „Reinhold Lenz", S. 143 u. folg.

Dem Goethe-Lenziſchen Kreiſe zunächſt ſteht Heinrich Leopold Wagner, geboren zu Straßburg am 19. Februar 1747. Er ſtudirte daſelbſt die Rechte, zur Zeit, da Goethe ſich aufhielt, war ſpäter Advocat in Frankfurt, woſelbſt er wiederum mit Goethe im Verkehr war, ſtarb aber ſchon frühzeitig, im Jahre 1779 (nicht nach 1783, wie Goedeke angab, der ſich indeß ſelbſt berichtigt). Von ihm machten beſonders zwei Theaterſtücke Aufſehen, „die Reue nach der That“, ein Stück im Lenziſchen Charakter und desgleichen „die Kindesmörderin“, welche alsbald verboten wurde. Streben nach Kraft und Wahrheit der Natur überragt auch hier jede andre Kunſtforderung, namentlich jede feinere Durchbildung. Im Einzelnen manches Lebendige und Ergreifende bei viel Rohem und Wildwachſenem. Die Reue nach der That wird als eine Vorſtufe von Schillers Kabale und Liebe angeſehen, die Kindesmörderin hat in Lenzens Werken ihren Vorgang, denn bei ihm ſchon finden wir dieſes Motiv.

Und hier muß ich auf Goethe zurückkehren und, eine frühere Auffaſſung ergänzend, einen Gedanken äußern, den ich nicht ganz auf dem Herzen behalten möchte, obwohl er leicht der Mißdeutung anheimfällt. Goethe erzählt in ſeinem Leben, ſein frühverſtorbener Freund Leopold Wagner habe ihm ein Hauptmotiv ſeines Fauſt entwendet und daraus ſein 1776 erſchienenes Trauerſpiel die Kindesmörderin gemacht, was er ihm aber niemals nachgetragen. Ich geſtehe, daß mir beides in hohem Grade unwahrſcheinlich iſt: Goethe hatte ſchon ſeinen Götz und ſeinen Werther geſchrieben, war im Jahr 1775 ein hochgefeierter Autor, auf deſſen nächſtes Werk ganz Deutſchland geſpannt war: und dem ſollte ein ungleich geringerer wagen ein Hauptmotiv zu entwenden? Goethe, der ſonſt in ſolchen Dingen ſo eiferſüchtig war, der an Merck ſchrieb, er möge ihm ja mit nichts Theatraliſchem, weder direct noch indirect, in die Quere kommen, da er in einem Roman dies zu behandeln vorhabe, er ſollte nur diesmal ſo durchaus unempfindlich geblieben ſein? Dazu kommt, daß das ganze Stück Wagners ſich bei weitem mehr dem Lenzeſchen Vorbilde anſchließt, daß die Wahl des Stoffes mehr in deſſen Sinn iſt — und nun liegt die Kindesmörderin auch dem Fauſt fern und verdirbt dieſen nur. Was ſagt, was bringt dieſe Betrachtung nahe? Daß nicht Wagner, der lange todt war, als Goethe jenes ſchrieb, ihm etwas entwendet, ſondern daß vielmehr Goethe durch ihn auf das wichtige Motiv erſt aufmerkſam geworden. Goethe begann den Fauſt im Jahr 1774, im Herbſt 1775 aber ging er von neuem mit Eifer wiederum an das Werk, denn hier ſchreibt er am 5. Oktober an Merck: an Fauſt viel gearbeitet. Ich meine nun, worauf auch Goethes Aeußerung gegen Eckermann hinführt, er habe urſprünglich keine Kindesmörderin gehabt, vielleicht nicht einmal ein Gretchen, ſondern nur Helena, er habe überhaupt ſich näher an die alte Fabel und ihren unverkennbaren Sinn gehalten; dann erſt bei dieſer zweiten Handanlegung habe er die Kindesmörderin hineingebracht, ſich aber bald ganz überwiegend in dieſe vertieft, wie ihm denn, nach ſeiner eigenen Ausſage ganz Aehnliches im Götz mit Adelheid und Franz begegnet, und wie das in der That tief in ſeiner Natur liegt. Wenn er nun auch entzückend Schönes dichtete und jedenfalls Wagner meilenweit hinter ſich ließ, ſo verlor er doch dadurch den urſprünglichen Plan und die natürliche Abrundung, welche ſich ſpäter nicht wiedergewinnen ließ. Es läge alſo hier der wahre Grund des Fragmentes, und zugleich die Beſtätigung deſſen, was wir in dem betreffenden Abſchnitt (S. 514) andeuteten. In der That kann ich mir erſt bei dieſer Auffaſſung ſo manches erklären, was ſonſt räthſelhaft ſein würde, wer aber alles ruhig erwägt, wird darin keine Benachtheiligung des großen Dichters erblicken.

Mehr poetiſche Kraft, als den beiden genannten zukommt, finden wir bei Friedrich Müller, zur Unterſcheidung von vielen Namensgenoſſen gewöhnlich Maler Müller genannt, wie er ſich auch ſelbſt auf dem Titel einiger Schriften bezeichnet. Er iſt 1750 zu Kreuznach geboren, wurde Maler und Kupferſtecher, trieb aber Schriftſtellerei und Dichtkunſt daneben. Er lebte zu Düſſeldorf, darauf am Zweibrücker Hofe, ging, auf Goethes Vermittelung unterſtützt, im Jahr 1778 nach Italien, wo Goethe ihm bei ſeinen Aufenthalt in Rom zwar fand, aber nicht wieder mit ihm verkehrte. Ebenda hatte er nähern Umgang mit Heinſe. In einer ſchweren Krankheit war es mönchiſchen Bemühungen gelungen ihn katholiſch zu machen. Obwohl von ſeinen Werken als Maler nicht viel zu rühmen iſt, ſcheint er doch in guten Verhältniſſen gelebt zu haben. Er verſuchte ſich in großen hiſtoriſchen Gemälden, kam aber damit nicht ſonderlich zu Stande, da er ſich oft auf Einzelheiten capricionirte.*) Später machte Ludwig Tieck in Rom ſeine Bekanntſchaft, veranlaßte ihn wieder zu literariſchen Arbeiten und zum Hervortreten mit denſelben. So gelangte Müllers Genovefa in Tiecks Hände, aber die gewünſchte Herausgabe kam nicht zu Stande, während Tieck mit der ſeinigen hervortrat, in der Reminiscenzen aus jener erkannt werden (ſ. w. u.) Viele von Müllers Manuſcripten gingen zu Grunde, als er zur Zeit der vorübergehenden römiſchen Republik eine Plünderung erlitt. Sein Tod erfolgte in

---

In einem Brief an Merck hat Goethe von Tiſchbein geſprochen, und fährt fort: „Welch ein Unterſchied gegen den Müller, der den Titel Maler zu früh vor ſeinen Namen geſetzt hat.“ Br. v. 17. Juli 1782.

hohem Alter am 25. April 1825. Nach ſeinem Tode hat Tieck die gedruckten Jugendwerke Müllers geſammelt und ſo viel ſich von ſeinen Manuſcripten noch auftreiben ließ, in drei Bänden herausgegeben, Heidelberg 1825.

Es iſt ſehr zu bedauern, daß Müller bei ſeinem ſchönen Talent nicht mehr geleiſtet hat; ſeine Werke haben kaum noch mehr als ein hiſtoriſches Intereſſe. Leider theilte ſich ſein Streben zwiſchen Malerei und Dichtkunſt, er ſchwankte von dieſer zu jener und brachte es in keiner von beiden zur Meiſterſchaft, oder auch nur zu etwas wahrhaft Kunſtmäßigem. Zuerſt ergriff er die Idylle, jene durch Gesner in proſaiſcher Form ſo beliebt gewordene Gattung, er ſuchte aber, ſehr anerkennenswerth, im Sinn der Straßburger Beſtrebungen ſie aus dem Zahmen und Süßlichen zu Friſche und Derbheit emporzuheben. Während ihm dies ſehr wohl gelang, ſo daß ſich nicht ſelten die wahrſten und anſprechendſten Züge finden, verfiel er doch wieder in große Formloſigkeit, ja Eigenwilligkeit. Dieſe Idyllen, erſchienen einzeln in den Jahren 1774, 75, 76, halten den Vergleich mit den Voſſiſchen recht wohl aus, denn was ihnen an geſchulter Form abgeht, wird erſetzt durch Laune und Witz und durch nicht ſeltene Griffe in die tiefere Gemütswelt. Die deutſche Idylle „Ulrich von Coßheim“ behandelt ſchon die Geſchichte der Genoveſa, der aber hier noch nicht viel abgewonnen iſt; wir ſehen den Dichter nach einem einfachen, volksmäßigen Ton ſtreben, nach Art der Hans-Sachſiſchen Verſe, doch erſcheint noch wenig Charakter und der Dichter zeigt ſich in Vers und Reim ziemlich ungewandt. Denſelben Stoff hat Müller noch wiederholt behandelt, bis er ihn zuletzt zu einem größeren Drama ausbildete. In ſeinen dramatiſchen Arbeiten iſt er offenbar Nachahmer des Goethiſchen Götz, die Einzelheit überwiegt ſtets die Anlage des Ganzen, er ergeht und verliert ſich in dieſem Einzelnen, das aber oft ſehr friſch und charaktervoll erſcheint, ſo daß namentlich auf dieſer Seite Müllers Genoveſa große Vorzüge von der Tieck’ſchen behält. Beſonders anziehend, wegen des Vergleiches mit dem

Goethiſchen, iſt ein Fauſt von Müller. Es erſchien zu Mannheim 1778: Fauſts Leben, dramatiſirt vom Maler Müller. Erſter Theil. Bei dieſem erſten Theil iſt es denn auch geblieben, ſo daß man in der Ausgabe der Werke das Stück als Fragment bezeichnet hat. Allein ſchon ein früher erſchienenes Fragment: „Situation aus Fauſts Leben vom Maler Müller, Mannheim bei Schwan 1776“, ergiebt, wie der Verfaſſer das Ganze zu ſchließen gedachte. Mephiſtopheles giebt dem überwundenen Fauſt höhniſch ſeinen mit Blut unterzeichneten Pact zurück, dieſer aber, voll Stolz, nimmt ihn nicht an; er ruft, die Hände über dem Haupt zuſammenſchlagend, in der Zerknirſchung aus: „Wehe, unglückſelig wer mit Teufeln ſpielt“. Mephiſtopheles aber ruft, ihm nachblickend: „Dich hab' ich gekannt! Ha, ha, ha! Sollt' ich den Pfeil nicht zerſplittern, der mich verwundet? Wer hat Mitleid mit uns? Erlöſchet, Sterne über mir, daß ich mich aufſchwinge im ſterbenden Glanz. Dann, wenn ich überm Höllengejauchze ſchwebend mich herunterſtürze mit ihm — und das iſt wieder ein Punkt, und ſo ſetzen wir Punct an Punct und ruhen aus, daß uns die Ewigkeit nicht zu lang werde.“ Hier alſo ſollte, dem Puppenſpiel und der Sage zufolge, doch Fauſt ſchließlich dem Teufel anheimfallen, alſo noch die ganz katholiſche Auffaſſung. Dieſer überlieferten Geſtalt hält ſich denn auch der erſte Theil ſehr nahe, auch finden wir Anklänge an Leſſings Fragment. Müllers erſter Theil ſchließt damit, daß die Teufel der Reihe nach mit ihren Gaben Fauſt locken, zuletzt der Wolluſtteufel, den er aber abweiſt, darauf erſcheint Mephiſtopheles, vor dem die ſämmtlichen Teufel ſich beugen, Fauſt entſchlummert, Mephiſtopheles läßt ihn träumen und hofft ihn bald ſein zu nennen. Letzterer hält zum Schluß einen wortreichen Monolog, der aber ſehr wenig ſein Weſen zeichnet. Eigenthümlich iſt, daß Müllers Fauſt von Gläubigern bedrängt der Hölle in den Rachen gejagt wird; bei ſeinem erſten Auftreten erſcheint Mephiſtopheles incognito als Fremder, in Scharlachkleidern — und was iſt der erſte Zauber, den der vom Fauſt heraufbeſchworene Mephiſto vollbringt? Er ängſtigt den armen Fauſt damit, daß er ſeine Gläubiger ruft und verſchwindet. Wenn Müller die innere Nothwendigkeit und den practiſchen Vortheil fühlte, dem teufliſchen Princip ein Gutes gegenüber zu ſtellen, ſo führte er hier Fauſts frommen Vater ein, das giebt einige rührende Scenen, allein wie viel beſſer wird dieſe Rolle von dem unſchuldvollen Gemüth eines Goethiſchen Gretchens ausgefüllt! — Ueberhaupt und im Ganzen hält das Stück auf keinem Punkt den Vergleich mit Goethe aus und kann dieſem nur zur wirkſamſten Folie dienen; der Fauſtfabel iſt kein tieferer Gehalt abgewonnen, ihre Hauptfiguren erſcheinen hier als Nebenſache, Fauſt bildet nur den Rahmen für Bilder ganz anderer Art. Der Jude, welcher Fauſt in ſeiner Rathloſigkeit Geld borgt, iſt weitläufig ausgeführt und ſpricht ſeinen jüdiſchen Jargon, ein dummer Alter, der mit ſeiner Nichte in die Studentengeſellſchaft geräth und von einem flotten Burſchen geprellt wird, ſolches und andres, zum Theil ganz planlos, bildet den Inhalt des weitläufigen Stückes, Uebelſtände, welche zum Theil ſchon Folge der proſaiſchen Form ſind. In dem zweiten Fragment ſehen wir erſt den verliebten Fauſt, Mephiſtopheles hat ihn zur Fürſtin von Arragonien gebracht — alſo dieſe an Stelle der Helena und — Gretchens.

Noch ſehr merkwürdig iſt die Behandlung eines großartigen Stoffes aus der antiken Fabel von Müllers Hand. Im zweiten Theil ſeiner Schriften finden wir ein Schauſpiel Niobe, welches eben nichts anderes darſtellt, als den bekannten Untergang ihres Geſchlechtes durch die Pfeile Apolls und Dianas. Das Stück erſchien einzeln im Jahre 1778, alſo zu einer Zeit, wo Goethes Iphigenie noch nicht bekannt war; es iſt überdies von hohem Intereſſe zu ſehen, mit welchen Augen damals von der jungen Schule antike Stoffe angeſchaut wurden. Ihrer Neigung gemäß wendete dieſelbe ſich gleich an Scenen der gewaltigſten Art und ſuchte Ausdruck für das Hochtragiſche bis an die Grenze des Unſagbaren. Daß der Stoff für eine Tragödie große Schwierigkeit enthält, hinderte nicht, der Dichter ſah eben ſo wohl ab von aller Regel und allem Herkommen, wie von den Bedingungen des Theaters, letzteres um ſo leichter, als er es wenig gekannt zu haben ſcheint. Auch wählte er eben nur in ſolchem Sinne den Namen Schauſpiel.*) Das Stück hat bei aller Gleichförmigkeit in ſeinen drei Akten gar manches Wahre und Schöne, hie und da ſogar Zartes und, obwohl die Fabel ſo beſtimmt gegeben iſt, doch auch Erfindung. Als Niobe alle ihre Kinder getödtet glaubt und nichts mehr zu verlieren hat, tritt ſie nur um ſo ſtolzer und trotzender der Diana gegenüber, ſie will nicht mehr Mutter heißen; da aber erſcheint noch ihre letzte Tochter, die ſich hinter dem Altar gerettet, und nun erwacht von neuem ihre Mutterliebe. Sehr beachtenswerth iſt auch die Form, oder vielmehr der Mangel derſelben. Der Alexandriner ließ keine Anwendung mehr zu und auch der Blankvers war noch nicht eingebürgert; das ganze Stück, ſelbſt in den längſten Reden, bewegt ſich in kurzen, meiſt trochäiſchen oder freien Zeilen, ähnlich wie die mehr lyriſchen Partien in Goethes Iphigenie und wie deſſen Prometheus. Es dürfte nicht unwichtig ſein im Vergleich mit dieſen Goethiſchen Stücken, wie mit Lenzens Tantalus, und man ſieht andrerſeits, daß das Weſen der Inhaber von Sturm und Drang nicht auf Seiten einer beſonderen Gattung von Stoffen, ſondern eben nur in dem Streben nach friſcherer und kräftigerer Auffaſſung zu ſuchen iſt, der Stoff möge nun ſein, welcher er wolle. Alsdann aber zeigt ſich auch, wie weit Goethe bei der Conception und noch mehr bei der Ausführung ſeiner Iphigenie ſich bereits von den begleitenden Kunſtgenoſſen entfernt hatte, und daß ſchon hier ein anderes Element ſeiner Natur zum Vorſchein kam.

---

*) Ich finde hier eine beſondere Beſtätigung deſſen, was ich in meiner Schrift über Lenz entwickelt habe, daß der Name Schauſpiel damals als beſondere Gattung noch nicht gebräuchlich geweſen. Wer ſähe nicht, daß dieſe, ſo wie jede Niobe, dem Inhalt nach ein Trauerſpiel ſei, wie nur irgend eines; es ſollten hier mit der allgemeineren Bezeichnung nur eben die an jenen Namen geknüpften beſonderen Forderungen fern gehalten werden, wie denn Leſſing in gleichem Sinne ſeinen Nathan ein Drama nannte.

Wir haben von Friedrich Müller auch Balladen, unter ihnen eine umfangreichere: „das braune Fräulein“. Allein auch hier, wie meiſtens im Verſe, verläßt den Verfaſſer ſeine darſtellende Kraft, er bleibt ein Mittelmäßiger und erträgt weder den Vergleich mit Bürger noch mit Goethe. Von ſeinen Liedern hat nur eines ſich größerer Verbreitung erfreut, der Soldatenabſchied — vielleicht das Vorbild von Schillers Gedicht: „Hektors Abſchied“. Es klingt freilich nicht eben heroiſch.

Heute ſcheid' ich, heute wandr' ich,
Keine Seele weint um mich.
Sind's nicht dieſe, ſind's doch Andre,
Die da trauern, wenn ich wandre:
Holder Schatz, ich denk' an Dich.

Auf dem Bachſtrom hängen Weiden,
In den Thälern liegt der Schnee;
Trautes Kind, daß ich muß ſcheiden,
Muß nun unſre Heimat meiden,
Tief im Herzen thut mir's weh.

Hunderttauſend Kugeln pfeifen
Ueber meinem Haupte hin!
Wo ich fall', ſcharrt man mich nieder
Ohne Klang und ohne Lieder,
Niemand fraget, wer ich bin.

Du allein wirſt um mich weinen,
Siehſt du meinen Todesſchein.
Trautes Kind, ſollt' er erſcheinen,
Thu im Stillen um mich weinen
Und gedenk' auch immer mein.

Heb' zum Himmel unſre Kleinen,
Schluchz': nun todt der Vater dein!

Lehr' ihn beten, gieb ihm Segen!
Reich' ihm ſeines Vaters Degen!
Mag die Welt ſein Vater ſein!

Hörſt? Die Trommel ruft zum Scheiden:
Drück' ich dir die weiße Hand!
Still' die Thränen, laß mich ſcheiden!
Muß nun für die Ehre ſtreiten,
Streiten für das Vaterland.

Sollt' ich unter freiem Himmel
Schlafen in der Feldſchlacht ein:
Soll aus meinem Grabe blühen,
Soll auf meinem Grabe glühen
Blümchen ſüß: Vergiß nicht mein.

Um aber einigermaßen den Umfang der Müllerſchen Lyrik zu zeigen, mögen hier noch zwei Stücke ihren Platz finden:

Aufſchrift auf Amors Köcher.

Mit furchtbaren Zügen
Des Schickſals leuchtet
Auf Amors gewaltigem
Köcher die Schrift:
Ich trage die ſüßeſten
Pfeile der Wonne,
Ich faſſe die bitterſten
Pfeile der Schmerzen;
Olympus, Erebus
Ruhen in mir.

Viel bedeutender noch das folgende, das zugleich einen tiefen Blick in die damaligen Zuſtände Deutſchlands thun läßt, man vergleiche, was wir weiter unten bei Schubart berichten.

Nemeſis.

Was iſt's, das mitten
Im Freudenfluge ſcharf und bitter,
Des Winters ſtrengem Odem gleich, das Herz
Belaſtet, und im trunkenſten Genuſſe
Die Flügel lähmt? Iſt es vom Orcus
Der Hohn? Ha, oder iſt's der Klang
Von deinem furchtbarn Maaß, o Nemeſis,
Vor blinden, üppigen Begierden warnend?
Denn ausgelaſſ'ner Mut iſt fürchterlich!

Wir flehen, flehen,
O Nemeſis, zu dir!
Erhell' die düſtre Wolke, die du ſchwer
Das Aug' der Sterblichen umhüllt.
O zeig' uns klar die ſichre Bahn,
Erhabne Göttin, die du mächtig
Auf Athos Gipfel ſtandeſt einſt,
Und furchtbar deinen Stab bei Marathon
Und Salamis erhubeſt: Brich,
O brich die ſchwere Kett' entzwei, zerſchlage
Der Unterdrücker Vorſatz und Gewalt!

Beſonders merkwürdig iſt noch das Fragment „Rodan", denn es macht aufmerkſam auf den Zuſammenhang Klopſtocks und der Bardenpoeſie mit der gährenden und brauſenden Behandlung des Drama; wir kommen ſogleich noch zuſammenhängender darauf. Die „Geſänge dreier Wodanadler" dürfen blutberauſcht heißen und „der raſende Geldor" iſt von hervorſtechender Wildheit, voll beſonderen Sturmes. Man vergleiche das Lied „Orpheus-Klopſtock" (II. 463), falls der Zuſammenhang mit dieſem noch irgend zweifelhaft ſein könnte.

Die Einflüſſe von Goethes Götz und Lenzens Hofmeiſter gingen in nicht langer Zeit vorüber, nachdem ſie allerdings eine befruchtende

Erſchütterung hervorgebracht. Daß Goethe dem Götz kein ähnliches Stück nachfolgen ließ, ſondern im Werther ſich dem Roman zuwendete, ſchwächte ſelbſt den Eindruck wieder und lenkte ihn ab, ſo daß jener mehr Ritterromane als Ritterſchauſpiele nach ſich zog. Von letzteren wären zwar einige zu nennen, allein ſie behaupteten ſich nicht; erſt in den achtziger Jahren erſchien Babos Otto von Wittelsbach (ſ. w. u.). Der Einfluß der Lenziſchen Stücke wurde, wie ſchon bemerkt, durch Klinger zum ganz proſaiſchen und bürgerlichen Schauſpiel hinübergewendet, ſo daß er zu Iffland führte und mit Kotzebue endigte.

Wir dürfen dieſe Dichter nicht verlaſſen, ohne aufmerkſam gemacht zu haben, daß die Partie der deutſchen Literatur, welche unter dem Namen „Sturm und Drang“ gefaßt wird, nicht zu eng abgegrenzt und nicht iſolirt werden dürfe. Wenn ſich hier unter der Straßburger Geſellſchaft eine engere Gemeinſchaft findet, insbeſondere ſofern die ihr Angehörigen Dramatiker waren, ſo reicht ſie doch ähnlichen Beſtrebungen die Hand, ſieht im Zuſammenhang mit anderen Erregungen und Gährungen. Leſſing, Klopſtock und Herder bilden gleich weſentliche Ausgänge für dieſelbe, auch die Schweizer haben daran ihren Theil und im Grunde war die Bahn geöffnet, ſobald die Schranke fiel und ſtatt des franzöſiſch Geſchulten jetzt neue Fermente eintraten: die Verſchiedenheit derſelben macht hier allein den Unterſchied. Die Bardenpoeſie mit allen ihren Ausſchreitungen gehört gleichfalls hieher, ſo wie alles was die mutigere Jugend ſich aus Klopſtock entnahm, das wilde blutdürſtige „Geheul“ der Bardiete, die überlauten und tobenden Freiheitsrufe der Stolberge, nicht minder aber auch die Auswüchſe, welche die engliſche Melancholie und Sentimentalität auf dem neuen Boden hervorrief, das ſteht nicht außer Vergleich und Gemeinſchaft mit jener vorzugsweiſe als Gährung bezeichneten Schule, die ſich keineswegs auf ein paar Dramen beſchränkt. Milton, Oſſian, Shakeſpeare, ein jeder von ihnen zog ein Aufbrauſen nach ſich, der letztere das bedeutendſte und nachhaltigſte. So ſpielen denn auch dieſe verſchiedenen Elemente beſtändig in einander und es iſt nicht zufällig, daß Klopſtock und Oſſian im Werther eine Rolle haben; der Dramatiker Lenz kam von Klopſtock her und ließ von ſeiner Verehrung nicht ab, als er ein beſſeres Vorbild kannte, die Gährung aber brachte er ſchon von Liefland und Königsberg mit und brauchte ſie nicht erſt in Straßburg und von Goethe zu empfangen. Und ſo endet denn das Stürmen und Drängen auch nicht mit Wagner und Klinger, viele andere ſtehen gleichzeitig und noch ſpäter darin, ich nenne hier noch Bürger, vor allen mit ſeinen erſten Stücken — Schiller.

Nicht zum kleinſten Theil zeigt ſich auch die Zuſammengehörigkeit aller dieſer Beſtrebungen und ihr Ausgang von Klopſtock in dem Ankämpfen gegen Wieland; dies haben Goethe und Lenz mit den Göttingern gemein. Klopſtock konnte darum auch die Stürmer als die Seinigen anſehen, wiewohl ſie bald in ganz andere Bahnen geriethen; Leſſing hatte ſich ſchon früher von ihnen losgeſagt, ja das wilde Wuchern einer von ihm ſelbſt geſtreuten Saat mochte nicht wenig beitragen, ſeine letzten Lebensjahre zu verdunkeln. In Summa: man ſieht, wie falſch es iſt, die Sturm und Drang genannte Periode nur als eine Wirkung des Goetheſchen Götz aufzufaſſen.

V.

Johann Heinrich Merck.

In der Reihe unſerer Bildniſſe und Monographien darf an dieſer Stelle ein Mann nicht fehlen, der in die literariſche Bewegung der Zeit tief eingreift und der insbeſondere den entſchiedenſten Einfluß auf die Entwicklung Goethes hat, wie dieſer das auf das beſtimmteſte anerkennt. Goethe ſelbſt hat uns in ſeinem Leben auf ſein Verhältniß zu Merck hingewieſen und die in den Jahren 1835 und 38 herausgegebenen Merckſchen Briefwechſel haben über deſſen literariſche Thätigkeit reichliches Licht verbreitet, das in einer beſonderen Schrift von Adolph Stahr noch beſſer geſammelt worden.

Leider haben wir, mit Mercks biographiſcher Skizze, in zwei Sammlungen von Dr. Karl Wagner herausgegeben, nur die Briefe an Merck, nicht aber die von ihm geſchriebenen, und unter dieſen iſt namentlich der Mangel derjenigen zu beklagen, welche Merck in den ſiebziger Jahren an Goethe gerichtet; man hat wohl mit Sicherheit ihren Verluſt anzunehmen, da ſie ſich unter den Briefſchaften befunden haben werden, welche Goethe beim Antritt ſeiner italieniſchen Reiſe ſelbſt vernichtete. Wenn nun hierin das wahre Verhältniß Mercks zu Goethe ſich offen darlegte, ſo iſt dennoch auch jetzt, wo uns dieſe Briefe fehlen, manches dargeboten, woraus daſſelbe ſich abnehmen läßt.

Johann Heinrich Merck, Sohn des Apothekers Joh. Franz

Merck, wurde zu Darmſtadt am 11. April 1741 geboren, aus ſeines Vaters zweiter Ehe, zwölf Tage nach deſſen Tode, der jüngſte von zehn Geſchwiſtern. Die Verhältniſſe der Familie aber waren glücklich genug, ihm eine ſorgfältige Erziehung angedeihen zu laſſen. Er beſuchte das Gymnaſium der Vaterſtadt, trat deſſen ausgezeichneten Lehrern näher und bezog darauf die Univerſität Altorf, ſpäter ſehr wahrſcheinlich auch Göttingen. Auf der erſtern kam er mit den Brüdern Schloſſer in Berührung, welche dann wieder die Brücke zu ſeiner ſpätern Bekanntſchaft mit Goethe machten. Er ſoll ſich auf der Schule keinem einzelnen Fach hingegeben haben und ſchon hier treten zwei Neigungen mit Entſchiedenheit hervor, die für engliſche Literatur und für bildende Kunſt. Er muß namentlich unter ſehr guter Anleitung ſelbſt gezeichnet haben, denn ein mehr als dilettantiſches Verſtändniß der Kunſt geht aus allen ſeinen Werken hervor. Nach Vollendung ſeiner Studien geleitete er als Erzieher einen Herrn von Bibra auf Reiſen, zunächſt nach der Schweiz, eine Stellung, welche ihm Zeit ließ auf das freieſte ſeiner Bildung nachzugehen; dieſe galt ihm an ſich ſelbſt als Zweck. Schon trat er in ſeinem einundzwanzigſten Jahre, aber nicht unter ſeinem Namen, mit Ueberſetzungen auf, von Hutchesons Unterſuchung über unſere Begriffe von Schönheit und Tugend und von Shaws Reiſen in die Levante, aber auch von Addiſons berühmtem Trauerſpiel Cato. Dieſe Arbeiten erwuchſen großentheils am Ufer des Genferſees, unter den angenehmſten Verhältniſſen; hier, in Morges, lernte nun Merck auch ſeine künftige Gattin kennen, die geiſtreiche Tochter eines angeſehenen Juſtizbeamten, Louiſe Franziſca Charbonier. Nach ſeiner Vaterſtadt zurückgekehrt, fand er bald eine Anſtellung und konnte ſich vermählen. Er ward Sekretär bei der Geheimen Canzlei, ſpäter Kriegszahlmeiſter und Kriegsrath. Seine Verhältniſſe waren günſtig, ſeine Zeit nur mäßig in Anſpruch genommen, nach ſeiner Neigung und mit der dazu geeigneten Perſönlichkeit machte er ſein Haus zum Mittelpunkt literariſchen Lebens, ſelbſt über Darmſtadt hinaus.

Nach und nach traten beinahe ſämmtliche literariſche Männer der Zeit mit ſeinem Hauſe in Verkehr: die Schloſſer, Leuchſenring, Frau von Laroche, Jacobi, Wieland, Herder, Goethe. So ſtand er denn auch bei Hofe in Anſehen; die berühmte Landgräfin Caroline von Heſſen-Darmſtadt würdigte ihn ihrer Aufmerkſamkeit und zog ihn häufig in den Kreis ihrer Zirkel, in denen ſeine Bildung und Literatur und Kunſt einheimiſch waren. Als dieſelbe im Jahr 1773 eine Reiſe nach Petersburg antrat, wurde Merck mit in ihr Gefolge aufgenommen, dem er ſchon zur Ehre gereichen konnte. Als darauf die Prinzeſſin Wilhelmine ſich mit dem Großfürſten Paul vermählte, dehnte der Aufenthalt in der nordiſchen Reſidenz ſich auf ein halbes Jahr aus und Merck erhielt reichliche Gelegenheit Erfahrungen aller Art zu ſammeln und in ſich den Weltmann herauszubilden.

Hatte er ſchon vor ſeiner Reiſe die kritiſche Feder geführt, ſo wurde nach derſelben ſeine Thätigkeit noch eine ungleich größere. Er war ſchon im Jahr 1772 für Wielands deutſchen Merkur gewonnen und widmete auf lebhafte Aufforderung nun demſelben eine vorzügliche Thätigkeit. Wieland nennt ihn wiederholt die Stütze des Unternehmens. Er gab demſelben „neuen Schwung", und flößte rund umher Achtung ein durch das einſichtsvolle, zugleich ſcharfe und doch wohlwollende Auftreten in ſeinen Kritiken, die eben ſo gründlich als anziehend ſind, namentlich reich gewürzt mit Laune. Ein Mann von ſolcher Vielſeitigkeit, wie Merck, von ſolcher Leichtigkeit des Hinſtellens war in der That ein Schatz für die Zeitſchrift, an ihrem Gedeihen, ihrer Haltung, ihrem Einfluß hat offenbar derſelbe den größten Antheil, und ſchon darum würde ihm eine würdige Stelle in der Geſchichte deutſcher Literatur gebühren. Allein Merck hatte an dem Merkur, ſo viel Raum der Herausgeber ihm auch gab, nicht genug, ſein Ideal von einem deutſchen Journal war im Grunde noch ein anderes. So veranlaßte er denn ſeinen Freund Schloſſer zur Herausgabe der Frankfurter gelehrten Anzeigen, an der außer ihm auch Herder, Lenz und Goethe Theil nahmen. Mercks Kritiken, obwohl nicht mit ſeinem Namen unterzeichnet, erfreuten ſich bald eines ſolchen Anſehens, daß es kaum noch ein bedeutenderes Journal in Deutſchland gab, das ſich nicht um ſeine Theilnahme beworben hätte. Dies gilt von Nicolai in Berlin mit ſeiner allgemeinen deutſchen Bibliothek, der damals noch nicht ſo verrufen wie ſpäter war und ſchon durch die Freundſchaft mit Leſſing und Mendelsſohn in Ehren ſtand. Merck ſchloß auch dieſem Kreiſe ſich an, ſchrieb aber außerdem noch für Köſters deutſche Encyclopädie, unterſtützte Boie bei ſeinem deutſchen Muſeum, Lichtenberg bei der Fortſetznng ſeines Magazins, Lavater bei ſeiner Phyſiognomik, Füßli bei ſeinem Künſtlerlexicon, Herder bei ſeinen Arbeiten, dazu die Heſſiſchen Beiträge zur Gelehrſamkeit, die Mémoires der phyſikaliſchen Geſellſchaft zu Lauſanne; er unterhielt endlich einen ausgedehnten gelehrten Briefwechſel mit Männern des In- und Auslandes.

Gleich groß war der Antheil, den Merck an dem Künſtlerleben nahm. Wie er ſelbſt hier die eingehendſte Kenntniß und Kennerſchaft beſaß, ſo beruhte ſein Sammlerſinn auf mehr als oberflächlicher Liebhaberei und mit Rath und That ſuchte er junge Künſtler zu leiten und zu fördern. Er verſchaffte einem jungen Kupferſtecher, Leonhard Zentner, die Mittel um nach Paris in die Schule des berühmten Wille zu gehen, einen anderen, Karl Heß, regte er an, Werke Rembrandts zu ſtechen, für die Brüder Mitzenius bezahlte er den Zeichnenunterricht, und Wilhelm Tiſchbein verdankte ihm die erſte Anerkennung und Unterſtützung von Gotha aus. Er ſtand in brieflichem Verkehr mit Hackert und Hirt in Italien, beſchäftigte den Zeichner und Maler Gout aus Berlin in Darmſtadt, ebenſo Preſtel in Frankfurt, beſonders aber die Kupferſtecher Göpfert und Felſing, und noch mehrere Andere. Während er ſo der Wohlthäter und Patron der Künſtler, namentlich der Vermittler derſelben an den kleinen Höfen wurde, ſchuf ihm dieſe ſich allmälig von ſelbſt machende Rolle eben hier eine beſondere Stellung und einen offenen Zutritt, der dann auch für andere Dinge allgemeinen und geiſtigen Intereſſes benutzt werden konnte, und eben von ihm aufs beſte benutzt wurde. Am Weimarſchen Hofe ſtand Merck als artiſtiſcher Vermittler und Rathgeber in beſonderm Anſehn und er nahm hier in nächſter Nähe des Hofes zuweilen längern Aufenthalt. Die eigene Sammelluſt führte dann gelegentlich zum Tauſchhandel und machte, was auch nicht ausblieb, den Gönner und Rathgeber ſelbſt mitunter zum Händler. Fürſtliche Perſonen wünſchten ihn als Führer in Galerien.

Nun hatte der merkwürdige Mann aber auch noch ein drittes Intereſſe, und zwar von gleicher Stärke und gleicher Wichtigkeit. Er vertiefte ſich auch in naturwiſſenſchaftliche Studien, zunächſt in Botanik und Mineralogie, dann weiter Geologie, Petrefactenkunde, Oſteologie. Seine „Mineralogiſchen Spaziergänge“ hatten ihn in nähere Verbindung mit Sömmering und Forſter gebracht, Lichtenberg war ihm ſchon von früher nahe befreundet, Camper in Holland war er ein erwünſchter Gaſt. Die Oſteologie vorweltlicher Thiere wurde bald ein Lieblingsfach Mercks, und er gehört hier zu denen, welche Cuvier vorgearbeitet haben. Eine hauptſächliche Anregung empfing er wohl durch das Studium der Petersburger Cabinete, bei ſeiner Rückkehr war er ſogleich darauf bedacht, für die Wiſſenſchaft zu ſammeln, was ſich an Knochen der Bewohner unſeres Planeten vor ſeiner jetzigen Geſtalt in Heſſen und im ſüdlichen Deutſchland auftreiben ließ, ſeine Wißbegier trieb ihn umher, ſoweit die Verhältniſſe erlaubten, wir finden ihn bald an den Ufern der Nord- und Oſtſee, bald auf den Höhen des Harzes und der Alpen. Sein Eifer war auch hier groß und glühend und er fand volle Anerkennung bei den Gelehrten, welche in den bezüglichen Fächern als die erſten galten. Daß Merck auch auf dieſer Seite großen Einfluß auf Goethe gehabt, anregend, theilnehmend und fördernd, das liegt am Tage. Mercks vorübergehende Liebhaberei für Münzkunde ward ſpäter von dieſer lebendigeren, gehaltreicheren Wiſſenſchaft ganz verdrängt.

Endlich iſt auch in der Kürze der mancherlei induſtriellen

Unternehmungen zu gedenken, zumal da ſie Theil haben an dem Schickſal ſeines Lebens. Nicht eben in der freundlichſten Art deutet Goethe an, Merck ſei, weil er weder in der bildenden Kunſt, noch in der Dichtkunſt das Außerordentliche habe leiſten können, auf kaufmänniſche Unternehmungen hingedrängt worden. Wir haben ſchon vorhin bemerkt, wie der Sammler zum Kaufmann hinübergeführt wurde, und ſo gab es auch für Mercks induſtrielle Unternehmungen viel nähere Anknüpfungen, wie denn auch vortheilhaftere Geſichtspunkte. Seine Reiſen mußten ihn ſchon darauf führen, daß Deutſchland weder ſeine geiſtigen noch materiellen Hülfsquellen auszubeuten verſtehe und der Umgang mit Schloſſer und anderen Freunden lenkte ihn auf fabrikmäßige Anlagen, auf ländliche Induſtriezweige. Vor allen hatte Merck den Werth des Geldes ſchätzen gelernt, und dazu fehlten die Quellen. So ward er zu Speculationen verſchiedener Art verleitet, die unter der Ungunſt der Verhältniſſe, wohl auch durch Mißverhalten der Perſonen, welche eingreifen und fördern ſollten, fehlſchlugen und den Urheber je mehr und mehr verwickelten. Da kam es denn, daß er, der ſchon viel Trübes im Leben erfahren hatte, unter andern den Verluſt von vier Kindern, in Tiefſinn verfiel, an den Menſchen irre wurde, und zuletzt, an Leib und Seele gleich ſehr leidend, durch einen Schuß ſeinen Lebensfaden gewaltſam abriß; am 27. Juni 1791. Nach ſeinem Tode fand man Mercks Verhältniſſe nicht ſo zerrüttet, als es ihm erſchienen war, und in der ihm anvertrauten Kaſſe war ſogar ein Ueberſchuß. So erzählt Goethe bei Eckermann (II, S. 333). Er giebt uns zugleich verſchiedene Andeutungen, daß Mercks Grundſätze nicht durchgängig die ſolideſten geweſen, daß er in der Erwerbung von Kunſtſchätzen manchmal eigne Wege gegangen ſei und recht kennzeichnend mag von Mercks eigenthümlicher Moral folgendes ſein. Der Herzog hatte ſich für Merck um die Summe von viertauſend Thalern verbürgt, auf einmal ſendet er die Bürgſchaft zurück; man begreift nicht, wie ſich plötzlich ſeine Verhältniſſe ſo verbeſſert. Darauf erfolgt die Erklärung: „Der Herzog iſt ein freigebiger, trefflicher Herr, der Zutrauen hat und den Menſchen hilft, wo er kann. Nun dachte ich mir, betrügſt du dieſen Herrn um das Geld, ſo wirkt das nachtheilig für Tauſend andere, denn er wird ſein köſtliches Zutrauen verlieren“. — Er habe darum lieber von einem Schurken geborgt. Er ſpeculirte und wollte überall ins Große.

Was Mercks literariſche Thätigkeit anlangt, ſo hat Goethe in ſpäterer Zeit ihn als nur „negativ und nicht productiv“ dargeſtellt, dabei aber doch wieder in Wahrheit und Dichtung von Mercks literariſchem Dilettantismus geſprochen; wir können, im Angeſicht ſeiner Werke, weder das eine noch das andere zugeben. Wielands deutſcher Merkur, der Hauptſchauplatz von Mercks literariſchen Beſtrebungen, enthält keineswegs bloß Kritiken, ſondern auch, zu Anfang der achtziger Jahre, eine Reihe von kleinen Romanen, welche in der That in hohem Grade der Beachtung werth ſind und ein ſehr entſchiedenes Talent an den Tag legen, ſo daß Merck neben Lenz eine bedeutende Stelle verdient. In einem ſeiner Hauptwerke, dem kleinen Roman „Akademiſcher Briefwechſel“, ſchließt er ſich auch der Lenziſchen Kunſtart ſo ſehr an, daß man, falls nicht aus Wielands Briefen ſeine Autorſchaft feſtſtände, auf Lenz als Verfaſſer rathen möchte. Es iſt hier aber ſo viel Feinheit der Erfindung und ſo viel Kraft der Darſtellung, daß wir bedauern müſſen, in Merck nicht einen ausgebildeten Romanſchriftſteller der Zeit zu beſitzen, der in der That auf dieſem Felde in gleicher Weiſe Goethe gegenüber ſtehen würde, wie Lenz im Drama. Goethe iſt im Roman poetiſcher und lyriſcher, allein Merck giebt mehr Charakter und legt aus reicher Lebenserfahrung, ſo wie auch aus ſeinem Kunſtſtudium manches Gewichtige nieder.*) In dem vorliegenden kleinen Roman iſt mir für die Zeit, in der er geſchrieben, beſonders eine Stelle über bildende Kunſt aufgefallen, weil ſie Keime zu ihrer Wiedergeburt enthält. Trefflich wird das Streben nach oberflächlichem Lichteffekt verſpottet, die Repouſſoirs, die Maſſen des Clairobſur, das Aufgehen der Geſtalten in Rauch: „Schade, daß Z. noch zu viel Ehrfurcht fürs Wahre hat.“ — Man ſieht, daß die Rückkehr der Poeſie und der bildenden Kunſt zur Natur gleichen Schritt halten ſollte, daß jene dieſe nach ſich zog auf den Weg ſcharf und wahr ausgeprägter Geſtalten.

---

*) Wieland ſchreibt darüber: „Du kannſt nicht glauben, was der Herzog, die Herzogin Mutter, Goethe und was hier ſonſt zu denen gehört, die eine Naſe, oder doch wenigſtens einen Gaumen haben, für Freude an dem Briefwechſel haben“ — er meint den oben genannten Roman.

Zwei andere Romane, Geſchichte des Herrn Oheim, und Herr Oheim der Jüngere, haben auch ihre großen Verdienſte: zu den reichen lebensvollen Darſtellungen geſellt ſich ein didaktiſcher Inhalt in ökonomiſchen Dingen, wie er damals hoch an der Zeit war. Auch hier, wie in dem vorigen Roman, folgt Merck den Spuren, welche Lenz gezogen hatte und Goethe ſelbſt hat ſpäter je mehr und mehr in dieſe Bahnen eingelenkt — um ſo weniger möchten wir ihm die Herabſetzung eines ſo achtbaren Vorgängers verzeihen.

Dann iſt beſonders noch ein dem Umfange nach kleiner Roman für uns von beſonderem Intereſſe, „Lindor“, im deutſchen Merkur von 1781. Der Verfaſſer ſchildert hier mit ebenſo viel Wahrheit als Bitterkeit die Hinderniſſe, welche einem talentvollen Mann bürgerlichen Standes bei ſeiner Laufbahn in den Weg geſtellt werden, wobei nicht nur die allgemeine Richtung auf traurige Lebenserfahrungen ſchließen läßt, ſondern auch im Einzelnen Züge erſcheinen, deren näherer Bezug auf den Autor ſogleich entgegentritt. Eben deshalb gewinnt das Werkchen unſere beſondere Theilnahme, und wir dürfen hier mancherlei Ergänzung der innerſten Lebensgeſchichte Mercks vermuten, enthalten uns jedoch der Auslegung. Wenn Wieland Merck mit Folgendem charakteriſirt: „Vor ſeiner verwünſchten Scharfſichtigkeit ſchützte kein Nebel und beſtand keine Täuſchung“, ſo finden wir eben dieſes Hauptmerkmal bei dem Helden des kleinen Romans wieder: „Sein Witz und Humor machten ihn zum angenehmen Geſellſchafter, und obgleich ſein edles Herz ihm überall Freunde hätte erwerben ſollen, ſo fand er doch wenige. Da er ſich durch ſeine Perſpicacität immer zum beſtändigen Urtheil über Menſchen und Dinge hinreißen ließ, ſo wurden oft ſeine Entſcheidungen hart und ſcharf" — nach allem, was wir von Merck wiſſen, zeichnet er ſich hier ſelbſt und will den Grund ſeines Weſens, wie ſeines Schickſals uns enthüllen. Ich hebe noch folgende Stellen hervor: „Hierzu kam, daß er Talente beſaß, die ihm die Natur gegeben und die er ſich durch Kenntniſſe erworben hatte, und dieſe brachten die Wirkung zuwege, daß er in den meiſten Geſellſchaften die werthen Anweſenden weit hinter ſich ließ. Wenn das Publicum in dem Moment von Augenweide an einem außerordentlichen Menſchen dieſe Vorzüge auch hinunterſchluckt, ohne ſie gerade ſogleich arg auszulegen, ſo bleibt doch ein gewiſſer Eindruck dieſer Erſcheinung zurück, der, wenn er oft wiederholt wird, für denjenigen, der daran Schuld iſt, bei ernſthaften Gelegenheiten künftig unangenehme Folgen haben kann. Ohne daß ſich's jeder mit Bewußtſein hinters Ohr ſchreibt, daß er diesmal beleidigt war, ſo ſtellt er ſich doch bei einer Beförderung dieſes Menſchen nicht ungern ſtummerweiſe in den Weg, oder thut doch ſeinen Mund nicht auf, wenn es Zeit wäre ein Wort für ihn zu reden". Vielleicht noch bezeichnender Folgendes: „Seine Freunde zu verbinden iſt ebenſo eine bedenkliche Sache. Wenn man rechnen könnte, daß jeder Freund, dem ein wahrer Dienſt erzeugt worden iſt, es ſogleich vergeſſen könnte, ſo hätte es nichts zu bedeuten. Allein die meiſten merken ſich's, und der Antheil deſſen, der es gethan, wird ihnen ſo unerträglich, als die Erſcheinung eines Menſchen, der eine Schuldverſchreibung in Händen hat, die man nicht bezahlen kann. Und weil man ihm dieſe nicht nehmen darf, ſo gehts über den Menſchen ſelbſt her."

Bei ſolchen Erfahrungen und ſolcher Stimmung wird man in Merck einen ſcharfen Satiriker erwarten; er ſchrieb nun auch manches der Art, allein das Beſte iſt vielleicht nicht erhalten. Der Sammler der an Merck gerichteten Briefe hat uns von poetiſchen Erzählungen und Fabeln Einiges zuſammengeſtellt, das ich aber nicht im Ganzen für gewichtvoll erklären möchte; der Verfaſſer iſt, da ihm der Vers Schwierigkeit macht, offenbar in der Proſa beſſer zu Hauſe, doch ſtehe etwas hier, theils um ihn von dieſer uns näher liegenden Seite zu zeigen, theils um manchem ungünſtigen Reflex ein Gegengewicht zu geben. In einer ſeiner Fabeln beklagt ſich der Eſel bei Zeus, er ſei das unglücklichſte Geſchöpf, je mehr er ſeine Pflicht thue, je mehr bürde man ihm auf, er müſſe zuletzt erliegen:

Nein, ſprach der Gott, ich denk' an dein Vergnügen,
Und lindere den Unmuth, der dir dräut.
Dich ſollen künftig keine Sorgen plagen,
Ich gebe dir, dein Joch geduldig zu ertragen,
Den Stumpfſinn und die Langſamkeit.

Der Adler verlangt von der Taube eins ihrer Jungen; ſie, die ſich im Neſte ſicher fühlt, verweigert es. Er droht mit dem Blitz des Zeus. Die Taube erwiedert:

Um deinen Magen anzufüllen,
Bewaffneſt du der Götter Willen!
O die bequeme Religion!

Der Dornſtrauch.

Zum niedern Dornſtrauch ſprach die Weide:
Was hat dir denn der Menſch gethan?
Stets fällſt du recht mit tück'ſcher Freude
Des armen Wandrers Kleider an.
Sag, wozu willſt du ſie gebrauchen?
Der Dornſtrauch ſprach: Ob ſie was taugen,
Daran gedenk' ich nie.
Ich will ſie auch zu nichts gebrauchen,
Nur, nur zerreißen will ich ſie.

Prometheus und Jupiter.

Von ſeinem großen Werk ermüdet und verdroſſen
Kehrt zu des Jovis Thron Prometheus jetzt zurück.
Ihm rufet Zeus: So iſt der Schöpfung Werk beſchloſſen?
So ſteht der Menſch, dein Meiſterſtück?
Ja, rief Prometheus ihm zurück:
Er lebt und ſchmeckt des Lebens Glück.
Sein Muth droht trotzenden Gefahren,
Umſonſt verſammeln ſich bei Schaaren
Die Peſt, der Hunger und der Tod.
Nie wird es ihnen boshaft glücken
Des Menſchen Geiſt zu unterdrücken.
Nur Eins iſt ſeinem Weſen Noth:
Er kann das Ungemach ertragen,
Nur nicht des Wohlſtands Laſt in den beglückten Tagen.
Dies mußt du gnädig ihm verleihn.
Nein, fiel der große Zeus ihm ein:
Dies einzig und allein behalt' ich mir in Händen.
Nie werd' ich es dem menſchlichen Geſchlecht
Als ein gemein Geſchenk verſchwenden.
Es ſei ein unentheiligt Recht
Der Edeln, die ſchon längſt den Weg der Tugend wandeln
Und unbemerkt und ſtill nach ihren Pflichten handeln.

Eine beſondere Aufmerkſamkeit wäre auf Merck den Kritiker zu richten, da er als ſolcher großen Einfluß gehabt, vielleicht ſeit Leſſing den größten. Allein dieſe Kritiken ſind verſtreut und namenlos und nicht immer durch äußere Beglaubigung ſicher zu ſtellen. Wielands erhaltene Briefe an Merck beginnen erſt mit dem Jahr 1776, allein aus Jacobi's Briefwechſel wiſſen wir, daß er von der Stiftung des Journals mit demſelben in Verbindung ſtand.*) Der

---

*) Jene namhafte Recenſion des Götz im Jahrgang 1773, welche das Stück „das ſchönſte intereſſanteſte Monſtrum“ nennt, iſt mit M. unterzeichnet, und wer

Sammler der Merck'ſchen Werke hat ſie, was zu bedauern, liegen laſſen und Wagner, auf den er verweiſt, iſt hier ſicherlich auch ſehr unvollſtändig, da er ſich nur an das durch Zeugniß erweisliche hält. Es fehlt aber an Raum, um hier unſererſeits einen Schritt weiter zu thun.

Und nun kommen wir ſchließlich wieder auf Mercks Verhältniß zu Goethe zurück, was ihm im Grunde doch die größte Bedeutung giebt. In der That, ſein Einfluß auf Goethe iſt nicht geringer anzuſchlagen als der von Herder, wenn er auch von ganz anderer Art war. Herder gab eben eine mächtige Anregung, zog ſich dann aber mehr zurück, oder ſtieß geradezu ab durch perſönliche Eigenſchaften; Merck dagegen widmete dem genial Aufſtrebenden jene mitſorgende Theilnahme, welche auch ſchon ohne überlegene Leitung von großem Gewicht iſt; wirklich aber hatte Merck tiefere Kunſtanſchauung und ging frühzeitig auf den Geiſt der neueren Kunſt ein. Er erkannte, daß alles auf Individualiſirung ankomme — eben was Lenz wollte — und er erkannte Goethes Beruf und Genius. Er war es, der Goethe von längerem Beſſern und Aendern zurückhielt, weil er eben den Werth der Totalität ſogleich ermaß und Abſchwächung fürchtete, ſelbſt bei Beſſerung im Einzelnen. „Bei Zeit auf die Zäun', ſo trocknen die Windeln!" das war ſein Ruf, mit dem er half das Werk ſogleich in die Welt hinauszuwerfen. Er täuſchte ſich nicht im Erfolg, dieſer nun aber ſchien ihm auch ein Recht zu geben, ſeinen Günſtling ſcharf im Auge zu behalten, als ob mit deſſen Glück ſein eigenes verpfändet wäre. Ebenſo berichtet Goethe: „Er ſchalt meinen Vorſatz den Werther umzuarbeiten, und verlangte ihn gedruckt zu ſehen wie er lag." Allein ſo urtheilte er nicht immer, er wollte nun von Goethe nur

---

ſollte ſich damals mehr für das Werk intereſſiren, als der es in Welt bringen half. Allein Gruber in Wieland's Leben nennt Schmid in Gießen als den Verfaſſer u. ſ. w. — Könnte dies nicht vielleicht doch ein Irrthum ſein? — Als eine erſte Anerkennung iſt dieſe Recenſion bei einzelnem Verfehlen ſehr bedeutend, und fraglich bleibt, ob Wieland ohne ſolchen Vorgang ſo bedingungslos und freigebig ſein Lob würde ausgeſchüttet haben.

noch Außerordentliches ſehen und geſtattete ihm nicht, wozu er in ſeiner Unbefangenheit geneigt war, die leichtere Production, auch wenn ſie hie und da Funken des Genies gab. Als Goethe ihm den Clavigo brachte, rief er, ihn an ſeine Kraft und Würde mahnend: „Solch einen Quark mußt du mir künftig nicht mehr ſchreiben, das können die Andern auch!“ Und ſpäter, als Goethe in Weimar von ſeiner Kraft nachzulaſſen und ſich in Kleinem zu verlieren ſchien: „Siehſt du, im Vergleich mit dem, was du in der Welt ſein könnteſt und nicht biſt, iſt mir alles, was du geſchrieben haſt, Dreck!“

Man begreift, daß ein ſolcher Patron dem Dichter auch unbequem werden konnte; überdies waren die Naturen gar zu verſchieden: Goethe ſagt uns kurz, ſie hätten einander gegenüber geſtanden wie Fauſt und Mephiſtopheles, ja er will zu letzterem an Merck Studien gemacht haben. Wir bemerkten ſchon, daß er ihn negativ ſchildert, eben auch als den Geiſt, „der ſtets verneint.“ Schon als der erſte, der Goethe erkennt, mehr und beſſer erkennt als Herder, mochte Merck eine gewiſſe Ueberlegenheit fühlen, bei einem Alter von nur acht Jahren mehr; er war in ſeinem lauten Lobe nur karg — er hatte aber für Goethe die höchſten Maaßſtäbe und zu Grunde lag die Ueberzeugung von der Macht ſeines Genius. Das hätte freilich in ſpäteren Jahren eine wärmere Anerkennung verdient, als dies in Dichtung und Wahrheit geſchieht.

VI.

Johann Caspar Lavater.

Unter den Geiſtern, welche Goethes Umgebung und zum Theil Grundlage bilden, iſt auch Lavater von uns genannt worden; wir haben jetzt noch ſeinen Lebensumriß zu zeichnen und in aller Kürze über ſeine Werke zu berichten. Merck und Lavater, welch ein Gegenſatz, welche Folie der eine für den andern! Jener, der keinen Nebel litt, deſſen „Perſpicacität" jeden falſchen Schein, jede Illuſion durchdrang, dieſer ſtets in Nebelwolken ſchwimmend, ſich ſelbſt und Andere täuſchend; jener ſcharf und nüchtern, dieſer ſtets ein Enthuſiaſt, ein Schwärmer, ganz in Phantaſien und Illuſionen lebend! War der Eine Goethe zu kühl und verneinend, zu proſaiſch wahr, ſo verſtieß der Andere bei ihm mit ſeinen Extaſen, ſeinen Unwahrheiten. Jener konnte ihn hüten und leiten bis auf einen gewiſſen Punkt, dieſer forderte ihn bald auf zu Abwehr und Gegenſtreben.

Johann Caspar Lavater iſt in Zürich im Jahre 1741 geboren, ſein Vater war daſelbſt ein geſchätzter Arzt und geachteter Bürger. Als Kind war er ſchwächlich, wird blöde unter ſeinen Geſpielen und ſogar ungelehrig in der Schule genannt, ſchon in frühem Alter oft in Träumereien ſich ergehend. Ebenſo entwickelte ſich früh eine religiöſe Richtung, genährt durch eifriges Bibelleſen. In den höhern Klaſſen der Schule genoß er Bodmers und Breitingers Unterricht, die wohl auch das Ihrige beitrugen ihm eine literariſche Richtung zu geben. Bei der Flüchtigkeit, die ihm eigen blieb, brachte er es in alten Sprachen nicht weit, benahm ſich aber frühzeitig als Theolog und liebte es ſich breit und redſelig mitzutheilen. Doch entwickelte er plötzlich eine ungeahnte Thatkraft, als er, 21 Jahr alt, in Gemeinſchaft mit dem ſpäter als Maler hervorgetretenen Füßli den Landvogt Grebel bei der Regierung anklagte, anfangs anonym, dann aber unter ſeinem Namen. Die Sache war von Erfolg und dadurch wurde Lavaters Zuverſicht ſehr gehoben; er trug Achtung und Auszeichnung davon. Mit ſeinem Freunde Füßli reiſte er nun über Leipzig nach Berlin, um hier Spalding kennen zu lernen; darauf ging er nach Schwediſch-Pommern zu dem Theologen Barth. Nach ſeiner Rückkehr 1764 verwaltet er in ſeiner Vaterſtadt das Predigtamt, giebt ſich mit Eifer der Seelſorge hin und wird durch Bodmer und Klopſtock zur Poeſie angeregt. Vom Jahre 1769 ab beſchäftigte ihn der Gedanke ſeiner Phyſiognomik; der Verkehr mit Menſchen und ſein Studium derſelben, zugleich auch der Umgang mit ſeinem künſtleriſchen Freunde, führte ihn darauf Zuſammenhang zu finden zwiſchen der äußeren Geſtalt, insbeſondere dem Geſichts-Profil, und dem inneren Menſchen, freilich ein bedenkliches Feld. Es haben dieſe Beſtrebungen, welche bald viel von ſich reden machten, doch auch auf Kunſt und Poeſie einen wohlthätigen Einfluß gehabt, indem ſie von abſtracten Schönheitsidealen zu individueller Charakteriſtik zurückführten, ebenſo wie ſie ſelbſt von der Richtung der Zeit darauf hin geleitet wurden. Lavaters wärmerer Glaube an höhere Einflüſſe und überhaupt ſein Streben nach mehr Offenbarungsglauben, ſeine gläubige Anerkennung der Wunder und ſelbſt ihre Möglichkeit in der Gegenwart, die gelegentliche Hinneigung zu Myſtiſchem zogen ihm Verdächtigungen zu, insbeſondere gab man ſich nun auch von katholiſcher Seite, jedoch vergeblich, Mühe ihn zu gewinnen, während Andere ihn für einen heimlichen Jeſuiten verſchrieen. Durch ſolche Dinge ward er in mancherlei Händel verwickelt und wiederum zog wohl auch ſeine Eitelkeit ihm Unannehmlichkeiten zu. Sein mutiges und rückſichtsloſes Auftreten machte ihn zum Gefangenen der Franzoſen; als er jede Gefahr verachtend im Jahr 1799 ſich verwundeter Krieger annahm, erhielt er einen Schuß, an dem er zu Ende des Jahres 1800 verſtarb. Bei vielen guten und ſelbſt großen Eigenſchaften war er doch vielleicht kein Menſch aus dem Vollen und Ganzen und es fehlte wohl zuweilen ebenſo an Wahrheit wie an Maaßhaltung; ſeinem Eifer und ſeinem Talent gebrach die liebevolle, ausdauernde Hingebung und mit ihr die Kraft zu künſtleriſcher Vollendung; er iſt ſomit nur eben eine Stufe in der Zeitentwicklung und hat mehr ein culturhiſtoriſches als literariſches Intereſſe.

Unter ſeinen vielen Schriften wären hier zunächſt ſeine geiſtlichen Lieder zu erwähnen; er machte ſie aber zu ganzen Hunderten, und ſie können ſchon darum nicht leiſten, was ſie ſollen. Alles geht in redſelige Breite, nur hie und da treten wärmere Empfindungen hervor und gewinnt die Sprache Erhebung. Die Schweizer Gedichte fanden auf ihrem Boden die verdiente Anerkennung wegen ihres Patriotismus; auch in ihnen treffen wir hie und da einigen Aufſchwung, einen Ehrenplatz in deutſcher Literatur können ſie aber leider nicht behaupten. Wir finden unter andern darin auch die Geſchichte des Tell und den Schwur auf dem Rütli; allein den Vergleich mit Schiller hält dieſe Darſtellung in keiner Weiſe aus; der Apfelſchuß iſt nur eben verſtändlich erzählt, noch matter und lebloſer Tells Sprung aus dem Nachen im Sturm, beſonders dürftig aber Geßlers Ermordung im Hohlwege. Nicht viel gelungener die Schlacht bei Sempach; darin die Strophe:

So bald ihr, Brüder, Oeffnung ſeht,
Stürzt in ſie ritterlich!
So ſprach der große Held und geht
Drei Heldenſchritt vor ſich.

„Nimm, Freiheit du, nimm, Vaterland,
Mein Blut; ja Blut zerfließ!“

Sieht Himmel dich! langt aus, umſpannt
Viel mörderiſche Spieß! —

wo beſonders die durch Reimesnoth eingegebnen Worte „ja Blut zerfließ“, alles verderben.

Viel bedeutender erſcheint Lavater im geiſtlichen Epos nach Klopſtockiſcher Art, mit ſeinem „Jeſus Meſſias in Geſängen“, Zürich 1783, und „Joſeph von Arimathia in ſieben Geſängen“, Hamburg 1794, welche ihm wenigſtens unter Klopſtocks Nachfolgern einen der erſten Plätze anweiſen (ſ. o.). Im Ganzen beruht der Einfluß des rührigen Mannes und unruhigen Geiſtes bei weitem mehr in ſeinen verſchiedenen Anregungen, und dieſe würden noch größer geweſen ſein, hätten nicht Uebertreibungen und Selbſttäuſchungen ſeine Autorität untergraben.

Von der großen Zahl ſeiner Druckſchriften auf dem Felde deutſcher Poeſie nennen wir noch die folgenden:

Die Pſalmen Davids in Reimen, Zürich 1765; Chriſtliche Lieder, Zürich 1771; darauf: Hundert chriſtliche Lieder, Zürich 1776; dann: Zweites Hundert chriſtlicher Lieder, Zürich 1780; und: Neue Sammlung geiſtlicher Lieder und Reime, Zürich 1782; außerdem: Lieder für Leidende, Winterthur 1787; aus alledem eine Auswahl: Auserleſene chriſtliche Lieder, Baſel 1808. Auch ein geiſtliches Drama ſchrieb er: Abraham und Jſaak, Winterthur 1776. Lavaters „Schweizerlieder“ erſchienen zu Bern 1767, ſpäter 1789.

VII.

Gottlieb Conrad Pfeffel.

Wir reihen nun von den zahlreichen Dichtern, welche dem an Strebſamkeit ſo reichen Zeitraume angehören und um den jungen Goethe den Chorus bilden, noch die namhafteſten an. Manchem, der in ſeiner Zeit eine beſondere Rolle ſpielte, können wir hier nur noch in zweiter Reihe ſeine Stelle geben, dagegen werden hier auch wieder Dichter zu nennen und hervorzuziehen ſein, die beinahe bis auf den Namen vergeſſen ſind.

Da das halbfranzöſiſche Straßburg, wunderbar genug, der Ausgangspunkt einer deutſcheren Literatur wurde, ſo haben wohl die elſäſſiſchen Dichter ein beſonderes Recht, hier zunächſt in Betracht zu kommen. Wir beginnen mit einem, wenn auch nicht ſehr bedeutenden, doch ſehr liebenswürdigen Dichter, der ſich zwar anfangs entſchieden von der neueren Richtung abkehrt, dann aber mit ſeinem lebendigen ſüddeutſchen Naturell ſehr wohl auf den friſchen Ton eingeht; es iſt dies der erblindete aber heiter geſtimmte Pfeffel.

Gottlieb Conrad Pfeffel wurde 1736 zu Kolmar im Elſaß geboren, nach dem Tode ſeines Vaters; die Mutter erzog ihn ſorgſam, ließ ihn 1750 das evangeliſche Gymnaſium ſeiner Vaterſtadt beſuchen. Bald darauf ging der fünfzehnjährige Jüngling nach Halle, um daſelbſt die Rechte zu ſtudieren; er gab ſich dem Studium mit Fleiß hin, zog ſich aber eine Krankheit ſeiner ſchwachen

Augen zu, welche im Jahr 1757 mit völliger Erblindung endete. In ſeiner äußeren Hilfloſigkeit ſchloß er im Jahr 1759 eine glückliche Ehe und gewann Mut, ſich einen angemeſſenen Lebensberuf zu ſchaffen. Er errichtete mit Genehmigung des Königs von Frankreich unter dem Namen einer Kriegsſchule eine mit Penſionat verbundene Anſtalt, auf der hauptſächlich proteſtantiſche Adlige, welche ſich dem Kriegsdienſt widmen wollten, in angemeſſener Weiſe unterrichtet wurden, ein Unternehmen das guten Fortgang hatte und ſich Anerkennung erwarb, wie es denn auch treffliche Zöglinge gebildet hat. Der aus Goethe bekannte Lerſe, jetzt Hofrath, leiſtete ihm darin Beiſtand, bis endlich die Revolution auch dieſem Unternehmen ein Ende machte. Pfeffel, der ſich frühzeitig literariſchen Beſtrebungen gewidmet hatte, beſaß jetzt Muße ſich ganz derſelben hinzugeben. Der Erfolg ſeiner Dichtungen hinderte ſein äußeres Fortkommen nicht, empfahl ihn vielmehr zu einer ausgezeichneten Stellung. Im Jahr 1803 finden wir ihn als Präſidenten eines neugegründeten proteſtantiſchen Conſiſtoriums, in welcher Stelle er bis an ſeinen Tod verblieb; er ſtarb am 1. Mai 1809.

Es war beſonders Gellerts Muſe, welche Pfeffel zur Nachfolge rief; ſo dichtete er denn zunächſt Fabeln und Erzählungen. Obwohl ſeine Sprache gewandt, ſein Vers ſauber, ſeine Erzählungsweiſe klar, anſchaulich und munter iſt, ſo bleibt er dennoch hinter ſeinem Vorbilde zurück, ihm fehlt in den Erzählungen die Grazie und Schalkheit Gellerts, in den Fabeln das Treffende und die wahre Popularität; dennoch ſind auch hier ſeine Stücke immer noch ſehr achtbar und nichts weniger als veraltet. Am gelungenſten ſind die kurzen, mehr epigrammatiſchen Stücke, z. B.

Das Johanneswürmchen.

Ein Johanneswürmchen ſaß,
Seines Demantſcheins
Unbewußt, im weichen Gras
Eines Birkenhains.

Leiſe ſchlich aus faulem Moos
Sich ein Ungethüm,
Eine Kröte her und ſchoß
All ihr Gift nach ihm.

Ach, was hab' ich dir gethan?
Rief der Wurm ihr zu.
Ei, fuhr ihn das Unthier an,
Warum glänzeſt du!

Der Igel.

Der Löwe ſaß auf ſeinem Thron von Knochen
Und ſann auf Sklaverei und Tod.
Ein Igel kam ihm in den Weg gekrochen:
Ha, Wurm! ſo brüllte der Deſpot
Und hielt ihn zwiſchen ſeinen Klauen,
Mit einem Schluck verſchling' ich dich!
Der Igel ſprach: verſchlingen kannſt du mich;
Allein du kannſt mich nicht verdauen.

Ich hebe noch hervor:

Das Pferd und das Füllen.

Ein edler brittiſcher Wallach,
Der auf dem Eis ein Bein zerbrach,
Kroch martervoll nach ſeinem Stalle,
In dem ein rundes Füllen fraß.
Ei, guter Oheim, was iſt das?
Rief es, wie kamſt du denn zu Falle?
So raſch ich bin, ſo iſt doch mir,
Gottlob, der Fuß noch nie geglitten.
Ganz wohl, verſetzt das arme Thier,
Allein du liefſt noch nie im Schlitten.

So, Freund, iſt oft die Heiligkeit,
Womit ſich kleine Seelen blähen,
Bloß Mangel an Gelegenheit
Die Fehler Andrer zu begehen.

Ich empfehle noch die Fabel: „Der Hänfling und der Rabe“: Poetiſche Verſuche, fünfter Theil S. 124. Ferner „der Uhu und die Fledermaus“, mit dem Schluß:

Ich ſehe wohl, wir ſind Collegen!
Verſetzt der Kauz; nun meinetwegen!
Schon dieſer Titel reizet mich,
Der Facultät zu Ehren, dich
In meinem Magen zu begraben!
Du weißt ja, daß zu jeder Zeit
Die Philoſophen ungeſcheut
Einander aufgefreſſen haben.

Mit Recht berühmt geworden iſt Pfeffels gegen Leſſing gerichtete Fabel: ein Knabe findet ein Goldſtück, aus Neid erklärt ein Jude es für falſch und jener, bethört, wirft es fort. Es ſchließt:

Ihr raubt den Chriſten
Ein Gut, das euch nicht nützen kann.
Gelehrte Herrn Fragmentenſchreiber,
O werdet lieber Straßenräuber!

Es giebt auch Fabeln mit politiſchen Anſpielungen, in denen die entgegengeſetzten Parteien ihr Rüſtzeug finden können. Ignorantia wird ſchwanger und gebiert ein Wunderkind, die Meinung, in der Taufe erhält es den Namen Wahrheit. Dagegen: der Elephant pflanzt ſich in der Gefangenſchaft nicht fort, weil er nicht Sklaven erzeugen will; und das Lied „der freie Mann“, mit der Strophe:

Wer iſt ein freier Mann?
Der, dem nur eigner Wille
Und keines Zwingherrn Grille
Geſetze geben kann,
Der iſt ein freier Mann.

Am bekannteſten iſt Pfeffels Lied auf die Tabakspfeife geworden: Gott grüß' euch, Alter, ſchmeckt das Pfeifchen? Es hat einen milden, herzlichen Ton nnd klingt, wenn auch ein wenig altmodiſch, doch nur um ſo behaglicher. Wollte Pfeffel Balladen dichten, ſo gelang es ihm nicht, er konnte den Ton nicht finden und hier erwies ſich ſogar ſeine Versbildung als ungeſchickt. Sein Verhältniß zu den neuen Beſtrebungen der Zeit drückt das Gedicht „der Rauſch" aus, in welchem der Dichter gegen alle neueren Richtungen und poetiſchen Moden ironiſirt, gegen die Barden- und Minnelieder, gegen Poeſie im Ton des Hans Sachs und der Griechen, dagegen klagt, daß man Gellerts „ſtille Größe" nicht mehr ehre. Gewiß hatte man Unrecht im Strudel der neuen Strömung ſogleich jenes Verdienſtes zu vergeſſen, aber, wenn wir auch wiſſen, daß manches Trübe mit unterfloß, ſo können wir doch unmöglich der deutſchen Poeſie ein Stillſtehen bei Gellert wünſchen.

Pfeffel iſt am liebenswürdigſten, anmutigſten und eigenſten da, wo er am leichteſten iſt, wo er uns giebt, was wenig mehr als Einfall heißen kann, denn hier zeigt ſich die ganze Harmloſigkeit und Heiterkeit als Grundſtimmung ſeines Weſens; ſie kann ihren Eindruck nicht verfehlen und hat in der Poeſie ihr volles Recht gegenüber ſteifer Verſtändigkeit. Am bekannteſten von Gedichten dieſer Art iſt wohl

Der Junker und ſein Koch.

Sechs Gäſte, Hans, bekomm' ich morgen,
Sprach Junker Veit zu ſeinem Koch;
Du magſt für eine Mahlzeit ſorgen:

Geh, ſchlacht' ein Kalb. Was wollt ihr doch,
Rief Hans, mit einem ganzen Kalbe
Für ſechs? der Reſt wird euch zum Aas
Bei dieſer Hitze! Weißt du was,
Sprach Veit, ſo ſchlachte nur das halbe.

Ich füge hinzu:

Fragment einer Capuzinerpredigt.

Ja; glaubet mir, ihr meine lieben Brüder,
Ein leerer Traum iſt unſres Lebens Lauf.
Geſund und friſch legt ihr des Nachts euch nieder,
Und mauſetodt ſteht ihr des Morgens auf.

Nänie.

Ihr ſchattichten Gebüſche,
Vernehmt mein Angſtgeſchrei!
Auch ihr, ihr ſtummen Fiſche,
Stimmt meinen Seufzern bei!
Beweint in bittern Klagen
Des Schickſals Tyrannei:
Denn, ach, kaum kann ich's ſagen,
Mein Baßglas iſt entzwei.

Daß aber Pfeffels Muſe auch ernſtere und tiefergreifende Töne anſchlagen konnte, beweiſe das ſchöne Stück:

Die Mutter.

Auf ihres Kindes Leiche weinte
Ein junges Weib den Mutterſchmerz:
Ein Mönch, der ſie zu tröſten meinte,
Zerriß noch mehr ihr wundes Herz.
Und als ſein Troſt nicht haften wollte,
Gebot er, daß ſie ohne Gram
Den Sohn, wie Vater Abraham,
Dem Herrn zum Opfer bringen ſollte.

Ach, rief ſie, nach dem Sohn gekehret,
Ein ſolches Opfer hätte Gott
Von einer Mutter nie begehret!

Wir haben von dem trefflichen Dichter auch zahlreiche Epigramme, in denen gleichfalls mehr Laune als Stachel iſt, z. B.

Der Autor und ſein Verleger.

V. Warum ſo trüb?
A. Ach, Freund, mir ſtahl ein Böſewicht
Mein ungedrucktes Lehrgedicht.
V. Der arme Dieb.

Dagegen ernſt und hoch:

An Napoleon.

In meiner Hütte ſuchſt du mich
Mit einer Wohlthat? Das macht Freude!
Sie iſt nicht Lohn der Schmeichelei,
Das, Cäſar, ehrt uns alle beide.

VIII.

Chriſtian Friedrich Daniel Schubart.

Auch die Kunſt hat ihre Märtyrer, vor allem die Poeſie. Es gilt in ihr das äußerſte Aufbieten der Kraft, die höchſte Anſpannung; wie leicht kann ſie zu Ueberſpannung führen. Das Leben wirft nun auch nicht ſelten ſeine Hemmniſſe hinzu, wer andere Wege gehen und höher hinaus will, wird ſcheel angeſehen und findet keinen Platz für ſich aufgehoben. Die Kunſt iſt ein Uebermut, wie ein Künſtler ſagte, jedenfalls ein Wagniß; wo aber Wagen gewinnt, kann es auch verlieren, und ſomit wäre nicht eben zu klagen. Nun bringt auch ſchon jene Reizbarkeit der Nerven, welche großentheils die Begabung zur Kunſt bedingt, im Leben ihre Gefahren mit ſich und leider iſt es wahr, worüber Lenz klagt, daß diejenigen, welche Schmerzen am tiefſten empfinden und am meiſten von einem gütigen Schickſal der Schonung bedürften, am härteſten davon getroffen werden. In Zeiten einer beſonderen Gährung ſind nun dieſe Gefahren für den Künſtler, für den Dichter, nur um ſo größer.

So hat es denn auch unſerer Periode daran nicht gefehlt. Schon Bürger darf zu denen gerechnet werden, die ihre Kunſt mit den tiefſten Schmerzen erkauft haben, großentheils auch Lenz, deſſen Geiſt von Wahnſinn verdunkelt wurde; in anderer Art Schubart. Neben ſeinem Dichten gehört ein Bild ſeines Lebens und Leidens zur Vollſtändigkeit der Literar- und Culturgeſchichte unſeres Zeitraums.

Unzweifelhaft erwecken Schubarts Poeſien unſere Aufmerkſamkeit, wenn auch, was er nach Maaßgabe ſeines Pfundes hätte leiſten ſollen, das Geleiſtete weit überwiegt; ſehr geſteigert aber wird unſere Theilnahme durch ſeine Schickſale. Ja man darf geradehin ausſprechen, die Schilderung, welche der Dichter von ſeiner Gefangennehmung und ſeinem Kerkerleben entworfen, überrage an Wirkung auf das Herz des Leſers ſeine geſammten poetiſchen Werke. Noch viel größer und reiner freilich würde der Eindruck ſein, ſtände nur ſein Charakter und ſein übriges Leben fleckenlos da.

Chriſtian Friedrich Daniel Schubart iſt das bedeutendſte Dichtertalent, welches das reiche Schwaben vor Schiller geſtellt hat; leider kam er ſeinem Nachfolger, auf den er ſchon in mancher Beziehung hindeutet, in ſeiner Entwickelung lange nicht gleich, oder auch nur nahe. Geboren zu Oberſontheim in der ſchwäbiſchen Grafſchaft Limpurg am 26. März 1739, Sohn des dortigen Cantors, Präceptors und Pfarrvicars, kam er mit ſeinem Vater im Jahre 1740 nach dem damals reichsfreien Städtchen Aalem im Würtembergiſchen, wo ſein Vater Präceptor und Muſikdirector, ſpäter Diaconus geworden war. Der Vater war ein kernhafter, geiſtig begabter und zugleich ordnungsliebender Mann, Eigenſchaften, von denen nur die erſteren auf den Sohn ſich übertrugen. Im Jahre 1753 ward der junge Schubart nach Nördlingen auf das Gymnaſium gegeben, genoß hier den Unterricht ausgezeichneter Lehrer, die ihn nicht bloß in alten Sprachen unterwieſen, ſondern auch ſchon auf die Fortſchritte der deutſchen Literatur, namentlich auf Klopſtock, aufmerkſam machten. Der Vater ließ ihn aber nicht lange hier, ſondern ſchickte ihn nach Nürnberg, weil er nämlich da noch Beſſeres für des Sohnes muſikaliſche Ausbildung hoffte. Der Jüngling hatte große Neigung zur Muſik, ſpielte Clavier und Violine mit Fertigkeit und ſetzte ſelbſt Sonaten und fugirte Choräle. In Nürnberg war er auf der Schule zum heiligen Geiſt, machte Fortſchritte in den Schulwiſſenſchaften, größere aber in der Muſik, ſo daß man ihm bald eine Stelle als Frühmeſſer und Organiſt anvertraute. Auch als Poet that er ſich ſchon hervor: er ſchrieb 1755 in poetiſcher Proſa eine Nänie auf das Erdbeben zu Liſſabon und dichtete in verſchiedenen Formen, Ernſtes und Heiteres. Mit dieſen Beſtrebungen gewann er in der Stadt, die ihres poetiſchen Ruhmes ſich bewußt war, Freunde und Gönner, zumal wenn er ſie durch Vorleſung und Erklärung auch für ſein Ideal, Klopſtocks Meſſiade, zu begeiſtern ſuchte. Aber auch er ſelbſt wurde begeiſtert — von etwas ganz anderem. Der Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges führte ein preußiſches Streifcorps vor die Thore von Nürnberg. Aus ſeinem Dachfenſter ſchaute er den Bewegungen der preußiſchen Huſaren zu und gedachte Zietens und des großen Friedrich. Er dichtete Lieder auf ihn, die leider verloren gegangen ſind, über die er aber unter die unſanften Hände eines Salzburgiſchen Soldaten gerieth, ſo daß er nur dem Beiſtand eines handfeſten Nürnbergers die Rettung ſeines Lebens dankte.

Er wollte nun auch eine Univerſität beſuchen, reiſte deshalb nach Hauſe und bewegte den Vater, ihn nach Jena zu ſchicken; er kam aber nur bis Erlangen und blieb hier hangen; die Univerſität war damals, weil ſie außerhalb des Kriegsſchauplatzes lag, von vielen beſucht. War er ſchon in Nürnberg der Verführung verfallen, ſo ward ihm in Erlangen das wilde Studentenleben noch gefährlicher und es entwickelt ſich hier der Hang zu ſinnlicher Ausſchweifung, welchen er bei der Schwäche ſeines Charakters nicht mehr beſiegen konnte und welcher im Grunde doch die Haupturſache ſeines zerrütteten Lebens geworden iſt. Dazu kam Gleichgültigkeit gegen die Religion und Libertinismus der Grundſätze. Als er nach Hauſe kehrte, brachte er ſchwache Kenntniß in theologiſchen Dingen mit, denn leider war Theologie ſein Fach geweſen, er ſprach aber leidlich Latein und konnte ſeinen zürnenden Vater durch ein ſicher und gefühlvoll vorgetragenes Muſikſtück beſänftigen. Er begann nun in ſeiner Heimat zu predigen und erntete anfangs Beifall. Es zeigte ſich natürliche Rednergabe und an Gewandtheit in deutſchem Ausdruck war er dem Geiſtlichen des Ortes überlegen. Allein auf die Länge hielt die Rhetorik nicht aus, es fehlte ebenſowohl an gründlicherem Bibelſtudium als an chriſtlichem Glauben. Dauernder war ſein Einfluß auf die Stadtmuſik, denn hier huldigte er der soliden Art deutſcher Tonſetzer nach dem Vorbilde der Bach und Graun. Er durfte nun dem Vater nicht länger zur Laſt fallen und ward Hauslehrer zu Königsbronn, aber auch nicht aus innerem Beruf; er gab ſich gelegentlichen Zerſtreuungen hin, predigte aber doch wieder in der Umgegend und fühlte, indem er andere erbauen ſollte, nun zuerſt Anwandelungen eigener Erbauung. Dieſe traten beſonders dann hervor, wenn ſeine Kränklichkeit zunahm, bereits die Folge ſeines ungezügelten Lebens. Er überließ ſeine Stelle einem ſeiner Brüder und ward Subſtitut und Organiſt zu Geislingen. Hier hatte er mehr freie Zeit und benutzte dieſelbe zu vielem aber planloſem Leſen, wodurch zunächſt die Unruhe ſeines Geiſtes mehr Nahrung erhielt als der Geiſt ſelbſt. Er dichtete hier die 1767 erſchienenen Todesgeſänge und die Zaubereien, letztere eine verfehlte Nachahmung Ovids, mit Inhalt bedenklicher Art. Er hatte das Stück Wieland gewidmet, in deſſen Sinn er es gedichtet glaubte. Schlechte Geſellſchaft, in die er hier, wie noch häufig, gerieth, verbeſſerte ſeine Sitten nicht; dennoch ſehen wir ihn jetzt ſich mit der ſehr achtbaren Tochter des Oberzollers zu Geislingen verloben und vermählen — die ihm treu blieb in all ſeinem Schickſal und bei all ſeiner Schuld bis an ſeinen Tod. Fühlte Schubart ſich unglücklich in ſeiner beſchränkten Lage zu Geislingen, ſo ward ihm dieſelbe vollends unerträglich, als er mit Freunden einen Ausflug nach Ludwigsburg machte, um daſelbſt eine Oper von Jomelli zu hören. Sein Entſchluß war gefaßt, Geislingen zu verlaſſen und er führte ihn aus trotz alles Widerſtandes der Schwiegereltern und der flehentlichen Bitten ſeiner Frau. Er ging allein; die Frau folgte ihm aber bald; zu ihrem großen Schmerz ſah dieſe ihn ſeine ſchwarze Tracht mit dem weltlichen Treſſenkleide vertauſchen. Er war wirklich in Ludwigsburg gut aufgenommen, ſeine muſikaliſchen und geſelligen Talente ebneten ſeinen Weg und er hätte hier eine Stellung gewinnen können, wäre nicht in ihm ſelbſt ſein Verhängniß geweſen. Der Umgang mit Schauſpielern und ſchlechter Geſellſchaft vollendete hier das Verderbniß ſeiner Sitten; die Anſtöße, die er gab, zugleich mit dem Zurſchautragen ſeines freigeiſteriſchen Weſens und der offenen Geringſchätzung der Geiſtlichkeit, zogen ihm die förmliche Excommunication zu. Ein Verhältniß zu einer feilen Dirne hatte ihn vor Gericht und ſogar in den Kerker geführt. Sein treues Weib verzieh ihm, die Welt verzeiht nicht. Ueberhaupt müſſen wir uns leider ſagen, daß, wenn in der Folge Schubart in ſchreiender Weiſe Unrecht und jedenfalls Gewalt geſchah, er dabei mehr für die Unſitte ſeines ganzen Lebens und Weſens als für die einzelne That zu büßen hatte; denn wäre ſein Charakter rein und unantaſtbar geweſen, man hätte ſicherlich nicht gewagt, in ſolcher Weiſe gegen ihn zu verfahren. Ein Spottgedicht auf einen Hofmann brachte ihm zugleich Verluſt ſeines Amtes und Landesverweiſung. Schubart irrte, von Weib und Kindern getrennt, umher, lebte von Wohlthätigkeit Bekannter und Fremder. Anfangs war er zu Mannheim, mußte aber auch dies verlaſſen. In ſeiner größten Hülfsloſigkeit, als er ſich zu Schwetzingen befand, erwuchſen ihm unerwartet zwei Gönner, der junge Graf Schmettau, Sohn eines däniſchen Generals, und der Baron von Leyden, Kurbairiſcher Geſandter am Pfälziſchen Hofe; allein während jenen reine Menſchenliebe und perſönliches Intereſſe trieb, hatte dieſer noch ſeine beſonderen Abſichten. Es galt eine Erneuerung des Jeſuitenordens, deſſen Unterrichtsſyſtem ſich nicht mehr zeitgemäß erwies. Es kam darauf an, ihn mit neuen und paſſenden Kräften zu recrutiren. Der hülfloſe Schubart ſchien dem Diplomaten ein geeignetes Subject; er verſprach ihm Unterſtützung und Forthülfe unter der Bedingung, daß er die Religion ändere. Und Schubart war ſchwach und mürbe genug um es zu wollen; ſelbſt Graf Schmettau ließ es zu als letzten Schritt der Verzweiflung. In ſeiner Gegenwart packte der

Unglückliche; als er Geld in einen Koffer that, um es ſeiner Frau zu ſenden, fragte ſein Wohlthäter, an wen es ſei, und als Schubart ſagte: „Meiner armen Frau und Kindern", rief der Graf: „Gut, ſo legen Sie auch noch dieſe hundert bei," und half packen. Aber ein neues Unglück trat ein, das wenigſtens jenes abwendete; am Tage vor ſeiner Abreiſe erlitt Schubart eine Anwandlung von Schlagfluß. Er ward bedenklich, reiſte aber doch, halbkrank, nach Würzburg ab. Er kam an dem Wohnſitz ſeiner Eltern nahe vorbei, wagte aber nicht, ſie zu ſehen; ſo ward ſein Gewiſſen mehr und mehr wach, ein liebender Brief ſeiner Gattin brachte ihn auf den rechten Weg zurück, er trat nicht, wie er ſchon im Begriff ſtand, zu Würzburg über, und entſprach der freundlichen Aufnahme des Fürſtbiſchofs nur durch muſikaliſche Production. Er kam ſpäter nach München, ward hier in vornehme Kreiſe gezogen, konnte wieder mit ſeinen muſikaliſchen Talenten glänzen und wurde an entſcheidender Stelle über das Erziehungsweſen zu Rathe gezogen, man gab ſich von neuem Mühe ihn zu bekehren, er ward wieder ſchwankend, ſeine Kämpfe waren groß, ſeine Lage troſtlos — bis zuletzt ſeine Feinde ihm halfen. Dieſe berichteten von Stuttgart aus ſo viel Böſes über ihn, daß ſeines Bleibens in München nicht mehr war. Er wandte ſich nach Augsburg und fiel hier einem Buchhändler in die Hand, der gerade einen Redacteur für die erneuerte deutſche Chronik ſuchte. Aber Schubart ein Zeitungsſchreiber und jetzt, nachdem er eben der Bekehrung ausgewichen, und gerade an dieſem Ort, wo bei der getheilten Bevölkerung der Streit der Confeſſionen in vollem Gange war, das konnte unmöglich gut werden. Dazu that er ſeinerſeits alles, um die Kataſtrophe noch ſchneller herbeizuführen. Konnte er manches geben, was Leſern zuſagte und dem Blatt zur Empfehlung diente, es vermehrten ſeine Leſer ſich bald um ganze hunderte, ſo mußte ſeine Laune doch auch eben ſo oft verletzen wie beluſtigen. Es fehlte ihm auch an Gleichmäßigkeit und Ausdauer, um ein Journal auf gleicher Höhe zu erhalten, er konnte weder Ruhm, nach dem er ſo eifrig ſtrebte, als gutes Auskommen, das ihm ſelten zu Theil geworden, ertragen, noch weniger aber wußte er ſich richtig in die Begriffe des hohen Raths der Stadt zu ſchicken. Das Blatt nahm, damals unerhört, eine liberale Farbe an, ja einen oppoſitionellen Charakter, beklagte unter andern die Theilung Polens, beſtand auf Abſchaffung der Prügelſtrafe und ließ gelegentlich viel Aufklärung einfließen. Das empfahl die Zeitung dem Publicum, den Redacteur dem Verleger. Sein ungeſtümes rückſichtsloſes Weſen bei den mancherlei im Volk vorhandenen Gährungsſtoffen machte ihn ſchnell zum Mann des Volkes. Aber eine Phraſe über die engliſche Freiheit ging ihm plötzlich an den Hals; die Chronik, falls ſie fortbeſtehen ſollte, mußte nach Ulm verlegt werden. Hier war der Geſichtskreis ein wenig freier, man durfte friſcher vom Herzen reden im Gaſtzimmer wie im Journal; dazu kam, daß Schubart, gleich gewandt als Vorleſer wie auf dem Inſtrument, ſich bald Freunde in den erſten Zirkeln machte. Er trug die neuen Stücke von Goethe, Lenz, Leiſewitz vor, desgleichen Geſänge aus Klopſtock's Meſſias. Das alles war im Jahr 1774. An Miller fand er hier einen wohlwollenden, verſtändigen Freund, der ihn namentlich mit Ernſt zum Chriſtenthum und zu geregelterem Leben anzuhalten ſuchte, leider mit ſehr vorübergehendem Erfolg. Unterdeſſen gedieh die deutſche Chronik und erwuchs zu einem der geleſenſten Blätter, zunächſt in Süddeutſchland; in demſelben Maaß, als er ſich Freunde machte, entſtanden ihm aber auch Feinde. Ein ſchweres Gewitter zog ſich über ſeinem Haupt zuſammen, das der Sorgloſe lange Zeit nicht merkte. Die Katholiken, insbeſondere die Jeſuiten, waren ſchwer auf ihn erzürnt, ſchon daß er, auf den ſie gerechnet, ihrem Fangnetz entgangen, mußte ſie reizen, und nun ließ er es auch nicht fehlen an gelegentlichen Ausfällen; kleine perſönliche Reibungen kamen dazu. Schon ſtellte man ſeiner Perſon nach, ſchwärzte ihn in Zeitungen an, ließ Caricaturen auf ihn erſcheinen; die eigentliche Entladung des Unwetters aber erfolgte, wie denn meiſtens, wenn alles zum Ueberlaufen voll iſt, bei dem geringſten Anſtoß und bei einem Verſehen, das außer allem Verhältniß ſteht mit dem, was er dafür zu leiden hatte. Der wahre Grund lag in ſeiner unglückſeligen Stellung als Zeitungsſchreiber zwiſchen erbittert ſtreitenden Parteien; was die Zeitung in ihrem Intereſſe forderte, mußte ihm ſelbſt zum Unheil gereichen. Der Jeſuitenorden war aufgelöſt worden, die proteſtantiſche Welt und ſelbſt ein Theil der katholiſchen triumphirte darüber, natürlich mußte die deutſche Chronik auch triumphiren. Allein jener Orden war nur ſcheinbar aufgelöſt, ſeine Anhänger blieben mit denſelben Tendenzen, mit derſelben Macht, ihre Wege wurden nur noch ſtiller. Und nun hatte Schubart auch den Groll des kaiſerlichen Miniſters in Ulm, des General Ried, auf ſich geladen — wodurch? daß er ſich in einer ſeiner Aſſembleen geweigert auf einem elenden Flügel ſich zu produciren. Der ſtolze hoffärtige Mann konnte ihm das nicht vergeſſen und war wachſam auf eine Gelegenheit zur Rache. Sie fand ſich bald. Nach dem Briefe eines Wiener Correſpondenten, vielleicht abſichtliche Myſtification, theilte Schubart ganz arglos in ſeinem Journal mit: die Kaiſerin Maria Thereſia ſei plötzlich vom Schlage gerührt worden. Das ſchien dem Miniſter hinreichend, Schubart aufzuheben und in ewige Gefangenſchaft nach Ungarn zu ſenden. Aber Schubart war Würtembergiſcher Unterthan. Jener benachrichtigte den Herzog von Würtemberg von ſeinem Vorhaben, und dieſer erklärte, er ſelbſt wolle den Frevler in Verwahrſam nehmen, denn er ſelbſt fand ſich auch ſchwer beleidigt — durch das Kaplied, das Schubart auf den Verkauf Würtembergiſcher Unterthanen an Holland zu dichten gewagt hatte, überdies durch ein ſcharfes Epigramm auf die Stiftung der Karlsſchule, das Steckenpferd des Herzogs:

Als Dionys aufhörte ein Tyrann zu ſein,
Da ward er ein Schulmeiſterlein.

Nun aber wagte man ſich in Augsburg nicht offen an ihn heran und da mußte erſt, höchſt unwürdig, von den Mächtigen gegen den Schwachen noch ein beſonderer Verrath geſpielt werden. Schubart ſelbſt hat dies in der ergreifendſten Weiſe erzählt. Der Kloſteramtmann Scholl in Blaubeuren, mit dem der Dichter in gewiſſe Verbindung gekommen, war erſehen, die ſchwarze Rolle zu ſpielen. Am 22. Januar 1777 beſuchte er Schubart in aller vorgegebenen Freundſchaft und lud ihn zu ſich ein; ein Fremder wünſche ihn kennen zu lernen. Obwohl Schubart ſein Blatt zu ſchreiben hatte, nahm er die Einladung an, er hoffte nach der Rückkunft, bei ſeiner Raſchheit des Arbeitens, noch damit zu Stande zu kommen; ſeinem treuen Weibe ahnte nichts Gutes. Im Schneegeſtöber fuhr das Opfer mit ſeinem Verräther ab; der Sohn rief dem Vater aus dem Fenſter nach: „Papa, kommen Sie bald.“ Unterwegs ward der Begleiter ernſter und ſchweigſamer. Zu Blaubeuren ward Schubart in ein leeres Zimmer geführt, der Begleiter entfernte ſich, nach einer Weile trat der Major von Varnbühler mit dem Grafen von Sponeck ein, und erſterer kündigte im Namen des Herzogs dem liſtig hieher Gelockten nunmehr Arreſt an. Schubart war ſo wenig darauf vorbereitet, daß er dieſe Worte anfangs für Scherz hielt; als er ſich vom Gegentheil überzeugte, rief er in männlicher Faſſung: „Ich hoffe, daß der Herzog mich nicht ungehört verdammen wird.“ Er ward alsbald in den Wagen abgeführt, der Major ſetzte ſich nunmehr zu ihm und eröffnete, daß er nach Hohen-Asperg in engen Verwahrſam gebracht werden ſolle. Anfänglich hatte der Herzog ſich für Hohentwiel entſchieden, änderte dies aber ab gegen die ſtrengere Haft. In Kanſtatt wollte Schubart an Miller nach Ulm ſchreiben, um den Seinigen von ſich Nachricht zu geben. Mit zitternden Händen brachte er nur die Zeilen zu Stande: „Nimm Dich meines Weibes und meiner Kinder an! ich kann nicht mehr, denn ich bin gefangen.“ Sie gelangten aber nicht an ihre Adreſſe. Der Gefangene kam zu Hohen-Asperg an, der Herzog war ſelbſt zugegen und ſchaute mit der Herzogin zum Fenſter hinaus, als Schubart eingebracht wurde. Dieſer, ins Gefängniß abgeführt, bat den Commandanten, die Sorge für ſeine darbende Familie, für die kaum auf die nächſten Tage geſorgt war, dem Herzog anzuempfehlen.

Der Commandant kam alsbald mit der Nachricht zurück, der Herzog habe der Frau ein Jahrgehalt von 200 Gulden ausgeſetzt — ein ſchwerer Stein fiel von Schubarts Herzen, doch ließ freilich dieſe Art der Sorge auf lange Einkerkerung ſchließen. Er fand ſich nun, als die erſte Betäubung ſchwand, in einem ſchwach erleuchteten Felſenloch, ein Strohlager und ein eiſerner Ring in der Wand, er ſagt, um ihn daran zu ketten, falls er im geringſten etwas verſehen ſollte, das war die ganze Ausſtattung, Ciſternenwaſſer und trocknes Brod ſeine Nahrung, die es reichten, beobachteten ſtreng das auferlegte Schweigen. Seine Folter beſtand in der langen Weile, er zählte die Steine und Ritzen des Kerkers, ſo wie ſeine Pulsſchläge, die Fäden ſeiner Decke, verſuchte, an dem Alphabet kletternd, ſein ungeordnetes Wiſſen zuſammen. Wolluſt war ihm, außen zuweilen Stimmen zu hören und nach ihrem Klang ſich die Geſtalten zu vergegenwärtigen. Als er ruhiger und abgeſtumpfter ward, fing er an zu dichten, Romane zu erfinden. Aber ihm fehlte es an Mitteln ſie aufzuſchreiben. Die Noth machte ihn erfinderiſch. Mit der Spitze der Lichtſcheere ſchrieb er ein paar geiſtliche Lieder auf, welche die Qual ihm eingegeben hatte. Man feilte ihm dieſe Spitze ab. Er verſuchte es mit dem Dorn ſeiner Knieſchnalle; ſie ward ihm entwendet, ebenſo die damit verfertigten Gedichte, unter ihnen: die Freiheit, an Klopſtock, und an Miller: „der verlorene Sohn." Man hatte ihm eine Bibel gegeben; dieſe, von der er ſich anfangs abgekehrt, begann er jetzt zu leſen und er war vorbereitet, um einen tiefern Eindruck zu empfangen.

Allerdings hatte der Herzog bei dem ſehr unregelmäßigen und ſtark patriarchaliſchen Verfahren es nebenbei auf Schubarts Beſſerung abgeſehen, und was wir ſchon angedeutet haben, es iſt bei dieſen wirren und immer noch halb fauſtrechtlichen Zuſtänden im ſüdlichen Deutſchland zugleich doch Schubarts moraliſche Schwäche und Blöße mit in Anſchlag zu bringen: hätte er ſelbſt mehr Würde beſeſſen, man hätte doch wohl ſäuberlicher mit ihm umgehen müſſen. Allein ſelbſt zur Zeit Friedrichs des Großen*), ohne alle Controle der Oeffentlichkeit, konnten von Mächtigen auf allen Stufen damals noch Gewaltthaten geſchehen, und dieſe waren nichts Seltenes und Ungewöhnliches; einen ſehr bemerkenswerthen Fall wirft Schubart ganz gelegentlich hin, der wohl noch näherer Aufklärung bedarf. Ein katholiſcher Juriſt ſei wegen Voltairiſcher Grundſätze und angeblich gottesläſterlicher Aeußerungen in einem Wirthshauſe zu Ulm, wohin er zum Beſuch kam, im Kloſter Wiblingen ins Gefängniß geworfen und daſelbſt durch ein Urtheil verdammt worden, welches lautete auf Enthauptung, Verbrennung und Ausſtreuung ſeiner Aſche in die Iller (!?). Nicht viel anders war es zwei Jahrhunderte früher dem berühmten Friſchlin ergangen. Solche Dinge zu berühren iſt aber nöthig, ſofern ſich aus ihnen Stimmungen und Werke erklären, unter anderen Schillers Räuber, bis zu denen wir es nicht mehr weit haben.

Wirklich erfolgte dieſe Beſſerung. Wenn Schubart in ſeinem Herzen nicht verſtockt war, und er beſaß vielmehr ein weiches, reumütiges Herz, ſo mußte bei aller erlittenen Gewaltthat ihm doch auch ſein eigenes vielfaches Verſchulden, ſeine Unbeſonnenheit, ſein Leichtſinn, ſeine Untreue zum Bewußtſein kommen. Er las jetzt wirklich das einzige ihm gelaſſene Buch, die Bibel, mit wahrer Herzensandacht und eine religiöſe Stimmung, die ihm bisher ſo ſehr, und ſelbſt bei ſeinem Predigtamt gefehlt hatte, griff nun immer tiefere Wurzel, ja in der Einſamkeit ſeines Kerkers und durch den Einfluß ſeines nächſten Tyrannen wendete er ſich ſogar zu Myſtik und Theoſophie, zum Theil der natürliche Rückſchlag ſeiner anfänglichen Freigeiſterei.

Hier iſt ein kurzes Wort von dem Commandanten der Feſtung, dem General Rieger zu ſprechen. Er war ein Mann von ſtrengſten Grundſätzen, was ihm wohl eben dieſe Stellung verſchafft hatte. Anfangs bewies er Schubart die äußerſte Härte, namentlich gegen deſſen weltliche Dichtung. Schubart hatte ſich Papier zu verſchaffen gewußt und war in den Beſitz eines Kleinods gelangt, eines Bleiſtifts. Er dichtete den verlorenen Sohn, in Hexametern, vier Geſänge waren fertig, ſie lagen wohl verwahrt unter der Diele. Eines Tages, als Schubart eben die im Kopf behaltenen Hexameter aufſchreiben wollte, überraſchte ihn der Commandant, riß ihm Papier und Bleiſtift fort, drang in ihn und der geängſtete Dichter, den der Unbarmherzige an dem Eiſenringe anzuſchmieden drohte, verrieth ſogar den geheimen Verſteck, lieferte ſein Werk aus und dies verſchwand für immer. Es iſt um ſo mehr zu beklagen, als Schubart dies Gedicht für das beſte ſeiner Werke erklärt, was ſehr wohl zu glauben iſt. Aber der Mann zeigte ſich bald in ganz anderer Geſtalt, zumal als er Schubarts aufkeimenden religiöſen Sinn bemerkte. Er hatte noch beſondere Urſache, dem Gefangenen ein tiefes Mitleid zu ſchenken, er war nämlich in derſelben Lage und in nur noch ſchlimmerer geweſen. Der Sohn eines bedeutenden Würtembergiſchen Theologen, hatte er ſelbſt vier Jahre auf der Feſtung Hohentwiel zugebracht, in einem finſtern Loch, ohne eines Menſchen Angeſicht zu ſehen. Man haspelte ſeine ſparſame Nahrung hinunter, gab ihm weder Tiſch noch Stuhl, ſäuberte in keiner Art die Stätte ſeines Elends, ließ ihm Bart und Nägel wachſen und der Art noch mehr. Wen befiele hier nicht ein Grauen: glaubt man doch im neunten oder zehnten Jahrhundert, oder in den Gefängniſſen der Inquiſition zu ſein, wie weit von 'da zu jenem Verbrennen, von dem Schubart ſpricht! Dieſer Mann nun hatte in ſolchem Kerkerleben eine ſtark ascetiſche Richtung empfangen und ſuchte, bei allem ſonſtigen Wohlwollen, dieſelbe auch auf Schubart zu übertragen. Es ward ihm nicht ſchwer. Reichlich verſorgte er ſeinen Günſtling, an dem er je mehr und mehr Wohlgefallen fand, mit myſtiſchen und theoſophiſchen Schriften; ſie wucherten auf dem Boden, auf den keine andere Saat fiel. Dazu nun kam der durch ſeine Myſtik berüchtigte, ſonſt als Mechaniker bekannte Pfarrer Hahn, der Schubart völlig in ſeine Kur nahm.

---

*) Man vergleiche übrigens Friedrichs Verfahren mit v. Trenk.

Die ganze Schickſalswendung der Gefangenſchaft und Einkerkerung nun wird um ſo bemerkenswerther, als Schubart, gerade als ihn der Blitzſtral traf, die beſte Ausſicht hatte von Ulm fortzukommen und ſomit dem gefährlichen Boden entriſſen zu werden, auf dem die zum Entladen fertigen Geſchütze bereits auf ihn gerichtet ſtanden. Es bot ſich ihm, wenn er ſich darum bewerben wollte, die Ausſicht, nach Carlsruhe als Kapellmeiſter zu kommen, er hatte gleichzeitig eine Einladung nach Mannheim, und in Nürnberg war ein Gönner bemüht, ihm eine angenehme und dauernde Stellung zu ſchaffen. Kurz zuvor hatte er ſich von einem zweiten Schlaganfalle glücklich erholt und als er ſeinem in der Donau badenden Sohne, der vom Strudel ergriffen ward, zu Hülfe eilte, lief er Gefahr, mit verſchlungen zu werden; ein Freund rettete beide. So viel that das Schickſal für ihn, um ihn dann doch wieder fallen zu laſſen; aber ſeine ganze Natur eignete ihn zu einem Spielball des Ungefährs, wenn man es nicht anders nennen und faſſen will.

In dem Maaß nun, wie des Sünders Bekehrung fortſchritt, erleichterte man auch ſeine Gefangenſchaft. Er ward in ein helleres Zimmer gebracht, das ihm die Ausſicht auf den Hof und auf Menſchen geſtattete; leider mußte er dies nach nicht langer Zeit wieder mit einem dunklern vertauſchen, vielleicht aus beſonderer Abſicht. Hier aber konnte er aus der Ferne Töne der Kirchenmuſik vernehmen, die jetzt einen tieferen Eindruck als je auf ihn machte; zugleich kam er in die Nachbarſchaft eines Leidenden, mit dem er bald ein Verſtändniß anknüpfte. Im anſtoßenden Zimmer war ein Herr von Scheiblin eingekerkert, nunmehr im neunzehnten Jahre, „durch die Grauſamkeit ſeiner Brüder, wegen eines leicht verzeihlichen Fehltritts.“ Er konnte ſich mit ihm unterhalten, beſonders als es gelang, eine heimliche Oeffnung in der Wand zu ſchaffen. Scheidlin war freier geſtellt wegen ſeines Adels und hatte Schreibmaterialien; ihm dictirte nun Schubart Gedichte und ſeine Lebensbeſchreibung, mußte ſich aber dabei unter den Ofen legen, denn hier war die verſteckte Oeffnung. Die bis zum Jahre 1779 gebrachte Lebensbeſchreibung hat ſich erhalten, Schubart ſelbſt hat ſie ſpäter veröffentlicht und auch wir verdanken ihr Züge. Sie gehört zum Beſten, was aus des Dichters Feder gekommen.

Schon durfte einmal Lavater den Unglücklichen beſuchen, auch ſorgte der Vorgeſetzte wohl gelegentlich für kleine Erquickungen, namentlich wenn Schubart ihn bei ſchweren Amtsbriefen unterſtützte. Er gedachte jetzt gern ſeiner Gattin und ſchrieb ihr rührende Briefe; auch von ſeiner Frau hat ſich ein an ihn gerichtetes Gedicht erhalten, das Zeugniß von ihrer Bildung wie von ihrem Herzen giebt. Der Herzog aber hatte ihn ſtets im Auge behalten, ja er leitete ſelbſt und ganz ausdrücklich Schubarts Behandlungsweiſe, den er eben zugleich zu ſtrafen und zu beſſern gedachte, nach eigener Erziehungsmethode; ſcheint es doch, als ob er ihm eben jenes „Schulmeiſterlein“ recht eigentlich habe eintränken wollen. Am erſten Februar 1779 erſchien der Herzog auf dem Hohen-Asperg und erlaubte dem Gefangenen den Beſuch des Gottesdienſtes; aber er mußte in ſeine Zelle zurück. Der General Rieger ſtarb nun und wurde durch den General von Hügel erſetzt, der ſich gleich human bewies, offenbar aber in Beziehung auf Schubart nach ſtrenger und ſpecieller Vorſchrift handelte. Einmal brachte man dieſen im Hauſe des neuen Commandanten mit dem durch ſein Orgelſpiel berühmten Abt Vogler unbekannter Weiſe zuſammen und Schubart durfte, was er ſo lang entbehrt hatte, hier ein Inſtrument berühren. Er brachte wieder Jahre in ſeiner Gefangenſchaft zu; im neunten Jahr derſelben, im Juli 1785 führte man plötzlich ſeine Gattin und ſeine von fünfen noch übrigen zwei Kinder zu ihm; ſeine Frau beſchreibt die Scene: „Thränen floſſen wie ein Bach.“ Nichtsdeſtominder ward Schubart wieder eingekerkert und keine Ausſicht auf Befreiung bot ſich dar;

es ſchien vielmehr als zeige man ihm nur auf Augenblicke die Freiheit, um ihn dann Gefangenſchaft und Einſamkeit deſto mehr fühlen zu laſſen. Er hatte auf ein Machtwort Friedrichs des Großen, für den er ſo begeiſtert war, gehofft, allein der König ſtarb, ohne dieſe Hoffnung zu erfüllen. Sein Nachfolger, der manche ſeiner Schulden ſolcher Art bezahlte, ward auch Schubarts Retter, und zwar auf Verwendung der trefflichen Karſchin, die eben auch dieſem Fürſten ihre Anerkennung verdankte. Sie verwendete ſich bei dem König um Schubarts Freilaſſung, gleichſam um dadurch aufzuwiegen, was ihr ſelbſt zu Theil geworden. Und wirklich legte Friedrich Wilhelm ſeinen Einfluß in die Schale: wer weiß, welche Proben und Läuterungen der lange nachtragende Herzog noch erſonnen hätte! Die Herzogin ſchrieb am 16. März 1787 an die Karſchin unter andern: — „Schubart wird alſo in Kurzem das Glück ſeiner Freiheit dadurch zu erhöhen wiſſen, daß er dem Könige, der für ihn befahl, ehrfurchtsvoll ſeinen Dank zu Füßen legt und einer ihm an Talent verſchwiſterten Karſchin freundſchaftlich ſeine Loslaſſung kund zu thun ſein erſtes Geſchäft ſein läßt.“ Schubart ſelbſt ſchrieb nach ſeiner Entfeſſelung: „Ich bin frei! frei und froh wie ein Gott — durch Preußen! — und habe es gewiß vor allem um dieſes Brudervolk verdient.“

Am elften Mai nun begab ſich der Herzog ſelbſt auf die Veſte, kündigte ſelbſt dem Dichter ſeine Entlaſſung an — deſſen Leiden er zehn Jahr lang mit ſo viel Intereſſe beobachtet. Er machte ihn jetzt zum Kapellmeiſter und Theaterdichter und ſorgte nur allzu reichlich für ſein äußeres Wohl. Er geſtattete Schubart ſogar die Wiederaufnahme der anfangs von Miller fortgeſetzten, dann aber im Jahre 1782 entſchlafenen deutſchen Chronik, ſo daß alſo an dieſem Ort, wo das große Verbrechen verübt war, nun auch vor aller Welt das Reſultat der Correction kund werden ſollte. Schubart war allerdings ein ganz anderer, gab keine Anſtöße mehr, konnte aber das ehemalige Feuer des Angriffs nur noch mit Schwulſt und Rhetorik erſetzen. Auch für andere Leiſtungen waren ſeine Kräfte erſchöpft, ja Freunde meinten, daß ſein Leben bei der Fortdauer ſeiner Gefangenſchaft länger wäre erhalten worden. Plötzlich in Sorgloſigkeit und Wohlleben verſetzt, erlangte ſein geſchwächter Körper bald eine gefährliche Gedunſenheit und Corpulenz, die auch nach wenigen Jahren ſeinem Leben ein Ende machte, am 10. October 1791. Es verſteht ſich, daß nun auch die beleidigte Geiſtlichkeit die Excommunication zurückgenommen.

Schubarts künſtleriſche Leiſtung war getheilt zwiſchen Muſik und Poeſie und es fragt ſich, wofür ſeine Begabung größer war, jedenfalls war ſie auch groß für die letztere. Allein der Erfolg ſteht damit nicht im Einklang, wie dies eben ſchon aus der Theilung ſeiner Kraft folgt, ähnlich wie bei Maler Müller der Fall war. Es tritt hinzu, daß Schubart mitten inne zwiſchen Klopſtock und Wieland geſtellt war und zwiſchen Beiden ſchwankte. Er hatte auch ein Ohr für die einfachen Töne der deutſchen Volkslieder, konnte aber nichts Selbſtändiges und Kunſtmäßiges von hier aus bilden, großentheils auch darum, weil um die Zeit, da die deutſche Poeſie ihre entſcheidende Umwandlung erlitt, in den ſiebziger Jahren, ſein Kerker ihn von aller Berührung mit der Welt abſchnitt. Er, der zufolge ſeiner ſüddeutſchen Natur ſo wie der großen Lebhaftigkeit ſeines Geiſtes und der Kraft ſeiner Anſchauung hier eine Rolle zu ſpielen berufen war, ſah ſich eben darum von der Bühne ausgeſchloſſen. So liegt denn ſeine Kunſt vor dieſer Zeit, und nur mit einzelnen Ausbrüchen, man möchte ſagen, Interjectionen, ragt er in dieſelbe hinein. Als er ſpäter frei ward, war ſeine Kraft gebrochen, die krankhaft theoſophiſche Richtung trat hier offenbar auch hemmend ein und ſelbſt in dem Verhältniß der Dankbarkeit gegen den ſpät befriedigten Fürſten waren ſeine einſt ſo ungeſtümen Flügel gebunden. Man hatte freilich erwarten können, daß die gründliche Kenntniß muſikaliſcher Compoſition, und der Dichter hing hier der ſoliden deutſchen Schule an, ihn auch auf energiſche Durchbildung ſeiner poetiſchen Werke, vor allem auf harmoniſche

Ausführung ſollte geleitet haben; allein der Mangel an ſittlicher Kraft, welcher ſein ganzes Leben kennzeichnet, ließ ihn auch hier keine künſtleriſche Vollendung erreichen: bedarf es doch in der Kunſt durchaus des Charakters, der andauernden Kraft, der gleichmäßigſten liebevollen Hingebung.

Wer mit dieſen Betrachtungen Schubarts Poeſien, ſo viel davon erhalten worden, in die Hand nimmt, wird die reichlichſten Spuren eines beneidenswerthen Talentes darin antreffen. In vielen Stücken iſt er der Form und ſelbſt dem Inhalt nach, ein Jünger und Nachahmer Klopſtocks, allein es iſt ſchwer in Abrede zu ſtellen, daß wir hier mehr wahre urſprüngliche Kraft, mehr natürliche Anlage finden. Zu beklagen iſt, daß uns die vier Geſänge des verlorenen Sohnes nicht erhalten worden, von denen der Dichter ſich ſo viel verſprach, denn es läßt ſich annehmen, daß in ihnen viel wahres Gefühl ſich werde ausgedrückt haben; wir beſitzen leider kein anderes Werk von größerem Umfang. Aber auch von ſeinen Gedichten iſt nur Einzelnes, das ſich hervorhebt; anfangs fehlte es an Ernſt und Tiefe des Gemüts, ſpäter drückte die myſtiſche und pietiſtiſche Stimmung.

Berühmt geworden iſt Schubarts Kaplied, und ſeine „Fürſtengruft“ hat energiſche Federſtriche, man ſieht den in langer Kerkeröde verkochten Groll. Andere Lieder, aus der Einſamkeit des Kerkers in die laute und bunte Welt herauftönend, geben rührende Klänge; dahin gehört das „Lied des Gefangenen“; aber noch reiner und tiefer ſpricht dieſe Stimmung aus andern Liedern an. Ich lege Werth auf ein Gedicht: „Preis der Einfalt“; obwohl der Gedanke, dieſe als Perſon anzureden barock und ſelbſt froſtig iſt, ſo begegnen doch in den einzelnen Strophen Schönheiten der verſchiedenſten Art und die Schlußſtrophen, mit ihren aus der Felſengruft emporgeſandten Seufzern nehmen ſelbſt einen melodiſchen Klang an. Unſere Theilnahme gewinnt auch in all ſeiner Einfachheit das Gedicht „Ausſicht“, gedichtet, als ihm ein helleres Gemach mit dem Blick ins Freie gegeben wurde; es malt uns die Lage und Stimmung des Dichters.

Schön iſt's, von des Thränenberges Höhen
Gott auf ſeiner Erde wandeln ſehen,
Wo ſein Odem die Geſchöpfe küßt,
Auen ſehen, drauf Natur, die treue,
Eingekleidet in des Himmels Bläue,
Schreitet und wo Milch und Honig fließt!

Schön iſt's, in des Thränenberges Lüften
Bäume ſehn, in ſilberweißen Düften,
Die der Käfer wonneſummend trinkt,
Und die Straße ſehn im weiten Lande,
Menſchenwimmelnd, wie vom Silberſande
Sie, der Milchſtraß' gleich am Himmel, blinkt.

Und den Neckar blau vorüberziehend,
In dem Gold der Abendſonne glühend,
In dem Späherblicke Himmelsluſt,
Und den Wein, des ſiechen Wandrers Leben,
Wachſen ſehn an mütterlichen Reben,
Iſt Entzücken für des Dichters Bruſt.

Aber, armer Mann, du biſt gefangen;
Kannſt du trunken an der Schönheit hangen?
Nichts auf dieſer ſchönen Welt iſt dein,
Alles, alles iſt in tiefer Trauer
Auf der Erde, denn die Mauer
Meiner Veſte ſchließt mich Armen ein!

Doch herab von meinem Thränenberge
Seh' ich dort den Moderplatz der Särge;

Hinter einer Kirche ſtreckt er ſich
Grüner als die andern Plätze alle: —
Ach, herab von meinem hohen Walle
Seh' ich keinen ſchönern Platz für mich!

Sehr rührend ferner iſt das Gedicht an ſeine Gattin Helene, in dem er ihre großen Tugenden preiſt und ſich ihrer unwürdig nennt, es iſt aus reuiger Seele und in tiefer Zerknirſchung gefloſſen; milder anſprechend die Gedichte an ſeinen Sohn Ludwig, den er ſo bitter entbehrt und an ſeine nun ſchon erwachſene Tochter Julie, die er ſogar in der Muſik unterrichten möchte, deren Antlitz ihm ein Troſt ſein würde. Solchen Stimmungen gehört denn auch das nicht perſönlich gehaltene Lied auf die Liebe zweier Blinden an, welche in ihrer Vorſtellung nicht altern, weil ſie ſich nicht ſehen. Milde Ergebenheit finden wir in dem Gedicht an ſeine Gattin*), mit dem er ihr Lied beantwortet, am Schluß ſie damit tröſtend, daß alles, was ſie genöſſe, auch ihm hier zu Theil werde:

Und du weinſt noch? weine nimmer,
Beſte, lüfte deine Bruſt;
Dieſer hohen Hoffnung Schimmer
Füllt uns ja mit Himmelsluſt.

Geh hinaus und zieh die Düfte
Jedes Blütenzweigs in dich,
Denn der Wohlgeruch der Lüfte
Schwimmt und duftet auch um mich.

Hörſt du Nachtigallen ſchlagen,
O ſie ſchlagen ja auch mir!
Und die Turteltauben tragen
Girrend mir dein Leiden für.

---

*) Es ſteht nicht unter den Gedichten, ſondern im Leben, wo man das Ganze nachſehen möge.

Immer blick' auf Veilchen nieder,
Immer küſſe deinen Strauß,
Denn die Blümlein duften wieder
Balſam deinem Gatten aus.

Ehre, nichts als Gottes Ehre
Klopft mein Herz mit jedem Schlag;
O, ich bin ſo froh, als wäre
Heut mein zweiter Hochzeittag!

Drum ſo ſpare deine Zähren,
Bis du dich mit mir vereinſt,
Welcher Engel wird dir's wehren,
Wenn du dann vor Wonne weinſt?

Ueber'm Grab ſollſt du mich finden,
Nach durchkämpfter Lebenspein,
Ohne Krankheit, ohne Sünden,
Feſſellos und — ewig dein!

Das Gedicht, vielleicht das ſchönſte, das Schubart geſungen hat, iſt zugleich auch der Form nach das am meiſten vollendete, ganz friſch und warm aus ſeinem erweichten und geläuterten Herzen gefloſſen. Man ſieht, daß ſeine Hoffnung auf Befreiung nur noch ſchwach war, und der Jubel über die Beſſerung ſeines Aufenthaltes läßt fühlen, wie qualvoll ſein früherer Zuſtand geweſen.

Andere Gedichte laſſen dann freilich eine viel herbere Stimmung und eine mehr finſtere Richtung ſeiner Phantaſie erkennen. Er dichtete ein Lied auf Friſchlin, der in ähnlicher Gefangenſchaft ſich befand, darin die Strophen:

Als Römer ſchriebſt du; aber deine Seele
Voll Vaterland, liebt deutſchen Biederton.
Du ſprichſt dem ſtolzen purpurnen Tyrannen
Ins Antlitz Hohn.

Da ſchlug Gewaltthat dich in Eiſenfeſſel;
Sie ging voll Hohn um deine Gruft herum,
Und brüllte: Ha, da fault er nun, mein Haſſer,
Auf ewig ſtumm.

Du aber ſchnellſt mit wuthbeflammten Händen
Die dichtgeringte Eiſenlaſt entzwei,
Entreißſt dich muthig durch des Kerkers Quader
Der Sklaverei.

Doch ach, an eines grauen Felſen Wurzel,
Fand er, der Edle, ſeinen Märtrertod.
Ein Winzer ſah den Dichter blutig liegen
Im Morgenroth.

Wo ruht er nun, der Bruder meines Geiſtes?
Wo ſchaarten ſie des Edeln Trümmer hin?
O ſagt mir's, daß ich ihn mit Thränen ſalbe:
Wo liegt Friſchlin?

Nicodemus Friſchlin war eingekerkert auf der Veſte Hohenurach; an einem Seil, das er ſich aus ſeiner Wäſche gemacht, hoffte er die Freiheit zu gewinnen, wurde durch Mondesſchimmer getäuſcht, ſo daß er die gefährlichſte Stelle wählte, das Seil riß und er ward zerſchmettert im Felsabgrunde, in der Nacht des 29. November 1590.

Auch Schubarts Gedicht, „die deutſche Freiheit", hat Töne und Bilder des tiefſten Unmuts. Es beginnt:

Da löſe mir, heilige Freiheit,
Die klirrende Feſſel am Arm,
Daß ich ſtürm' in die Saite
Und ſinge dein Lob.

Weiterhin:

Laut muß ich weinen,
Denn ach, du weilteſt in Deutſchlands Hainen
Der ſeligen Jahre
Nur wenige.

Dich ſcheuchte ein ſcheußliches Ungeheu'r —
Schreckbarer als des Niles Thier,
Wenn es mit geſtorbenen Fiſchen
Und faulenden Krebſen in den Schuppen

Ans Ufer ſpringt und die Lüfte verpeſtet.
Ja, ſo ein Ungeheuer
Entwand ſich dem Nebelſchlunde der Hölle
Und entweihte Germaniens Hain.

Zwei Drachenhäupter hatte das Unthier,
Eine Krone von Gold und eine Mütze von Sammt
Schmückten die Köpfe
Der Greuelgeſtalt, u. ſ. w.

Bemerkenswerth iſt von den Kerkerliedern beſonders noch das an Schiller. Darin leſen wir:

Auch ich ſchlang deinen Geſang,
Wie der Langdurſtende
Mit wollüſtig geſchloſſenem Auge
Schlürft aus des Baches Friſche.

Sah nicht des eiſernen Gitters Schatten,
Den die Sonne malt
Auf meines Kerkers Boden!

Hörte nicht Feſſelgeklirr am wunden Arm,
Denn du ſangſt!
Schiller, du ſangſt!

Schillers Geſänge und Schillers erſte Stücke mußten um ſo mehr Eindruck auf unſern Dichter machen, da augenſcheinlich viel von ihm und ſeiner Stimmung auf jenen übergegangen war, der im Ganzen und Einzelnen ſich oft ſehr nahe an ihn anknüpft. Schubarts Werke dürften zum nähern Verſtändniß der Jugendwerke Schillers in hohem Grade zu empfehlen ſein.

Die wenigen größeren Gedichte des Autors, „der ewige Jude“ und die Hymne auf Friedrich den Großen, leiden gar zu ſehr an Formloſigkeit und Abgebrochenheit, von der nur wenige Stücke Schubarts ganz frei ſind; mancherlei Mängel können durch ſeine Lage und wankende Geſundheit entſchuldigt werden, aber die Werke ſelbſt werden dadurch um nichts beſſer und genießbarer. Vieles, was man uns erhalten hat, verdient kaum einen Platz in der Literatur, auch ſeine geiſtlichen Lieder, von denen man einige mit Veränderungen in evangeliſche Geſangbücher aufgenommen, haben nur gute Stellen. Mag ſein, daß mehreres von ſeinem Beſten verloren gegangen.

So ſehr Schubarts dichteriſche Potenz außer Zweifel ſteht, ſo wird durch ihn doch nur die Zahl derjenigen deutſchen Dichter vermehrt, die das nicht geworden was ſie hätten werden können und werden müſſen, die Zahl der unglücklichen und verwahrloſten Dichter wird durch ihn erhöht. Er rückt in ziemliche Nähe Günthers in Beziehung auf ſein nicht unverſchuldetes Leiden, das ihm dann aber doch wieder die tiefſten Töne und Seufzer abpreßte und ihm eine Theilnahme gewann, wie er ſie ohne dieſes ſchwerlich hätte finden können. Unſer Mitleid iſt freilich ſehr getrübt durch ſein oft leichtſinniges und geradezu ſündhaftes Leben, das ihn denn auch ungeeignet machte, die Rolle des Freiheitshelden und des Märtyrers der Freiheit zu ſpielen. Seine Lebensſchickſale waren aber darum eingehender zu beleuchten, weil von dieſen politiſchen und ſocialen Zuſtänden aus weit umher und rück- und vorwärts erſt manche Erſcheinungen der Literatur und Poeſie verſtändlich werden. Stolbergs Tyrannenhaß erſcheint jetzt nicht ganz ſo abſtract und Schillers Räuber werden uns ſchon jetzt begreiflich. Und Schubarts Leiden ſind ein weſentliches Stück der Leiden des deutſchen Vaterlandes.

IX.

Friedrich Wilhelm Gotter.

In jeder Rückſicht dem vorigen Dichter ſehr unähnlich iſt derjenige, den wir ihm jetzt gegenüberſtellen. Er beſaß zu ſeiner Zeit einen Namen, wird aber jetzt faſt nur noch dem Namen nach gekannt. Allerdings können wir im Vergleich zu ſeinen hochragenden Zeitgenoſſen ihm keine beſondere poetiſche Kraft beimeſſen, er bleibt aber dennoch eine achtbare Erſcheinung und hat namentlich in der Entwickelung deutſcher Poeſie eine Stelle, ſo daß ihm mehr Aufmerkſamkeit gebührt, als ihm pflegt zu Theil zu werden.

Friedrich Wilhelm Gotter wurde am 3. September 1746 zu Gotha geboren, einer Stadt, welche ſchon damals durch Bildung und Strebſamkeit ihrer Bewohner ſich auszeichnete. Sein Vater, der 1772 als Geheimer Aſſiſtenzrath ſtarb, gehörte einer geachteten Familie an und lebte in guten Verhältniſſen, er ließ ſich die ſittliche und wiſſenſchaftliche Erziehung ſeines Sohnes angelegen ſein. Da das Gymnaſium der Stadt damals nicht den ſpäter erlangten Ruf beſaß, zog der Vater, zumal bei der Schwächlichkeit des Knaben, Privatunterricht vor, hier erhielten aber, was für Gotter entſcheidend wurde, die neueren Sprachen das Uebergewicht über die alten. Die neueren franzöſiſchen Schriftſteller gewannen ſeine ganze Vorliebe, daneben trieb er Italieniſch, ſpäter auch Engliſch. Er begab ſich 1763, in ſeinem ſiebzehnten Jahr, auf die Univerſität Göttingen, um die Rechte zu ſtudiren, kam hier aber zugleich in nähere Berührung mit der dort ſpielenden Ackermann'ſchen Theatergeſellſchaft und ſchloß ſich namentlich an Eckhoff an; ſo entwickelte ſich ſeine Liebe für das Theater, der er durch ſein Leben treu blieb. Als er von Göttingen in ſeine Vaterſtadt zurückkehrte, 1766, erhielt er die Stelle eines zweiten Geheimen Archivars und ward bald darauf dem Freiherrn von Gemmingen als Legationsſecretär in Wetzlar beigegeben. Hier traf er mit Goethe und dem jungen Jeruſalem zuſammen; wie das Schickſal des letztern die Veranlaſſung zu Goethes Werther wurde, ſo gab es Gotter ſeine Epiſtel über die Starkgeiſterei ein, der er auch ſeine Stellung in der Literatur verdankt. Im Jahr 1768 begleitete er unter beſonders vortheilhaften Bedingungen zwei junge Edelleute auf die Univerſität Göttingen, und hier war es, wo er mit Boie, nach dem Vorbilde des 1765 zu Paris erſchienenen Almanac des Muses den Göttinger Muſenalmanach gründete und außer jüngeren Männern beſonders mit Heyne und Käſtner in freundſchaftlichem Verkehr ſtand. Die Gedichte, welche er ſelbſt in den Muſenalmanach gab, fanden Beifall, beſonders aber ſteigerte ſich dieſer durch die genannte Epiſtel. Seine ſtets ſchwache Geſundheit erlitt darauf eine beſondere Erſchütterung, ſo daß zu ihrer Herſtellung ihm eine Reiſe ins ſüdliche Frankreich angerathen wurde. Sie verfehlte ihren Zweck nicht und Gotter wurde bei dieſer Gelegenheit, hauptſächlich zu Lyon, noch näher mit der franzöſiſchen Bühne bekannt. Von hier ab entwickelte er eine große Thätigkeit für das Theater, die freilich zum größten Theil im Ueberſetzen und Bearbeiten franzöſiſcher Stücke beſtand, um ſo auffallender, als dies gerade in der Periode geſchah, in welcher die Vorliebe für Shakeſpeare ſich der aufſtrebenden Dichter bemächtigt hatte. Er verheirathete ſich im Jahr 1780; kleine Reiſen abgerechnet, lebte er jetzt beſtändig zu Gotha und widmete ſich treu ſeinen Dienſtgeſchäften, ſeit 1782 als Geheimſecretär, ſo wie der Erziehung ſeiner Kinder. Eine Tochter verheirathete ſich ſpäter mit Schelling. Er ſtarb im dreiundfunfzigſten Lebensjahre, am 18. März 1797.

Gotter iſt kein ſchwungvoller, aber ein feinſinniger Dichter, und er iſt beſonders in den Gattungen zu ſchätzen, in denen Gedanke, Geſinnung und Geſchmack zur Geltung kommen. Aber auch ſeine Lieder zeichnen ſich durch Rundung und Sauberkeit aus; manches davon war den Muſikern genehm. Seine Balladen ſind im ältern Stil und erheben ſich wenig über die allgemeine Ebene der Zeit, ſeine Stärke liegt in der poetiſchen Epiſtel und im Lehrgedicht. Anmut und Leichtigkeit in der erſteren und Ernſt der Geſinnung bei großer Formgewandtheit machen in der letztern ſeinen Werth, den wir nicht dürfen ſinken laſſen. Wenn die Eleganz der Franzoſen ihn anzog und er ihnen in äußerer Vollendung nacheiferte, ſo theilt er doch ihre Grundſätze durchaus nicht, ſtellt vielmehr ſich als Vertheidiger der guten deutſchen Art dem Voltairismus und den Lehren der Encyklopädiſten mit aller Kraft entgegen. Seine Epiſtel gegen die Starkgeiſterei, ſo nannte man damals was wir mit Aufklärerei, Freigeiſterei bezeichnen, gewann ihm aller Herzen und ſtellte ihn den beſten Dichtern der Zeit gleich. Er zeichnet die gefährliche Lehre mit Folgendem:

Was ſucht ihr? rufen die Sirenen,
Die Wahrheit iſt ein leerer Schall.
Wollt ihr in ſichrer Ruhe gähnen,
So glaubet nichts! Der Erdenball
Sprang aus des blinden Zufalls Schooſe,
Durch eben die Metamorphoſe
Kehrt er einſt in ſein Nichts zurück;
Das Leben iſt ein Augenblick,
Der Menſch ein Hauch; der Zukunft Lohn und Strafen
Erſann die Politik; hielt', ohne dieſen Traum,
Des Pöbels Ungeſtüm ihr ſchwacher Arm im Zaum?
Des Alterthumes Götter ſchlafen;
Der Neuern Gott iſt ein Gedicht, wie ſie;
Der Weiſe liebt aus Sympathie

Die Tugend, und bedarf nicht knechtiſcher Geſetze,
Um edel, groß, ein Menſchenfreund zu ſein;
Doch hindert ihn auch kein Verbot, der Schätze,
Die die Natur ihm beut, ſich ſorgenlos zu freun,
Und jeden Augenblick der Sinnenluſt zu weihn.

Ihrem Urheber ruft er zu:

O kennet ihr die reine Lehre,
Rein, wie ſie von dem Lehrer ging,
Eh Stolz und Eigennutz mit Lumpen ſie behing,
Du redlicher Jean Jacques, du beißender Voltaire,
Ihr gäbt ihr heute noch die Ehre,
Und eiltet ihrem Tempel zu!

Aus dem, was er entgegenſtellt, ſtehe hier nur:

Ein guter Gott iſt er, dem unerſchrockner Muth
Und eines reinen Herzens Lallen
Mehr, als der jungen Rinder Blut
Und Hekatombenſtolz, gefallen;
Dem unbewußt kein Haar von unſerm Haupte fällt,
Der meiner Thaten kleinſte kennt,
Und jede Luſt, die im Verborgnen brennt,
Und jeden Wind, der meine Segel ſchwellt.
Wär' er zu groß, um mich ſich zu bekümmern,
Ein Gott Homers, der auf dem Ida ſchlief,
Indeß aus tiefer Noth das Volk der Teukrer rief;
Ließ', unter ihres Glückes Trümmern,
Er, ohne Troſt, die Unſchuld ewig wimmern;
Wo bliebe ſeine Macht? wo ſeine Gegenwart?
Hält den Unendlichen im Himmel wer gefangen?
Iſt ſeinem Blick der kleinſte Wurm entgangen?
Hat noch ein Menſch umſonſt auf ihn geharrt?

Nur ford're nicht, du Thor, daß ſich auf deine Bitte
Die Ordnung der Natur zerrütte,
Sich aus der Dinge Kett' ein Glied
Verdrehe; daß, erweicht durch eines Schwärmers Lied,
Auf dürre Flur der Himmel Regen ſchütte,
Die Peſt verſchwinde, die dein Volk verheert,
Und daß der Untergang verſchone deine Hütte,
Wenn du ſie ſelbſt durch Schwelgerei zerſtört!
Nur murre nicht, kurzſichtiger Bewohner
Des kleinſten Punkts, wenn dir ein Plan mißlingt,
Wenn Undank triumphirt, Verdienſt mit Mangel ringt.
Wenn deinem Dünkel nach, der Schoner
Des Frevels Stolz zu lange trägt!
Was biſt du gegen den, der Recht und Unrecht wägt!
Du ſiehſt dich um — und ſtirbſt! Der Wiege folgt die Bahre!
Ihm iſt ein Tag, wie tauſend Jahre,
Und tauſend Jahre, wie ein Tag.

In der That, das iſt in Verſen geſprochen ohne irgend ein Hinderniß, alſo eben das, was der hier angegriffene Voltaire ſo hoch ſtellte; der Dichter beherrſcht Sprache und Reim und wird von ihr nicht im mindeſten beherrſcht. Auf dieſer Seite, welch ein Fortſchritt gegen Haller, aber auch ſelbſt gegen Uz, und ſicherlich leidet unter der Form nicht der Inhalt. Wir haben hier eine Glätte und Geſchmeidigkeit, welche der Wieland'ſchen gleichkommt und ſie übertrifft, ſofern die Gedanken ſich gedrungener darſtellen und ohne jenen mäandriſchen Gang. Ueberhaupt tritt hier im reinen Lehrgedicht, keineswegs trocken, der philoſophiſche Gehalt rein und unvermiſcht auf, während er bei Wieland nur als Element ſich beſtändig mit andern Elementen durchflicht. Wir bedauern nur, daß der Dichter noch die zerlaſſene Form Wielands beibehält; allein er lernte bald auch dieſe ablegen.

Man darf ſich Gotter aber auch nicht zu ernſt und ſtrenge vorſtellen, ſeine Epiſtel gegen die Starkgeiſterei erhält in ſich ſelbſt doch wieder ein Gegengewicht und auch hier finden wir Annäherung an Wieland und deſſen ſokratiſch übertünchten Epicureismus, von dem die Zeit eben ſo zu heilen war:

Auch laſſ' ich gern den Unverſtand
Wie's ihm beliebt, die Scheidewand
Des Himmels und der Hölle ſetzen,
Und Erd' und Himmel wider den verhetzen,
Der Spott mit ſeinen Anathemen treibt.
Mich weiß Apoll und Freundſchaft und Vergnügen
Um meine Muße zu betrügen,
Daß zu Sophiſterei'n und Glaubensritterzügen
Kein Viertelſtündchen übrig bleibt.
Ich lebe, frei von ſchwarzen Sorgen,
Gemächlich in den Tag hinein,
Und denke nur am frühen Morgen
Ihn ganz mit Blumen zu beſtreu'n.
Um mich des Augenblicks zu freu'n,
Ward mir der Zukunft Nacht verborgen.
Ja, Freund, haushältriſch mit der Zeit
Und mit der Freude karg verfahren,
Genießen die Gelegenheit,
Für trübe Stunden Heiterkeit,
Und Hoffnung, wenn der Sturm uns dräut,
Und einen Wunſch für morgen ſparen —
Hat keinen Weiſen noch gereut.

Doch wohl eine bedenkliche Weisheit, mit der weder Jugend noch Mannheit, weder Leben noch Staat, noch Poeſie beſtehen kann. Man werde ſich hier bewußt, daß es des Kantiſchen kategoriſchen Imperativs der Pflicht bedurfte, und daß Klopſtock in ganz andrer Art ein nationales Leben ahnte. Allerdings hat Horaz zuweilen ähnliche Klänge, allein das iſt eben die Lebensphiloſophie zur Zeit der Anarchie und des Deſpotismus, der Verzweiflung am Volks- und Staatsleben: das egoiſtiſche Zurückziehen auf Privatwohlfahrt, und hier ſelbſt des Einzelnen ohne Rückſicht auf Familienleben. Für die Zeit und den Ort, wo ſolche Philoſophen auftreten, ſind ſie ein trauriges Zeichen, es darf das aber nicht übergangen werden, da man ſonſt den Gegenſatz des Beſſern nicht hinreichend erkennen würde. Und ſolche Worte leſen wir eben hier in der Epiſtel gegen die Starkgeiſterei! Mit gleichen Waffen bekämpft ſie die Atheiſten wie den Glaubenszwang, um die epicureiſche Gleichgültigkeit und Genußſucht zu behalten! Wir haben ein Bild der Zeit, die inmitten zweier Extreme doch das Rechte verfehlte; ſo ſtand es im mittleren Deutſchland; man vergeſſe nicht, daß, während die Poeſie vom Süden ausging, die wahre ſittliche Erſtarkung vom Norden kam!

Und jetzt noch die Beziehung auf den jungen Jeruſalem, der nicht zum kleinſten Theil das Intereſſe des Gedichtes macht. Wie anders hier das Bild als jenes, das wir durch Goethe empfangen. Gotter leitet die Kataſtrophe aus ſeiner Melancholie, dieſe aber aus ſeinen metaphyſiſchen Speculationen im Sinne franzöſiſcher Freigeiſterei her. Das Gedicht erſchien im Juliusſtück des deutſchen Merkurs von 1773.

Wie ſehr nun Gotter ſich von der Richtung der neuern Franzoſen abkehrte, ſo mochte er doch auch dem nicht folgen, was ſeine jüngeren Zeitgenoſſen nach dem Vorbild Shakeſpeares brachten, überhaupt erſchien ihm, noch mehr als Pfeffel, die neueſte Literatur nur als ein Formloſes und Wildes — nach ſeinem Bildungsgange recht wohl begreiflich. Er bekennt dies in der freimütigſten und liebenswürdigſten Art; in dem Gedicht „die Flucht der Jugend" ſchiebt er es z. B. auf ſein zunehmendes Alter, daß er mit den jüngeren Dichtern nicht mehr ſympathiſire und, während er ſonſt ſo nachſichtig geweſen, jetzt anfange ſtrenger zu urtheilen.

Hier fehlt die Feile, dort die Scheere,
Dem Einen Salz, dem Andern Kraft,
Bald iſt der Ausdruck pöbelhaft,
Bald gränzt er an des Unſinns Sphäre.
Wortüppigkeit, Gedankenleere —
Das iſt der Modeſchriften Geiſt.
Indeß der Dichter ſich zerreißt
Im Trauerſpiel, durch Blut und Leichen,
Des Schreckens Gipfel zu erreichen,
Bringt lange Weile mich zur Ruh,
So laut auch Schlacht und Donner krachen;
Mich kitzeln muß ich, um zu lachen,
So luſtig geht's im Luſtſpiel zu.
Einförmigkeit in Schnitt und Weſen,
In Farben, Bildern und Ideen,
Bei Liedern, Oden, Epopeen,
Als hätt' ich (darf ich's frei geſtehn?)
Die Verschen alle ſchon geleſen,
Die Dramen alle ſchon geſehn.
Und die Romane? — Guter Himmel!
Wo fing' ich an, wo hört' ich auf
In dieſem zahlloſen Gewimmel?
Nein, wer zur Hälfte ſeinen Lauf
Vollbracht, verſteht ſich auf den Kauf
Der Zeit zu gut, als daß er ſchnöde
Sie mit dem alten Klingklang tödte,
Den, blinkend nur und neugeprägt,
Die Schreibſucht jetzt zu Markte trägt.

Aber während der Dichter ſo klagt, ſtand ſchon das neue Geſtirn am Himmel, freilich nicht da, wo er es ſuchte.

Wir haben von Gotter auch eine Anzahl Romanzen, mit denen er aber ganz auf dem vorbürgeriſchen Standpunkt ſteht, ſie ſind bald parodiſcher Art, bald ſuchen ſie das volksmäßige in einer derberen Holzſchnittmanier, aber ganz ohne das romantiſche Element, das nun einmal dem Dichter abgeht. Namentlich hat ſeine Romanze Blaubart theils einen rohen Bänkelſängerton, theils eine trockene Behandlung.

Die Romanze „Sibylle oder die ſtrenge Mutter" vom Jahre 1770 iſt für dieſe Jahreszahl von überaus gewandter Versbildung bei friſchem Ton und kräftigen Pinſelſtrichen, doch vermißt man hier leichteren Wurf und harmloſere Auffaſſung; die rohere Burleske kann eine kunſtmäßige Arbeit, deren Fleiß ſichtbar wird, eben nicht ertragen.

Und doch blieb Gotter von dem Geiſt der erwachenden Poeſie nicht unberührt, in mehreren ſeiner Gedichte tritt ein mehr treuherziger, in anderen ein wärmerer und lebendiger Ton hervor. Ich empfehle ſein Gedicht „die Freiheit", erwarte man nur nichts Politiſches, denn es handelt ſich eben nur um das Losreißen von einem Mädchen. Man wird lebhaft an Günther erinnert:

Endlich, endlich leb' ich wieder,
Dank ſei deinem Unbeſtand!
Endlich ſahn die Götter nieder
Auf die Qual, die ich empfand.
Abgeſchüttelt iſt, Selinde,
Meine Feſſel, meine Binde;
Frei der Geiſt, das Auge frei,
Und mein Glück nicht Phantaſei.

Leer von Lieb' iſt jede Falte
Meines Herzens, kalt mein Blut;
Schwachheit lauſcht im Hinterhalte
Nicht mehr, in Geſtalt von Wuth,

Nur bei deines Namens Klange
Klopft mein Buſen nicht mehr bange;
Ich entfärbe jetzt mich nicht,
Seh ich dir ins Angeſicht — u. ſ. w.

Ein Dichter von dieſer Leichtigkeit der Versbehandlung, von dieſer Sprachgewandtheit war vorzüglich geeignet zum Ueberſetzen. Ein einziges Stück, das er aus dem Engliſchen übertrug, gewann, eben ſo wie das Original, nicht geringen Einfluß auf gleichzeitige deutſche Lyriker, die Ueberſetzung der Grayſchen Elegie auf den Dorfkirchhof; Hölty, Miller u. A. ſtehen in unleugbarer Abhängigkeit von demſelben. Leider nur hat Gotter an die Stelle des fünffüßigen Jambus den Alexandriner geſetzt und während er ſich durch größere Verslänge Erleichterung ſchuf, doch den melodiſchen Ton vergeben, dazu, daß er auch die Strophe verwiſcht, die hier ſo weſentlich iſt.

Gotter hat eine erhebliche Zahl von Theaterſtücken geſchrieben; die Schauſpielkunſt war ſchnell der Dichtkunſt vorangeeilt, bei dem Umſchwung der Literatur und den erneuten Anſprüchen an Form und Sprache war plötzlich alles Aeltere nicht nur, ſondern alles Bisherige zurückgeworfen, Cronegk und Schlegel nicht ausgenommen; die Schauluſt des Publicums wuchs, namentlich hatte man in Gotha unter Ackermann damals ſchon ein gutes Theater, das aufſtrebende Talente beſaß, aber es fehlte an dem entſprechenden Maaß von Stücken. Originale konnte man ſo ſchnell nicht herbeiſchaffen, ſo galt es denn alſo auf das rüſtigſte zu überſetzen. Das that Gotter und nur bei ſeiner großen Uebung konnte er es in der Schnelligkeit ſo gut machen. Er überſetzte von Voltaire den Oreſt, bei ihm Elektra genannt, dieſe in Alexandrinern, dann andere ſchon ſehr gut in Blankverſen, höchſt wohlklingend und fließend, was ſich zum Theil auch dadurch erklärt, daß er durchaus nach dem Gehör arbeitete, er ſelbſt wird als vortrefflicher Vorleſer und Declamator geſchildert. Endlich haben wir von Gotter mehrere Singſpiele, die in hohem Grade den muſikaliſchen Forderungen entſprechen; ſeine Medea, von Breda in Muſik geſetzt, war ein häufig gegebenes Stück. Ueberhaupt gingen zu ſeiner Zeit ſeine Bearbeitungen vielfach über die Bühne. Am beliebteſten war ſein bürgerliches Trauerſpiel Mariane, nach der Melanie des de la Harpe. So wie ſich ein deutſches Originaldrama bildete, mußten natürlich dieſe Entlehnungen zurücktreten.

So wenig nun Gotter in den großen Gattungen als Original daſteht, ſo war doch ſein Einfluß auf die Zeitgenoſſen ein erheblicher und wohlthätiger. Er iſt ein entſchiedenes Formtalent in einer Zeit, welche in hohem Grade Gefahr lief, ſich ins Formloſe zu verlieren, ſowohl durch Klopſtocks als durch Wielands Einfluß, endlich auch durch die Neigung des neuern Schauſpiels zur Proſa und zu jeder Unförmlichkeit. Schon auf die Göttinger wirkte Gotters ſaubere und exacte Versbehandlung in hohem Grade anregend, er hatte die Geſchmeidigkeit Wielands, aber feſtere Formen des Verſes und des Reims, mit dem hartnäckigſten Fleiß, mit der dauerndſten Handhabung der Feile und des Polirſtahls wußte er ſeinen Verſen die bewunderte Oberfläche zu geben und alles fern zu halten, was, ſoweit ſeine Einſicht und ſein Gehör reichte, irgend als Anſtoß erſchien. In einer nicht ungefährlichen Kriſis hielt er den Anſpruch an klaſſiſche Vollendung aufrecht. Goethe, damals weit von ihm entfernt, hat ſich doch ſelbſt ſpäter ſolchen Bahnen zugewendet; daß auf Götz und Egmont Iphigenie und Taſſo gefolgt iſt, daran hat Gotter ſeinen Theil und dies Verdienſt darf ihm nicht geſchmälert werden.

Er dürfte namentlich darauf Einfluß haben, daß Goethe die proſaiſche Iphigenie und den anfangs proſaiſchen Taſſo in die Versform umzuſchmelzen für nöthig fand, erſteres nicht einmal mit Herders Beifall. Und daß damals in Weimar hinſichtlich des Theaters ähnliche Verhältniſſe beſtanden, wie in Gotha, geht ſchon daraus hervor, daß Goethe noch 1799 Voltaires Mahomed überſetzte, und 1800 deſſen Tankred, auch für ihn Uebungsſtücke, welche den Forſchritt der Form in der natürlichen Tochter gegen Früheres erklären.

X.

Chorſtimmen.

Wenn wir nun noch, zuſammenfaſſend, der Sterne geringerer Größe zu gedenken haben, welche am poetiſchen Firmament der ſiebziger Jahre leuchten, ſo wenden wir uns zunächſt denen zu, welche in näherer Beziehung zu Goethe ſelbſt ſtehen, und da gebührt demjenigen die erſte Stelle, den der große Dichter in ſpäteren Jahren als ſeinen „Urfreund" zu bezeichnen pflegte.

Karl Ludwig von Knebel iſt am 30. November 1744 auf dem Schloſſe Wallerſtein in Franken geboren, erhielt dann, als ſein Vater nach Anſpach verſetzt wurde, Unterricht auf der dortigen Schule und zugleich die ihm durch Uz gegebene Anregung zur Poeſie. Im Jahr 1762 beſuchte er die Univerſität Halle; ſeine Neigung hatte ihn zur Theologie gezogen, da aber die Verwandten es nicht für angemeſſen hielten, daß ein Glied der adligen Familie Pfarrer werde, ſo gab er nach und ſtudirte die Rechte, freilich ohne ſonderlichen Eifer. Seine literariſchen Neigungen verfolgend, lebte er einſam für ſich, und als er auf eine Lebensrichtung hingedrängt wurde, faßte er plötzlich den Entſchluß, Soldat zu werden. Er begab ſich nach Potsdam, trat als Fähndrich in das Regiment des Prinzen von Preußen ein, und ward bald Offizier. Unter ſeinen Kameraden fehlte es nicht an ſolchen, welche ſeine literariſchen

Intereſſen und Neigungen theilten, auch kam er öfters nach Berlin und verkehrte hier mit Ramler, deſſen Auffaſſung der Poeſie auf ihn einen entſcheidenden Einfluß gewann. Klaſſiſcher Sinn, Geſchmack, Sauberkeit der Form ſind ſtets das Ziel ſeiner Beſtrebungen geweſen, wie ſie denn auch dem Maaß ſeiner Kraft entſprachen, denn einen originalen Dichter haben wir in ihm nicht zu ſuchen. Trotz dieſes zuſagenden Verkehrs ward bei ſteigender Vorliebe für literariſche Beſchäftigung ihm doch das Garniſonleben zu enge, er nahm 1773 ſeinen Abſchied und begab ſich über Weimar in ſeine Heimat. Bald erhielt er von der Herzogin Amalie von Weimar den Auftrag, der Erzieher ihrer beiden Söhne zu werden: in der That für ihn die paſſendſte Stellung. In dieſer iſt er einflußreicher geworden, als er es durch literariſche Arbeiten jemals hätte werden können, namentlich auch gehört ihm offenbar ein großer Theil an der Schickſalswendung, welche Goethe nach Weimar zog, und was konnte entſcheidender für deutſche Literatur ſein! Im December 1774 machte Knebel eine Reiſe mit ſeinen beiden Prinzen nach Frankreich, und hier war es, wo er auf der Durchreiſe in Frankfurt Goethe kennen lernte und denſelben den Prinzen vorſtellte — wie wir das erzählt haben. Nachdem die Prinzen ſeiner Erziehung entwachſen, ward er in Ruheſtand verſetzt und genoß nun die beneidenswerthe Lage, ungetheilt der Literatur leben zu können, immer noch in freundlichem Verkehr mit dem Hofe und ſeinen Sternen. Im Jahr 1798 verheirathete er ſich, zog nach Ilmenau, lebte ſpäter in Jena und ſtarb, nahe an 90 Jahr alt, den jüngeren Goethe noch überlebend, am 18. Februar 1834.

Knebels literariſche Bedeutung beruht beſonders auf ſeinen Ueberſetzungen aus dem Römiſchen, der Elegien des Properz und noch mehr des großartigen Gedichtes über die Natur von Lucrez.*) Gewandt und ſinnig hält er hier eine Mitte zwiſchen Ramler und

---

*) Man ſehe mein Buch „Deutſche Ueberſetzerkunſt“.

Voß, meidet namentlich die Härte des letzteren, ſchließt ſich aber doch einigermaßen ſeinen metriſchen und proſodiſchen Grundſätzen an. In ſeinen eigenen Poeſien, welche nahen Zuſammenhang mit dieſen Ueberſetzungen haben, denn ſie ſind in antiken Maaßen, hat er ſchon darum in ſeiner Zeit keine Wirkung hervorgebracht, weil erſt ſpät, im Jahr 1815, eine Sammlung erſchien; nur Einzelnes wurde früher in verſchiedenen Zeitſchriften bekannt. Es ſind Elegien und Hymnen, aus denen eine ernſte und zugleich milde und menſchliche Geſinnung ſpricht, durch Inhalt und Form anſprechend, wenn auch eben nicht mächtig und hinreißend. Wir nennen die Hymnen an die Sonne und an Selene, in Hexametern, ebenſo das Gedicht „an den Geiſt der Natur", unter den Elegien aber „die Stunden" und „die Wälder". In dem letztern Gedicht erhebt er ſich höher zu den ernſteſten Betrachtungen über die traurige Lage des Vaterlandes; man ſieht ſeinen heroiſchen Geiſt und zugleich die Verzweiflung an einer Beſſerung, wie dies von Weimar aus erſcheinen mochte. Schon wegen des Vergleiches mit Goethes Anſicht und Stimmung iſt das Gedicht von Intereſſe; es würde ſich noch ſehr ſteigern, wenn wir genau die Jahreszahl beſtimmen könnten. Obwohl es einer ſpätern Zeit als den ſiebziger Jahren angehört, möge es doch hier ſeinen Platz finden.

Die Wälder.

Loben Andre ſich doch das reiche Leben in Städten
  Und der Menge Gewühl, und den beſuchteren Park:
Nimmer ermüd' ich, das Lob der ſtilleren Thäler zu ſingen,
  Und den einſamen Gang und das beſchattete Moos.
Hier erholt ſich der Menſch, die eitlen Sorgen entfliehen,
  Ruhig, wie die Natur, kehret die Seele zu ſich.
Einſt, ſo ſangen die Dichter der Vorzeit, führten die Menſchen,
  Unter dem goldnen Saturn, ähnliches Leben auch hier.
Reichthum kannte man nicht, noch der Ehrſucht eiſerne Schwerter,
  Noch des Gerichtshofs Zwang, noch der Verfolgungen Wuth,

Unter dem eigenen Baum verlebte jeder die Tage,
Frei wie die Gegend umher, und wie der Himmel beglückt.
In welch andre Zeit hat uns das Schickſal geſchleudert!
Kaum erblick' ich in ihr Ordnung geſitteter Welt.
Räuber verwüſten die Erde, und tragen die heiligen Namen,
Freiheit und Brüderſchaft, frech an der Stirne zur Schau;
Morden Bruder und Freund, der Freiheit heiligen Namen
Morden ſie; Menſchenrecht iſt nur ein ſpielendes Wort.
O verderbliches Volk! Voll ſchlauer Sitten und Künſte,
Wie ſo weit iſt umher durch dich verpeſtet die Welt!
Freiheit nennt ihr? O ihr, des Laſters gebundene Knechte!
Wahnſinn und Eitelkeit nur flimmert von eurem Panier.
Sucht die Herrſchaft der Welt und erobert Fluch nur und Haß euch!
Unter der Länder Ruin grabt euch den tiefern Ruin!
Unterdrücker! wie ſoll die Muſe eurer verſchonen,
Die ihr niemand verſchont, Recht und Geſetze nicht kennt?
Opfert die Schaaren nur hin, die eure Schande noch decken!
Unter Strömen von Blut habt ihr die Lorbeern erſäuft.
Aber was klag' ich euch an? Was klag' ich die fremdere Schuld an?
Wurzelte tief nicht der Baum unſres Verderbens bei uns?
Knechtſchaft gebietet man nicht als dem, der Knechtſchaft verdienet:
Welch unwürdiges Loos traf dich, mein mütterlich Land!
Konnteſt du nimmer empor zu eigenen Kräften dich winden?
Kennſt du kein anderes Gebot, als wenn der Herr dir befiehlt?
Wo ſind die tauſend Arme, wo ſind die Male des Schlachtfelds,
Die du oft muthvoll erhobſt, die du oft blutig erwarbſt?
Aber wozu? Ein träges Geſtirn hängt über dem Haupt dir,
Läßt dir des Fleißes Verdienſt, raubt dir des Geiſtes Genuß.
Reiß der Bande dich los, der ſeelenſchändenden Bande!
Schwinge dich muthig hinan, rette die Ehre der Zeit.
Doch was ſeh' ich, ſie ſelbſt, die deiner Kräfte ſich rühmen,
Denen du willig folgſt, hin in die Schlachten, zum Tod,

Knechten mögen ſie mehr, als eigenen Kindern gebieten,
Und der Vater des Volks ſieht in dem Volke nur Raub!
Schweig, o Muſe, verhülle das Antlitz! Was ſtimmſt du für Saiten?
O, wie ſchallt dir der Ton widrig vom Felſen zurück!
Seid mir ewig gegrüßt, ihr thaldurchirrenden Bäche!
Und du dämmernder Hain, großen Gedanken geweiht!
Tragt mich näher hinan zu euerem Himmel, ihr Berge,
Daß ich reinere Luft athme, der Sümpfe befreit.
Hier an den Rücken gelehnt der ewig alternden Eiche,
Trotz ich, den Göttern ſo nah, Jupiters Donnergeſchoß.

Gewiß ein Gedicht, das verdient der Vergeſſenheit entriſſen zu werden und das allein ſchon dem Dichter eine ehrenvolle Stelle in der Geſchichte deutſcher Poeſie zu ſichern im Stande iſt. Und nun auch nehme man hinzu, daß der ältere Dichter mit ſeinem am Alterthum gebildeten Geſchmack und Kunſtſinn Goethe und Schiller nicht ſo nahe ſtehen konnte, ohne auf ſie eine Einwirkung zu haben; jedenfalls iſt er in dem Weimariſchen Kreiſe keines der unbedeutenderen Glieder.

Auch noch andere der Weimariſchen Freunde traten gelegentlich mit dichteriſchen Productionen auf, v. Seckendorf, v. Einſiedel, Bertuch, und es kann ſelbſt der Dilettant unter günſtigen Umſtänden etwas geben, was ſich dem Dichteriſchen annähert. Verdienen ſolche Dinge hervorgeſucht und beſonders geſammelt zu werden, und ich wüßte manchen Beitrag dazu, ſo liegt es doch diesmal fern. Nur zu oft aber ſind Werke des reinen Dilettantismus, ohne ſonderliche Wahl, in größere Sammlungen eingedrungen, ſehr natürlich, da ſie nicht immer, ja nur ausnahmsweiſe, von Urtheilenden unternommen werden.

Unter den Goethe befreundeten Dichtern iſt hier beſonders noch Johann Georg Jacobi's zu gedenken, von dem wir ſchon an anderer Stelle gehandelt haben, da er in ſeinem Ausgange ſich augenſcheinlich einer älteren Periode anſchließt, den Fußtapfen

Wielands und Gleims, mehr aber noch den Franzoſen folgend, wozu vielleicht ſchon ſeine rheinländiſche Abkunft ihn vorbeſtimmte.

Die geſchilderte Richtung aber behielt der Dichter nur bis auf eine gewiſſe Zeit; er iſt einer der erſten, auf welche Goethe einen tiefen, ſogleich völlig umſtimmenden Eindruck machte. Als Jacobi ſeine Zeitſchrift Iris herausgab (1774—76), ſteuerte Goethe mit ſeinen friſchen und ſeelenvollen Liedern bei — und Jacobi dichtete nun ſelbſt in dieſer Weiſe. Einige von dieſen Liedern ſind den Goetheſchen ſo ähnlich geworden, ſie erſchienen alle mit unkenntlichen Buchſtaben bezeichnet, ſo daß der Nachdrucker Himburg und ſpäter Goethe ſelbſt dadurch getäuſcht worden (ſ. o.).

In ſpäteren Jahren nahm Jacobi einen dritten mehr ernſten, ja geradezu religiöſen Charakter an und jener Ausgang von franzöſiſcher Tändelei war ganz verſchwunden: recht begreiflich und ebenſo ſchätzbar. Auch hier allerdings iſt die poetiſche Kraft nicht geſchwunden, allein ſie erſcheint doch abgeſchwächt, ſo daß Jacobi's Bedeutung immer mehr in den Werken ſeiner Jugend zu ſuchen bleibt.

In äußerer Verbindung mit Jacobi ſtand Wilhelm Heinſe, namentlich ſofern er ihn bei der Herausgabe ſeiner Zeitſchrift Iris unterſtützte und vertrat, er hat auch in ſeinem Ausgange und in ſeiner Anhänglichkeit an Gleim Verwandtes, wendet ſich dann aber, als wilde Natur, weit von ihm ab. Heinſes Hauptleiſtung liegt in ſeinen Romanen, mit denen er ein ſehr geleſener Schriftſteller bis weit in das neunzehnte Jahrhundert war, allein auch auf Seiten der Poeſie iſt das Wenige, das er gab, nicht außer Acht zu laſſen, ſelbſt wenn es nicht empfohlen werden kann. Heinſe iſt am 16. Februar 1749, alſo im ſelben Jahr mit Goethe, zu Langenwieſen in Thüringen geboren, Sohn eines Predigers. In Erfurt ſtudirend, wurde er frühzeitig mit Wieland bekannt, bald auch durch mitgetheilte Gedichte mit dem allgemeinen Dichter-Mäcen Gleim, der nicht ermangelte ihn zu unterſtützen. Allein das ihm darauf zu Theil gewordene Glück, daß ihn ein Hauptmann von der Goltz mit ſich auf Reiſen nahm, ward ſein Verhängniß. Hatte ſich früh in Heinſe, im Leben wie in ſeinen Gedichten, eine unbeherrſchte wilde Sinnlichkeit gezeigt, ſo wirkte die Geſellſchaft ſeines ſittenloſen Beſchützers vollends verderblich, vergiftete ſeine Phantaſie und gab ſeinem Talent eine gefährliche Richtung, um ſo ſchlimmer, da die verhüllte und offene Unkeuſchheit ſeiner Romane leider ihnen beſondern Eingang verſchaffte. Von Friedrich Jacobi unterſtützt ging Heinſe 1780 nach Italien, wurde nach ſeiner Rückkehr Hofrath und Bibliothekar des Kurfürſten von Mainz zu Aſchaffenburg und ſtarb 1803. Auf eine höchſt verführeriſche Weiſe und mit dem Mißbrauch eines großen Talentes wußte Heinſe in ſeinen beiden Hauptromanen, Ardinghello und Eliſe von Hohenthal, Kunſt und Sinnlichkeit zu verſchmelzen, in dem erſten Malerei, in dem zweiten Muſik oft mit vielem Geſchmack, ja mit Kennerſchaft behandelnd. Es iſt in ihm das Ungeſtüme der Sturm- und Drangperiode, allein dabei die Unſittlichkeit der vorhergehenden unter franzöſiſchem Einfluß ſtehenden; er hat die Begeiſterung für die Kunſt ohne ihre Erhebung und ihren ſittlichen Ernſt; ſeine Muſe iſt eine Hetäre. Nicht viel anders iſt es in ſeinen Gedichten auf groben Sinnenkitzel abgeſehen. Ein non plus ultra, weit über Wieland hinaus, in einem gewiſſen Hautgout, iſt ſein Gedicht „die Kirſchen“ (im 10. Band der von H. Laube herausgegebenen Werke). Von kleineren Gedichten iſt nicht alles reizvoll, die Epigramme nicht immer treffend und ſcharf, doch voll muntrer Einfälle. Um den Dichter in ſeiner Art zu zeigen, wo dieſe noch am unſchuldigſten iſt, zeichne ich aus:

Der badende kleine Damon.

Vom luftigen Gewand entladen
Wirft ſich der kleine Damon in den Bach,
Die Wellen hüpfen lachend nach,
Das wunderſchöne Kind zu baden.

Doch ſchnell ſpringt er — ein nackender Amor —
Ans Ufer hin und läuft davon
Zu Chloen und zu Lalagen
Und ſpricht: Wollt ihr den Amor ſehn,
So ſeht im Bach an jenem Roſenhügel!
Da ſchwimmt er auf dem Rücken ohne Flügel.

Von verwandter Richtung iſt Moritz Auguſt v. Thümmel, deſſen ſchon als Nachahmer Wielands (ſ. o. III, 411) gedacht wurde. Zu Schönfeld bei Leipzig am 27. Mai 1738 geboren, ſtudirte er daſelbſt die Rechte, wurde Kammerjunker des Erbprinzen von Sachſen-Coburg, ſpäter Geheimer Rath und Miniſter, trat aber ſchon 1783 aus dem Dienſt, lebte dann meiſtens auf Reiſen und ſtarb am 26. October 1817. Frühzeitig erwarb er mit ſeinem komiſchen in Proſa verfaßten Heldengedicht (1764) einen Namen, den das Werk aber kaum verdient hat und den der Verfaſſer auch überlebte. Die 1792 zu Wien in einer ſehr eleganten Ausgabe erſchienenen „poetiſchen Schriften“ enthalten außer der Wilhelmine noch ein längeres erzählendes Gedicht, „die Inoculation der Liebe“, das in dreiſter Behandlung ſinnlicher Verhältniſſe mit ſeinem Vorbilde wetteifert, und „vermiſchte Gedichte“, unter denen manches Artige und Zierliche. Am meiſten geleſen wurde ſeine „Reiſe in die mittäglichen Provinzen von Frankreich, von einer gewandten aber auch ſehr lockeren Schreibart; der Proſa ſind Verſe eingefügt, welche ausſprechen müſſen, was jener zu viel geweſen ſein würde. Nach Thümmels Tode wurde ein von ihm mit Grund zurückgehaltenes Gedicht, das nur für Freunde und Gleichgeſinnte beſtimmt war, der Oeffentlichkeit übergeben: „Der heilige Kilian und das Liebespaar“, ein Stück von wahrem Hautgout in ſeiner Art. Die Versbildung in einer künſtlichen Strophe iſt exact, wiewohl nicht gerade ſehr fließend, und der ſichtbare Fleiß der Arbeit giebt um ſo mehr zu erkennen, wie lange der Dichter in der ſchwülen Region verweilt habe.

Ein Dichter, der zu ſeiner Zeit ſeinen Leſerkreis hatte, iſt ferner **Leopold Friedrich Günther v. Göcking**. Geboren zu Gröningen bei Halberſtadt im 1748, ſtudirte er zu Halle die Rechte, war Referendar zu Halberſtadt, wo er mit Gleim, Heinſe, Jacobi, Michaelis in nahem Verkehr ſtand. Von 1770 ab iſt er Kanzleidirektor zu Ellrich, 1786 Steuerrath zu Wernigerode, 1814 in Ruheſtand, und ſtirbt in hohem Alter am 18. Februar 1828. Biederkeit des Charakters, Genügſamkeit, Freundlichkeit, behagliches Weſen und eine wohlgeſchulte Form machen ſeine Gedichte dem Kritiker achtbar und denen angenehm, welche nicht gerade Poeſie in erſter Reihe ſuchen. Er wählt ſeine Gattung meiſt richtig nach dem Maaß ſeiner Gaben, bewegt ſich am liebſten in der Epiſtel und dem Epigramm nach dem ältern Geſchmack; ſeine Verſification iſt gewandt, doch zuweilen etwas trocken, zuweilen abſichtlich ſchwer gereimt; die Sprache bleibt, wie der Gehalt, in der Nähe der Proſa, eine gewiſſe Stärke hat er in kurzen Reimzeilen, bis zu zwei Versfüßen. Der erwachende Geiſt der neueren Poeſie ging ziemlich eindruckslos an ihm vorüber. Seine Balladen ſind ſteif und matt. Wir kennzeichnen ihn mit folgenden zwei Stücken.

An das Glück.

Du haſt, das iſt genug bekannt,
Uns armen Dichtern ſelten
Geöffnet deine milde Hand,
Doch oft den Rücken zugewandt,
Trotz Bitten oder Schelten.

Auch ich, ich habe wahrlich dir
Sehr wenig zu verdanken;
Doch laß nur, was ich habe, mir,
Dann will ich, liebes Glück, mit dir
Mich um den Reſt nicht zanken.

An Herrn S. in B.

Nein, Freund! ich mag nicht vorgeſtellt
Bei deinem Fürſten ſein,
Weil er's für große Gnade hält,
In hohen Augenſchein,
Gleich einem Thier der neuen Welt,
Von ihm genommen ſein.

Auch geh ich morgen nicht zu Gaſt
Bei deinem reichen Mann,
Der bloß aus Eitelkeit verpraßt,
Was er durch Geiz gewann;
Denn wer, wie ich, die Schurken haßt,
Dem ſtinkt ihr Wein auch an.

Dein großer Autor bleibt für mich
Wohl auch in guter Ruh.
Streuſt du ihm Weihrauch, hält er ſich
Die Naſe höhniſch zu;
Streuſt keinen? ſo beſieht er dich
Vom Kopf bis auf die Schuh.

Drum bitte, Freund, auf ein Gericht
Von Tauben und Salat,
Den Kantor her, der weiſer ſpricht,
Als dein Geheimerrath,
Denn, ſiehſt du, eitel bin ich nicht,
Doch ſtolz in hohem Grad.

Mit ſeiner erſten Gemalin, die ſelbſt Dichterin war, unter dem Namen Nantchen, gab er die Lieder zweier Liebenden heraus, denen beſonders wohl der Umſtand Theilnahme verſchaffte, daß man wußte, es ſeien wirkliche Perſonen im Spiel. Eine poetiſche Epiſtel, die er mit Bürger wechſelte, hat in deſſen Werken Auf-

nahme gefunden, und wird, da ſie artig genug iſt, wohl ſeinen **Namen am längſten erhalten.**

Aehnliche Töne, nur mit noch mehr Derbheit und Friſche, ſtimmt ein norddeutſcher Dichter an, der jetzt höchſtens noch dem Namen nach gekannt iſt: **Gottlob Wilhelm Burmann** in ſeinen Berlin 1774 in drei Büchern erſchienenen Liedern, die wegen ihres muntern und handfeſten Weſens ſich vielen Beifall errangen, ſelbſt den Goethes. Burmann, eigentlich Bormann, von ihm ſelbſt ſeinen gelehrten Namensvetter zu Liebe umgetauft, iſt 1737 zu Lauban in der Oberlauſitz geboren, lebte dann mit ſeinen Eltern in Schleſien, beſuchte die lateiniſche Schule zu Hirſchberg, ſtudirte 1758 zu Frankfurt an der Oder die Rechte, lebte dann ohne Amt in Berlin und friſtete ſich hier, bei geringen Anſprüchen und großer Einſchränkung, durch Unterricht und Gelegenheitsdichterei; er unterrichtete namentlich auch in der Muſik. Sein fertiges Clavierſpiel wird gerühmt, um ſo bewundernswerther, da ſeine linke Hand nur vier Finger zählte. Er war auch ſehr tüchtiger Orgelſpieler und gab Concerte auf dieſem großartigen Inſtrument, die von Kennern beſucht und geſchätzt wurden. Eine Zeit lang war er beſchäftigt bei der Speneriſchen Zeitung. Er ſtarb in kümmerlichen Verhältniſſen am 5. Januar 1805. Seine Perſönlichkeit wird eben nicht als vortheilhaft geſchildert, denn er heißt: klein, hager, hinkend, ungeſtaltet, aber man ſagte von ihm, wie Xenophon von Sokrates, es wohne in dieſem Körper ein für alles Schöne und Edle ſchlagendes Herz. Dazu war er ein Sonderling, allein ſeine Sonderbarkeiten trafen nie andere, ſondern nur ihn ſelbſt.

Seine Poeſie iſt bieder und etwas hausbacken, fand aber darum um ſo leichter ihren Kreis, ſo daß er in den ſiebziger Jahren einen gekannten Namen beſaß; er unterſtützte ihn durch gelegentliches Improviſiren, das er, wie berichtet wird, bei heiterer Laune ſtundenlang fortſetzen konnte — eine Leichtigkeit, die ſelten ſehr günſtig zu ſein pflegt für das, was mehr ſein ſoll als Improviſation. Von neueren Dichtern ſchätzte er, wie ſich begreifen läßt, am meiſten Bürger und Claudius, beſonders enthuſiaſtiſch aber verehrte er Goethe; von dieſem ſuchte er ſich anzueignen, ſo viel ſeine gröbere Natur zuließ. Wie Tieck erzählt, beſuchte ihn Goethe in Berlin; als dieſer ſeinen Namen nannte, that er einen Freudenſprung, ſoll ſich dann auf dem Boden gewälzt, und als Goethe ſich darüber verwundert, geſagt haben, er wiſſe ſeiner Freude keinen Rath, worauf dieſer, der Geheimenrathswürde ganz vergeſſend, lachend ſich zu ihm geworfen und das Gleiche gethan. So erzählt Tieck. Wir haben von Burmann Lieder, Fabeln, Erzählungen, die ſich heutigestags freilich nicht in den Vordergrund ſtellen laſſen, aber doch auch nicht ſo veraltet ſind, daß ſich an ihrer herzhaften Art nicht ein gewiſſes Wohlgefallen finden ließe. Manche Stücke ſind die Vorläufer des Werneuchner Schmidt, mit dem er auch den dreiſt auftretenden Verstakt gemein hat. Von dieſer Art:

Hans.

Hei da, luſtig! ich bin Hans
Und bin ohne Sorgen!
Freuden eines braven Manns
Fühl' ich heut und morgen!
Schulz und Amtmann ſind mir gut;
Schöppen und Gerichte
Nennen mich ein ehrlich Blut!
Und das hat Gewichte! —

Meine Frau iſt Kronen werth,
Vivat meine Hanne!
Was ihr Mann von ihr begehrt,
Thut ſie ihrem Manne!
Zwar ſie brachte mir nichts zu
Als ein Herz voll Treue —
Aber braucht es mehr zur Ruh?
Mehr, daß man ſich freue?

Unter Arbeit und Gebet
Schwinden meine Stunden;
Was man gerne thut, geräth,
Und wird kaum empfunden,
Arbeit macht den Lebenslauf
Noch einmal ſo munter,
Schöner geht die Sonne auf,
Schöner geht ſie unter.

Bin ich nicht ein ganzer Kerl?
Glücklicher als Städter?
Meine Hanne, meine Perl
Sagt mir das beredter!
Ich mag unſres Edelmanns
Edelhof nicht neiden —
Hei da luſtig! ich bin Hans
Und ich bin voll Freuden!

Ihn ſelbſt in ſeiner fröhlichen Armut zeigt uns unter andern wohl das Gedicht

An meine Sorgen.

Was wollt ihr denn, ihr Sorgen!
Beſucht mich lieber morgen;
Heut bin ich hoch erfreut,
Heut hab' ich keine Zeit.

Und morgen, wie ich glaube,
Bin ich in Doris Laube —
Und dann gehts auch nicht an,
Daß ich euch ſprechen kann!

Je nu! ihr lieben Sorgen
Beſucht mich übermorgen;
Genirts euch aber ſehr —
Nun, ſo kommt gar nicht mehr! —

Das Stück iſt anakreontiſcher als die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen; anderwärts iſt er von großer Einfachheit.

Aufmunterung.

Kummer und Verdruß
Plagt mich nie!
Unter meinen Fuß
Stampf' ich die Melancholie.

Fröhlichkeit und Scherz
Nehmt mich ein!
Jedes Menſchenherz
Muß für Freuden — offen ſein.

Einfach und nicht ohne Reiz dürfte ſein, da es ein Bild giebt:

Der Durſt.

Mein Mädchen und ich
Wir ſaßen bei der Quelle,
Das Waſſer floß, wie Silber helle,
Da durſtete mich;
Mein Durſt vermehrt durch Amors Funken,
Verſetzte faſt mein Herz in Brand:
Da gab ſie mir den Quell aus ihrer lieben Hand,
Und mit der Hand ihr Herz — da lebt' ich und empfand:
So ſelig habe noch kein Erdengott getrunken.

Ich gebe noch wegen ſeines friſchen Tones:

Der Lenz.

Willkommen, Braut der Erde,
Lenz, ſei gegrüßt:
Die ganze Seele werde
Schön, wie du biſt!

Du kommſt und alle Norden
Beſiegt dein Weſt;
Die Luft iſt Chor geworden,
Die Welt ein Feſt!

Im blümigten Geſchmeide
Lacht die Natur,
Und Seligkeit und Freude
Hüpft auf der Flur!
Ein neugebornes Leben
Strömt ins Gefühl,
Der Schöpfung Nerven beben,
Wie Saitenſpiel!

Begeiſtre, Philomele,
Die ganze Bruſt,
Und fülle meine Seele
Mit Edens Luſt —
Der goldne Gram der Städte
Geht mich nichts an:
Weil Lauras Blumenkette
Mich feſſeln kann!

Und ein zärtliches:

An Laura.

Du biſt mein Troſt und mein Entzücken,
Ja, Laura, du biſt meine Welt,
O ſelig, wenn von deinen Blicken
Ein Blick in meine Seele fällt.

Was hätte mir ein Thron zu geben?
Was wär' ein Peru ohne dich?
Wenn du mir fehlſt, fehlt mir mein Leben,
Wenn du mir fehlſt, vermiſſ' ich mich.

Laß uns, o Laura, laß uns lieben,
Der Himmel heiligt einen Kuß,
Den, unentweiht von niedern Trieben,
Sein keuſcher Engel neiden muß.

Minder glücklich ſind Burmanns Fabeln und Erzählungen; die einfachſten und die kürzeſten mögen noch die beſten ſein. Hier iſt eine:

Der Löwe und das Reh.

Ein Löwe lag vor ſeiner Höhle,
Da kam ein mattgejagtes Reh,
Und ſprach voll Zuverſicht der Seele:
„Monarch, Errettung! ich vergeh' —
Schon ſeit fünf Tagen
Seh' ich mich meine Feinde jagen;
Beſchütze mich! ich bin dein Reh!“ —

Der Löwe ſprach: „Hör' auf mit Klagen
Du biſt bei deinem Könige!“

O ſelig! wo der Unſchuld Thräne,
Wenn die Gewalt ſie niederwarf,
Bei einem frommen Souveraine
Schutz und Errettung ſuchen darf! —

Hier kann denn ſchließlich Jung Stilling nicht fehlen, mit dem Goethe zu Straßburg Berührungen hatte. Geboren zu Gmünd im Naſſauiſchen, 1740, war er zum Kohlenbrenner beſtimmt, ward Schneider, darauf Schulmeiſter, kehrte zum Handwerk zurück, war Hauslehrer und ſuchte auf dem bunteſten Lebens- und Wanderwege aus eigener Kraft eine höhere Bildung zu gewinnen. In Straßburg ſtudirte er Medicin, doch finden wir ihn ſpäter als Lehrer an der Cameralſchule zu Lautern, dann zu Heidelberg, zu Magdeburg und wieder zu Heidelberg als Profeſſor der Staatswiſſenſchaft. Er lebte bis 1817. Sein Glück machte er in der Welt durch ſeinen frommen Sinn, der als Gegenſatz gegen die Freigeiſterei und das wilde Genietreiben der Zeit ihn auszeichnete und empfahl, allein er trug ihn in Schriften je mehr und mehr zur Schau, ſo daß er in Frömmelei überging. Er ſtellte in einzelnen Werken ſeine Lebensepochen weitläufig dar, miſchte aber, weit kühner als Goethe in ſeinem Leben, Wahrheit und Dichtung. Seine Poeſien ſind nicht werthlos, wenn auch eben nicht ausgezeichnet. Die im Jahre 1820 von ſeinem Enkel veranſtaltete Sammlung ſeiner Gedichte giebt zunächſt geiſtliche Lieder, welche frommen Sinn athmen, leicht und fließend hingeſtellt ſind, ohne aber wahre Inbrunſt oder hohen Schwung an ſich zu tragen. Sehr bemerkenswerth ſind ſeine Romanzen, ſie gehen nämlich ſo ſehr auf den Ton alter volksmäßiger Balladen ein, daß man leicht verſucht ſein kann, ſie für alt zu halten, wie denn dies auch Goethe begegnet iſt. Allein ſie ſind mehr nachgemacht als wahrhaft nachempfunden; daß ſie gewiſſe Freiheiten und Unförmlichkeiten der Volkspoeſie beibehalten, wäre noch am erſten zu verzeihen, wenn ſie nur in der Erfindung bedeutender und überhaupt dem Gehalt nach auf der Stufe ſich befänden, die von neuerer Poeſie zu verlangen iſt. Dieſe kann ſehr glücklich vom Alten das Colorit entlehnen und im Ganzen wie im Einzelnen anklingen, allein das Nachahmen bis zur Verwechſelung hat keinen Sinn, ſo lange man es ehrlich meint. Dennoch mögen dieſe aus genauerer Kenntniß der Volkspoeſie hervorgegangenen Stücke damals von Werth und Einfluß geweſen ſein, weil ſie auf die hier vorhandenen Schätze aufmerkſam machten. Eine Reihe von Räthſeln erſcheint breit, wenig poetiſch und geiſtreich und ſelbſt zu unbeſtimmt, um errathen zu werden.

Ich ſchließe hier endlich noch einen Dichter von den äußerſten Marken deutſcher Zunge an, den Elſäſſer Ludwig Heinrich Nicolay, ſpäter in den Adelſtand erhoben, zu Straßburg im Jahre 1737 geboren. Er war franzöſiſcher Legationsſecretär, darauf Profeſſor in ſeiner Vaterſtadt, trat 1770 in ruſſiſche Dienſte und folgte dem Großfürſten als deſſen Cabinetsſecretär nach Petersburg. Hier wurde er Staatsrath, Chef der kaiſerlichen Akademie und 1801 wirklicher Geheimer Rath; er ſtarb 1820 auf ſeinem Gute Wiborg in Finnland. Nicolay ſchrieb Fabeln und Erzählungen, nach Pfeffels Art, am bekannteſten der Redner und der Taube — „ſind Barſe da, ſo muß ich laufen!" — dann aber auch länger ausgeſponnene Rittergedichte nach Wielandiſcher Weiſe, zu ihrer Zeit nicht ohne Namen. Erhalten haben ſich am beſten ſeine ſinnvollen Epigramme (ſ. o.), die in keiner Sammlung der Gattung fehlen dürfen. Wir können hier zur Probe nur ein einziges geben, das aber Luſt nach fernerer Kenntnißnahme erwecken wird:

Der Arzt.

Wenn Nebel und Natur in einem Körper ſtreiten,
So kommt ein blinder Arzt und haut nach beiden Seiten,
Wenn er den Nebel trifft, ſo ſtellt er wieder her,
Wenn die Natur, ſo tödtet er.

Die Zahl dieſer Chorſtimmen ließe ſich in der geſangreichen Zeit leicht vermehren, wollte man den Maaßſtab nur ein wenig herabſtimmen. Ueberdies ſind die Dichter der Muſenalmanache, welche wir als beſondere Gruppe vorausgeſchickt haben, eben hieher zu rechnen, ſo daß ein allgemeiner Liederfrühling der ſiebziger Jahre erwächſt, aus dem die hellen Soloſtimmen hervorſchallen.

Gern endlich hätte ich hier noch einige verſchollene Dichter der Zeit angereiht, d. h. ſolche, deren Namen ſelbſt der Literatur abhanden gekommen ſind; aber um ihren Werth ins Licht zu ſtellen und abzumeſſen, bedarf es mehr des Raumes, als ihnen hier gegeben werden kann; es muß dies alſo vorbehalten bleiben.

XI.

Dichterinnen.

Auch der Dichterinnen iſt zu gedenken, welche die erſte Hälfte von Goethes Laufbahn begleiten; ſie treten jedoch weder an Zahl noch an Bedeutung hervor, ſehr natürlich, da ſie der neuen Wendung und dem friſchen Aufbrauſen der Geiſter nicht zu folgen vermochten und in den ältern Bahnen zurückblieben. Wir erwähnen zuerſt die Stiftsdame Fräulein Suſanna Katherina von Klettenberg, welche durch Goethes Bekenntniſſe einer ſchönen Seele im Wilhelm Meiſter bekannt geworden iſt. Sie war die Tochter des Schöffen und Senators Remigius Seiffart von Klettenberg und Conventualin im St. Katharinenkloſter; ihre fünf geiſtlichen Lieder, welche Schloſſer im Jahre 1808 herausgab, tragen den Stempel wahrer Gottesfurcht und religiöſer Hingebung, ohne aber irgend poetiſch bedeutend zu ſein. Von ſehr verſchiedenem Charakter ſind die Gedichte von Göckings Gemahlin, welche unter dem Namen Nante in Göckings „Liedern zweier Liebenden" (1777, 1819), auftritt, jedoch nur mit einem ſchwächeren Abbild der Gedichte ihres Gatten. Bedeutender erſcheint Eliſe Bürger, geb. Hahn, die dritte Frau des gefeierten deutſchen Dichters, dem ſie ſich aus ihrer ſchwäbiſchen Heimat mit Verſen näherte und in deſſen Nähe ſie nur gewinnen konnte, ſo daß ihre zuerſt 1812 herausgegebenen Gedichte auch von Seiten der Form Auszeichnung verdienen. An ſich und in Rückſicht auf Bürger ſtehe hier ihr Lied:

Klopfet an, ſo wird euch aufgethan.

Klopfe an der Wahrheit Pforte,
Offen ſteht ſie jedermann;
Trau dem feſtverbürgten Worte:
„Klopfenden wird aufgethan."

Reiner Wille ſprengt die Riegel,
Forſchen führt zum klaren Licht,
Löſt auch die geheimſten Siegel,
Löſet, doch zerbricht ſie nicht.

Klopfe an des Bruders Herzen,
Siehſt du, daß es ſich verſchließt,
Oeffnet ſich's auch unter Schmerzen,
Wenn du nur in's Pförtlein ziehſt.

Laß nicht ab mit Lieb' und Bitten,
Dringe nur getroſt hinein,
So wirſt du gar bald inmitten
Deines Bruders Herzen ſein.

Alſo klopfe unverdroſſen,
Kehr dich an ſein Sträuben nicht,
Wär ſein Geiſt und Herz verſchloſſen,
Klopfe laut — Geduld iſt Pflicht.

Klopfe an des Himmels Hallen
Gläubig, hoffend klopfe an;
Und dir wird entgegenſchallen:
Klopfenden wird aufgethan.

Geboren zu Stuttgart 1769 ſtarb ſie zu Frankfurt 1833; im Jahre 1816 ſang ſie ein Lied, „mein Vaterland", u. ſ. w.

Recht geſchätzt als Dichterin war in ihrer Zeit auch Karoline Chriſtiane Luiſe Rudolphi, geboren zu Magdeburg 1754. Ihre Gedichte gab Johann Friedrich Reichardt 1780 und 87 mit zahlreichen Melodien heraus, ein Umſtand, der allein ſchon ſehr zu Gunſten dieſer Lieder ſpricht, welche einfach und ſangbar, wenn auch eben nicht ſchwungvoll erſcheinen. Eine Strophe aus dem Nachtlied möge als Beleg dienen:

Schon liegt verſenkt in ſtillen tiefen Schlummer
Rundum die feiernde Natur.
Wie ſchauerlich! — nur mein Gefährt, der Kummer
Und ich mit ihm, wir wachen nur.

Der von A. Voß 1835 herausgegebene ſchriftliche Nachlaß enthält eine Selbſtbiographie bis zu ihrer Ankunft in Heidelberg und eine Auswahl ungedruckter Gedichte.

Andere Dichterinnen der Zeit nehmen wir beſſer in die Periode Schillers hinüber.

Bemerkte Druckfehler des Bandes.

S. 69 Zeile 22 v. o. lies **Küttner** ſtatt „Keſtner“.
S. 142 Zeile 8 v. o. lies **Verhältniß** ſtatt „Verzeichniß“.
S. 240 Zeile 7 v. u. lies **noch** ſtatt „auch“.
S. 324 Zeile 1 v. o. iſt nach „Periode“ einzuſchalten: **Goethes**.
S. 382 Zeile 13 v. u. lies **neuer** ſtatt „anderer“.
S. 462 Zeile 13 v. o. lies **eben** ſtatt „neben“.

F. v. HARDENBERG.

[illegible]

Leben und Werke
deutſcher Dichter.

Geschichte
der
deutſchen Poeſie in den drei letzten Jahrhunderten
von
O. F. Gruppe.

Fünfter Band.
Mit vier Bildnissen in Stahlstich.

Leipzig.
Friedrich Brandſtetter.
1870.

Vorrede zum fünften Band.

Das Buch über Leben und Werke deutſcher Dichter in den drei letzten Jahrhunderten findet durch dieſen fünften Band und in ſeinen dreißig Büchern einen vorläufigen Abſchluß; die Darſtellung erſtreckt ſich nämlich eben ſo weit, als zur Zeit eine hiſtoriſche Behandlung möglich wird. Anders die Vorführung und kritiſche Betrachtung der Zeitgenoſſen. Auch dieſe, d. h. die Fortſetzung bis auf die Gegenwart, iſt ins Auge gefaßt, doch erſcheint rathſamer dieſelbe zugleich als ein beſonderes Werk erſcheinen zu laſſen. Es iſt Vieles dafür zurecht gelegt und vorbereitet und der Verfaſſer hofft es in angemeſſener Zeit geben zu können; es iſt aber die große Wendung in der Geſchichte Deutſchlands, welche hier nicht ohne Einfluß ſein darf auf Maaßſtab und Auffaſſung, welche in jeder Rückſicht die Anſprüche ſteigert, mithin ein gewiſſes Anhalten gebietet.

Auch die vorliegenden Bände haben eine Verzögerung ihres Erſcheinens erfahren, auf welche beim Beginn nicht gerechnet war; der Verfaſſer jedoch darf ſagen, daß dieſelbe durch Umſtände eingetreten iſt, welche außer ſeiner Macht lagen. Das Werk erſchien in einem angeſehenen ſüddeutſchen Verlag, der ſich aber alsbald auf den Kunſtverlag beſchränkte und nur auf beſonderen Wunſch ausnahmsweiſe das Buch noch beibehielt. Da kamen die Ereigniſſe des Jahres 1866, und eine längere Unterbrechung des Druckes trat ein, bis durch glücklich erfolgten Wechſel des Verlags die Fortſetzung deſſelben wieder in Fluß kam und nun um einige Jahre ſpäter das Buch ſich endigen ließ.

Der Verfaſſer hat indeſſen die Verzögerung unausgeſetzt benutzt, um manches eingehender auszuführen, überhaupt das Ganze der Vollſtändigkeit und Abrundung näher zu bringen, ſo daß er den Beſitzern der erſten Bände eine gewiſſe Entſchädigung für die Verſpätung glaubt bieten zu können. Es war aber die Arbeit von Hauſe aus im Sinne deſſen angelegt, was ſich jetzt ſo herrlich, ſo überraſchend vollendet hat.

Was ſonſt das Buch Eigenes enthält, iſt in erfreulichſter Weiſe von der Kritik und in weiteren Kreiſen aufgefaßt und anerkannt worden, und der Verfaſſer giebt der Hoffnung Raum, es werde dieſer letzte Band noch beſtimmter ins Licht ſtellen, was erſtrebt worden.

Hat das verzögerte und unregelmäßige Erſcheinen der Verbreitung im Wege ſtehen müſſen, ſo wird jetzt auch dieſes Hinderniß gehoben ſein; ein Werk dieſer Art aber kann ſein Ziel erſt vollſtändig erreichen, wenn gewichtige Stimmen ſich darüber vernehmen laſſen und ihm ſo viel Gunſt zu Theil wird, daß wiederholte Auflagen Gelegenheit geben zu immer größerer Sichtung, Ausbildung und Verfeinerung, wie denn ſolches zu wünſchen iſt in Betracht ſeines Inhalts und deſſen dem es gewidmet wird, d. h. des geſammten deutſchen Volkes, das ſich ſeines hohen Beſitzthumes bewußt werden will.

Berlin am 20. November 1870.

O. F. G.

Inhalt des fünften Bandes.

Dreiundzwanzigſtes Buch.

(Schillers Leben.)

Seite
I. Die Lage 2
II. Schillers Leben. Im Vaterhauſe; Solitude; zu Stuttgart . . 8
III. Die Flucht. Bauerbach. Manheim 34
IV. Leipzig. Dresden 45
V. Weimar, Rudolſtadt, Jena 49
VI. Letzte Lebensjahre 61

Vierundzwanzigſtes Buch.

(Schillers dramatiſche Werke.)

I. Die Räuber 69
II. Fiesco 75
III. Kabale und Liebe 86
IV. Don Carlos 89
V. Wallenſtein 98
VI. Maria Stuart 113
VII. Die Jungfrau von Orleans 130
VIII. Die Braut von Meſſina 169
IX. Wilhelm Tell 184
X. Fragmente, Ueberſetzungen 189
XI. Nicht ausgeführte Entwürfe 196

Fünfundzwanzigſtes Buch.

(Schillers lyriſche Gedichte.)

I. Erſte Periode 207
II. Zweite Periode 215
III. Dritte Periode 225

Seite

Sechsundzwanzigſtes Buch.

(Schillers vielſeitige Beſtrebung. Das Ganze ſeiner Erſcheinung.)

I. Ein epiſches Gedicht 247
II. Als Geſchichtsſchreiber 252
III. Als Kritiker 257
IV. Als Aeſthetiker 260
V. Das Ganze der Erſcheinung 266

Siebenundzwanzigſtes Buch.

(Schillers Zeitgenoſſen.)

I. Lyriſche Dichter 277
II. Die Landſchaftsmaler 279
III. Friedrich Hölderlin 296
IV. Chriſtian Ludwig Neuffer 309
V. Griechiſche Stoffe 311
VI. Ludwig Theobul Koſegarten 314
VII. v. Halem 316
VIII. Friedrich Wilhelm Auguſt Schmidt 319
IX. Langbein 340
X. Seume. Falk 342
XI. Oeſterreichiſche Dichter 349
XII. Johann Martin Uſteri 353
XIII. Johann Chriſtoph Friedrich Haug 355
XIV. Zwei Ausländer 357
XV. Die Muſenalmanache. Die kleineren Dichter 363
XVI. Jägerlieder 371
XVII. Ein komiſches Epos 376
XVIII. Valerius Wilhelm Neubeck 378
XIX. Dichterinnen 381
XX. Dramatiſche Dichtung 393
XXI. Fernere Dramatiker 401
XXII. Epiſche Beſtrebungen 410
XXIII. Aloys Blumauer 418
XXIV. Chriſtoph Auguſt Tiedge 420

Achtundzwanzigſtes Buch.

(Die romantiſche Schule.)

I. Die romantiſche Schule 431
II. Die Brüder Auguſt Wilhelm und Friedrich Schlegel 434

Seite
III. Novalis 462
IV. Ludwig Tieck 468
V. Friedrich de la Motte Fouqué 483
VI. Ausgang der romantiſchen Schule 493
VII. Ueberblick 502

Neunundzwanzigſtes Buch.

(Dramatiker.)

I. Dramatiker 515
II. Zacharias Werner 516
III. Heinrich von Kleiſt 521
IV. Theodor Körner 537
V. Die Schickſalstragödie 558

Dreißigſtes Buch.

(Die Sänger der Freiheitskriege. Schlußbetrachtung.)

I. Die Sänger der Freiheitskriege 571
II. Die Bühne 604
III. Romane 614
IV. Gattungen 627
V. Formen 630
VI. Poetiſche Ueberſetzungen 644
VII. Theorien 656
VIII. Die Kritik 660
IX. Der Antheil 672
X. Die poetiſche Literatur der Mundarten 676
XI. Schluß 685

Dreiundzwanzigſtes Buch.

Schillers Leben.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

I.

Die Lage.

Die Betrachtung über das Zeitalter Goethes, ja über Goethe ſelbſt, bedarf einer weſentlichen Ergänzung, denn noch iſt uns Schiller übrig. Dieſer erſcheint mit jenem in dem Höhepunkt ſeiner Entwickelung ſo innig verbunden, daß man ſie die Dioskuren der deutſchen Poeſie genannt und in ihren Denkmälern als Statuengruppe, brüderlich umſchlungen, dargeſtellt hat. So wird denn von Schillers Würdigung aus noch neues Licht auf Goethes Erſcheinung zurückfallen, ſowie Schiller ohne Goethes Einfluß uns nicht ganz verſtändlich ſein würde.

Aber ſo nahe ſie einander ſtehen, ſo ſind ſie doch wieder weit von einander getrennt, nicht nur ſehr verſchieden an individueller Anlage, ſondern auch bereits andern Zeitaltern angehörig. Schiller iſt nur zehn Jahre jünger als Goethe, das bedingt unter gewöhnlichen Verhältniſſen immer ſchon einen Abſtand, den ſelbſt das männliche Alter nicht völlig ausgleicht, er wird um ſo größer, wenn Unterſchied des Standes und der Stellung hinzutreten; allein hier haben wir noch einen ganz beſondern Fall, denn gerade in die Jahre, in welchen der jüngere Schiller ſich entwickelt, tritt ein Wendepunkt des Zeitalters, eine große Weltbegebenheit, ein, welche ſonach vor dem einen und hinter dem andern liegt, — die Revolution in Frankreich.

Die Revolution iſt kein ſo iſolirtes Phaenomen, auch kein bloß von außen her einwirkendes, wie das wohl auf den erſten Blick erſcheint und häufig aufgefaßt worden; ebenſo wenig ſind es bloß die franzöſiſchen Schriftſteller, welche von Seiten der Literatur ſie herbeigeführt haben. Mit vielen Wurzeln greift ſie ein in das geiſtige und geſellſchaftliche Leben beinahe von ganz Europa, in dem Maaß, als hier überhaupt mehr oder weniger Leben vorhanden war. Sie iſt eine von den Conſequenzen der Reſtauration der Wiſſenſchaften, der Reformation der Kirche, des Humanismus, wenn auch nicht die beſte und die geſündeſte, ſie iſt eine Kriſis der Entwickelung, als ſolche eine gefahrvolle und die Narben genug hinterlaſſen hat. Sie betrifft Religion und Staat und die geſammte Geſellſchaft in gleicher Weiſe, England, Frankreich und Deutſchland haben um die Wette an ihr gearbeitet; es galt eben die Umſchmelzung mittelalterlicher Form, und man fühlt und weiß, daß trotz der Eruptionen, welche wiederholt von Frankreich ausgegangen, der Proceß noch nicht erſchöpft, das Gleichgewicht noch nicht hergeſtellt iſt. Auch Amerika hat daran beträchtlichen Theil genommen. Noch bemerkenswerther aber iſt, daß dieſe Revolution nicht bloß ein Ankämpfen von unten nach oben, nicht bloß, wie dargeſtellt wird, eine Empörung des Volkes, der ungehorſamen und mißleiteten Menge iſt, ſondern daß ſie auch ebenſo ihre Vertreter unter den Rathgebern der Fürſten, ja ſelbſt unter den geſalbten Häuptern auf dem Throne zählt: wir nennen nur Friedrich den Großen und Joſeph den Zweiten.

Es bedarf der Ausführung nicht, welche Verhältniſſe in Frankreich Staat und Kirche als morſch und überlebt erſcheinen ließen und wie dem Jeſuitismus gegenüber eine Schule ſcharfgewaffneter Freigeiſter erſtand, die mit blendender Darſtellung weit umher alles fortriſſen, was ſich geiſtig erhob. Auch Deutſchland hatte ſeine Uebelſtände, ſeine Kämpfe und Erſchütterungen und es war um die Mitte des 18. Jahrhunderts franzöſiſchen Einflüſſen ganz beſonders bloßgeſtellt. Friedrich huldigte nicht bloß in Beziehung auf Religion, ſondern auch auf den Staat bereits Grundſätzen, die einer neuern Zeit angehören, die jedenfalls mit Allem, was bisher in Deutſchland gegolten, in härteſtem Conflict ſind, ja die als revolutionär bezeichnet werden dürfen. Bei weitem mehr als die, freilich auf Indifferentismus beruhende, allgemeine Duldung jeder Religionsform war ſeine Anſicht vom Weſen des Staates neu und umſtürzend; entweder führte ſie zum Untergang alles Beſtehenden, oder zu neuem Leben. Er war nur zu ſehr Monarch und Selbſtherrſcher, als daß ſeine Gedanken vom Staat und vom Verhältniß des Fürſten zu demſelben ſogleich Gefahr bringen konnten. Anders ſchon bei dem, der ihn copirte.

Nicht nur der geiſtreiche und gottloſe Voltaire, nicht nur d'Alembert mit dem vollen Bekenntniß eines Encyclopädiſten, ſondern auch der atheiſtiſche La Mettrie und der leichtfertige Marquis d'Argens fanden am Hofe Friedrichs Aufnahme. Ihre Anſchauungen vergifteten bereits die Höhen der Geſellſchaft: Wenn ſie aber im Volk Widerſtand fanden, ſo drangen ſie in geheime Bünde ein; ſie gaben der Freimaurerei eine neue Färbung, indem ſie deren Humanismus und Kosmopolitismus zu einer Ausbildung führten, welche den Satzungen des Staats und der Kirche gefährlich werden konnte. In Süddeutſchland, im Zuſammenhang mit politiſchen Abſichten, trat der Orden der Illuminaten auf, und in ſeinem Schooß ſchon bildeten ſich die Lehren von allgemeiner Menſchenwürde und Gleichberechtigung Aller. So ging denn die Aufklärung, die anfangs nur negativ geweſen, in poſitive Theorien über und dieſe wiederum in Praris. Letzteres geſchah, als die von Frankreich ausgegangene Lehre, deren Larven in deutſcher Erde gewuchert, dorthin zurückkehrten, und, geſteigert durch den Unabhängigkeitskrieg in Amerika, zum Theil nach deſſen Vorbilde, Erſcheinungen hervorbrachten, welche die Welt erſchüttert, aber doch auch befruchtet haben.

Daß der Eindruck auf Deutſchland ein großer war, namentlich ſo lange ein gewiſſer idealer Nimbus die Umwälzung umgab, dies begreift ſich um ſo eher, wenn man erwägt, daß die Erſcheinung Deutſchland ſelbſt durchaus nicht ſo fremd iſt. Auch hier war ſchon in dunkelm Drange vor dem Jahre 1789 das Wort Freiheit gehört worden, es war in deutſcher Poeſie erklungen durch Klopſtock, durch Stolberg, durch Schubart. Auch Leſſing ſchon iſt in ſeinen letzten Theaterſtücken von dieſem Geiſt berührt worden: wie ſein Nathan die Zeitſtimmung nicht verleugnen kann, ſo bringt dieſe auch in ſeiner Emilia durch, ein gewiſſer revolutionärer Beigeſchmack in der Bloßlegung des Verderbniſſes der Höfe iſt unverkennbar, und er wurde ſogar damals mehr gefühlt als jetzt. Dieſe Richtung ließ eine Steigerung erwarten.

Es kann auffallen, daß wir bei Goethe davon ſo wenig finden, ſo daß er auf dieſer Seite ſogar einer ältern Zeit zu gehören ſcheint. Seine Entwickelung fällt eben noch in Jahre, welche von dem neuen Ferment verſchont blieben, ſeine Richtung entſchied ſich ſchnell und ſeine frühe Verbindung mit dem Weimariſchen Hofleben iſolirte ihn von der Strömung, warf ihn in das entgegengeſetzte Lager: dazu ſeine Reiſe nach Italien. Nichts iſt natürlicher, als daß Goethe von Schillers Räubern abgeſtoßen wurde, um ſo wunderbarer, daß beide ſich auf dem Felde der Kunſt begegneten und daß aus dem tiefliegenden Gegenſatz eine Freundſchaft der ſeltenſten Art erwuchs.

Fand nun ein deutſcher Dichter, der um den Anfang der achtziger Jahre auftrat, durch die elektriſche Stimmung der Luft ein höchſt erregtes und geſpanntes Publicum, bei dem jedes Wort zündend einſchlagen mußte, das nur irgend den neuen Ideenkreis und die innere Unruhe berührte, ſo war doch auf literariſcher Seite das Verhältniß nicht minder günſtig, denn auch hier war alles voll Erwartung auf große Leiſtungen deutſcher Dichtung. Wie ſehr hatten ſeit zwei Jahrzehnten ſich die Dinge geändert: damals glaubte man ſich reich an Dichtern aller Art, alle Fächer hielt man für wohl beſetzt, mit genügſamer Zufriedenheit blickten die Literatoren ſo wie die Leſewelt auf das Vorhandene und glaubten dem Auslande nicht nachzuſtehen, wenn ſie nur Abbilder und Nachklänge ſeiner Literatur in deutſcher Sprache aufweiſen konnten, man rühmte ſich des wenigen Originalen mit großer Genugthuung. Leſſing ſchon kannte höhere Ziele, ihm entging die Unzulänglichkeit des Bisherigen nicht, ſeine eigene Production ſchon ließ alle früheren Verſuche auf dem Gebiet des Dramas weit zurücktreten; noch ungleich mehr aber geſchah dies mit Goethes Auftreten. Vor der Wahrheit, dem Feuer, den ſprühenden Funken des Genius, wie er im Götz, im Werther erſchien, ſank eine ganze Literatur als verblaßt zurück, an dem ſteifen alexandriniſchen Trauerſpiele war keine Freude mehr zu gewinnen, nicht minder auch ſank die einſt ſo hoch gehaltene Odenpoeſie, ſowohl die Utzens als die Klopſtocks, in ihrem Werth, ein paar aus tiefſter Bruſt geſungene Lieder ſchlugen ſie in die Flucht. Kurz, es war eine ganze Literatur beſeitigt, es lag ein weiter Raum offen, alle Gemüter waren empfänglich und warteten mit Andacht deſſen was da kommen ſollte. In der That mit Andacht, denn während dieſe dem deutſchen Gemüt nie fehlen kann, fand ſie auf religiöſem Gebiet nur wenig Nahrung; die Poeſie war es, der ſie ſich zuwendete. Alle dieſe Vortheile nun ſind das Angebinde bei der Geburt des großen deutſchen Dichters, der, im Jahr 1759 geboren, zu Anfange der achtziger Jahre ſeine Laufbahn beginnen ſollte, ſie wiegen vielfach die äußeren Hinderniſſe auf, welche ſich der Entwickelung ſeines Genius zunächſt entgegen ſtellten.

II.

Schillers Leben.

Im Vaterhauſe; auf der Solitude; zu Stuttgart.

Schon lange waren die Werke des Dichters Gemeingut des deutſchen Volkes geworden, ja in einem Grade, wie es keinen zweiten Fall giebt, in das innerſte Blut deſſelben eingedrungen, als das Leben des Dichters, der ſo Herrliches geſchaffen, noch gar ſehr im Dunkeln lag, nicht in jeder Rückſicht zum Nachtheil der Wirkung ſeiner Werke. Ihre genauere Würdigung, das eingehendere Verſtändniß verlangte freilich die innere Geſchichte ihrer Entſtehung, ſo wie auch den Zuſammenhang mit dem äußern Leben des Dichters. Was hier gefehlt hatte, fand ſich bald im reichlichſten Maaß und gegenwärtig liegt Schillers Leben in allen Theilen und nach allen Richtungen offen und hellbeleuchtet da, ſeine plaſtiſche Geſtalt läßt nirgend etwas vermiſſen. Durch eine Reihenfolge der gehaltreichſten Briefwechſel entfaltet ſich die innere Entſtehungsgeſchichte der bewunderten Werke vor unſeren Augen, die Briefwechſel mit Goethe und Wilhelm von Humboldt ſprechen ſchon mit ihren Namen, der Inhalt giebt überall ſorgenvolle Berathungen über die Pflege der aufkeimenden Blüten. Nicht minder reich für Schillers inneres und äußeres Leben iſt der umfangreiche Briefwechſel mit ſeinem Herzensfreunde Körner, auch aus der Verwandtſchaft Schillers, aus ſeiner Häuslichkeit heraus, ſind uns ſchätzbare Mittheilungen geworden, endlich haben ſeine Jugendfreunde, die Genoſſen ſeiner erſten Autorfreuden und Leiden ſich in anziehendſter Weiſe vernehmen laſſen, man hat zuletzt von allen Seiten ſo reichen Stoff zuſammengetragen, daß die kritiſche Biographie beinahe an einem Zuviel leidet. So hat denn Schiller eine ganze Reihe von Lebensbeſchreibern gefunden und nicht verkennen läßt ſich, daß hier bereits Treffliches geleiſtet worden. Mit dieſen ausführlichen Werken in irgend eine Wettbewerbung zu treten, kann die Abſicht nicht ſein, ſchon weil es dazu an Raum fehlen würde; allein es erſcheint für unſere Zwecke auch nicht erforderlich, ja nicht angemeſſen. Schiller befindet ſich, nach der Natur ſeiner Poeſie, hier in ganz anderem Fall wie Goethe. Wenn die Werke des Letztern zu ihrem Verſtändniß ſtets einen Rückblick auf Lebensverhältniſſe verlangen, da nämlich der Dichter an Erlebniſſe anzuknüpfen pflegt, ſo gilt dies ungleich weniger von Schiller, der zwar von dem Strom der großen Zeitbegebenheiten berührt und getragen wird, auf den aber Einzelheiten ſeiner Lebensverhältniſſe kaum in ſolcher Art einwirken, daß Abſpiegelungen oder Anregungen in den Gedichten wiederzufinden wären. Jener iſt hier mehr real, dieſer ideal, jener zieht, wie dies von verſchiedenen Pflanzen geſagt werden kann, ſeine Nahrung mehr aus dem Boden, dieſer mehr aus der Luft.

Schillers Biographen haben nicht nur zuſammenzuſtellen und zu ordnen gehabt, auch die Kritik fand hier bereits vollauf zu thun; ſtarke Myſtificationen und ſchamloſe Fälſchungen waren zu bekämpfen. Es mag befremden, daß in ſo neuer Zeit und in Beziehung auf einen ſo gekannten Dichter dergleichen begegnen könne, allein es erklärt ſich dies hinreichend aus dem lange Zeit herrſchenden Mißverhältniß zwiſchen der allgemeinen Aufmerkſamkeit auf den Dichter und dem großen Mangel an näherer Kenntniß ſeines Lebens, auffallend bleibt nur, daß auch ſorgſamere Schriftſteller noch fortfuhren, aus einer Quelle zu ſchöpfen, deren Trübung ihnen nicht verborgen blieb.*)

---

*) Es iſt das Verdienſt von Eduard **Boas** in ſeinem 1856 erſchienenen Werk „Schillers Jugendjahre“, die gänzliche Unzuverläſſigkeit des zu Stendal

Friedrich Schiller*), mit vollem Namen Johann Chriſtoph Friedrich, iſt zu Marbach am 10. November**) 1759 geboren, alſo an demſelben Jahrestag wie Luther und Scharnhorſt und zehn Jahre ſpäter als Goethe. Schillers Vater war damals Lieutenant bei dem Romannſchen Infanterie-Regiment, das zu den Herbſtmanoeuvern ein Lager bezogen hatte, ſeine Frau beſuchte ihn daſelbſt, beeilte ſich aber, als ſie ihre Niederkunft nahe fühlte, nach Marbach heimzukehren, woſelbſt ſie im Hauſe am Markt, welches dem Seckler Ulrich Schölkopf gehörte, eines Knaben genas. Der Vater des Dichters war kein Mann des gewöhnlichen Schlages, am wenigſten ein Soldat der gangbaren Art. Seines Gewerbes war

---

1805 ans Licht getretenen Büchleins „Schiller, oder Charakterzüge aus ſeinem ſpätern Leben", gründlich und hoffentlich für immer nachgewieſen zu haben. Der anonyme Verfaſſer, K. W. Oemler, welcher ſeit dem Jahre 1794 einige Berührungen mit Schiller gehabt, hilft der geringen Kunde, welche er von des Dichters ſpäterem Leben und der noch geringeren, die er von ſeiner Jugend hatte, durch offenbare Erfindungen ab, welche eben ſo dreiſt als geſchmacklos ſind, und geht ſo weit, daß er eine anſehnliche Zahl von Briefen dem jungen Schiller unterſchiebt, daß er ihm Urtheile aller Art andichtet, daß er Verſe nicht nur ihm ſelbſt, ſondern auch ſeiner Mutter in die Feder giebt, alle charakterlos und von derſelben Flachheit, in welcher der Verfaſſer durchhin ſich zeigt. Leider ſind dieſe Fälſchungen, wo nicht ſämmtlich doch zum großen Theil, in die Biographien von G. Schwab, von Hoffmeiſter und Viehoff übergegangen, von erſterem namentlich zum öftern mit pſychologiſchen Bemerkungen erläutert. Die Genannten wurden getäuſcht, weil der betrügeriſche Verfaſſer durch ſchlau gewählte Buchſtaben als Bezeichnung der Männer, denen er Mittheilungen zu danken habe, ſich eine gewiſſe Glaubwürdigkeit wenigſtens für Einzelnes zu erſchwindeln wußte; allein auch hier iſt es gelungen, den Schleier fortzuziehen, den Betrug zu entlarven.

*) Die Etymologie des auch ſonſt noch in Deutſchland nicht ſeltenen Namens iſt mit dem Wort ſchillern in Verbindung gebracht worden; dagegen kommt das Wort bei Schriftſtellern des 17. Jahrhunderts vor in der Bedeutung von Wachtpoſten, Schildwache, verwandt mit ſchildern, Schilderhaus — auch dies nicht ohne Bedeutung.

**) Dieſer Tag wurde in Schillers Familie als ſein Geburtstag angeſehen, und wenn im Marbacher Kirchenbuch der 11. November angegeben wird, woher denn auch dieſes Datum in Schillers Abgangszeugniß von der Akademie übergegangen, ſo iſt das für Irrthum und Ungenauigkeit zu nehmen. — Schiller hatte eine ältere Schweſter, Chriſtophine, geboren 1757, nach achtjähriger kinderloſer Ehe; eine jüngere Schweſter, Luiſe, wurde 1766 geboren.

er urſprünglich Wundarzt und nährte ſich bei ſeiner Verheirathung mit Eliſabetha Dorothea Kodweiß im Jahre 1749 beſonders von dem Halten einer Barbierſtube; aber beim Ausbruch des ſiebenjährigen Krieges trat er in das Würtembergiſche Militär. Er ward Lieutenant, bald zum Hauptmann befördert und diente als Werbeoffizier; als ſolcher machte er Reiſen, wurde aber auch wegen ſeiner Gewandtheit in größeren und geheimeren Angelegenheiten gebraucht. Ein erhaltener Brief giebt zu erkennen, daß er bei dem holländiſch-heſſiſchen Soldatenverkauf als Mittelsperſon diente. Vielleicht angeregt durch ſeine Anſchauungen in Holland, hatte er eine beſondere Vorliebe für Baumzucht, ſchrieb darüber ein anerkanntes Buch und erwarb ſich durch ausgeführte Anpflanzungen in großem Maaßſtabe ein wahres Verdienſt um ſein Vaterland. Eine ſpätere Schrift hat den Titel und Inhalt: Betrachtungen über landwirthſchaftliche Dinge in dem Herzogthum Würtemberg, aufgeſetzt von einem herzoglichen Offizier, 1767—69. Er war überdies nicht nur ein Mann von Bildung, ſondern ſogar ein Poet. Es hat ſich, in der Handſchrift von Schillers Mutter, ein Gebet erhalten, mit der ausdrücklichen Angabe: „Dieſes Gebet hat Papa ſelbſt gemacht und alle Morgen gebetet.“ Das längere, in Trochäen nach alter Art verfaßte Gebet beginnt wie folgt:

Treuer Wächter Iſraels, Dir ſei Preis und Dank und Ehre,
Laut anbetend lob' ich Dich, daß es Erd' und Himmel höre.
Engel, Menſchen, Thiere, Pflanzen, alle loben Gott den Herrn;
Heilig, heilig, heilig iſt Er! Dies erſchalle nah und fern.
Billig ſoll mein erſter Hauch, da ich von dem Schlaf erwache,
Und, des Lebens mir bewußt, an das Tageslicht mich mache,
Meinem Gott geheiligt heißen, und der Lippen erſter Laut
Sei, ſo wie mein ganzes Leben, nur auf Gottes Ruhm gebaut.

Des Dichters Mutter wird uns geſchildert als nicht groß, aber von ſchlankem Wuchs, ſie hatte röthlich blondes Haar und die damit verbundene zarte durchſichtige Haut, die nur, wie das gleichfalls beiſammen zu ſein pflegt, durch Sommerſproſſen ſtark entſtellt wurde; ihre Züge ſprachen Milde aus, Herzensgüte lag in ihrem Auge. Offenbar, wie die Söhne häufig mehr das Bild der Mutter als des Vaters zu ſein pflegen, hatte der Dichter von ihr das überwiegende Erbtheil erhalten an Körper wie an Gemüt und Seele, die hohe Reizbarkeit, den Zug zur Idealität, den wir dem Vater, trotz ſeiner Verſe, nicht zueignen können.

Der ſpätere Aufenthalt des Vaters in dem Grenzort Lorch, von wo aus er ſein Werbegeſchäft betrieb, war für den jungen Schiller von tiefgehender Bedeutung, denn in dieſer einſamen, höchſt romantiſchen Fels- und Waldgegend ſcheint zuerſt ſeine dichteriſche Phantaſie erwacht zu ſein. Allein oder mit ſeiner Schweſter machte er Ausflüge in die Berge, die um ſo mehr Eindruck gewannen, als ſie dem ſtrengen Vater verborgen werden mußten. Aber die frühe Regſamkeit des Knaben zeigte ſich zuerſt darin, daß, angeregt durch den Verkehr mit des Predigers Sohn, der kleine Fritz, den die Eltern dazu ſtaffiren mußten, mit großem Ernſt den Kanzelredner ſpielte und dabei nicht litt, daß gelacht wurde. Ein jüngerer Spielkamerad war der ſpäter als Dichter bekannt gewordene Conz, der in einer Ode an Schiller, vom Jahre 1781 die damalige Umgebung von Lorch mit Folgendem ſchildert:

Sieh, hier auf den Auen der Heimath,
Jetzt unter dem Schirm der alten Linde,
Ach! der Pflegerin meiner Kindheit,
Jetzt am rieſelnden Quell,
Der patriarchaliſch ſein ſchwarzblaues Waſſer
Geußt aus der hölzernen Urn'
In das Becken, gewölbt von der Künſtlerhand der Natur;
Jetzt an den Krümmungen des Walds,
Der wiedertönt vom Geſang der Vögel,
An ſchattigen Tannen
Und hochragenden Eichen,

Wo mir kläglich herabtönt der Holztaube Gegirr;
Dort vor mir der hochthronende Rechberg,
Und weiter hinten, wo unten die Flur,
Vom Weidenbach durchſchlängelt,
Halb umgränzet der Wald,
Majeſtätiſch emporhebend den Rieſenrücken,
Dein Stolz, o Suevia,
Der mächtige Staufenberg.

Aber ſogleich ſollte die Phantaſie des Knaben in anderer Weiſe genährt werden. Der junge Schiller zählte neun Jahre, als ſein Vater nach Ludwigsburg verſetzt wurde, dies aber war ſoeben die Reſidenz des Herzogs geworden, der von Stuttgart, um die ſich auflehnenden Stände zu ſtrafen, ſich fortbegeben hatte. Aller Glanz des Hoflebens wurde in dem ſonſt ſo ſtillen Ort entfaltet, franzöſiſches Schauſpiel und Oper, Bälle, Maskeraden und mancherlei Erfindungen eines nach dem Zuſchnitt von Fontainebleau prunkenden Hofes. Den Knaben, der dieſen Eindrücken nicht entgehen konnte, ergriff am tiefſten das Schauſpiel mit ſeinen Coſtümen und Decorationen, mit ſeiner Declamation und ſeinem tragiſchen Inhalt: die Schweſter mußte ihm beiſtehen bei der Nachbildung dramatiſcher Spiele mit Papierfiguren, und ſchon regte ſich die erſte Erfindung eines Trauerſpiels. Es fällt dies in Schillers dreizehntes Jahr, und ſein Vater erinnert ihn*) an ſein erſtes, damals verfaßtes Stück: „Die Chriſten.“

In Ludwigsburg beſuchte Schiller die lateiniſche Schule; er ſchien zum Theologen beſtimmt zu ſein, der Wunſch der Eltern traf hier mit ſeiner Neigung zuſammen: ſein Mitſchüler Friedrich Wilhelm von Hoven, gleichfalls eines Offiziers Sohn, der bereits eine frömmelnde Richtung angenommen hatte, beſtärkte ihn darin noch mehr. Um Oſtern 1769 mußte Schiller nach Stuttgart, um ſich dort, wie alle theologiſchen Scholaren, zu dem üblichen Examen zu ſtellen; er erhielt ein Zeugniß, das Hoffnungen auf ihn ſetzte.*)

---

*) Man ſehe den von Boas mitgetheilten Brief, I. S. 61.

Noch hatte Friedrich Schiller die Schule nicht beendigt, als ſein Vater von Ludwigsluſt abberufen und nach des Herzogs neuerbautem Luſtſchloß Solitude verſetzt wurde, wo deſſen kundige Hand nämlich die Sorge für die Baumpflanzungen übernehmen ſollte. Der Sohn blieb fürs erſte noch in Ludwigsburg zurück, in der Pflege des Profeſſors Friedrich Jahn. Hier fühlte er ſich aber nicht wohl und nur die Möglichkeit, die Seinigen zuweilen in dem nahen Luſtſchloß beſuchen zu können, hielt ihn aufrecht. Er mußte auch wiederum nach Stuttgart zur Wiederholung des Landexamens, und diesmal erhielt er die noch beſſere und bedeutſamere Cenſur: Puer bonae spei, qui non infeliciter in litterarum tramite progreditur. Zu den Leiſtungen, welche er damals aufweiſen konnte, gehörten namentlich auch lateiniſche Verſe, er hatte die römiſche Metrik und Proſodie wohl inne; die erſten deutſchen machte er mit inniger Herzenserhebung am Tage vor ſeiner Confirmation, wie er dies nachmals ſelbſt erzählt hat.

In Folge ſchnellen Wachſens und zugleich angeſtrengter Studien zog der dreizehnjährige Schiller ſich eine körperliche Schwäche zu, welche in den nächſten Jahren zwar überwunden wurde, indeſſen doch wohl den Grund zu den ſpäter hervortretenden Uebeln gelegt hat. Was in dieſer Zeit Schillers Lage noch trauriger geſtaltete, war die Verſetzung des Profeſſor Jahn an die in der Solitude eingerichtete Militärakademie, dann der Verluſt ſeines Freundes Hoven, der eben dahin überging, endlich ſeine Unterbringung bei dem unfreundlichen und dem Jähzorn erliegenden Profeſſor Winter, der ihn einmal ſogar unſchuldig mißhandelte.

Sobald der Geſundheitszuſtand es wieder geſtattete, ſuchte Schiller mit verdoppeltem Eifer das Verſäumte einzubringen. Die

---

*) Puer bonae spei, quem nihil impedit, quominus inter petentes hujus anni recipiatur.

Zeit, in eine höhere Schule überzugehen, die Univerſität zu beſuchen und Theolog zu werden, rückte immer näher; allein gerade ſeine Fortſchritte entfernten ihn von dieſem Ziel. Der Herzog nämlich, der ſeine neugegründete Militärſchule vor allen im Auge hatte und hier die talentvollſten Jünglinge, beſonders aber die Söhne von Offizieren verſammeln wollte, ließ wiederholt bei allen vorbereitenden Anſtalten Nachfrage halten, ob ſich nicht geeignete Schüler für jene vorfänden. So wurde auch des Herzogs Auge auf den hoffnungsvollen Friedrich Schiller gelenkt und es erfolgte deshalb das Anerbieten an den Vater, denſelben koſtenfrei in die Anſtalt aufnehmen zu laſſen. Was der Herzog als beſondere Gnade bot, erſchien freilich der Familie als Zwang und verurſachte die äußerſte Beſtürzung, denn man hatte ſich einmal an den Gedanken gewöhnt, in dem jungen Schiller den künftigen Kanzelredner zu erblicken und, wie groß auch ſonſt der Umfang des Lehrplans in der Solitude ſein mochte, für den Theologen gab es hier kein Studium und keine Laufbahn. Der Vater wagte es, das Anerbieten abzulehnen. Obwohl der Herzog nicht zürnte und ſpäter den Knaben vergeſſen zu haben ſchien, ward doch plötzlich, jedoch unter freundlichen Formen, die Aufforderung erneuert, der Fürſt wollte den Jüngling in der Wahl ſeines Berufes nicht durchaus beſchränken und verhieß beſſer für ihn zu ſorgen, als dies im geiſtlichen Beruf werde geſchehen können. Hiergegen würde in des Vaters Lage ein fernerer Widerſtand gefahrvoll geweſen ſein, man gab alſo nach und die Eltern beruhigten ſich nur damit, daß ſie, ſelbſt auf der Solitude wohnend, nun den geliebten Sohn wieder in ihrer nächſten Nähe haben würden; er ſelbſt aber fand hier ſeinen alten Schulfreund wieder. So trat denn Schiller in die neue Pflanzſchule ein und wählte, da es hier keine Vorbereitung für den geiſtlichen Stand gab, das juriſtiſche Fach als das zunächſt liegende.

Die herzogliche Militär-Akademie hatte, wie dies ſchon der Name ſagt, eine durchaus militäriſche Verfaſſung, außerdem herrſchte hier eine Sonderung der Schüler nach den Ständen. In Beziehung auf das Studium galten andere Theilungen, welche ſogleich einen Begriff geben von der Wunderlichkeit des Inſtituts. Die Schüler ordneten ſich in ſiebzehn Abtheilungen, nämlich: in Juriſten, Kameraliſten, Finanzverſtändige, Mediciner, Kaufleute, Soldaten, Jäger, Bereiter, Architekten, Maler, Bildhauer, Kupferſtecher, Modellirer, Kunſtgärtner, Muſikanten, Schauſpieler und Tänzer. Man würde es nicht glauben, wenn man uns nicht ausdrücklich meldete, daß jede dieſer Abtheilungen ihren beſonderen Schlafſaal, ihre eigene Speiſetafel, und natürlich ihren eigenen Vorgeſetzten gehabt: welch eine allgemeine Abrichtung alſo für alle Specialitäten des Staatslebens, und in dieſem Mechanismus nun denke man ſich den dichteriſchen Genius!*)

Schiller machte, wie er denn gut vorbereitet war, auch hier in den allgemeinen Wiſſenſchaften, im Lateiniſchen und Franzöſiſchen gute Fortſchritte, und der Vortrag des Profeſſor Abel in der Philoſophie wirkte auf ihn anregend; als er aber im Jahre 1774 zu dem ſpeciellen juriſtiſchen Studium überging, machte pedantiſcher Vortrag ihm daſſelbe langweilig, ſo daß er, der bisher ſeine Mitſchüler übertroffen hatte, hier zurückblieb. Während der Vorleſungen, welche den Geiſt wenig beſchäftigten, ſchweifte ſeine Phantaſie auf poetiſche Bahnen ab.

Im Jahre 1775 ward die Pflanzſchule nach Stuttgart verlegt, ſie erhielt den Namen einer Akademie und ward erweitert durch eine mediciniſche Facultät. Als der Herzog anfragte, welche Schüler ſich für dieſelbe eignen würden, meldeten ſich mit fünf andern auch Schiller und ſein Freund Hoven, im Gefühl, daß ſie in der Jurisprudenz das Verſäumte nicht mehr einzubringen vermöchten, und mit dem ernſten Vorſatz, in der neuen Bahn mehr Eifer zu zeigen. Dem Vater, der ſchon juriſtiſche Bücher für den Sohn angeſchafft, war die Aenderung freilich nicht recht, allein ſie brachte den jungen Schiller wieder dem Herzog näher.

---

*) Selbſtverſtändlich trugen die Schüler Uniform und zwar von hellblauem Commißtuch mit Kragen und Aufſchlägen von ſchwarzem Plüſch, verſilberten Knöpfen und weißen Achſelſchnüren, dazu weiße Tuchbeinkleider, baumwollene Strümpfe und Schnallenſchuhe. Den Kopf, dem ein vorſchriftsmäßiger Zopf nicht fehlen durfte, bedeckte ein dreieckiger Hut. Der Paradeanzug hatte verſchiedene Abſtufungen, dabei auch Friſur und Puder. In dieſem Aufzuge gab, wie ſein Freund Scharffenſtein ſchildert, der hochaufgeſchoſſene, langhalſige Schiller eine beſonders auffallende Figur, zumal bei ſeiner Zerſtreutheit und äußern Sorgloſigkeit.

Der Fleiß des angehenden Mediciners erſtreckte ſich beſonders auf Anatomie, aber bei den Lehrvorträgen ſtellte ſich doch wieder das einmal zur Gewöhnung gewordene Abſchweifen der Phantaſie ein. Dazu kommt, daß Schiller in dieſer Zeit ſchon eifriger zu dichten begann und daß ſeine Verſuche dem Lehrer der ſchönen Wiſſenſchaften an der Akademie, Balthaſar Haug, bekannt wurden und an ihm Ermunterung fanden; in der von ihm redigirten Monatsſchrift, „Schwäbiſches Magazin", Jahrgang 1776, finden wir das erſte Gedicht Schillers gedruckt, eine religiöſe Ode, „der Abend." Daß ſich hier Nachahmung von Klopſtock und Uz zeigt, iſt in der Ordnung, es tritt aber auch ſchon des Dichters Eigenheit hervor, namentlich in der Sehnſucht nach Amerika und in der Sympathie für den dort entflammten Freiheitskampf, dann aber auch in der Bitte um die Gabe der Dichtkunſt. Gleich der Anfang lautet:

Die Sonne zeigt, vollendend gleich dem Helden,
Dem tiefen Thal ihr Abendangeſicht,
(Für andre, ach! glückſel'gre Welten
Iſt das ein Morgenangeſicht).
Sie ſinkt herab vom blauen Himmel,
Ruft die Geſchäftigkeit zur Ruh,
Ihr Abſchied ſtillt das Weltgetümmel
Und winkt dem Tag ſein Ende zu.

Jetzt ſchwillt des Dichters Geiſt zu göttlichen Geſängen,
Laß ſtrömen ſie, o Herr, aus höherem Gefühl,
Laß die Begeiſterung die kühnen Flügel ſchwingen,
Zu dir, zu dir, des hohen Fluges Ziel.

Mich über Sphären, himmelan gehoben,
Getragen ſein vom herrlichen Gefühl,
Den Abend und des Abends Schöpfer loben,
Durchſtrömt vom paradieſiſchen Gefühl.
Für Könige, für Große iſt's geringe,
Die Niederen beſucht es nur —
O Gott, du gabeſt mir Natur,
Theil' Welten unter ſie — nur, Vater, mir Geſänge.*)

Bei aller jugendlichen Unſicherheit zeigt das Gedicht Schwung und Pathos und ſchon einen Klang der Sprache, wie die erkennbaren Muſter ihn nicht beſitzen. Der Schluß lautet:

Verſtumm' Natur umher und horch der hohen Harfe,
Denn Gott entzittert ihr;
Hör' auf, du Wind durchs Laub zu ſauſen,
Hör' auf, du Strom durchs Feld zu brauſen
Und horcht und betet an mit mir:
Gott thuts, wenn in den weiten Himmeln
Planeten und Kometen wimmeln,
Und Sonnen ſich um Axen drehn,
Und an der Erd' vorüberwehn.

Gott — wenn der Adler Wolken theilet,
Von Höhen ſtolz zu Tiefen eilet,
Und wieder auf zur Sonne ſtrebt;
Gott — wenn der Weſt ein Blatt beweget,
Wenn auf dem Blatt ein Wurm ſich reget,
Ein Leben in dem Wurme lebt,
Und hundert Fluten in ihm ſtrömen,
Wo wieder junge Würmchen ſchwimmen,
Und wieder eine Seele webt.

---

*) Eine Eigenheit des Gedichtes ſind die ſchwäbiſchen Reime: Geſänge: geringe, beſchimmert: dämmert, ſtrömen: ſchwimmen — ſpäter bekanntlich noch: Menſchen: wünſchen.

Und willſt du, Herr, ſo ſteht des Blutes Lauf,
So ſinkt dem Adler ſein Gefieder,
So weht kein Weſt mehr Blätter nieder,
So hört des Stromes Eilen auf,
Schweigt das Gebraus empörter Meere,
Krümmt ſich kein Wurm und wirbelt keine Sphäre —
O Dichter ſchweig: zum Lob der kleinen Myriaden,
Die ſich in dieſem Meere baden,
Und deren Sein noch keines Aug durchdrang,
Iſt todtes Nichts dein feurigſter Geſang.

Doch bald wirſt du zum Thron die Pupurflügel ſchwingen,
Dein kühner Blick noch tiefer, tiefer dringen,
Und heller noch die Aeolsharfe klingen;
Dort iſt nicht Abend mehr, nicht Dunkelheit,
Der Herr iſt dort und Ewigkeit.

Mit einem Gedicht dieſer Art hätte Schiller eine Bedeutung haben können unter den Poeten der Zeit, doch ihm war eine neue Art, deren Keime ſchon hier verborgen liegen, vorbehalten. Dazu bedurfte es freilich noch eines fernern Stückes eigenthümlichen Lebens. Schon die nächſten Gedichte, welche der Jahrgang 1777 von Haugs genannter Zeitſchrift bringt, zeigen uns mehr den künftigen Schiller. Hatte Klopſtocks Odenton ſich gegen den Eroberer gerichtet und Stolberg den Tyrannen den Tod geſchworen, ſo ſang nun Schiller aus der drückenden Enge ſeiner Verhältniſſe und unter dem Eindruck der ſchwülen Luft draußen gleichfalls Lieder und Oden gegen Eroberer und Tyrannen, die neuen Schwung ſchöpften aus den Freiheitskriegen in Amerika. Von hier bis zu den Räubern war es nicht mehr weit.

Solche Stimmungen ſteigerten ſich um ſo mehr, als in dem Inſtitut nicht nur die Poeſie verpönt war, ſondern auch über die Lectüre der Zöglinge ſtrenge Wacht gehalten wurde und ſie in aller Heimlichkeit ſich Bücher verſchafften und ihre poetiſchen Verſuche ſich mittheilten. Schiller ſtand im Bunde mit noch dreien andern, dem ſchon genannten Hoven, Peterſen und Scharffenſtein*). Zu den Büchern, welche ſie laſen, gehörten Rouſſeau's Schriften, die gewaltig aufregend wirkten, ſowohl mit ihren ſocialen Theorien als mit ihrem Romaninhalt, ferner Millers Siegwart und Goethes Werther, und, durch letzteren vermittelt, Oſſian; aber auch ſchon Plutarch gab den Gedanken der Jünglinge eine Richtung, welche wenig zu militäriſcher Subordination paßte. Die nächſte Wirkung war die Emancipation von Klopſtock, der noch vor kurzem auch Schiller ein großes Vorbild geweſen war und ſeine eigene Idealität nicht wenig gefördert hatte. Schon damals fühlte Schiller das Geſtalt- und Blutloſe der Klopſtockiſchen Poeſie, ja die Leerheit mancher ſeiner bewunderten Oden. So war die Brücke abgebrannt und es gab nur noch ein Vordringen auf anderem Wege.

Und nun lernte Schiller Shakeſpeare kennen. Durch ſeinen Lehrer Abel wurde er mit Wielands Ueberſetzung bekannt, zunächſt mit einigen Scenen des Othello, die ſogleich den tiefſten Eindruck machten und das Verlangen erweckten, das ganze Stück kennen zu lernen. Aber hier trat wiederum ſofort Schillers Individualität ein, denn er fühlte ſich bald wieder abgeſtoßen. Er ſelbſt ſchildert uns deutlich ſein damaliges Verhältniß zu Shakeſpeare, in der Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtung. So ſehr ihm Leben und Leidenſchaft des Dichters imponirte, ſo widerſtrebte ihm doch die Art der Darſtellung, die Miſchung von Ernſt und Scherz, vor allem aber, er verlangte mehr Ausbreitung des Gefühls, mehr verweilende Betrachtung, kurz mehr Reflexion, mehr Sentimentales. Er wäre nicht Schiller geweſen, hätte er anders empfunden und geurtheilt.

Dazu Leſſings Schauſpiele und Goethes Götz von Berlichingen. Wenn Schiller in ſpäterer Zeit auch ſeine kritiſchen Bedenken gegen

---

*) Ihnen allen verdanken wir Mittheilungen über Schillers Leben in dieſer Zeit.

Leſſings Emilia und Nathan, ja vor erſterer ſogar eine gewiſſe Abneigung hatte, ſo iſt dennoch der erſte Eindruck ein unverkennbar großer geweſen, ja auch die Wirkung eine nachhaltigere, wie ſich das namentlich im Fiesco zeigt, aber auch ſchon in den Räubern, denn hier ſpricht ſich jener Unmut über ſociale Verhältniſſe nur noch unumwundner aus. Vom Götz, den Schiller auf Spaziergängen laut vorzuleſen pflegte, imponirte das Feuer, und die Ungebundenheit der Form reizte um ſo mehr zu ähnlicher Production. Schiller ſagt in ſpäterer Zeit: „Mein letztes Hemd hätte ich in jenen Tagen mit Freuden hingegeben für einen dankbaren tragiſchen Stoff, meinen jugendlich aufſtrebenden Geiſt daran zu üben.“ Da führte ihm ein Zeitungsblatt die Nachricht von dem Selbſtmord eines Studenten zu — er ſchrieb ſogleich ein Trauerſpiel: „Der Student von Naſſau“ — nichts von dieſer für untauglich erklärten Jugendarbeit iſt erhalten worden.

Es wirkten unterdeß die Werke der Sturm- und Drang-Periode auf Schiller fort. Bald war Klinger ſein Lieblingsautor: Die Nachdrücklichkeit, Leidenſchaft, ja Wildheit wirkte auf den ähnlich Geſtimmten, und dieſe Werke haben, während ſie zugleich das Muſter der dramatiſchen Form wurden, offenbar den Geiſt zur Reife geführt, den wir in den Räubern finden. Noch ſpäter nannte Schiller die Eindrücke, die er von Klingers Werken empfangen, unauslöſchlich. Nicht minder groß aber war die Wirkung, welche Leiſewitzens Julius von Tarent auf den künftigen Dramatiker machte, bekanntlich das Brudermordſtück, das mit Klingers Stück „die Zwillinge“ um den Preis concurrirte und von dieſem geſchlagen wurde. Schiller machte ernſte Anſtalt zu einem Trauerſpiel nach dem Muſter des Julius und er wählte dazu einen Stoff aus der florentiniſchen Geſchichte — Cosmus, oder wohl richtiger Julian von Medici — die zum Mord führende Eiferſucht zweier Brüder. Er hat nichts davon erhalten — und doch verklärte ſich dieſe Jugendarbeit in einer ſpäteren. Ueberhaupt wird nicht zu verkennen ſein, daß Julius von Tarent ſeinen Einfluß übt auf Schillers Braut von Meſſina, der hier freilich ſchon ganz Schiller iſt.*)

Weiterhin muß Schiller auch Lenz und Wagner gekannt haben, denn die Einwirkungen treten hervor, ſowohl im Ganzen als im Einzelnen. In Lenzens Stück „die beiden Alten,“ finden wir Scenen der Räuber vorgebildet, in Wagners „die Reue nach der That“ Schillers Kabale und Liebe.

Darüber ward das mediciniſche Studium nicht vernachläſſigt, im Wetteifer mit ſeinen nähern Freunden erwarb Schiller gute Kenntniſſe, und namentlich hatte er Vorliebe für Phyſiologie. Als daher gegen das Ende ſeines Studiums ihm eine Probeſchrift aufgegeben ward, nach welcher man entſcheiden wollte, ob er zur Entlaſſung reif ſei, da wählte er als Gegenſtand und Titel „die Philoſophie der Phyſiologie,“ er ſchrieb die Abhandlung deutſch, überſetzte ſie dann ins Lateiniſche. Das richtende Lehrercollegium fand viel Gutes daran, den Vortrag aber aufbrauſend und ſchwülſtig, ſo daß man dieſelbe nicht, wie die beſten anderen, zum Druck zulaſſen wollte, ein Urtheil, das der Herzog beſtätigte, welcher bei dieſer Gelegenheit zugleich beſtimmte, Schiller ſolle noch ein Jahr in der Anſtalt verbleiben, „wo inmittelſt ſein Feuer noch ein wenig gedämpft werden kann.“ Allein dieſe Maßregel hatte gerade den umgekehrten Erfolg und ſie zunächſt ſcheint für Schiller entſcheidend geworden zu ſein. Schon ganz darauf vorbereitet, der beengenden Anſtalt zu entkommen und die Freiheit zu gewinnen, fühlte er ſich jetzt doppelt gefeſſelt, da er alles zu Lernende bereits zu beſitzen glaubte, wendete er ſich mit um ſo beſſerem Gewiſſen den Gegenſtänden ſeiner Neigung zu. Und nicht mehr fehlte ihm, wonach er ſo lange gelechzt hatte, ein ausgiebiger Stoff zu einem Trauerſpiel.

---

*) In der Braut giebt ohnedies, wie Boas (I, 143) ſehr gut nachweiſt, die Chorſtelle:

Völker verrauſchen,
Namen verklingen u. ſ. w.

eine ſpecielle Reminiſcenz aus Leiſewitzens Julius von Tarent, und eine andere findet ſich in den Räubern.

Sein Freund Hoven machte ihn aufmerkſam auf eine Geſchichte in Haugs ſchwäbiſchem Magazin; ſie führt den Titel: „Zur Geſchichte des menſchlichen Herzens", und man hielt den gefangenen Schubart für den Verfaſſer. Die Erzählung, auf welche wir noch zurückkommen, erfüllte jetzt mächtig die Phantaſie Schillers, es war nichts anderes gegeben als der Stoff zu den Räubern, in den Hauptzügen feſtgeſtellt, nur noch der dramatiſchen Belebung wartend. Schon im Jahr 1777 hatte Schiller die Bearbeitung begonnen, ſie dann aber über dem mediciniſchen Studium ruhen laſſen, jetzt wo er ſich zu freier Thätigkeit berechtigt glaubte, nahm er mit indeſſen gewachſener Kraft den Plan wieder auf, um die ganze geſammelte Fülle des Gedankens und Gefühls, ſeine Leidenſchaft und ſeinen Unmut nunmehr hineinzudrängen. Die Abfaſſung konnte nur heimlich geſchehen, es wird erzählt, daß Schiller ſich öfters als krank ausgab, um im Krankenſaal bei nächtlicher Stille deſto ungeſtörter arbeiten zu können und man iſt verſucht, die Unheimlichkeit mancher Scene damit in Verbindung zu bringen. Charaktere ſeiner Mitſchüler wurden im Drama angebracht, und ſelbſt die Namen ‚Mohr' und ‚Schweizer' gehören Zöglingen der Akademie, während Franz und Karl der Erzählung im Schwäbiſchen Magazin entnommen ſind.

Dies war im Jahr 1780, und kaum hatte Schiller unter ſolchen Verhältniſſen ſein Stück zu Ende gebracht, als ſogleich an die Diſſertation zum Abgange gedacht werden mußte. Aber auch hier verleugnete der Dichter ſich nicht, in ſeiner deutſch geſchriebenen Abhandlung „über den großen Zuſammenhang der thieriſchen Natur des Menſchen mit ſeiner geiſtigen," die er mit großem Fleiß ausführte, citirte er zur Begründung ſeiner Sätze Stellen aus Shakeſpeare, ja machte ſogar Gebrauch von einer Stelle ſeiner Räuber. Man hielt zwar manches in dieſer Abhandlung für unbewieſen und gewagt, erklärte ſie aber dennoch, nach vorgenommenen Aenderungen für des Druckes nicht unwürdig. Zugleich war Schiller aufgegeben, lateiniſch über die Faulfieber zu ſchreiben, er that es nicht mit gleichem Eifer und dieſe Diſſertation ward nicht des Druckes werth befunden. So kam denn jene Schrift in die Oeffentlichkeit und ſie ging in der mediciniſchen Welt nicht ſpurlos vorüber, der Verfaſſer ſelbſt aber ward am 14. December 1780 aus der Akademie entlaſſen, um beim Grenadier-Regiment des Generals Augé als Medicus ohne Porte épée angeſtellt zu werden, allerdings, im Vergleich zu andern Berufsgenoſſen, eine Zurückſetzung und wenig geeignet, Schiller ſeine Stellung lieb zu machen. Das Regiment, aus 240 Mann beſtehend, zählte unter dieſen meiſtens Schwache und Gebrechliche, denn ſeit des Herzogs Vorliebe für das Militär geſchwunden, hatte man die Kräftigern entlaſſen und nur die Invaliden aus Mitleid noch beibehalten. Es gab alſo hier für den Arzt zu thun, und er war nicht ungeſchickt, öfters ſogar glücklich, doch wirft man ihm eine Neigung zu ſtarken Doſen und gewagten Kuren vor, was wohl in Verbindung zu bringen wäre mit Goethes ſpäterem Urtheil, der in Schillers poetiſchem Charakter eine Neigung zum Gewaltſamen und geradezu Grauſamen wahrzunehmen glaubte.

Auch in Stuttgart erhielt Schiller einen abendlichen Verkehr mit ſeinen Freunden, bei höchſt frugalem Mahl, wie die ſchwache Beſoldung dies gebot. Man entbehrte bei dieſen Abendmahlzeiten ungern des Weins und, wie es ſcheint, um eines geringen Erwerbs willen gab Schiller in dieſer Zeit ein Journal heraus, davon lange Zeit jede Kunde gefehlt hat: Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen. Es erſchien Dienſtags und Freitags bei dem Buchdrucker Chriſtoph Gottfried Mäntler in Stuttgart, kann aber nur kurzen Beſtand gehabt haben. Augenſcheinlich ward Schiller von ſeinen literariſchen Freunden bei dieſem Unternehmen unterſtützt, wie denn eben der Erwerb ihren Verſammlungen zu gut kommen ſollte. In einigen der erhaltenen Blätter der Zeitſchrift (aus dem Jahre 1781) zeigt ſich ungemeine Vorliebe für Friedrich den Großen, nicht minder für Joſeph II., zwei längere Artikel handeln von Caglioſtro, auffallend bleibt der geringe Bezug auf Erſcheinungen der Literatur. Wieviel Schiller an dieſen Aufſätzen gehört, iſt zweifelhaft, außer Zweifel nur eine Ode: „auf die glückliche Wiederkunft unſers gnädigſten Fürſten" — in Nr. 19, vom 6. März 1781. Sie iſt noch ganz in dem Ton der abgewichenen Periode und beſteht in allen Ehren neben denen Ramler's und der Karſchin. Ich glaube ſie, da ſie in der Ausgabe fehlt, hierher ſetzen zu müſſen:

Dein Fürſt iſt da! — Laß rund herum erſchallen
  Des frohen Jubels lauten Silberton!
Komm, Würtemberg, mit deinen Bürgern allen
  Laut dankend vor des Wiedergebers Thron.

Der Fürſt iſt da! — Sagt Thäler es den Hügeln,
  Ruf's Erde, ruf's zu dem Olymp empor!
Zurückgeführt auf Cherubinen-Flügeln,
  Zieht er jetzt ein in unſer Freudenthor.

Er kommt zurück, bringt Glück für ſeine Kinder
  Von Völkern mit, die er geſegnet ſah.
Der Frühling fliegt voran, Sein herrlicher Verkünder,
  Jauchzt, Bürger, jauchzt! — Carl und der Lenz iſt da!

Sag Ausland, ſchielſt du nicht mit neid'ſchen Blicken
  Auf Würtembergs glückſel'ge Hütten her?
Trügt ihr nicht gern die Ketten, Republiken,
  Wär euer Herrſcher — Er?

Sprecht, Nachbarn, ſprecht! Ihr habt ihn ſelbſt geſehen,
  Wer tadelt noch der Würtemberger Stolz?
Er iſt gerecht — ihr müßt es ſelbſt geſtehen!
  Wir haben Ihn — und ſpotten eures Golds!

Schiller ging nun mit dem Plan um, ſein fertiges Stück in die Welt zu bringen, und von hier ab bekommt auch ſein Leben einen mehr romanhaften Charakter. Daß das Unternehmen für ihn in ſeiner Lage und für ſeine künftige Laufbahn gefahrvoll ſei, entging ihm nicht, hatte er doch während der Abfaſſung ſelbſt zum öftern gegen Scharffenſtein geäußert: „Wir wollen ein Buch machen, aber das durch den Schinder abſolut verbrannt werden muß.“ Schillers Autorſchaft mußte alſo ein Geheimniß bleiben, die Unterhandlung mit dem Buchhändler durch einen andern geführt werden. Dazu bot ſich Gelegenheit, als Peterſen auf einer Reiſe Manheim berührte; er ſollte hier einen Buchhändler zu gewinnen ſuchen, es war zunächſt an Schwan gedacht. Aus dem Brief, mit dem Schiller den Freund beauftragt, entnehmen wir: „Der erſte und wichtigſte Grund, warum ich die Herausgabe wünſche, iſt der allgewaltige Mammon, dem die Herberge unter meinem Dache gar nicht anſteht — das Geld. Stäudlin hat für einen Bogen ſeiner Verſe einen Dukaten von einem Tübinger Verleger bekommen, warum ſollt' ich für mein Trauerſpiel, das durch den neuen Zuſatz 12—14 Bogen eng gedruckt geben wird, von einem Manheimer nicht eben ſo viel — nicht mehr bekommen? Was über fünfzig Gulden abfällt — iſt Dein.“ — „Der zweite Grund iſt, wie leicht zu begreifen, das Urtheil der Welt, dasjenige, was ich und wenige Freunde mit vielleicht übertrieben günſtigen Augen anſehen, dem unbeſtochenen Richter, dem Publikum preiszugeben. Dazu kommt noch die Erwartung, die Hoffnung und Begierde, welches alles mir meinen Aufenthalt im Lande der Prüfung verkürzen und verſüßen, und mir die Grillen zerſtreuen ſoll. Ich möchte natürlich auch wiſſen, was ich für ein Schickſal als Dramatiker, als Autor zu erwarten habe. Und dann endlich ein dritter Grund, der ganz echt iſt, iſt dieſer: Ich habe einmal in der Welt keine andere Ausſicht, als in einem Fache zu arbeiten, d. h. ich ſuche mein Glück und meine Beſchäftigung in einem Amte, wo ich meine Phyſiologie und Philoſophie durchſtudiren und nützen kann, und wenn ich etwas dreiſter ſchreibe, ſo iſt es in dieſem Fache. Schriften auf dem Felde der Poeſie, der Tragödie u. ſ. w. werden meinem Plane, Profeſſor der Phyſiologie und Medicin zu werden, eher hinderlich ſein. Darum ſuche ich ſie hier ſchon weg zu räumen."

Schiller empfiehlt dem Vermittler die äußerſte Verſchwiegenheit, wie er ſeinerſeits die größte Vorſicht beobachte, ja er wünſcht, Peterſen möge, da er ſelbſt ſchwerlich die Autorſchaft werde übernehmen wollen, im Publicum ausſtreuen, es ſei einer ſeiner Brüder der Verfaſſer. Schillers Brief aber iſt in vieler Rückſicht von Wichtigkeit, da er uns ſo deutlich ſeinen Lebensplan zeigt. Er war damals noch durchaus nicht für die Poeſie entſchieden, bezeichnet ſie vielmehr als ein Hinderniß auf der gewünſchten Laufbahn. Die mediciniſche Praxis ſagte ihm offenbar nicht zu, wohl aber die Theorie, insbeſondere diejenigen Theile, welche ſich zur Philoſophie hinüberführen ließen. Er wünſchte Docent zu werden. Hiernach wird ſeine ſpätere Docentenlaufbahn, ſowie auch ſeine ſpätere leidenſchaftliche Beſchäftigung mit Philoſophie um vieles erklärlicher, und ſie erſcheint nicht blos als ein Aſyl der Noth, tritt vielmehr ſogar in Zuſammenhang mit den kindiſchen Predigtverſuchen und ſeiner lange gehegten Liebe für den geiſtlichen Beruf — ſo wie mit dem Charakter ſeiner Dichtung.

Peterſen konnte mit dem Manuſcript in Manheim kein Geſchäft machen, jetzt entſchloß ſich Schiller in Stuttgart das Werk auf ſeine Koſten drucken zu laſſen; das Geld dazu borgte ein Freund. Es wurden wenigſtens die Aushängebogen an den Buchhändler Schwan in Manheim, der für einen Beförderer der Literatur, galt, mit der Bitte geſandt, ſich ſeinerſeits für die Verbreitung intereſſiren zu wollen. Dieſer aber ſandte in ſonſt wohlwollender Weiſe die Druckbogen mit Anmerkungen, welche die ſtärkſten Stellen bezeichneten, zurück, und Schiller erſchrak nun ſelbſt über manches, änderte noch in den letzten Bogen, ſo viel möglich war und die ſchon gedruckte Vorrede wurde ganz unterdrückt, ein milderes Vorwort, wie wir es jetzt noch haben, trat an ihre Stelle. Auch hatte der Verfaſſer, zu ſeiner Entſchuldigung, das Stück als ein nicht für die Bühne berechnetes bezeichnet, jetzt, durch Schwan ermuntert, faßte er wieder die Hoffnung, es auf den Brettern zu ſehen.*)

Das auf gutem Papier gedruckte Exemplar lag nun dem Autor vor und erregte deſſen Freude. Der Titel lautete: Die Räuber, ein Schauſpiel, Frankfurt und Leipzig 1781; er war geziert durch eine von der Hand eines Akademikers gezeichnete und radirte Vignette, darſtellend eine Scene aus dem vierten Act. Am Schluß eine zweite Vignette: Brutus und Cäſar in Charons Nachen, mit Bezug auf das eingelegte Römerlied. Schiller hatte ſich über die Wirkung nicht getäuſcht; das im Sommer 1781 erſcheinende Stück fiel wie eine Bombe in das friedliche Stuttgart, durch Schillers Freunde vermittelt ward es weiter und weiter bekannt und auch der Verfaſſer blieb nicht mehr verborgen. Da die meiſten Leſer in Stuttgart mit Shakeſpeare unbekannt waren und ſich vom Götz als einem wilden Product abwendeten, ſo war das aus ihrer nächſten Nähe kommende Stück in der Neuheit ſeines Tones um ſo überraſchender und die Wirkung in der That nach verſchiedenen Seiten hin eine ungewaltige. Die Jugend fand darin den Ausdruck ihrer eigenen Unruhe, man fühlte, daß dem ein beredtes Wort geliehen ſei, was in der ſchwülen Luft war. Mit Bewunderung drängten ſich auch entfernter ſtehende an Schiller heran und er machte hier die Bekanntſchaft des Muſikers Streicher, welcher bald der Gefährte ſeiner Leiden werden ſollte. In ähnlicher Weiſe erneuerte ſich bei dieſer Gelegenheit die Bekanntſchaft mit Lenz und eben die Räuber waren es, welche ihm einen jüngeren Kameraden der Akademie näher zuführten, v. Wolzogen, deſſen Freundſchaft für die Wege ſeines ſpäteren Lebens ſo bedeutſam wurde. Auch ein weibliches Weſen, eine Wittwe Viſcher, machte damals Schillers Bekanntſchaft; der Dichter idealiſirte ihre Erſcheinung bedeutend, denn ihr gelten die flammenden Gedichte „an Laura.“

---

*) Es hieß in der unterdrückten Vorrede: „Es mag beim erſten in die Hand nehmen auffallen, daß dieſes Schauſpiel niemals das Bürgerrecht auf dem Schauplatz bekommen wird. Wenn nun dieſes ein unentbehrliches Requiſitum zu einem Drama ſein ſoll, ſo hat das meinige freilich einen großen Fehler mehr.“ Dann: „Ich ſchreibe einen dramatiſchen Roman und kein theatraliſches Drama.“ Dieſe erſte Vorrede iſt in Peterſens Nachlaß erhalten worden — abgedruckt bei Hoffmeiſter und Boas.

Aber auch weiter hin wirkte das Werk. Schiller ſchrieb darauf hin an Wieland und erhielt von dem immer empfänglichen und immer liebenswürdigen, in der That den liebenswürdigſten Brief, der die Bedeutung des Werkes vollkommen anerkannte und die bemerkenswerthe Aeußerung enthielt, der Verfaſſer hätte mit den Räubern nicht anfangen, ſondern endigen ſollen. Bei der Autorität, welche Wieland in ganz Schwaben genoß, war nun Schiller durch einen ſolchen Brief und ein ſolches Urtheil auf einmal in allen ihm naheſtehenden Kreiſen ein gemachter Mann.

Eine freundliche Epiſode in Schillers Leben iſt hier die, welche ihn mit dem eingekerkerten Schubart auf Hohenasperg zuſammenführte. Die Feſtung liegt unweit Ludwigsburg und der hier Gefangene hatte Schillers Räuber geleſen, die ſogleich einen großen Eindruck auf ihn machen mußten, Schiller aber hatte ſchon früher durch Hoven Berührungen mit dem Hauptmann Viſcher gehabt, der jetzt Commandant dieſer Feſtung war. Man hatte dem armen Schubart eine Ueberraſchung zugedacht, zugleich aber auch Schiller, denn der Hauptmann veranlaßte jenen eine Recenſion über Schillers Räuber zu ſchreiben und führte dann dieſen unerkannt unter dem Namen eines Dr. Fiſcher in Schubarts Zelle, brachte im Laufe der Unterhaltung das Geſpräch auf die Räuber und forderte den Kritiker auf, die Recenſion zu leſen. Das geſchah und es endete mit einer Umarmung.

Eine andere Eroberung, welche die Räuber machten, wurde entſcheidend. Derſelbe Buchhändler Schwan, welcher Schiller gerathen hatte, jene Vorrede zu ſtreichen, welche ſelbſt das Stück vom Theater ausſchloß, war damit zum Freiherrn von Dalberg gelaufen, hatte es dieſem, ſobald er es ganz beſaß, „brühwarm" vorgeleſen; Dalberg aber, wie bekannt, obwohl Freiherr, Geheimrath und Vice-Präſident, war der oberſte Lenker der Manheimer Bühne, welche damals Iffland, Beck, Beil und andre Künſtler von Rang in ſich vereinigte, in einer Zeit, wo, durch die Werke von Leſſing, Goethe, Klinger angeregt, ſich eben ein Theater zu geſtalten begann, welches die volle Theilnahme des Publicums beſaß. Ein neues Stück von Werth und einigermaßen bühnengerecht war damals eine Erſcheinung, die ihren Eindruck nicht verfehlen konnte; nun war aber Dalberg auch ein feiner Kenner. Er ermaß die Tugenden des Schillerſchen Stückes ſogleich und wollte der erſte ſein, der damit ſeiner Bühne einen neuen Glanz gab. Er ſchrieb deshalb an Schiller, munterte ihn auf, das Werk bühnengerecht zu machen, die Manheimer Theater-Direction ſei bereit das Stück darzuſtellen, überdies den Verlag einer neuen Bearbeitung zu übernehmen. Wie weit waren hier plötzlich Schillers kühnſte Hoffnungen übertroffen! Und zugleich lief auch noch die Nachricht ein, daß man in Regensburg damit umgehe, das Stück aufzuführen und für die Bühne zuzuſtutzen!

Der Manheimer Vorſchlag wurde natürlich mit Freude ergriffen, Schiller ſchrieb an den Freiherrn von Dalberg höflich und diplomatiſch, machte ſich auch ſogleich an die Bearbeitung des Stückes, welche ihn noch auf weſentliche Verbeſſerungen der Compoſition führte. Am 6. October konnte er das Manuſcript abſenden und dies geſchah u. A. mit den Worten: „Hier erſcheint endlich der verlorene Sohn, oder die umgeſchmolzenen Räuber." Die Aufführung wurde jetzt mit Eifer betrieben, Dalberg verlangte noch verſchiedene Abänderungen im Intereſſe der Bühne, auf welche Schiller, dies vollſtändig anerkennend, gern einging, nur mit dem Wunſch, daß das Stück gedruckt werde, wie er es geſchrieben. Am 10. Januar 1782 ſollte die erſte Aufführung ſtattfinden, da aber an dieſem Tage ein Hoffeſt in Stuttgart war, an dem alle militäriſchen Chargen Theil nehmen mußten, erbat Schiller einen Aufſchub; er erhielt ihn, die Räuber wurden nun zum erſten Mal am 13. Januar zu Manheim auf die Bühne gebracht und Schiller befand ſich, unerkannt, unter den Zuſchauern. Er kehrte am 17. Januar nach Stuttgart zurück und ſchrieb von hier aus an Dalberg: „Beobachtet habe ich ſehr vieles, ſehr vieles gelernt, und ich glaube, wenn Deutſchland einſt einen dramatiſchen Dichter an mir findet, ſo muß ich die Epoche von der vorigen Woche zählen.“

Aber der Dichter ruhte nicht auf ſeinen Lorbeeren; je mehr ſein Werk anerkannt wurde, um ſo ſtrenger urtheilte er ſelbſt, ſeine Forderungen waren ſeiner Leiſtung bereits voraus. Schiller gab damals im Verein mit Peterſen das Würtembergiſche Repertorium der Literatur heraus; in dieſem findet ſich unter andern Aufſätzen auch von Schillers Hand eine Beurtheilung der Räuber, welche darthat, mit wie hohen Maßſtäben er gemeſſen ſein wollte.

Mittlerweile erreichten die Räuber auch ſchon die höhern Kreiſe und die Region des Hofes. Hier empfand man viel Abſtoßendes, viel Bedenkliches, man fühlte den freien Geiſt, den Geiſt der Revolution heraus. Der Herzog ward verſtimmt gegen einen Mann, auf den er Hoffnungen geſetzt hatte und dazu kamen unglücklicher Weiſe noch Klagen, welche von außen her einliefen: Die Graubündtner hatten an einer Stelle ſich verletzt gefühlt und eine Beſchwerde angebracht. So kam es denn, daß der Herzog in aller Strenge Schiller befahl, ins künftige nur noch Mediciniſches zu ſchreiben und drucken zu laſſen.

Wie Frau von Wolzogen meldet, war der Herzog nicht ganz gegen Schillers poetiſche Arbeiten geweſen, hätte vielmehr mit Stolz aus ſeiner umfaſſenden Anſtalt auch einen Dichter hervorgehen ſehen, um ſo mehr habe ihn die poetiſche Verirrung und der falſche Geſchmack abgeſtoßen, ſo daß er von Schiller verlangt, er ſolle nichts drucken laſſen, was nicht ſeine Billigung erfahren; freilich eine Zumutung, der ein Dichter von ſolcher Entwickelung ſich nicht freuen konnte. So freundlich nun dieſe Mahnung erfolgt war, ſo wirkte ſie durchaus auf Schiller entfremdend, und dieſer ließ nun in einer Reihe gelegentlich verfaßter Gedichte ſeinem Unmut den Zügel ſchießen. Von dieſen war beſonders eines auf den Tod Riegers, des Commandanten der Feſtung Hohenasperg, für den Herzog verletzend, denn Schiller feierte hier eben den Mann, welchen der Herzog ſtrafte — ſo wuchs das Mißverhältniß je höher an und es bedurfte nur noch eines Tropfens um die Kriſis zu vollenden.

War Schillers erſte Reiſe nach Manheim geheim geblieben oder nachgeſehen worden, ſo war bei den verſchlimmerten Umſtänden für eine zweite nicht ein Gleiches zu hoffen. Der Verkehr des Dichters mit dem hohen Lenker des Manheimer Theaters war um ſo lebhafter geworden, als in ſeinem Haupt ſchon neue Theaterſtücke ſich geſtalteten, der Wunſch war dringend, noch mehr von der Bühne kennen zu lernen und ſo gute Schauſpieler zu ſehen, als ſie damals das Manheimer Theater beſaß. Schiller wollte während der Abweſenheit des Herzogs am 25. Mai Stuttgart heimlich auf ein paar Tage verlaſſen, um in Manheim zweimal das Schauſpiel zu ſehen; er ſchrieb an Dalberg: „Wie glücklich wäre ich, wenn meine Räuber eins davon ſein könnten! Jetzt erſt würde ich mit ganzer Seele mich in die Vorſtellung verlieren und mit vollen Zügen an dieſem Anblick mich weiden können.“ Der Wunſch ward erfüllt; das Spiel der trefflichen Schauſpieler, namentlich Ifflands und Becks, ſo wie die Güte ſeines Gönners reiften aber in ihm den Entſchluß Stuttgart und ſeine dortige Stellung ganz zu verlaſſen und dieſelbe, wo möglich, mit der eines Theaterdichters zu vertauſchen. Er warf ſich in ſolchem Sinn Dalberg ganz in die Arme, der eine Vermittlung bei dem Herzog verſuchen ſollte. Das hatte nun freilich ſeine Schwierigkeit und blieb deshalb verſchoben.

Der Dichter fühlte unterdeß die Strenge des militäriſchen

Geſetzes: ſeine Entweichung ohne Urlaub war nicht verborgen geblieben und ward mit Arreſt beſtraft. In dieſer Beraubung der Freiheit reifte in Schillers Gedanken der Plan zu ſeinem Stück Cabale und Liebe, das eben wohl daher ſo grelle Farben angenommen hat. Auch Fiesco beſchäftigte den Dichter ſchon damals. Zugleich mit dieſen Werken wuchs, da eine Verabſchiedung unmöglich ſchien, der Gedanke der Flucht.

III.

Die Flucht. Bauerbach. Manheim.

Ueber Schillers Flucht von Stuttgart war ein gewiſſes Dunkel verbreitet, bis der Gefährte deſſelben, A. Streicher, in einer beſondern höchſt anziehenden Schrift*) die vollſtändigſte Aufklärung darüber gegeben. Der ſchon von uns genannte Altersgenoſſe des Dichters war Muſiker und hatte ſich ſeinem Freunde um ſo mehr angeſchloſſen, als deſſen Lage verwickelt und gefährlich wurde. Er billigte und unterſtützte nicht nur den verzweifelten Entſchluß, ſondern theilte auch die Entbehrungen und Gefahren, welche derſelbe mit ſich brachte.

In demſelben Maaß, als Schiller ſeine Lage unerträglich geworden, war auch ſein Selbſtgefühl gewachſen; er glaubte aus Stuttgart entfliehen zu müſſen, um von einem neutralen Punkt aus dem Herzog ſchreiben zu können. Das fand Streichers volle Zuſtimmung und der Umſtand, daß er ſelbſt hinaus wollte, um die Welt zu ſehen, verband beide um ſo näher: es handelte ſich nur noch um den günſtigen Zeitpunkt der Ausführung. Dieſer ſchien gekommen, als der Hof, welcher ruſſiſche Gäſte erwartete, ſich zu geräuſchvollen Feſten anſchickte. Noch hätte Freundesrath abmahnen können, noch ſchien es einen Ausweg zu geben. Man rieth Schiller ein Lobgedicht auf den Herzog an; das ſchlug er aus als unter den obwaltenden Umſtänden unmöglich, aber er ſchrieb nochmals an den Herzog, am 1. September, ſtellte ſeine Lage dar und erbat nur die Erlaubniß auch ferner Schriften literariſchen Inhalts bekannt machen zu dürfen. Die Bittſchrift blieb ungeleſen. Damals befand ſich unter den heranſtrömenden Gäſten auch der Freiherr von Dalberg; Schiller erneute die Bitte einer Vermittlung, auch dieſe blieb, bei der nunmehrigen Mißlichkeit der Sache, unerfüllt. So ſchien denn der Rückweg abgeſchnitten und was Schiller noch ganz beſonders beſtärkte, ſchien das Mitwiſſen und die Einſtimmung ſeiner Schweſter Chriſtophine, welche ihren Bruder nicht nach Verdienſt und Verſprechen gefördert glaubte.

---

*) Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Manheim von 1782—85. Stuttgart 1846.

Die Unruhe der Feſtlichkeiten erleichterte das Entweichen. Aber Schiller wollte zuerſt noch ſeine Eltern ſehen, von ſeiner Mutter Abſchied nehmen, es richtete ſich alſo zunächſt der Weg nach der Solitüde. Die Mutter war tief erſchrocken über den Entſchluß ihres geliebten einzigen Sohnes, vermochte aber nicht ihn zu ändern; dem Vater blieb er ein Geheimniß. In bürgerlicher Kleidung, mit ſchmalem Koffer, in dem bei wenig Wäſche auch Hallers Gedichte und ein paar Bände von Shakeſpeare, fuhr in der Dunkelheit ein leichtes Wäglein zum Eßlinger Thor hinaus, weil hier ein befreundeter Offizier die Wache hielt, auf einem Umwege kamen ſie auf die Straße nach Ludwigsburg — ihr Weg ging nach Manheim. Am Morgen um 8 Uhr erreichten ſie die kurpfälziſche Grenze und athmeten freier auf.

In Manheim wendete Schiller ſich den Theaterkreiſen zu, erfuhr aber bald, daß ſein Entweichen in Stuttgart ruchbar geworden, alle fürchteten für ihn von dem heftigen Zorn ſeines Fürſten, er aber vertraute auf deſſen Großmut und er täuſchte ſich darin nicht, denn er blieb ohne Verfolgung, während der Name Dr. Ritter, den er angenommen, ihn ſchwerlich geſchützt haben würde. Aus Vorſicht jedoch hielt er ſich meiſtens in der Nähe von Manheim in dem kleinen Städtchen Oggersheim auf und beſuchte Manheim nur von hier aus. In das rauſchende Schauſpielerleben gezogen, contraſtirte denn freilich dieſer Aufenthalt gar ſehr, der Dichter gewann indeß die reichſten Anregungen für die Stücke, welche unaufhaltſam fortrückten. Einmal wagte er ſich auch bis nach Frankfurt. Das Schwebende ſeines Schickſals wurde nun aber durch irdiſche Sorge um den Unterhalt noch ſehr verfinſtert, des Freundes Hülfsquellen waren erſchöpft, die Erhaltung des phyſiſchen Lebens forderte hart angehende Schritte, bei denen nur der Glaube an den Genius den Dichter aufrecht erhalten konnte.

So war ein halbes Jahr verfloſſen, als ſich unerwartet dem Dichter ein Aſyl darbot. Die deutſche Litteratur dankt die Erhaltung Schillers in ſeinen ſchwülſten Tagen einem zarten Frauengemüt, einer edeln Familie, welche, obwohl ſelbſt wenig begütert und ſelbſt nicht ohne eigne Gefahr auf ihrem verborgenen Landſitz nicht bloß Stätte und Unterhalt, ſondern auch alles gewährte, deſſen ein fühlendes Herz zu ſeinem Gedeihen bedarf. Schiller hatte ſich auf der Akademie die Freundſchaft eines jüngern Schülers, Wilhelm v. Wolzogen, erworben, der ſich zu ihm um ſo mehr hingezogen fühlte, als ſein dichteriſches Talent hervortrat; auch deſſen treffliche Mutter, Henriette von Wolzogen, war dem Dichter und ſeiner Familie bekannt geworden. Dieſelbe, damals Wittwe, wohnte auf einem beſcheidenen Landſitz in dem fränkiſchen Dorfe Bauerbach, zwei Stunden ſüdlich von Meiningen; das Hauptgut mit dem herrſchaftlichen Hauſe daſelbſt war ihrem ältern Bruder zugefallen. Nicht ſo bald bekannt geworden mit der Lage des heimatloſen Dichters, bot die edele Frau demſelben einen Zufluchtsort in ihrer Nähe an, obwohl ſie für fünf Kinder und eine Pflegetochter zu ſorgen hatte und ihrem Sohn in Stuttgart leicht nachgetragen werden konnte, was ſie ſeinem unglücklichen Freunde Gutes erwies. Sie befand ſich damals in Stuttgart, hatte aber in Bauerbach Anſtalten zu Schillers Aufnahme getroffen, falls dieſer davon Gebrauch machen wollte. Er that es alsbald unter dem Namen eines Dr. Schmidt.

Das Folgende entnehme ich der Schilderung, welche Schillers fein fühlende Lebensbeſchreiberin, Frau Caroline von Wolzogen, geborene von Lengefeld, uns gegeben: „Im Winter, zu Ende des Jahres 1782, kam Schiller in dem kleinen Dorfe Bauerbach an. Tiefer Schnee bedeckte die Gegend, es war ſpät am Abend, ſchon ſank die Nacht auf das Thal; aus den einzelnen zerſtreuten Häuſern flimmerte Licht, dem Wanderer eine Zuflucht verſprechend. Einſamkeit und Freiheit, die ihm in der gegenwärtigen Lage das Wünſchenswertheſte ſchienen, lachten ihm freundlich entgegen. Das Dorf, unter den Ruinen des alten Schloſſes Henneberg gelegen, war mit düſtern Fichtenwäldern umgeben, die von noch höheren Bergen rings umſchloſſen wurden. Die in unwirthlichen Bergen karge Natur, ganz das Gegentheil von der des reichen, fruchtbaren Schwabens, bot ihren Bewohnern nur durch ſtrenge Arbeitſamkeit Unterhalt. Aber der Hauch der Freiheit war Schillern wohlthätig und ſeine Phantaſie gefiel ſich in den Bildern der Einöde zwiſchen den ſchroffen Felſenabhängen, über denen die dunkeln Wälder hingen.“ Und die Schriftſtellerin ſetzt hinzu: „Es war ein Hauptzug in ſeinem Weſen, daß er ſich gern mit Bildern eines engen einfachen Lebens beſchäftigte. Pläne zur Entfernung von der Welt lagen immer im Hintergrunde ſeines Gemüths. Es war, wie wenn dieſes ſich eine, wenn auch ſpäte Zuflucht ſichern wollte. Innerer Reichthum der productiven Phantaſie und ein zartes, leicht verletzbares Gefühl, deſſen Träume vom Großen und Schönen die Wirklichkeit nie erfüllen konnte, erklären dieſen Zug, den er wohl mit vielen ausgezeichneten Menſchen gemein hatte. Auch im ſpäteren Leben kehrte dieſe Sehnſucht nach ländlicher Einſamkeit oft wieder; er gedachte dieſer Zeit, wo er ſie zuerſt genoſſen, immer mit beſonderem Vergnügen und behielt eine Vorliebe für den Aufenthalt, der ſie ihm dargeboten.“

Ein halbes Jahr lebte Schiller, in dem niemand ahnte, was er war, in der Einſamkeit des abgelegenen Ortes, während ſein Geiſt arbeitete, verkehrte er doch auch mit den einfachen Dorfbewohnern, an die Stelle des L'hombre, das er ſonſt mit Freunden zu ſpielen gewohnt war, trat hier das ernſtere Schach, das er zuweilen mit dem Gutsverwalter ziehen konnte. Aber auch einen gebildetern Freund führte ihm das benachbarte Meiningen zu, den Bibliothekar Reinwald; dieſer, welcher ſpäter Schillers Schwager wurde, war mit ſeinen Verhältniſſen bekannt; er hatte alſo wenigſtens die Eine Seele, die er hier ſein nennen konnte. Reinwald war im Stande Schiller mit Büchern zu verſehen, woran es ihm ganz beſonders fehlte. Unter andern gab er ihm die Memoiren des St. Real in die Hand, und ſogleich entſtand in Schillers Kopf der Gedanke des Don Carlos; wenn er aber auch hier ſchon eine Maria Stuart ins Auge zu faſſen begann, ſo hat auch daran wahrſcheinlich der Meininger Freund ſeinen Antheil. Frau von Wolzogen erſchien nur ſelten und auf kurze Zeit, dann aber war der Einfluß ihrer edelen Erſcheinung auf Schiller wahrhaft wohlthuend; ein gleiches galt von ihrer gebildeten, liebenswürdigen Tochter. Die erhaltenen Briefe an Wilhelm von Wolzogen aus dieſer Zeit ſprechen darüber und drücken des Dichters dankbares Gemüt aus.

Schiller hatte indeſſen nicht gefeiert, ſein Fiesco war zu Anfang des Jahres 1783 bei Schwan erſchienen und die Luiſe Millerin wünſchte er bald nachfolgen zu laſſen. Da auf einmal ließ der Freiherr von Dalberg, den Schiller ſchon aufgegeben hatte, von ſich hören, und zwar in Beziehung auf letzteres Stück. Streicher, der es großentheils hatte entſtehen ſehen, war nicht ſäumig geweſen den Manheimer Schauſpielern daſſelbe anzurühmen und der Intendant, theils aufs äußerſte verlegen um zeitgemäße Theaterſtücke, theils auch wohl im Gefühl, daß er an Schiller etwas gut zu machen habe, ſchrieb jetzt in freundlichſter Weiſe an ihn und ſtellte die Aufführung ſeines neuen Werkes in Ausſicht. Obwohl diesmal zurückhaltender und vorſichtiger als vorhin, ging Schiller, der die Manheimer Bühne zu ſchätzen wußte, auf das Anerbieten ein, und willigte auch, da es nöthig befunden wurde, in eine mehr bühnengerechte Zuſtutzung des Schauſpiels ein. Aber bereits erfüllte Don Carlos ſeine ganze Seele.

Um die Unruhe des Dichters zu vollenden, kam eine neue Leidenſchaft hinzu, eine Neigung zu der liebenswürdigen Tochter ſeiner Gönnerin, Charlotte von Wolzogen. Eiferſucht folterte ihn, er konnte und mochte ſich nicht entdecken; doch war es kein Geheimniß. Allerſeits ward eine Reiſe für gut befunden, Schiller wollte nach Manheim und hoffte in einigen Wochen wiederzukehren, hoffentlich mit beſſeren Ausſichten. Da in Stuttgart ſeine Stelle wieder beſetzt war, blieb ihm kaum noch etwas anderes übrig als das Theater; bei aller Unterſtützung und Schonung, die er in Bauerbach fand, blieb doch das Gefühl des Mangels jeder Hülfsquelle höchſt drückend und ſchon wurden Verpflichtungen, die ſich nicht erfüllen ließen, peinlich. Frau von Wolzogen nahm unter ſolchen Umſtänden Schiller das Wort ab, ſich in Manheim nicht anzubieten. Zu ſeiner Reiſe, anfangs mit ihrem Fuhrwerk, ſtattete die edle Frau ihn in einer Weiſe aus, daß auch an die Rückreiſe gedacht war.

Ende Juli kam Schiller in Manheim an; Dalberg und Iffland waren leider verreiſt, doch ſorgte Schwan für das Nöthige. Endlich erſchien der Freiherr und zeigte dem mißtrauenden Dichter ein ungleich freundlicheres Antlitz als je zuvor. Die Räuber ſollten wieder gegeben, Fiesco und die Millerin einſtudiert werden; aber Schillers Herz hing noch ganz an Bauerbach und ſcheute hier feſten Fuß zu faſſen. Da brachte ein Brief von dort die ſchnelle Entſcheidung. Er meldete, daß der gefürchtete Nebenbuhler, Herr von Lilienſtern, dort zwei Monate zubringen wolle: Schillers Herz war zerriſſen, in wilder Leidenſchaft wendete er ſich von dort ab und gehörte nun ganz Manheim und der tragiſchen Kunſt. Man ſchloß mit ihm einen Contract als Theaterdichter, der für die damaligen Verhältniſſe nicht ganz unvortheilhaft heißen konnte. Schiller verpflichtete ſich auf ein Jahr für den Sold von 300 Gulden; dafür ſollte er bis zum September 1784 drei Stücke liefern, Fiesco, die Millerin und noch ein drittes nach ſeiner Wahl. Auch ward ihm ein Benefiz und eine Reiſe im hohen Sommer zugeſichert. Aber zu dieſen guten Ausſichten kam ſogleich ein böſes Uebel. Der Sommer des Jahres 1783 war ungewöhnlich heiß, in dem tiefgelegenen Manheim brachen böſe Fieber aus und Schiller wurde ſchwer davon ergriffen; ſein Freund der treffliche Schauſpieler Meyer erlag denſelben.

Mit erfolgter Herſtellung begann rüſtige Arbeit. Schiller unternahm die Herausgabe der Rheiniſchen Thalia, welche dramatiſche Abhandlungen enthielt, aber auch zugleich Scenen aus ſeinen eben erwachſenden Stücken. Außer dem Don Carlos, auf den Dalberg Vertrauen ſetzte, ging dem Dichter gleichzeitig noch ein anderer Stoff durch den Kopf; es iſt kein Zweifel, daß dies Conradin von Schwaben war, da Schiller dazu das Werk von Imhoff benutzte. Daß er dieſen auf den erſten Blick ſehr empfohlenen, weiterhin aber ſich ſehr ſchwierig erweiſenden Stoff fallen ließ, würde nur zu Gunſten ſeiner dramatiſchen Einſicht ſprechen. Erhoben und erfriſchten ihn dieſe in aller Jugendfülle gehandhabten Productionen, ſo brachten die verlangten Umarbeitungen der beiden fertigen Stücke um ſo mehr Verſtimmendes, Schiller zeigte viel Nachgiebigkeit und ging im Fiesco ſchon weiter als er vor ſeinem Genius verantworten konnte — ein Opfer, das den äußeren Verhältniſſen gebracht werden mußte. Wurde hier Dalberg nicht ſelten ſein Quälgeiſt, ſo förderte er doch auch wieder den Dichter, auf den er ſchon ſtolz war; er führte ihn in höhere Kreiſe und bei Hof ein. Letzteres geſchah mit der Vorleſung einiger Scenen des Don Carlos und hier bekundete ſich Dalbergs feiner Takt, denn mehr als irgend ein anderes Stück Schillers war gerade dies geeignet in jener Region eine vortheilhafte Meinung von Schiller zu erwecken und frühere Urtheile niederzuſchlagen. Bei dieſer Gelegenheit machte Schiller die Bekanntſchaft des zum Beſuch anweſenden Herzogs von Weimar, der Schiller mit dem Titel eines Raths auszeichnete, eine Ehre, welche für dieſen damals von Werth und Bedeutung war, weil ſie nicht nur ſeiner äußeren Stellung Anſehen verſchaffte, ſondern vornehmlich auch ſein Verhältniß zu ſeinem Herzog verbeſſerte, indem ſie, dieſem gegenüber, ihm einen gewiſſen Halt gab, alſo ſeine Landesflüchtigkeit und Heimatloſigkeit aufhob. Sicherlich blieb auch die tiefere Wirkung auf Schillers Geiſt und Production nicht aus.

Bei dieſer vortheilhaften Aenderung der Stimmung und Lage ſuchte nun auch Schillers Herz wieder Wurzel zu ſchlagen. Der im Unmut abgebrochene Briefwechſel mit Wilhelm von Wolzogen, mit Bauerbach und der geliebten Freundin Charlotte ward wieder angeknüpft und ſchien bald auch das alte Geleis zu gewinnen; der gefürchtete Nebenbuhler war bis jetzt noch nicht ernſthaft gefährlich geworden. So finden wir denn in dieſen Briefen, welche durch ihre reichen Mittheilungen eine Hauptquelle für das im Jahr 1784 zu Manheim Erlebte ſind, auch folgende hier mittheilenswerthe Stelle. Er ſchrieb am 7. Julius in einem langen, öfters unterbrochenen Brief an Frau von Wolzogen unter Anderem: — „Sie werden lachen, liebſte Freundin, wenn ich Ihnen geſtehe, daß ich mich ſchon eine Zeit lang mit dem Gedanken trage zu heirathen. Nicht als wenn ich hier ſchon gewählt hätte, im geringſten nicht, ich bin in dieſem Punkte noch ſo frei wie vorhin — aber eine öftere Ueberlegung, daß nichts in der Welt meinem Herzen die glückliche Ruhe und meinem Geiſt die zu Kopfarbeiten ſo nöthige Freiheit und ſtille leidenſchaftsloſe Muße verſchaffen könne, hat dieſen Gedanken in mir hervorgebracht. Mein Herz ſehnt ſich nach Mittheilung und inniger Theilnahme. Die ſtillen Freuden des häuslichen Lebens würden, müßten mir Heiterkeit in meinen Geſchäften geben und meine Seele von tauſend wilden Affecten reinigen, die mich ewig herumzerren. Auch mein überzeugendes Bewußtſein, daß ich gewiß eine Frau glücklich machen würde, wenn anders innige Liebe und Antheil glücklich machen kann — dieſes Bewußtſein hat mich ſchon oft zu dem Entſchluß hingeriſſen. Fände ich ein Mädchen, das meinem Herzen theuer genug wäre! oder könnte ich Sie beim Wort nehmen, und Ihr Sohn werden. Reich würde freilich Ihre Lotte nie — aber gewiß glücklich.“

Und dann auf demſelben Blatt unmittelbar folgend:

Den 15. Juli.

„Der Brief iſt wieder ein paar Tage unterbrochen worden. Ich überleſe ihn jetzt und erſchrecke über meine thörichte Hoffnung — doch, meine Beſte, ſo viele närriſche Einfälle, als Sie ſchon von mir hören mußten, werden auch dieſen entſchuldigen. Leben Sie wohl und empfehlen mich tauſendmal Ihrer lieben Lotte, grüßen Sie auch die Tante — an Wilhelm will ich die nächſte Woche ſchreiben, wenn er mich nur hier überraſchte!“ —

Worte, welche tief in Schillers Innere ſchauen laſſen, die aber gewiß auch ihr Befremdliches enthalten, denn wer ſollte von dem ideal geſtimmten Dichter ſo proſaiſch-ökonomiſche Erwägungen über das Heirathen erwarten. Zugleich erkennen wir auch hier wieder jenen diplomatiſchen Zug in Schillers Charakter, der uns nicht zum erſten Mal begegnet und der gleichfalls mehr auf den Dramatiker als Lyriker hindeutet. Schillers Lebenserfahrungen waren ſchon reich genug, um ihn ſo reſervirt zu machen; zugleich aber zeigt ſich auch der Stolz, zu dem er ſich in ſeinen Briefen bekennt, und den wir wohl einen edeln nennen dürfen. Der merkwürdige und allerdings gewagte Brief blieb ohne Erfolg und der Briefwechſel bricht hiermit fürs erſte ab.

Aber Schiller, überreizt wie er war, ſtürzte ſich ſogleich in eine neue Leidenſchaft; er ſpielte ein Stück Werther. Die jetzt mit Namen genannte Frau von Kalb*) hatte Schiller in Flammen geſetzt, das Nähere zu verfolgen iſt nicht unſeres Amtes, doch bringt das in der Thalia von 1786 Heft I. gegebene Gedicht „Freigeiſterei der Leidenſchaft“, das die Anmerkung abſichtlich einem erdichteten Liebhaber zuſchreibt, Situationen, welche zweifellos hieher zu beziehen ſind. Ich hebe die Strophen heraus:

---

*) Frau von Wolzogen hatte in ganz angemeſſener Weiſe auf dieſe Verhältniſſe einen Schleier fallen laſſen; da er aber in neuerer Zeit einmal gehoben worden, dürfen auch wir nicht ſchweigen.

Woher dies Zittern, dies unnennbare Entſetzen,
Wenn mich dein liebevoller Arm umſchlang? —
Weil dich ein Eid, den auch ſchon Wallungen verletzen,
In fremde Feſſeln zwang?

Weil ein Gebrauch, den die Geſetze heilig prägen,
Des Zufalls ſchwere Miſſethat geweiht?
Nein — unerſchrocken trotz' ich einem Bund entgegen,
Den die erröthende Natur bereut.

O zittre nicht — du haſt als Sünderin geſchworen,
Ein Meineid iſt der Reue fromme Pflicht,
Das Herz war mein, das du vor dem Altar verloren;
Mit Menſchenfreuden ſpielt der Himmel nicht — —*)

Es blieb nichts übrig, als ſolchen Verhältniſſen gewaltſam zu entfliehen. Er ſchrieb damals: „Ich habe keine Seele hier, keine einzige, die die Leere meines Herzens füllte, keine Freundin, keinen Freund, und was mir vielleicht noch theuer ſein könnte, davon ſcheiden mich Convenienz und Situation.“

Noch ſuchte er die Leere auszufüllen und wendete ſich mit ſeinem Herzen nach anderer Seite hin. Er machte, nicht jetzt zuerſt, die Bekanntſchaft der jungen und einnehmenden Tochter ſeines Verlegers, des Buchhändlers Schwan in Manheim, deſſen Hausfreund er war und der ſchon mannigfach in Schillers Schickſal verflochten worden. Nach der Schilderung eines verſtändigen Gewährsmannes war, wie Frau von Wolzogen berichtet, Margaretha Schwan ein ſehr ſchönes Mädchen, mit großen, ausdrucksvollen Augen und von ſehr lebhaftem Geiſt, welcher ſie mehr zur Welt, Literatur und Kunſt als zur ſtillen Häuslichkeit hinzog. Als Schiller in dem gaſtfreien Hauſe bekannt wurde, führte ſie von neunzehn Jahren das Hausweſen des Vaters, der eben ſeine

---

*) Das Gedicht ſteht verkürzt und verändert in den Werken unter dem Namen: der Kampf.

Gattin verloren hatte. Schiller las ihr gern, in Gegenwart des Vaters, die neuen Scenen ſeiner Dramen vor, ſo war das Verhältniß lange Zeit nur ein freundſchaftliches, wurde aber ſtets inniger und als Schiller im nächſten Jahr nach Leipzig abreiſte, erhielt er von ihr ein ſchönes Andenken und das Verſprechen eines fortdauernden Briefwechſels. Aber bald nach ſeiner Ankunft bewarb ſich Schiller um Margarethens Hand bei dem Vater. Dieſer lehnte ab, ohne der Tochter davon geſagt zu haben: ſie paſſe ihrem Charakter nach nicht für Schiller — ihr ſpäteres Leben ſoll dies Urtheil beſtätigt haben. Schiller brach hierauf den Briefwechſel ab, das Mädchen, das die Urſache ſeines Schweigens nicht kannte, glaubte ſich von ihm verlaſſen. Spätere freundliche Berührungen bei beruhigtem Gemüt haben ſtattgefunden.

Schiller verließ Manheim zu Anfange des Jahres 1785, ſein Contract war abgelaufen und mancherlei Verſtimmungen mit der Theater-Direction und einzelnen Schauſpielern waren nicht ausgeblieben; Er konnte ſeine Thalia auch anderswo herausgeben und für die Vollendung ſeines Don Carlos war größere Stille nur wünſchenswerth; aber wohin ſich wenden? Ein neues Ereigniß gab hier den Ausſchlag.

IV.

Leipzig, Dresden.

Im Sommer 1784 machte Schiller eine Bekanntſchaft, welche für die nächſten Jahre ſeines Lebens entſcheidend wurde. Er ſelbſt erzählt in dem nach Bauerbach gerichteten Brief (vom 7. Juli) die näheren eigenthümlichen Umſtände, wie folgt: „Vor einigen Tagen widerfährt mir die herrlichſte Ueberraſchung von der Welt. Ich bekomme ein Paquet aus Leipzig und finde von mir ganz fremden Perſonen Briefe voll Wärme und Leidenſchaft für mich und meine Schriften. Zwei Frauenzimmer, ſehr ſchöne Geſichter, waren darunter. Die Eine hatte mir eine köſtliche Brieftaſche geſchickt, die gewiß in Geſchmack und Kunſt eine der ſchönſten iſt, die man ſehen kann. Die Andere hatte ſich und die drei anderen Perſonen gezeichnet, und alle Zeichner in Manheim wundern ſich über die Kunſt. Ein Dritter hatte ein Lied aus meinen Räubern in Muſik geſetzt, um etwas zu thun das mir angenehm wäre.“ Die Urheber dieſer Sendung waren zwei junge Gelehrte in Leipzig, Körner und Huber, des erſtern Braut und deren Schweſter; der Eindruck, welche Schillers Dramen auf ſie gemacht, hatte in dieſer Zeit jugendlichen Aufſchwunges die romantiſche Annäherung veranlaßt — von Schiller wurde ſie damals mit Freude aufgenommen, — aber ſieben Monate lang blieb jener Brief unbeantwortet und erſt die Unbehaglichkeit der Verhältniſſe in

Manheim brachten den Gedanken und Plan zu einer Reiſe nach Leipzig. Es entwickelte ſich jetzt ein Briefwechſel und Schiller reiſte ſobald die Jahreszeit es zuließ. Am April befand er ſich in dem Kreis ſeiner neuen Freunde, der alle Elemente der Bildung und Kunſt um ſich verſammelte. Das Hauptintereſſe des Kreiſes war Poeſie, insbeſondere dramatiſche Kunſt, aber auch die Malerei und Muſik war vertreten, letztere insbeſondere durch Körner ſelbſt. So wohlthuend und anregend der Umgang auch für den Dichter war, ſo ſuchte er doch mehr Stille; er bezog eine Wohnung in dem freundlichen Dorfe Gohlis, von wo aus er durch das Wäldchen von Roſenthal die belebte Stadt jederzeit leicht erreichen konnte. Er arbeitete hier an ſeinem Don Carlos und dichtete das Lied an die Freude, das am beſten Zeugniß giebt von ſeiner gehobenen Stimmung.

Körner, aus einer angeſehenen Bürgerfamilie entſproſſen, war Juriſt, doch von Herzen und mit Eifer zur Literatur hingezogen; gleiches gilt von Huber, der es ſpäter durch ſchriftſtelleriſche Werke dargethan; auch mit ihm erhielt Schiller eine ſtäte Freundſchaft. Geiſtreiche und liebenswürdige Frauen fehlten dem Kreiſe nicht, Minna Stock war Körners Braut und bald ſeine Gemahlin, ſie ſowohl als ihre Schweſter war vom Vater, einem „braven Künſtler“, gründlich in Zeichnung und Malerei, namentlich in Paſtellfarben, unterrichtet worden. Ein ſolcher Kreis, verſtärkt durch den jetzt ſchon namhaften Dichter, war geeignet jedes Element an ſich zu feſſeln, deſſen geiſtige oder geſellige Vorzüge ſeiner würdig ſchienen. Und doch war er mit Zerreißung bedroht. Körner mußte bei ſeiner Verheirathung ein Amt annehmen und er erhielt das eines Appellationsgerichtsrathes zu Dresden. Schiller war bald entſchloſſen ihm zu folgen.

Dresden bot nur noch größere Vortheile und Annehmlichkeiten dar und die Freunde verſtanden es, ihr Leben anmutig einzurichten. Körner beſaß ein Landhaus in dem Dorfe Loſchwitz, das unweit der ſächſiſchen Reſidenz in einem ſchönen Thal an der

Elbe gelegen iſt. Hier auf einer Anhöhe, wo ſich einem Weinberg ein Fichtenwäldchen anſchließt, lag ein Gartenſaal, und dieſer ward Schiller eingeräumt — er dichtete hier von den Tagen von Aranjuez, die für ihn nicht vorüber waren. Er hatte die erwünſchte Stille und konnte, ſo oft er wollte, ſich den Eindrücken der Kunſt und des Lebens hingeben, das die Stadt ihm in größerem Maaßſtab als bisher zuführte. Unter ſo günſtigen Verhältniſſen ward Don Carlos nicht nur zu Ende geführt, ſondern auch weſentlich umgeſtaltet, und ſchon bedauerte Schiller anfängliche Scenen in ſeinem Journal veröffentlicht zu haben — gewiß ein Verfahren, das niemals anzurathen iſt. Ihn beſchäftigte um dieſe Zeit auch ein Schauſpiel, „der Menſchenfeind“, und Caglioſtro, der ſo viel von ſich reden machte, veranlaßte ihn zu dem Roman der Geiſterſeher, der aber, als die Leſerwelt die höhere Tendenz zu verkennen ſchien, Fragment geblieben iſt.

An Beziehungen zum Theater und an Umgang mit Schauſpielern und Schauſpielerinnen fehlte es nicht; der Beruf des dramatiſchen Dichters verdeckte hier, was aus Neigung geſchah. Wir erhalten Meldung von einer neuen Leidenſchaft Schillers, welche eine große Schönheit erregt hatte, die aber von ihrer Mutter in anderem Sinn ausgebeutet wurde, als das unverdorbene Herz der Schönen wollte und werth war. Obwohl ſeine Freunde ihn zu ſchützen ſuchten, ward der junge Dichter hier doch weiter ein Opfer ſeiner Leidenſchaft, als für ſeine Ruhe gut war. Frau von Wolzogen beklagt den Verluſt der an die Geliebte gerichteten Gedichte, welche der Verfaſſer wahrſcheinlich im Unmut ſpäter vernichtet — doch dürfen wir annehmen, daß die hier durchlebten Stimmungen ihm überhaupt und ſo auch ſeinen Werken zu ſtatten gekommen, wenn es auch nicht ſeine Art war, im näheren Anſchluß an Erlebtes zu dichten. Bei Beurtheilung des Verhältniſſes iſt übrigens in Anſchlag zu bringen, daß Schillers Herz um ſo reizbarer war, als es von früheren Wunden noch blutete.

Es ſcheint als habe dieſe „Verirrung des Gefühls“ und das

Erkenntniß deſſelben mitgewirkt auf Schillers Reiſe nach Weimar, im Frühling 1787. Dorthin richteten ſich ſchon längſt ſeine Gedanken, beſonders ſeitdem der Herzog ihn mit dem Titel eines Raths geehrt, war der Weg dorthin geöffnet, außerdem hatte Frau von Kalb, ihm dort den beſten Empfang bereitet. Dazu kam, daß gerade um dieſe Zeit Wieland die Nothwendigkeit fühlte, ſeinem ermattenden Merkur neue Flügel zu geben. Alles dies zuſammen ließ Schiller in Weimar eine Stellung hoffen, woran es, bei aller ſonſtigen Annehmlichkeit, doch eben in Dresden fehlte; dem berühmten Dichterkreiſe anzugehören war an ſich ſchon ein Vortheil von unberechenbarem Werth.

V.

Weimar, Rudelſtadt, Jena.

Die Erwartungen, mit denen Schiller Weimar betrat, gingen nicht ſogleich in Erfüllung, er traf vielmehr auf manches Ungünſtige. Goethe war in Italien; Wieland, mit dem er ſchon durch früheren Briefwechſel in Verbindung ſtand und der ſchon durch Landsmannſchaft ihm näher war, der Schillers bedurfte und der ihm am erſten hätte zu einer Art von Stellung verhelfen können, nahm ihn zwar freundlich auf, aber zufälliges Verfehlen hatte Schillers Zurückhaltung zur Folge und erſt nach einiger Zeit machte ſich ein beſſeres Verſtändniß, erſt jetzt that er den Ausſpruch: „Wenn Wieland liebt, iſt er jung.“ Leichter verſtand ſich der Verfaſſer des Don Carlos mit Herder, denn in beider Natur lag die Vereinigung des Dichters mit dem Philoſophen. Weitere Bekanntſchaften machte Schiller in dem Club, wo ihn Wieland eingeführt hatte, er lernte hier Voigt, Bertuch, v. Knebel, Bode, Becker u. A. kennen. Aber er kam auch in höhere und höchſte Kreiſe, insbeſondere war die regierende Herzogin Louiſe für ihn auf das Beſte vorbereitet, wie ſie denn auch ſeine Werke ſchätzte und noch größere Hoffnungen für ſeine Zukunft hegte; allein Schiller wußte die Schranke des Ceremoniels nicht zu würdigen, ſein vielleicht anſpruchsvolles Auftreten entzog ihm dieſe Gönnerſchaft auf längere Zeit. Der junge Herzog ſelbſt hatte ſeinen Rath zwar nicht vergeſſen, ſcheint aber doch in einiger Verlegenheit geweſen zu ſein, was er mit ihm anfangen ſollte.

Auch mit Frau von Stein hatte Schiller Berührungen, beſonders aber fand er hier ſeine Freundin, Frau von Kalb, welche das Ungeſtüm des Entflammten jetzt beſſer zu mäßigen verſtand. In ſolcher Rückſicht, wie überhaupt für die richtige Begrenzung des Verhältniſſes werden hier Schillers Worte an Körner, in dem Brief vom 18. Auguſt 1787, eine Stelle finden müſſen. Sie lauten: „Herr von Kalb hat mir geſchrieben. Er kommt zu Ende September, ſeine Ankunft wird das Weitere mit mir beſtimmen. Seine Freundſchaft für mich iſt unverändert, welches zu bewundern iſt, da er ſeine Frau liebt, und mein Verhältniß zu ihr kennt. Aber ſeine Billigkeit und ſeine Stärke dürfte vielleicht durch Einmiſchung fremder Menſchen und eine dienſtfertige Ohrenbläſerei auf eine große Probe geſtellt werden, wenn er kommt. Ich verſtehe nämlich nur in Beziehung auf die Meinung der Welt, denn der Glaube an ſeine Frau wird nie bei ihm wanken.“ Mit Darbietung dieſer Worte glauben wir das Unſrige gethan zu haben über ein Verhältniß, deſſen weitere Erörterung nicht in die Literatur gehört.

Wielands Merkur und die eigene Zeitſchrift gab indeſſen Beſchäftigung. Für erſteren ſchrieb Schiller die Götter Griechenlands, die Künſtler, ein Fragment über niederländiſche Geſchichte, die Briefe über Don Carlos, wie denn überhaupt durch Beiträge von Reinhold, Herder, Kant, Goethe die Jahrgänge dieſer Zeit ſich auszeichnen.

An dem Theater nahm Schiller damals wenig Theil, wahrſcheinlich weil es ſich doch mehr in der alten und in einer höfiſchen Richtung bewegte, überhaupt fühlte er ſich hier nicht heimiſch und wohl, in ſeinem Herzen war eine Leere, die ausgefüllt ſein wollte. Hiezu ward Rath, als eine Reiſe ihn zu ſeinem nunmehrigen Schwager Reinwald nach Meiningen, zu Frau von Wolzogen nach Bauerbach und von da nach Rudolſtadt führte.

In Rudolſtadt nämlich lebte die Wittwe von Lengefeldt mit zwei Töchtern; ſie war der Wolzogen'ſchen Familie nahe verwandt und hatte überdies Beziehungen zu Weimar, denn die Herzogin Louiſe hatte der jüngſten Tochter, welche ſich dazu durch einen Aufenthalt in der franzöſiſchen Schweiz vorbereitet, die Anwartſchaft auf eine Stelle als Hofdame gegeben; ebenſo beſtand eine Freundſchaft mit Frau von Stein, deren Gut Kochberg in der Nähe von Rudolſtadt liegt. Schillers Einführung geſchah durch den Vetter Wilhelm von Wolzogen; an einem trüben Novembertage des Jahres 1787 hielten zwei Reiter, ganz in ihre Mäntel verhüllt vor der Thür des Hauſes: der eine davon war Schiller.

Der Dichter, ſo gut eingeführt, ward von der gebildeten Familie auf das freundlichſte aufgenommen, der trauliche Ton gegen den Vetter ging auch auf ihn über, er gab ſich ganz hin, ſein wundes Herz öffnete ſich — und auch die jüngere Tochter befand ſich in ähnlichem Fall, ſie hatte unlängſt einer Neigung entſagen müſſen. Schiller äußerte ſchon beim Abſchied, daß er in dies Thal zurückkehren wolle und kaum war er wieder in Weimar, ſo ſchrieb er Briefe, welche ganz deutlich Liebeserklärung und Heiratsantrag enthalten*), — ſcheint es doch faſt, als hätte Schillers Freund ihn mit ſolcher Abſicht eingeführt. In der That wird man Schillers öfterem Bekenntniß, er bedürfe zur Beruhigung ſeines Herzens und für das Gedeihen ſeiner Production eines Abſchluſſes, die Zuſtimmung nicht verſagen können. Der Verbindung ſtanden freilich noch Bedenken und Schwierigkeiten äußerer Art entgegen; aber der Briefwechſel dauerte fort. Unter ſolchen Umſtänden hatte es auf den Dichter nur eine erheiternde Wirkung, als ihm 1788 von Schweinfurt aus eine Rathsherrnſtelle angeboten wurde, unter der naiven Bedingung, daß er ein dortiges Mädchen heirate.

---

*) Man findet ſie in Schillers Leben von Carolina von Wolzogen, bekanntlich der älteren Schweſter.

Schillers Beſtreben mußte jetzt auf eine feſte Anſtellung gerichtet ſein, und ſchon zu Ende des Jahres 1788 eröffnete ſich dazu die beſtimmte Ausſicht; er verdankte dieſe größtentheils dem Einfluß des jetzt aus Italien zurückgekehrten Goethe, ſo wie der Fürſprache der Frau von Stein. Die Profeſſur Eichhorns in Jena war erledigt; Schiller ſollte ſich zu deren Uebernahme vorbereiten. Im März 1789 erhielt er das Patent als außerordentlicher Profeſſor an der Univerſität Jena für das Fach der Geſchichte, anfangs ohne Gehalt, ſpäter mit 200 Thalern; im Mai begab er ſich an den Ort ſeiner Beſtimmung.

Mehr als Schiller es irgend erwarten konnte, fanden ſeine Vorleſungen Beifall; ſein Name wirkte ſchon anziehend und der Eifer, das Feuer ſeines Lehrens, manches Neue und Ungewohnte ſeiner Erſcheinung und ſeines Vortrages war feſſelnd und ergreifend. Gleichwohl ſah er, der früher das Lehrfach für ſeinen eigenthümlichſten Beruf erkannt hatte, jetzt dieſe Stellung nicht mehr für die ſeines Lebens, ſondern nur noch für einen Durchgang an: der Schriftſteller, der Dichter hatte bereits den Profeſſor überwachſen. Schiller lehrte Geſchichte, ging aber, als äußere Verhältniſſe und innerer Beruf ihn beſtimmten, die Vorleſungen leichter zu nehmen, mehr zur Aeſthetik über, für welche er weniger der anſtrengenden Studien bedurfte; aus beiden Richtungen ſeiner akademiſchen Thätigkeit ſind aber der deutſchen Literatur werthvolle Beſitzthümer erwachſen.

Als die Sehnſucht ihn von der Geſchichte zur Poeſie zurücklenkte, war es diesmal nicht das Drama, ſondern vielmehr das Epos, worauf ſich ſein Geiſt richtete: der Umgang mit Homer, der ihn in hohem Grade anregte, ſcheint daran Theil gehabt zu haben. Und doch ſollte ſein Held der neueſten Zeit angehören; wie es ſcheint, durch Körner beſtimmt, hatte er ſich für Friedrich den Großen beſtimmt: er wollte ein mächtiges und treues Bild des hochragenden Fürſten und ſeiner Zeit entwerfen; an Intereſſe, an hartem Conflict im Kampf mit der halben Welt fehlte es wahrlich nicht. Aber doch wollte er ſich nicht ins Weite verlieren, die Haupthandlung ſollte wenig verwickelt, möglichſt inhaltvoll und einfach ſein. Hier ſchwankte er in der Wahl des Momentes, der Reichthum alles deſſen, was er aufzunehmen wünſchte, — auch die Reformation ſollte mit hineinſpielen — ließ ſich nicht in ſo enge Grenzen zuſammenfaſſen und, wie wir wiſſen, die Sache unterblieb, aber nicht ohne den innerlich ringenden Dichter gefördert zu haben. Das Nähere, von großem Intereſſe für das Studium, iſt in dem Briefwechſel mit Körner niedergelegt. Nachdem Schiller auf mehr als einer Seite die Schwierigkeit erkannt, verſuchte er es mit einer anderen Zeit, mit einem anderen Helden. Er wollte Guſtav Adolph zum Mittelpunkt eines epiſchen Gedichtes wählen — auch dies kam nicht zu Stande, führte aber zur dramatiſchen Behandlung, welche ſich jetzt um Wallenſtein gruppirt. Auch für die Form hatte Schiller Studien und Verſuche gemacht, er wollte ſeine epiſchen Gedichte in freien Stanzen verfaſſen und überſetzte, um die Brauchbarkeit dieſer Form auf die Probe zu ſtellen, die beiden Bücher der Aeneide.

Der Dichter war ſeit dem 22. Februar 1790 verheiratet, die Trauung mit Charlotte von Lengefeldt hatte in aller Stille in der Kirche eines Jena benachbarten Dorfes ſtattgefunden, er genoß jetzt der Ruhe und häuslichen Glückes. Als er aber im December dieſes Jahres mit ſeiner Gattin nach Erfurt reiſte, um einer Einladung des ihm noch immer gewogenen Freiherrn von Dalberg zu folgen, befiel ihn ein Fieber, deſſen Anfall auf der Rückkehr in Weimar ſich erneuerte, und hier einen ſehr bedenklichen Charakter annahm. Er fand während dieſer Krankheit viel Theilnahme der zarteſten Art, theils von ſeinen Freunden in Weimar, theils von ſeinen Zuhörern in Jena, welche wetteiferten bei ihm die Nachtwache zu halten. Nach langſamer Geneſung verblieb Schwäche, insbeſondere aber Schmerz und Spannung der Bruſt. Die Wintervorleſungen konnten nicht mehr begonnen werden, aber auch für den Sommer dispenſirte ihn der Herzog. Die Kränklichkeit dauerte fort, Schiller beſuchte Karlsbad, ohne weſentlich hergeſtellt zu werden; dazu kamen jetzt drückende Sorgen, denn wenn er von dem Ertrag ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit ſein Daſein friſtete, ſo war bei fortdauernder Krankheit dieſe Erwerbsquelle geſchmälert und verſiegt. Schon in drückendſter Sorge wendete er ſich an den Herzog, um gegen die äußerſte Bedrängniß geſchützt zu ſein, als plötzlich und unerwartet die Hülfe in der Noth und zwar aus der Fremde kam. Die Kunde von Schillers Krankheit und Lage hatte ſich weit umher verbreitet, mit ihr ſogar die Nachricht von ſeinem Tode, als Folge der letzteren.*) Als dieſe Nachricht ſich falſch erwies, war die Theilnahme um ſo mehr geſteigert, aber Dänemark, oder richtiger: das deutſche Holſtein, war es, wo man mit der That zu helfen dachte und nicht warten ließ. Am 13. December 1791 erhielt Schiller ein Schreiben von bisher unbekannter Hand und mit dieſem auf drei Jahre ein jährliches Geſchenk von Eintauſend Thalern: den großmütigen Gebern ein Ruhm für alle Zeit! Das war der Prinz Chriſtian Friedrich von Holſtein-Auguſtenburg und ſein Miniſter Ernſt von Schimmelmann, unbekannte Verehrer von Schillers damals erſchienenen Werken; die Art, wie ſie ihre Gabe einführten, konnte nur ehrend für den Dichter ſein. Aber lieber noch als den Brief der unbekannten Verehrer theilen wir hier mit, was Schiller darauf an ſeinen Freund Körner ſchrieb: „Ich muß Dir unverzüglich ſchreiben, ich muß Dir meine Freude mittheilen, lieber Körner. Das wonach ich mich ſchon, ſo lange ich lebe, auf das feurigſte geſehnt habe, wird jetzt erfüllt. Ich bin auf lange, vielleicht auf immer, aller Sorgen los, ich habe die längſt gewünſchte Unabhängigkeit des Geiſtes." — Und er ſetzt hinzu: „Ich habe die nahe Ausſicht, mich ganz zu arrangiren, meine Schulden**) zu tilgen,

---

*) Der Dichter Baggeſen hatte ein beſonderes Todtenfeſt Schillers gefeiert.

**) Was Schiller damals am meiſten drückte, war eine Wechſelſchuld, der Veit'ſche Wechſel, der mehrmals prolongirt ſtets höher anwuchs und drohender und, unabhängig von Nahrungsſorgen, ganz den Entwürfen meines Geiſtes zu leben. Ich habe endlich einmal Muße zu lernen und zu ſammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten.“ Mit gleicher Rührung dankte er ſeinen Wohlthätern.

Während der fortſchreitenden Geneſung nahm Schiller Kenntniß von Kantiſcher Philoſophie, welche damals in Jena durch Reinhold, Wielands Schwiegerſohn, vertreten wurde — und Reinhold hatte Theil gehabt an dem von Holſtein kommenden Glück. Schiller war ſeiner Natur nach ein philoſophiſcher Dichter, ſchon auf der Karl-Schule hatte er ein wahres Intereſſe für Philoſophie beſeſſen, und es liegt ſehr nahe, daß in der erſten freien Zeit in ihm das dringende Bedürfniß aufſtieg, ſich über diejenige neue Philoſophie zu unterrichten, welche für deutſche Wiſſenſchaft eine neue Aera zu verkünden ſchien. Ihn intereſſirte beſonders die moraliſche, noch mehr die äſthetiſche Seite und treffliche Abhandlungen, welche bald entſtanden, bezeugen, daß auch hier der Dichter ſeine koſtbare Zeit nicht vergeblich aufgewandt. Zunächſt ſah er ſich veranlaßt zu dem philoſophiſchen Lehrgedicht „die Künſtler.“ Die Art, wie Schiller die Kantiſche Philoſophie in ſich verarbeitete, iſt, wie ſich das jetzt nicht länger verkennen läßt, ſelbſt für die Wege, welche die nachfolgende deutſche Piloſophie gegangen, von Einfluß geweſen. Gar manches, was er leicht, oft nur in einem Epigramm, hingeworfen, iſt in philoſophiſche Terminologie gekleidet und in Paragraphen ausgearbeitet, wieder gekommen, oft als Original bewundert.

Noch mehr kam Schiller zum Gefühl der vollen Freiheit, als er das Manuſcript einer beſtellten Arbeit, der dreißigjährige Krieg, für Göſchens Damen-Kalender abgeſchickt hatte; er

---

ward. Als Schiller Anſtalt zur Bezahlung machte und deshalb an Körner ſchrieb, erfuhr er, daß dieſer mit Aufopferung ihn bereits eingelöſt, da die allzuhohen Forderungen ihn empört hatten. Ein ſolcher Freund war des Dichters werth.

ſchrieb jetzt an ſeinen Freund: „Keine Arbeit mehr, die mir ein Anderer auflegt, oder die einen andern Urſprung hat als Liebhaberei und Neigung! Sage mir nur, woran ich mich jetzt zuerſt machen ſoll, mir iſt ordentlich bange bei meiner wieder erlangten Geiſtesfreiheit. Vor einem größern Ganzen fürchte ich mich noch; darum zweifle ich, ob der Wallenſtein ſogleich herankommen wird.“

Im Herbſt des Jahres 1792 ward Schiller in Jena durch den Beſuch ſeiner Mutter und ſeiner jüngern Schweſter, welche ſich für das Theater ausbildete, erfreut; auch dies mußte überaus wohlthuend und beruhigend auf ihn wirken und da man jetzt keine Feindſeligkeit mehr von ſeinem Herzog zu beſorgen hatte, ward ſeine Sehnſucht nach der ſchwäbiſchen Heimat groß. Er beſuchte dieſelbe im folgenden Jahr und fand hier ſeine alten Freunde wieder; bei einem Beſuch in Tübingen machte er die Bekanntſchaft des jungen Buchhändlers Cotta, den damals der Gedanke einer Zeitſchrift beſchäftigte, welche alle namhaften Schriftſteller Deutſchlands vereinigen ſollte. Es gelang, Schiller für die Redaction zu gewinnen; ſo entſtanden die Horen, deren Ankündigung ſchon Aufſehen machte.

Inzwiſchen hatte Schiller bei ſeiner Rückkehr nach Jena ſich zunächſt dem Wallenſtein zugewendet, die umfaſſendſten Studien begleiteten die poetiſche Production, der fortgeſchrittene hiſtoriſche Sinn gewann den weſentlichſten Einfluß auf die Geſtaltung des Stoffes, namentlich auf die Behandlung der Hauptfigur.

So ſehr die äußeren Verhältniſſe die Production begünſtigten, ſo traten doch, unter dem Einfluß körperlicher Zuſtände, Momente der Mutloſigkeit ein, wo er glaubte den Stoff nicht bewältigen zu können, ja ihm an Kraft nicht gewachſen zu ſein — eben nur Beweis des hohen Zieles, nach dem er ſtrebte und ſeiner gewaltig ringenden Künſtlerkraft.

Schillers letzte Jahre in Jena brachten viel Freundliches, deſſen es aber auch bedurfte, um dieſe erſchütterte Lebenskraft noch zu erhalten. Unter dem belebenden Umgang den er hier genoß, iſt vor allem der mit der Familie Wilhelms von Humboldt zu nennen; von welcher Art der geiſtige Verkehr der in vieler Rückſicht verwandten Naturen war, liegt in dem Briefwechſel zu Tage. Auch der jüngere Alexander von Humboldt hatte, damals noch unberühmt, Berührungen mit dem Dichter. Von jüngeren Kräften ſchätzte Schiller beſonders Schelling, der ältere Fichte gewann erſt ſpäter ſein volles Intereſſe. Um noch den mehr äußeren Umriß des Lebens zu ziehen, ſo ſei erwähnt, daß Schiller in ſeiner Geneſung im Stande war, ſich Equipage anzuſchaffen, daß ihm ein Sohn geboren wurde, und er die Freude genoß, ein eigenes Beſitzthum mit Garten und ſchöner Ausſicht zu erwerben. Er ſelbſt weilte hier am liebſten in einem entfernt liegenden Gartenhauſe, hier, ähnlich wie in Loſchwitz, erwuchs zum größten Theil ſein Wallenſtein.

Dabei ward der entfernten Freunde nicht vergeſſen; der Briefwechſel mit dem Dresdner dauerte fort. Nun aber tritt neben dem berathenden Verkehr mit Körner und Humboldt noch ein anderer hinzu, der von hier ab für alle ſeine Werke leitend und beſtimmend bleibt, der Verkehr mit Goethe.

Schiller hatte ſchon auf der Karlsſchule den berühmten Verfaſſer des Götz und des Werther geſehen, als dieſer mit ſeinem Herzog einer Prüfung beiwohnte, eine ſpätere Berührung hatte er mit ihm in Rudolſtadt bei Frau von Lengefeldt gehabt. Goethe war höflich geweſen, ohne aber zu näherem Anſchluß einzuladen, und nicht viel anders war es ſpäter in Weimar; er that für Schiller, ſo viel die Verhältniſſe zuließen, ohne ihm aber eine nähere Theilnahme zu ſchenken: es ſchien, als ob beider Naturen weit auseinander gingen. Das gleiche Gefühl hatte Schiller, was er nach der erſten Begegnung an Körner ſchrieb, dauerte noch lange fort: „Im Ganzen genommen iſt meine in der That große Idee von Goethe nach dieſer perſönlichen Bekanntſchaft nicht vermindert worden; aber ich zweifle, ob wir je einander ſehr nahe rücken werden. Vieles, was mir jetzt noch intereſſant iſt, was ich noch zu wünſchen und zu hoffen habe, hat ſeine Epoche bei ihm durchlebt. Sein ganzes Weſen iſt ſchon von Anfang her anders angelegt, als das meinige, ſeine Welt iſt nicht die meinige, unſere Vorſtellungen ſcheinen weſentlich verſchieden. Indeſſen ſchließt ſich aus einer ſolchen Zuſammenkunft nicht ſicher und gründlich. Die Zeit wird das Weitere lehren.“ Sie lehrte es, und zwar gerade was Schiller entgangen war, daß aus der Verſchiedenheit der Charaktere bei gleich aufrichtigem Streben eine Einigung viel höherer Art hervorgehen konnte.

Die Horen gaben die natürliche Gelegenheit einer Annäherung, es entſpann ſich ein Briefwechſel und dieſer führte in ſeinem Verfolg zu jener Freundſchaft und zu jenem innigen Verein der Geiſter, welche in aller Literatur ſo einzig daſteht, der ſo weit geht, daß ſich jetzt in mehreren Fällen das geiſtige Eigenthum nicht mehr ſcheiden läßt. In der That reiften die Werke beider an der gegenſeitigen Theilnahme und Wärme und jetzt erſt beginnt Schillers wahre dichteriſche Thätigkeit, gewiß diejenige, mit welcher er der Nation unvergeßlich iſt. Gemeinſame Unternehmungen knüpften das Band ſtets enger und vereinte Arbeit gab Gelegenheit zum innerſten Austauſch der Geiſter; zu den Horen kommen noch die Muſenalmanache und Schiller ſah ſich vielfach zur Production angeregt und aufgefordert. Beſonders wurden die dichteriſchen Freunde durch die Xenien einander verbunden; als dieſe einen allgemeinen Krieg veranlaßten, mußten ſie eng vereint zur Abwehr ſtehen. Neben den kleineren Arbeiten ſchritten aber die größeren rüſtig fort, neben lyriſchen Gedichten erwuchs jetzt jene Reihe bewunderter Dramen.

In demſelben Maaß, wie Schillers inneres Leben geregelter und reicher wird, iſt von ſeinen äußeren Lebensſchickſalen um ſo weniger zu melden. Ausflüge von Jena nach Weimar, um hier mit Goethe perſönlich zu verkehren, um das Theater zu ſehen, bilden die Hauptſtadien, anderſeits aber auch immer wiederholte Krankheitsanfälle, ſo daß jede ſtärkere Anſtrengung, jeder höhere Aufſchwung faſt regelmäßig Ermattung und ſelbſt Gefahr im Gefolge hat. Die inneren Erlebniſſe beziehen ſich aber auf die Werke ſelbſt und das Wichtige davon wird beſſer einzeln bei dieſen zur Sprache gebracht. Die nächſte große Arbeit war jetzt Wallenſtein, nach mancherlei Metamorphoſen gedieh das Stück ſo weit, daß es, eben beendigt, in drei Theilen, am 20. April 1799 in Weimar gegeben werden konnte. Die Wirkung war außerordentlich, und ſchon am 17. Mai wurde Wallenſteins Tod auf der Hofbühne zu Berlin gegeben und vom Publicum mit Begeiſterung aufgenommen.

Mit der Aufführung des Stückes fühlte Schiller ſich von einer Laſt befreit, die ihn lange gedrückt hatte, aber er fühlte auch eine Leere und ſuchte nach neuem Stoff. Er ſchwankte zwiſchen den Malteſern, dem Julianus Apoſtata und einem Stück in dem Königin Eliſabeth und Maria Stuart im Vordergrunde ſtehen ſollten; das letztere behielt das Feld. Doch ehe er es beendigte, ging ihm ein anderer Stoff durch den Kopf, Warbeck, von dem wir noch ausführlicher ſprechen. Am 14. Juni konnte das neue Trauerſpiel Maria Stuart auf die Bühne zu Weimar gebracht werden.

Je mehr in Schiller ſich der Entſchluß feſtſetzte, nach ſolchen Erfolgen nunmehr ganz der dramatiſchen Kunſt zu leben, mußte ihm der Aufenthalt in Jena unpaſſend erſcheinen, konnte er ihn doch nur erinnern an ſeine Unthätigkeit als Profeſſor. Er war ſchon öfters auf längere Zeit in Weimar geweſen, um hier die Aufführung ſeiner Stücke zu betreiben und ſich an der Darſtellung anderer zu bilden, jetzt wünſchte er ſich ganz und bleibend in Weimar niederzulaſſen. Die ökonomiſchen Schwierigkeiten wurden endlich, wiewohl in wenig glänzender Weiſe, überwunden; Schiller hatte jetzt den rechten Ort ſeines Bleibens gefunden, er hatte freie Zeit und nichts war ihm jetzt mehr zu wünſchen als der Beſitz voller Geſundheit. Aber ſeine Tage waren bereits gezählt, beim Erklimmen des Gipfels auf dem er ruhen wollte, hatten ſeine Kräfte ſich erſchöpft. Und dennoch, wie viel, wie Herrliches hat er hier geſchaffen.

VI.

Letzte Lebensjahre.

Die Ueberſiedelung nach Weimar erfolgte Anfangs December 1799, nachdem Schillers Gattin eben von einer ſchweren Krankheit geneſen war. Er ward überall auf das freundlichſte begrüßt und empfangen, auch von dem Hof, dem er ſich aber fern hielt, und der ſich auch wenig um ihn kümmern wollte. Als ob er ein Bewußtſein von der Kürze des ihm noch gegönnten Lebens gehabt hätte, lebte er ganz der Poeſie, vor allem der dramatiſchen, die er nunmehr in aller Beſtimmtheit als ſeinen wahren Lebensberuf erkannte. Schiller überſetzte um dieſe Zeit Shakeſpeares Macbeth, eine Arbeit auf die er wenig Werth legte, denn ſchon erfüllte ſeine ganze Seele ein Stoff der ſeltenſten Art — die Jungfrau von Orleans. Das Stück war vollendet, ſeiner Aufführung ſtellten ſich aber in Weimar unbegreifliche Schwierigkeiten in den Weg; erſt im Jahr 1803 kam es dort auf die Bühne.

Der Dichter wälzte ſchon wieder anderes in Gedanken, die Malteſer und Warbeck, beide bekanntlich nicht zu Stande gekommen. Eine ſchwere Krankheit befiel den Dichter noch im Jahre 1800, und im nächſten Jahre iſt nur die Ueberſetzung und Einrichtung der Turandot, nach dem Stück von Gozzi, zu verzeichnen. Im Jahr 1802 erfolgte durch Kaiſerliches Decret Schillers Erhebung in den Adelſtand, wohl durch Frau von Stein und andere ihm wohlwollende hochgeſtellte Frauen betrieben, welche allerſeits die Nothwendigkeit fühlten, Schiller in ein beſſeres und weniger genirtes Verhältniß zum Hof zu bringen.

Mit dem Frühling des Jahres 1802 tritt eine neue Periode dichteriſchen Schaffens ein: Schiller warf ſich mit ganzer Kraft auf einen Stoff, von dem er damals an Körner ſchrieb, daß er zwar gewagt ſei, aber werth, daß man Alles dafür thue. Es war kein anderer als Tell, d. h. eben jener, den einſt Goethe hatte epiſch behandeln wollen und den er jetzt ſeinem Freund abtrat. Aber Schiller kam damit noch nicht ſogleich zu Stande, ein anderer Gegenſtand, der zugänglicher ſchien, überwuchs jenen und erbte gleichſam die für jenen gewonnene Begeiſterung: die Braut von Meſſina. Am 31. Januar des nächſten Jahres konnte Schiller die Vollendung des Stückes an Wilhelm von Humboldt melden, am 4. Februar ward es der Bühne dargeboten, am 19. März fand die erſte Vorſtellung ſtatt, am 26. die Wiederholung. Der Erfolg übertraf alle Erwartung, alles war electriſirt, man brachte dem Dichter, etwas ganz unerhörtes, im herzoglichen Theater ein Lebehoch.

Es kann auffallen, daß Schillers nächſte dramatiſche Werke nichts anderes waren, als Bearbeitungen franzöſiſcher Stücke, der Paraſit und der Neffe als Onkel. Es ſcheint dies ein früheres Verſprechen gegen den Herzog geweſen zu ſein, der noch immer eine Vorliebe für das franzöſiſche Theater hatte, und ſchwerlich ganz zu ſchätzen wußte, was er an Schiller beſaß. Befand ſich auch Goethe zum öftern in dem Fall, dieſer Liebhaberei nachgeben zu müſſen, ſo finden wir Schiller in ſpäteren Jahren immer weicher und duldſamer, außerdem waren ihm bei ſeiner ſchwachen Geſundheit zwiſchendurch ſolche mehr mechaniſche Arbeiten erwünſcht, um doch nicht ganz feiern zu müſſen, überdies verlangten aber damals die Theater, deren früheres Repertoir großentheils unmöglich geworden war, auf das dringendſte nach Neuem und Spielbarem.

Schon nahm Schiller wieder die Malteſer in die Hand, wurde dann aber, nachdem er längere Zeit bald angezogen, bald abgeſtoßen worden, ſchließlich mit voller Begeiſterung zum Tell gezogen, den jetzt kein anderer Stoff verdrängen ſollte; und ſchon konnte er ſchreiben: „Wenn mir die Götter günſtig ſind, ſo ſoll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutſchland erſchüttern.“ Goethe, um des Freundes Arbeit zu fördern, ſeine Stimmung zu erhöhen, brachte damals Shakeſpeares Julius Cäſar auf die Bühne, eine zarte Aufmerkſamkeit, für die er den ſeltenſten Lohn in dem nun geförderten Werke ſelbſt empfing. Die erſte Aufführung fand zu Weimar am 17. März 1804 ſtatt, der Erfolg übertraf den aller übrigen Stücke Schillers noch bei weitem und bald wollte keine Bühne Deutſchlands mit der Vorſtellung des großartigen Stückes zurückbleiben.

Die nächſte Folge war, daß Schiller durch Iffland eine Einladung nach Berlin erhielt, um hier der Aufführung mehrerer ſeiner Stücke beizuwohnen; er ging gern darauf ein, begab ſich mit Frau und Kindern auf die Reiſe und traf in Berlin zu Anfange Mais ein. Man gab die Braut von Meſſina, darauf Wallenſtein und Tell, großentheils vortrefflich. Schon in Weimar, bei ihrem Beſuch im Jahr 1799, hatte Königin Louiſe ſich überaus gnädig gegen Schiller geäußert, ſie beſonders ſchien ihn jetzt in Berlin feſthalten zu wollen. Man that viel um ihn dafür zu bewegen, das Anerbieten, das man ihm machte, um ihn zu einem bleibenden Aufenthalt in der Preußiſchen Reſidenz zu beſtimmen, war an ſich und zumal in damaliger Zeit ſehr bedeutend: keine beſondere Verpflichtung als nur die, den größern Theil des Jahres in Berlin anweſend zu ſein, eine Stelle in der Akademie der Wiſſenſchaften, ein Jahrgehalt von 3000 Thalern und der Gebrauch einer Hofequipage. Was Schillern die Sache noch annehmlicher machte, war der Gedanke, falls ſeine productive Kraft verſagte, und darauf war er allerdings gefaßt, einen deutſchen Plutarch zu ſchreiben; auf der andern Seite ſtand die Sorge für ſeine jetzt ſehr zarte Geſundheit, die Furcht vor neuen Verhältniſſen, die Rückſicht gegen ſeinen Herzog, endlich aber auch die Abneigung ſeiner Frau, welche bei einer

Ausfahrt über den Anblick des damals noch weniger verdeckten märkiſchen Sandes erſchrocken war. Schiller blieb bei ſeiner Rückkehr nach Weimar längere Zeit unſchlüſſig, zuletzt aber ſiegte die Vorliebe für Weimar und wohl auch das Vorgefühl ſeines nahen Todes; er wandte ſich vertrauensvoll an den Herzog und dieſer that, was die Kräfte des kleinen Staats irgend geſtatteten. Man darf ſagen, Schiller habe das Rechte gewählt.

Die nahe Niederkunft ſeiner Frau bewog Schiller nach Jena zu gehen, weil er dort zu dem Arzt Starke ein beſonderes Zutrauen hatte. Hier leider zog er auf einer Spazierfahrt ſich eine Erkältung zu, welche ſchweres Leiden in ihrem Gefolge hatte und von dem er ſich nur ſchwer erholte. Mit ſeiner letzten Kraft und mit beſonderer Erhebung warf er ſich auf einen neuen Tragödienſtoff — Demetrius, es war das letzte Aufflammen ſeines hohen Geiſtes.

Im Mai des Jahres 1805 erkrankte Schiller, wie man anfangs glaubte, nicht bedenklich, denn es ſchien als eines ſeiner häufigen Katarrhalfieber, aber bald ſtellte die Gefahr ſich ein. Er trauerte ſehr in der Arbeit ſeiner neuen Tragödie unterbrochen zu ſein, ſie beſchäftigte ihn ſtets in ſeinen Fieberphantaſien; der junge Heinrich Voß, abwechſelnd mit ſeinem alten treuen Diener, wachte an ſeinem Krankenbett; man vernahm, daß er Gott anrief, ihn vor einem langſamen Hinſterben zu behüten — er ward erhört. Sein Tod erfolgte am 9. Mai 1805. Am folgenden Tage ward wegen ſeines Todes die Vorſtellung im Theater ausgeſetzt, das Begräbniß war am 11. Abends ſpät, zwölf junge Männer nahmen den Trägern die Leiche ab; Frau von Wolzogen ſchreibt: „Es war eine ſchöne Mainacht. Nie habe ich einen ſo anhaltenden und wohltönenden Nachtigallengeſang gehört, als in ihr.“

Schillers körperliches Bild, von Künſtlerhand trefflich verewigt, ſteht vor aller Augen. Mit Worten hat ihn Johannes Falk auf ſeiner Reiſe nach Weimar und Jena im Jahre 1794 geſchildert, eine Schilderung, die um ſo unbefangener iſt, als ſie nicht für die Öffentlichkeit beſtimmt war.*) Ich entnehme daraus: „Schiller iſt ein großer und ſtattlicher Mann, und ſcheint auf den erſten Blick etwas verlegen mit ſeiner Figur. Er hatte ſeit einiger Zeit Blut ausgeworfen, und daher mochte es zum Theil mit kommen, daß er ſo hager, blaß und abgefallen ausſah. Rothes Haar, das ihm, weil er noch im Negligee war, wild um den Kopf flog, machte dieſe Bläſſe noch bemerkbarer. Auf ſeinem Geſicht ſchwebt ein ſtiller Zug von Melancholie und Schwärmerei, und aus ſeinem Auge glänzt eine gewiſſe Leutſeligkeit hervor, die mir auf der Stelle das Herz abgewann. Faßt man ihn ſcharf ins Auge, ſo hat er das Anſehen eines Abweſenden, oder eines Mannes, der in Nachſuchung eines geliebten und verlorenen Kleinodes vertieft, die äußeren fremden Gegenſtände unbemerkt an ſeiner geängſteten Seele vorübergleiten läßt, und dieſe Aengſtlichkeit und ſchwebende Unruhe ſcheint ſich ſeinem ganzen Weſen mitzutheilen. — Er ſpricht ſehr leiſe, aber ſchön und ungekünſtelt.“ Frau von Wolzogen ſagt, nachdem ſie von ſeinem letzten Krankheitsanfall in Jena geſprochen: „Seine Geſichtsfarbe war verändert und fiel ins Graue, ſo daß ich mich oft erſchreckte, aber ſein geiſtiges Leben blieb gleich ſtark und rege.“

Als Ergänzung dieſer Schilderung nehme man die Worte einer Ausländerin, der Frau von Stael, die, als ſie Schiller zum erſten Mal am Hof von Weimar ſah und mit ihm ein Geſpräch ſuchte, ſich unter anderem ſo äußert:

La conviction intime le fit parler. Je me servis d'abord, pour le refuter, des armes françaises, la vivacité et la plaisanterie; mais bientot je démêlai dans ce que disait Schiller tant d'idées à travers l'obstacle des mots; je fus si frappée

---

*) Im Weimariſchen Jahrbuch, Theil 6.

de cette simplicité de caractère qui portait un homme de génie à s'engager dans une lutte où les paroles manquaient à ses pensées, je le trouvai si modeste et si insouciant dans ce qui ne concernait que ses propres succès, et si fier et si animé dans la défense de ce qu'il croyait la verité, que je lui vouai dès cet instant une amitié pleine d'admiration.

Vierundzwanzigſtes Buch.

Schiller's dramatiſche Werke.

5*

I.

Schillers dramatiſche Werke.

Die Räuber.

Schiller iſt von gleich großer Bedeutung als dramatiſcher und als lyriſcher Dichter, doch iſt hier mit den Dramen zu beginnen, da ſein Name durch ſie zuerſt dem deutſchen Volke bekannt wurde; die werthvolleren lyriſchen Gedichte gehören überdies einer ſpäteren Zeit an.

Ein einziges Werk machte Schiller ſogleich in weiten Kreiſen zu einem bekannten und beachteten Schriftſteller. Die Wirkung war um ſo größer, als es zugleich geleſen und geſpielt wurde; wer aber nicht davon ergriffen und hingeriſſen war, fühlte ſich wenigſtens zur Gegenſtrebung angeregt. Schiller hat mit keinem ſeiner vollendeteren Werke einen größeren Eindruck machen können als mit dieſem erſten; ſo war denn auch der Charakter deſſelben von ſeinem Namen lange Zeit untrennbar und wurde ihm ſogar ein Hinderniß für die Anerkennung ſeines reiner entwickelten Weſens.

Die Räuber erſchienen im Jahr 1781. Wüßten wir dies nicht, das Stück ſelbſt würde es uns ſagen, denn es paßt ſo genau in dieſe und keine andere Zeit, es trägt alle Kennzeichen und Symptome derſelben an ſich, es fügt ſich ſtrenge in die Progreſſion, welche durch die dramatiſchen Werke der neuen Aera bezeichnet wird. Jedes dieſer Stücke iſt in dem Schillerſchen wieder zu erkennen und wir dürfen es als den Abſchluß der Sturm- und Drangperiode bezeichnen, eben ſo entſchieden, wie ſie mit Goethes Götz beginnt, findet ſie in Schillers Räubern ihren Endpunkt: Lenz und Klinger ſind mit darin enthalten, aber auch nicht minder Leſſings Emilia und Leiſewitzens Julius von Tarent. Wir finden darin die abgeworfene Feſſel der Kunſt und zugleich die ganze Unruhe der Zeit, ihren unbeſtimmten Drang; es iſt die Zeit zwiſchen der Befreiung Amerikas und der franzöſiſchen Revolution, ſociale Erdbeben ſtehen bevor, die Luſt iſt ſchon voll Schwefel, eine tiefliegende Unbehaglichkeit und verhaltene Erbitterung will ſich Raum machen. Auf der anderen Seite hat ſich aber in aufſteigender Reihe eine Form für das neue Drama gebildet, der neue Dramatiker ſteht bereits auf den Schultern ſeiner Vorgänger und tritt ſogleich mit einem abgerundeten, wohl organiſirten Werk auf, das nicht zum kleinſten Theil ſeinen Eindruck dieſer trefflichen Anlage und Gliederung verdankt, bei all ſeiner Wildheit.

Dabei iſt das Stück voll von Reminiſcenzen und Anklängen im Ganzen, wie im Einzelnen, in den Motiven wie in der Ausführung. Es ſind dieſe Motive aber zum Theil in der Zeit und Luſt Liegendes, weshalb nicht als gewöhnliche Entlehnung zu betrachten. Schiller entnahm (ſ. o.) den Stoff zunächſt jener Schubartſchen Erzählung „der verlorne Sohn“, hier waren die Räuber ſchon gegeben, die bei der dramatiſchen Ausbildung nur noch mehr in den Vordergrund traten; aber er fand Aehnliches auch in einem Stück von Weiße, „die Flucht,“ vom Jahre 1780; eines ſeiner Hauptmotive kommt überein mit dem in Leiſewitzens Julius, ein anderes, die Einſperrung des Vaters, mit Lenz*) („die beiden Alten“), wogegen ſich die Art der Ausführung am nächſten an Klinger hält. Aber alles das thut dem Werk keinen Eintrag, es iſt an dieſer Stelle der Anſchluß weder auffallend noch herabſetzend, denn eine tüchtige Productivität beruht zunächſt auf einer ſtarken Receptivität, welche alles Entgegentretende aufnimmt, aber es ſogleich doch in eigener Weiſe verarbeitet. In der That nun iſt in Schillers erſtem Werk ſo viel Mächtiges und Originales, daß von Nachbildung nicht die Rede ſein kann: wo er entlehnt, hat er ſeine Vorgänger überboten, ja durch die Vereinigung verſchiedener Motive erwächſt hier erſt eine Zuſammenwirkung, ſo wie Steigerung jedes Einzelnen, welche denn eben das Werk zu einem Höhenpunkt machte.

---

*) Und Gödecke macht aufmerkſam auf Aehnlichkeiten mit den damals beliebten Stücken des Schauſpielers Möller (die Zigeuner, Sophie), G. Grundriß II, S. 919.

Fanden wir in Leſſings Emilia den Beginn eines revolutionären Elementes, tritt in Goethe's Götz der Act kraftvoller Selbſthülfe inmitten verrotteter Zuſtände entgegen, ſo finden wir das hier in höherem Maaß, das Lied des Brutus im Zuſammenhang mit dem Motto: „in tyrannos“ läßt hier keinen Zweifel; es ſteigert ſich nun aber der Haß gegen die Bevorzugung und die Erbitterung über Ungleichheit der Rechte und des Beſitzes bis zu einer allgemeinen Rache an der aus dem Gleis gekommenen Geſellſchaft. Der Conflict wird concentrirt auf ein Bruderpaar: von den beiden Brüdern hat der Eine die Sünde in ſich, und ſoll Gegenſtand des Abſcheus werden, der Andere wird durch die Verhältniſſe zum Verbrechen getrieben und iſt als Gegenſtand des Mitleids und der Rührung behandelt. Das Räuberleben durchbricht die Schranke ſtaatlicher Ordnung mit offener Gewalt, gegenüber den feigen Unthaten des vollendeten Böſewichts. Karl Moor iſt der kräftigſte Jüngling, die reinſte Natur, das edelſte Herz, aber nicht nur der verſtoßenſte, der unglücklichſte, ſondern auch der ſchuldbeladene. Die Welt ließ ihm keinen Raum ſich zu entfalten, die böſe, die verkommene Welt! Ihm bleibt nichts übrig als auch eine Rolle, über die er erſchrecken muß, wie ſie ihm zum Bewußtſein kommt. Das heißt nun freilich die Dinge hochſpannen, aber man wird danach den Eindruck begreifen, den das Stück auf ſeine Zeit und namentlich auf die Jugend machte. Die Intentionen des Dichters wurden ſogleich verſtanden und mehr als das, ſie zündeten. Neben dem, was den Beſchauer und Leſer mächtig anpackt, hat nun aber das Stück auch ein gut Theil von Sentimentalem, nicht bloß in der Rolle der Amalia, ſondern auch ſelbſt des Räubers Moor, z. B. ſehr ſchön zu Anfang des vierten Actes — eine Miſchung des Wilden und Weichen, welche damals beſonders anziehend und unwiderſtehlich war.

Die Expoſition des Stückes iſt ſehr zu loben, im weiteren Verlauf eine gute Oekonomie, viel Abwechſelung und beinahe durchgängige Spannung, nur erhalten die wiederholten Scenen des Räuberlebens eine allzu große Breite; die Macht der Motive ſelbſt hat erſetzt, was etwa dem Dichter an Kunſt und Erfahrung noch abgehen mochte. Die drei Hauptrollen ſind in hohem Grade wirkſam und dankbar, außerdem aber auch Nebenrollen in mehrfacher Abſtufung immer noch von Inhalt und Intereſſe, nur der Diener Daniel wohl etwas zu breit und genreartig genommen. In der Ausführung iſt freilich Jugendliches, manches Uebertriebene, Unwahre, ſelbſt Hohle, und auch nach mancher Einſchränkung immer noch viel Rohheit, namentlich auch Mediciniſches und Cyniſches, dann wieder in der Sprache Mundartliches; allein bei alledem viel Phantaſie und Fülle, viel ungeſtüme Beredtſamkeit, unverkennbare ſtrotzende Kraft und dichteriſche Potenz, die ſogleich den künftigen Dramatiker verkündigt, freilich nicht einen ſolchen, wie Schiller zur Bewunderung der Nation ſich entwickelt hat. Das Stück hat mehr freien Wurf als Leſſings Emilia, es iſt dramatiſcher als Goethes Götz, energiſcher als Leiſewitz, ja ſelbſt als Lenz, tiefer und gehaltvoller als Klinger; ſo roh es auf der Oberfläche erſcheint, iſt es doch keineswegs ohne Kunſt, weder in der Anlage noch in der Ausführung. Aber freilich giebt es auch Punkte, wo die Kraft nicht ausreicht, wo der Gehalt der Situation nicht ausgebeutet iſt; noch häufiger hat man mit abſtracter Uebertreibung ſtatt tieferer pſychologiſcher Motive vorlieb zu nehmen, letzteres nicht bloß der Fehler der Jugend. Es wird ſich auch ſpäter hier eine

Grenze der Kraft und Natur zeigen; und nun hatte ſchon in ſeinem Ausgange der Dichter zu dem, von welchem hier beſonders zu lernen war, kein unmittelbares Verhältniß: durch ſeinen nahen Anſchluß an Klinger war er über Shakeſpeare hinaus.

Ein großes Lob des Stückes liegt darin, daß es trotz ſeiner ſocial-revolutionären Tendenz und trotz ſo vieler Ungeheuerlichkeiten doch noch, mit geringer Säuberung und Kürzung, geſpielt, ſogar auf einer Hofbühne geſpielt werden kann: es dankt dieſen Vorzug ſeiner dramatiſchen Anlage, ſeinem dramatiſchen Effect, ſeiner außerordentlichen Verſtändlichkeit und Popularität. Es iſt Alles mit ſolcher Entſchiedenheit, mit ſo derben Pinſelſtrichen hingeſtellt, daß weder dem Schauſpieler noch dem Zuſchauer irgend ein Zweifel bleiben kann — und Zeiten der Abſpannung greifen gern nach ſo ſtarken Potenzen, ſelbſt wenn ſie mit Rohheit und Uebertreibung gepaart ſind. Was inſofern für Schiller eine Ehre iſt, kann es aber nicht in jeder Rückſicht für uns ſein: ihm ſelbſt war ſpäter eine Aufführung der Räuber nur peinlich.

Das Stück wurde zuerſt in Mannheim gegeben (ſ. o.) und Schiller dadurch zu einer Bearbeitung veranlaßt, welche demſelben weſentlich zu ſtatten kam; noch mehr aber lernte der Dichter durch die Aufführung für Künftiges. Der Andrang des Publicums war außerordentlich groß, ſo daß das Gebäude nicht ausreichte; es wird berichtet, die Wirkung der erſten Acte ſei keine ſehr entſchiedene geweſen, hauptſächlich aber wohl nur darum, weil die Perſönlichkeit des Schauſpielers, welcher den mit ſo viel Vorliebe gezeichneten Karl Moor ſpielte, keine günſtige war; als aber Iffland als Franz Moor in den ſpäteren Acten den Böſewicht und Gottesleugner, der dann doch von ſeinem Gewiſſen übermannt wird, eine Scene, die der Dichter in genialen Zügen hingeſtellt hat, mit der ganzen Fülle ſeines damals noch friſcheren und wärmeren Talentes zur Anſchauung brachte, da war alles ergriffen und hingeriſſen und das Glück des Werkes war gemacht. Es breitete ſich ſogleich auch auf andre Bühnen aus und als man erſt geſehen hatte, worauf es ankam, konnte auch ſchwächeren Kräften der Darſtellung eine große Wirkung nicht ausbleiben.*) Dieſe Bühnenwirkung beſteht auch heute noch, namentlich haben bedeutende Kräfte, wie Ludwig Devrient, durch Erſcheinung und Spiel der Rolle des Franz Moor mehr Wahrheit und Individualität zu geben gewußt.

Wie allgemein und tiefgreifend die durch Schillers Stück gegebene Anregung war, zeigt ſich ganz beſonders auch darin, daß ſich an die Räuber die Gattung der Räuberromane knüpfte, ebenſo wie an Göthes Götz die der Ritterromane. Vulpius mit ſeinem Rinaldo Rinaldini und viele Andere ſpeculirten nur eben auf den Modegeſchmack, der durch Schiller plötzlich aufkam; aber Schillers Werk hat doch jedenfalls noch einen tieferen Gehalt, machte noch andere Verſprechungen, die freilich nur er erfüllen konnte.

---

*) Es mag nicht ohne Intereſſe ſein in der Berliner Theaterzeitung das Urtheil über die erſte Aufführung der Räuber in Leipzig zu vernehmen. Ein Kritiker, dem das Lob gar nicht ſo leicht wird, ſchreibt über die Darſtellung vom 20. und 22. September 1782: — „Das delectare, welches Horaz von allen Werken der Dichtkunſt verlangt, hat der Verfaſſer gänzlich außer Acht gelaſſen. Die Unwahrſcheinlichkeit der Handlung (?), die ſchreiende Beleidigung alles Coſtüms (?) und die nachläſſige Schreibart ſind Flecken, die jedem auffallen müſſen, der nur ein wenig weiß, was zu einem guten Schauſpiele gehört. — Aber das Stück hat doch ſo ſehr gefallen; hat es denn gar kein Verdienſt? Das Gefallen beweiſt nichts, es haben gar manche elende Büchlein in Deutſchland auf einige Zeit ihr Glück gemacht, aber auch nach meinem Gefühl hat der Verfaſſer der Räuber ſehr viel Genie. Er faßt glücklich einen Charakter und weiß ihn mit Kraft darzuſtellen — er hat eine hochfliegende Imagination, er hat Witz. Er ſtudire einige Jahre die Menſchen, mit denen er lebt, nicht die Menſchen im Shakeſpeare, er ſtudire die deutſche Sprache und das Theater und dann ſchreibe er Schauſpiele. Wenn ſie bei ihrem Erſcheinen kein ſolches Aufſehen machen, wie die Räuber, ſo werden ſie deſto länger geleſen werden.

II.

Fiesco.

In den Räubern blickte das politiſche und republicaniſche Element nur verſtohlen und im Einzelnen hervor, aber doch ſo, daß ſich ahnen ließ, es würden die von Amerika herübergedrungenen Freiheitsideen den Dichter auch noch weiter beſchäftigen. Schon Leſſing hatte ſeinen Blick auf republicaniſche Freiheitshelden gerichtet und in ihnen, zumal wo ſie erlagen, taugliche Helden der Tragödie erkannt; in ſolchem Sinn begann er ſeinen Henzi und ging nicht ohne Intereſſe an Maſaniello vorüber; allein in jener Zeit fehlte noch Verſtändniß und Antheil für Bewegungen dieſer Art: ganz anders jetzt, wo auf einmal die Republik des Alterthums in Wirklichkeit trat, wo ein großes Volk um die Freiheit kämpfte und dieſſeits des Oceans in vielfach gedrückten Lagen ſtille Seufzer der Sehnſucht nach Abhülfe und Befreiung aufſtiegen. Auch in Europa ſchon trübte ſich der Himmel, die Revolution war nicht fern, Voltaire und Rouſſeau wurden geleſen und übten ihre aufregende Kraft in Deutſchland nicht viel anders als in Frankreich, namentlich da, wo die Güter, der Schweiß, das Blut des Volkes verſchwendet ward in Ueppigkeit und Maitreſſenwirthſchaft. Das war die Zeit, das waren Zuſtände, in denen ſich aus politiſcher Umwälzung in ganz anderem Sinn Tragödien formen ließen, als je zuvor in Deutſchland, ſelbſt das Republicaniſche des Alterthums erſchien in viel hellerer Beleuchtung.

Auf dieſer Bahn dichtend fortzugehen lag nun keinem näher als dem Verfaſſer der Räuber. Wie aber Rouſſeau ihn angeregt hatte, ſo führte er ihm auch den Stoff zu. Mit einer gewiſſen Vorliebe gedenkt er an mehreren Stellen des Genueſers Fiesco; einmal wo er den Werth der Biographien des Plutarch erläutert, findet er denſelben darin, daß der Geſchichtſchreiber immer ganze Charaktere gewählt, entweder entſchiedene Tugendhelden oder erhabene Verbrecher; in der neueren Zeit gebe es einen Mann, der in letzterer Rückſicht die Darſtellung eines Plutarch verdiene — eben unſer Fiesco. Das faßte Schiller auf, und er konnte es um ſo eher, als ja auch ſein Held in den Räubern dem Verbrecher die Hand gereicht hatte. Bei näherer Bekanntſchaft mit der geſchichtlichen Wahrheit aber ergab ſich große Schwierigkeit aus dieſem Stoff eine Tragödie zu bauen, wie dies auch der Verfaſſer in der Vorrede bekannt hat. Schiller fand in den Geſchichtsquellen nicht das was er ſuchte, was in der Zeit von Effect war, denn Fiesco iſt kein Freiheitsheld, es handelt ſich in Genua nicht um Befreiung von Tyrannei, nicht um Errichtung einer erſehnten Republik, überhaupt nicht um Freiheitsideen, ſondern nur um die Rivalität ariſtokratiſcher Familien in dem großen Handelsſtaat, die Freiheit konnte hier höchſtens bloßer Vorwand ſein. Andreas Doria war kein Bedrücker, eben ſo wenig wie Fiesco ein Freiheitskämpfer, ſondern dieſer wollte ſich an die Stelle jenes ſetzen und nur noch entſchiedener eine verdeckte oder offenbare Alleinherrſchaft ausüben. Er war ein vollendeter Intrigant, der größten Verſtellung fähig, vor keinem Verbrechen zurückſchreckend, das ihn zum Ziel führen konnte, er war eben, wie Rouſſeau ihn einführt, ein erhabener Verbrecher — konnte er nun als ſolcher ein tragiſcher Held ſein?

Das Gewicht dieſer Frage iſt von Schiller wohl gefühlt worden und er hat viel Anſtalt gemacht, viel Kunſt entwickelt, um bei dieſem den Weg verſperrenden Hinderniß vorbeizukommen. Eine offene Bahn war hier jedenfalls nicht. In der That, es begreift ſich, daß Götz, daß Egmont tragiſche Helden ſein können, ſie erliegen, indem ſie ein Großes wollen, ſie erliegen, indem ſie es nicht zur rechten Zeit, in der rechten Weiſe wollen, aber ihr Ziel bleibt als Aufgabe ſtehen, die Richtung in der ſie vordrangen war eine gerechtfertigte, nothwendige, ihr Streben uneigennützig, nicht ſelbſtſüchtig. Davon nun Fiesco das Gegentheil, das diametrale Gegentheil, denn er erreicht ſein Ziel und ſtirbt nur im Augenblick des Gelingens — durch Zufall. Man konnte nachhelfen, allein ohne das Hiſtoriſche ganz aufzugeben ließ der Charakter ſich nicht in das Entgegengeſetzte umgießen. Wenn allerdings, wie dies Goethe deutlich ausgeſprochen und man darüber einig iſt, gegebene Stoffe, namentlich auch hiſtoriſche Stoffe, für den Dichter bei weitem vortheilhafter ſind als frei erfundene, ſo ging nun hier doch der ganze Vorzug verloren, weil eben das hiſtoriſch Gegebene nicht zu den Forderungen der Kunſt paſſen will, noch weniger in die beſondere Tendenz des Dichters und der Zeit.

Wir wiſſen aus den Räubern, daß Schillers Phantaſie ganz beſonders gern bei den Geſtalten von Brutus und Cäſar verweilte: ließ ſich nun einmal aus dieſem Fiesco kein Brutus machen, ſo wollte er in ihm wenigſtens einen Cäſar darſtellen, und eben in ſolchem Sinn hatte ihm Rouſſeau den Stoff zugeführt. Allein auch zwiſchen Cäſar und Fiesco bleibt immer noch ein großer Abſtand. In Rom hatte die Republik ſich überlebt, die Ausdehnung des Reiches ließ dieſe complicirte Regierungsform nicht mehr zu, Rom war reif für die Monarchie, aus den Bürgerkriegen ſehnten ſich die Völker nach Ruhe; hier in der ungleich kleineren Republik, die ſchon längſt keine Republik mehr war, auch kaum ſein wollte, fragte es ſich nur, wer herrſchen ſolle, ob Doria oder Fiesco. Und war denn Doria ſo verhaßt, ſo ſchuldig? Schiller ſelbſt ſtellt ihn ſogar als überaus edel dar. Um alſo aus Fiesco einen Helden einigermaßen im Sinn Cäſars zu machen, mußte hier der hiſtoriſche Boden verlaſſen werden, in einer Weiſe, welche nicht wohl zuläſſig erſcheinen kann, denn wenn wir dem Dichter beſtreiten, die gegebenen Charaktere zu ſteigern, die Conflicte zu vereinfachen und zu klären, das Einzelne zu wenden, namentlich in den Nebenperſonen, wenn ihm hier freiſteht einzuführen und fortzulaſſen, wie es die Kunſt erfordert, ſo ſoll er doch die großen gegebenen Grundzüge, die allgemeine Situation nicht antaſten, dieſelbe nicht weſentlich verändern, denn das hieße die Geſchichte verfälſchen, zu ſeinem eigenen Nachtheil. Hiezu nun aber war Schiller, bei ſeiner vorgefaßten Abſicht, gezwungen. Um ſeinen Fiesco möglich zu machen, erdichtet er neben deſſen Verſchwörung noch eine eigentlich republikaniſche, ja eine Verſchwörung des Thronerben, des Gianettino Doria, ſo daß die des Fiesco nur Abwehr, nur Gegenverſchwörung wird, er erfindet eine Reihe von Unthaten dieſes Gianettino, den Anſchlag auf das Leben des Fiesco, die gewaltſame Entehrung der Tochter des Erzrepublikaners, die Proſcription von zwölf Senatoren, überdies noch die beabſichtigte Vergiftung der Gattin Fiescos durch Gianettinos Schweſter. Aber auch das genügt nicht das Stück in Gang zu bringen; der an Fiesco abgeſandte Meuchelmörder wird von dieſem übermannt, tritt alsdann in deſſen Dienſte, wird nun durch das ganze Stück der Angelpunkt, der alle Vermittlungen macht, wie Fiesco zu ſeinem Ziel und der Dichter zu dem ſeinigen ſie braucht, Fiesco muß ſein ganzes verwegenes Spiel in die Hände dieſes Ruchloſeſten legen, der ihn denn auch ſchließlich verräth; nicht minder vertraut Gianettino ſeine Proſcription einem Manne an, der ſie, als das Spiel am höchſten ſteht, in der Taſche ſeines geſtern getragenen Rockes ſtecken läßt — damit ſie an Fiesco gelangen könne! Endlich noch die Verkleidung von Fiesco's Gemalin in Mannskleider, um ſich in den Kampf zu begeben, wo ſie ſich abermals in den Scharlachmantel des getödteten Gianettino verkleidet — damit ſie von ihrem Gemal, von Fiesco, aus Verſehen ſtatt des verhaßten Gianettino erſtochen werde. Man ſieht, wie unwegſam hier der Boden war und mit welcher Gewaltſamkeit der Dichter zu Werke ging. Dagegen leuchtet ein, daß er in ſeiner Tragödie den zufälligen Tod des Helden nicht brauchen konnte, und niemand wird ihm das Recht beſtreiten, hier etwas anderes an die Stelle zu ſetzen. Nach der geſchichtlichen Ueberlieferung glitt Fiesco, nachdem der Umſturz gelungen, von einer Planke herab, als er eine Galeere beſteigen wollte, und ertrank im Hafen: Schiller läßt ihn von dem alten Republicaner Verrina hinabſtoßen: ſehr gut, ſehr wirkſam.

Aber bei all dieſer Umgeſtaltung und trotz aller angewandten Mittel blieb immer noch eine große Schwierigkeit aus dieſem Fiesco eine dramatiſche Hauptfigur, einen tragiſchen Helden zu machen. Die hiſtoriſch gegebene Verſtellung Fiesco's konnte und wollte der Dichter nicht aufgeben, ja er arbeitete ſie recht eigentlich heraus bis zum Diaboliſchen, er führte einen Fiesco vor, dem jedes Mittel genehm iſt, der ſeine Feinde mordet, ſeine Gattin auf das Tiefſte, Schonungsloſeſte verletzt. Konnte nun eine ſolche Figur, in den Mittelpunkt des Stückes geſtellt, die Sympathie der Zuſchauer nicht wohl erwecken, ſo war der Dichter ſehr bemüht, dieſen Charakter mit Geiſt und Adel auszuſtatten, ihm anwandlungen von Tugend und Uneigennützigkeit beizulegen: er und Andreas Doria wetteiſern plötzlich in großartigem Edelmut — freilich das Gegentheil von dem was Ariſtoteles mit Recht fordert, daß der Held im Ganzen groß und rein ſei, aber nicht ohne einzelne Schwäche. Und Schiller verlor dadurch wieder, wovon er doch ausging, das erhabene Verbrechen — wie z. B. Shakeſpeare ein ſolches in ſeinem Richard III. darſtellt.

Die Wege, auf denen Fiesco die Dorias ſtürzt und ſich zum Herzog macht, konnten keine Tragödie füllen, der Dichter brauchte eine Mannigfaltigkeit von Situationen, von Charakteren, er brauchte namentlich auch Frauen. Das nächſte war, anknüpfend an die hiſtoriſch gegebene Verſtellung, die verſtellte Liebe Fiesco's zu Gianettino's Schweſter, die, um ſich zu dieſer Rolle zu eignen, als fünfundzwanzigjährige Wittwe genommen wurde; und das ergab zugleich ein anderes ausgiebiges Motiv, die Eiferſucht von Dorias Gattin Leonora, ſo wie den Haß der beiden Frauen. Man muß ſagen, daß Schiller von dieſer Erfindung ſeinen dramatiſchen Vortheil zu ziehen wußte, ſogar mehr als für das Ganze des Stückes gut war. Er zog aber noch ein zweites gewaltiges Motiv heran, die Entehrung der Tochter Verrinas durch Gianettino. Ueber dieſe nun iſt viel zu ſagen, ſie iſt auf der einen Seite ſehr zu loben, dann aber auch wieder zu tadeln. Kam es darauf an, ein wirkſames Motiv zu finden, um das menſchliche Herz zu empören und von hier aus die Revolution zu ſchüren, ſo konnte kein beſſeres gefunden werden, denn auf der einen Seite aufs tiefſte beleidigend, zeigt es auf der anderen den unerhörteſten Uebermut, den höchſten Grad der Entſittlichung, es lag aber an dieſer Stelle nahe: ſchon die Geſchichte der Lucretia bietet es in der Verbindung mit der Befreiung Roms. Außerdem fand ſich dies Motiv in Leſſings Emilia und es iſt ſchon bemerkt worden, daß die That des Vaters der Virginia einen Republicaner erfordert, daß die Geſchichte hier erſt in ihr wahres Element kommt. Als einen Republicaner von römiſcher Art, von herbſter Strenge ſtellt nun auch Schiller ſeinen Verrina dar, er hat die Situation mit Vorliebe ergriffen und ihr mächtige Züge gegeben; es fragt ſich nur, ob dies große und höchſt ausgiebige Motiv, hinreichend für eine vollſtändige Tragödie, hier als Nebenwerk in der Oekonomie des Ganzen ſeine Stelle gefunden habe. Hierauf nun hat Schiller ſelbſt geantwortet, dadurch, daß er eine Lucretia oder auch Virginia in dies Stück nur zur Hälfte aufnehmen konnte, denn Bertha giebt ſich weder ſelbſt den Tod, noch wird ſie von ihrem ſtrengen Vater ermordet. Sie iſt in dem Punkt keine Römerin, daß ſie ihre Befleckung nicht überleben könnte, aber auch Verrina iſt hier kein Römer, er und ſelbſt der Bräutigam geht ohne Weiteres darüber weg, ſie heirathen ſich zuletzt, als ob nichts geſchehen wäre. Hier vermuthe ich einen Einfluß von Lenzens „Hofmeiſter“, wo aber das Reſultat wohl motivirt und die Lage mehr in der Tiefe gefaßt iſt. Schillers Darſtellung hat das Ueble, daß man den Ausgang einer Virginia erwartet, daß man hier, und mit Recht die eigentliche Tragödie ſucht, denn die Ermordung des Thäters ſtellt das Gleichgewicht noch nicht her, und die weitere Präſentation der Entehrten iſt beleidigend, wo nicht geradezu ſittlich und künſtleriſch unſtatthaft. Nicht mit Unrecht wurde bei der Aufführung in Mannheim hier eine Abänderung verlangt; Schiller machte ſie, wie nicht anders möglich, ziemlich ungeſchickt, indem er die Sache verwiſchte*) — aber wozu dann das ganze Motiv?

Näheren Zuſammenhang mit der Haupthandlung und der Hauptfigur hat die für Julia geheuchelte Leidenſchaft und die dadurch erweckte Eiferſucht der Gattin; hier aber hat der Dichter zu hoch geſpannt und die Grenze der Wahrheit und Schönheit überſchritten. Die Art, wie Fiesco der Eitelen den Hof macht, entbehrt durchaus der hier erforderlichen Feinheit, ja ſie erniedrigt ihn; ſeine Verſtellung geht ſo weit, daß nicht nur Leonore, ſondern auch der Zuſchauer allzulange getäuſcht bleibt und dadurch die Scene ihre Wirkung verliert, ſpäter aber, wo man weiß, was von Fiescos Liebeserklärungen und Zudringlichkeiten zu halten ſei, werden dieſe eben ſo abſtoßend als Julias Wallungen, und eine völlige Grauſamkeit liegt hier in dem plötzlichen Umſchlage, der als Genugthuung für die leidende Leonore eingeführt wird. Leonore übrigens iſt nach der ganzen Anlage der Fäden derjenige Charakter, welcher die meiſte Theilnahme gewinnt, welcher am unſchuldigſten leidet, aber man begreift auch hier wieder Fiescos Grauſamkeit nicht, und die Art, wie der Dichter ſie den Tod finden läßt, iſt zu willkührlich und unmotivirt, als daß er Wirkung machen könnte. Auch die Scene des Haders der beiden Frauen iſt nicht glücklich, die hier aufgetragenen Farben noch unfeiner als in Leſſings Orſina, welche dem Dichter vorgeſchwebt haben mag.

---

*) S. Hofmeiſters Nachleſe zu Schillers Werken I. 238: „Die Bertha wird durch Giannettino nicht entehrt, ſondern entgeht ſeinen Nachſtellungen, und dieſe ganze Epiſode iſt neu erfunden. Doch entläßt uns Schiller nicht ohne uns (Act. 2. Scene 12) wenigſtens noch lange durch die Meinung zu quälen, daß ſie das Aeußerſte erlitten habe. Auch iſt der Fluch des Vaters jetzt weniger motivirt und erſcheint beinahe als kannibaliſche Farce — u. ſ. w.“

Viel glücklicher in der Intention und der Ausführung iſt der Mohr, die Miſchung von Spitzbüberei und heiterer Laune, ſo kühn, ſo gewagt ſie erſcheint, iſt von bewundernswerther Meiſterſchaft, alle Scenen, wo er mit Fiesco zuſammentrifft, ſind von einer Friſche und Lebendigkeit, die vieles zudeckt, die ſtets aufathmen läßt und die offenbar das Stück hält. Man denke dieſe Figur weg, abgeſehen davon, daß ſie das Ganze in Zuſammenhang und in Bewegung ſetzt, alles Uebrige wird unſchmackhaft und trotz des paſtoſen Farbenauftrags doch wirkungslos; der Mohr iſt es, der den zweifelhaften Helden hauptſächlich ſtützen und durchbringen muß — an ſich ſelbſt aber iſt er keine tragiſche Figur, und hat offenbar zu viel Raum erhalten; wir bekommen aber neben dem ſehr zweifelhaften Charakter Fiescos den entſchiedenen Schurken, der hier ſogar heiter und liebenswürdig gezeichnet wird.

Wenden wir den Blick ins Ganze, ſo finden wir große Fehler, neben großen Tugenden. Es iſt viel unnütze Verſchwendung des Verbrechens, wie ſonſt Verſchwendung der Tugend — dies vielleicht Mißverſtändniß von Shakeſpeare. Ueberhaupt erklärt ſich der große Abſtand des Stückes von den Räubern wohl dadurch, daß Schiller jetzt mit den Werken des großen brittiſchen Meiſters bekannt wurde, wovon die Spuren ebenſo unverkennbar ſind, als ſie dort fehlen, aber dieſe Bekanntſchaft iſt noch zu neu als daß ſie reife Frucht ergeben könnte. Außerdem war nun auch dem Dichter die Behandlung eines hiſtoriſchen Stoffes eben ſo neu, zumal wenn er von den Räubern herkam und gleichen, oder noch höheren Effect erſtrebte. Wer ſich dieſe Umſtände klar machen will, wird begreifen, daß Schiller hier nichts Abgerundetes, Befriedigendes, geſchweige denn ein Meiſterwerk geben konnte. Das Werk iſt unorganiſcher, zwieſpältiger, zerriſſener als die Räuber, ja es iſt auch roher und an vielen Stellen beleidigender, weil nämlich hier die Anſprüche ſich bedeutend ſteigern. Schiller iſt zu ſehr nur auf eine Reihe dramatiſcher und theatraliſcher Effecte ausgegangen, auf Koſten der Wahrheit, des inneren Zuſammenhanges, der äſthetiſchen Wirkung. Wir geſtehen zu, daß es an ſich ſchwer und vielleicht unmöglich war, aus Fiesco den Mittelpunkt einer Tragödie zu machen, aber Schiller nimmt hier und bei den anderen Figuren die Sache oft auffallend leicht, er ſieht ab von der inneren Conſequenz der Charaktere und giebt ihnen jede Wendung in jedem Augenblick, nur um den Gewinn eines Effectes in einer Scene. Er befand ſich hier auf einer gefährlichen Bahn und, man muß es ausſprechen, gegen den Schluß wird das Drama je mehr und mehr ein Spectakelſtück. Wie leicht die Anlage der Compoſition, wie locker das Gewebe, dies ſpricht ſich beſonders auch darin aus, daß der Dichter ſo ſtarke Aenderungen für die Bühne machen konnte.*) Derjenigen, welche Verrinas Tochter betrifft, ward ſchon Erwähnung gethan, er vertauſchte ferner die achte Scene des fünften Actes, Bertha und Bourgognino mit einer anderen, Bertha allein in einem Gewölbe, und zwar aus dem doppelten Grunde, weil die als Knabe verkleidete Bertha, welche im Kampfgewühl unerkannt ihrem Verlobten begegnet, nur die Wiederholung der verkleideten Leonore war, dann aber auch weil unter den obwaltenden Umſtänden dieſe Einſperrung und der hier gemeldete Schwur des Vaters, ſie nicht zu befreien, ehe nicht ihr Beleidiger mit dem Leben gebüßt, eine allerdings nöthige Milderung enthält, freilich noch nicht die Ausgleichung. Auch die Beſchimpfung der Julia wird gemildert, denn ſie geſchieht nicht mehr vor den geſammelten Verſchworenen, ſondern nur noch vor Leonore; dann aber, was mehr ſagen will, Leonore ſtirbt nicht, ſie ſtarb freilich auf eine ſehr tadelnswerthe Weiſe, auch der Mohr entkommt, niemand ſtirbt außer Gianettino. Das merkwürdigſte iſt, daß auch Fiesco nicht den Tod findet, ſondern die Genueſer für frei erklärt. Das iſt nun freilich ein ganz anderes Stück, daß es keine Tragödie bleibt, mag aber noch das Geringſte ſein; die Hauptänderung beſteht darin, daß Fiesco, ebenſo wie Verrina, nur ein Republicaner iſt, nicht mehr Cäſar, ſondern Brutus, daß das Stück ſich gänzlich von der hiſtoriſchen Baſis ablöſt, um ein reines Werk der republicaniſchen Freiheitsſchwärmerei zu werden — für welche übrigens, wie Streicher meldet, das Publicum zu Manheim ganz unempfänglich blieb. Man ſollte nicht glauben, daß dieſe Aenderungen von Schiller ſelbſt kommen könnten, und doch iſt es außer allem Zweifel. Daß es überhaupt möglich war, darin liegt, wie nicht entgehen kann, das ſtrengſte Urtheil über die Compoſition enthalten und das volle Anerkenntniß der dargeſtellten Mängel.

---

*) S. Hofmeiſters Nachleſe a. a. O.

Ein ferneres Zugeſtändniß des Dichters liegt darin, daß er das Stück nicht Fiesco, ſondern „die Verſchwörung des Fiesco"*) nannte, womit ausgeſprochen iſt, daß Fiesco nicht als Mittelpunkt, als tragiſcher Held daſtehe, ſondern ſich das Intereſſe vertheile auf die ganze Handlung, daß es ſich auflöſe in die einzelnen Effecte des Dramas — auch dies ein nicht ungefährliches Mißverſtändniß der hiſtoriſchen Stücke Shakeſpeares.

Aber ich wiederhole, es dürfen alle dieſe Fehler des vierundzwanzigjährigen Autors nicht nach heutigen Maßſtäben gemeſſen und beurtheilt werden; was dagegen die Tugenden des Stückes anlangt, ſo ſind dieſe, freilich nur mehr im Einzelnen, groß und leuchtend, ja es giebt vielleicht kein ſpäteres Stück, das die Potenz des Dichters, die ſchnellen Geiſtesblitze, die machtvoll hervorbrechende Genialität Schillers in höherer oder auch nur in gleicher Weiſe bezeugte. Die Figur des Mohren ſteht einzig da, weder von ihm ſelbſt noch von einem Anderen übertroffen, dem Gelungenſten bei Shakeſpeare ebenbürtig. Aber auch ſonſt an einzelnen Wendungen und Ausſprüchen, an markvollen Zügen, an tief einſchneidenden Worten iſt an vielen Orten Fülle und Ueberfluß, und dem Effectvollen ſteht nichts mehr im Wege als die Ueberſpannung. Man muß darum das Stück nehmen, wie es iſt, es gilt hier von dieſem einzelnen Werk, was großentheils von der deutſchen Literatur im Ganzen gilt, es bezeugt eine ungleich größere Potenz als Leiſtung — die letztere nämlich hängt großentheils auch von den Umſtänden ab, welche die Entwickelung begünſtigten oder ſtörten.

---

*) In den erſten Ausgaben mit dem Zuſatz: ein republicaniſches Trauerſpiel.

Wie ſich erwarten ließ, ging das zweite Stück des Dichters der Räuber über alle Bühnen Deutſchlands, fand aber, ſowohl in der Bearbeitung wie in der urſprünglichen Geſtalt, keineswegs einen gleichen Beifall; am meiſten wurde ihm dieſer bei der Aufführung in Berlin zu Theil,*) und das wohl eben aus dem Grunde, weil man hier durch feineres Spiel nachzuhelfen wußte, dann aber auch weil die geiſtreiche Ausführung hier mehr Anklang fand. Daß das Stück auf Goethe keinen günſtigern Eindruck machte als die Räuber, iſt auch zu verſtehen, das Streben nach Effect auf Koſten innerer Wahrheit konnte ihn weder befriedigen, noch Hoffnungen in ihm erwecken.

---

*) Hier wurde es in drei Wochen vierzehn Mal gegeben, auch in Frankfurt a. M. gefiel es einigermaßen.

III.

Kabale und Liebe.

Von ganz anderer Wirkung, aber auch im Ganzen von ungleich höherem Werth iſt Schillers drittes Stück, Kabale und Liebe, oder wie es urſprünglich hieß: Luiſe Millerin. Das Stück iſt der wahre Pendant zu den Räubern, ein Werk, dem der Dichter ganz gewachſen war, die Zeitſtimmung dichtete hier mit, und ſo fand es denn auch unmittelbar den Boden für ſeine Aufnahme. Schiller ſtand hier auf feſtem Grunde, er ſchiffte nicht, wie im Fiesco der Fall, in fremdes Meer hinaus, im Ganzen und im Einzelnen fand er hier die Wirklichkeit deſſen vor, was er dichtete, leicht ſtellten die Figuren und Züge ſich zur Kunſtform zuſammen und hier nun hatten Lenz und Klinger trefflich vorgearbeitet. Das Stück ergreift die tiefen Schäden des ſocialen Lebens in jener Zeit, in jener nächſten Umgebung; Erbitterung, ſittliche Empörung iſt die Muſe des Dichters: facit indignatio versum gilt auch von dieſer Proſa. Schiller iſt nie wieder ſo tief in die Proſa des Lebens hinabgeſtiegen, er that es hier ein für allemal und befreite dadurch ſeinen Geiſt. Wirkten in Leſſings Emilia einzelne Züge, mit denen das Verderbniß hoher Stände gezeichnet wurde, ſo iſt hier das ganze Stück davon durchdrungen, die Entſittlichung tritt in den grellſten Farben hervor und das finſtere Bild breitet ſich aus nach allen Seiten. Schonungslos, ja mit Grauſamkeit webt der Dichter zuſammen: einen Fürſten, der ſeine Landeskinder zur

Schlachtbank verhandelt, eine übermütige Maitreſſe, die den ſchnöden Gewinn verpraſſen hilft, unterthänige Creaturen, dienſtbefliſſen zu jeder Schandthat ihres Obern und eiferſüchtig auf einander, einen Präſidenten, der ſeinen verbrecheriſchen Plänen ſelbſt ſeinen Sohn opfern kann, eine Mutter, welche ihre Tochter verkuppeln will, und im Hintergrunde ein weinendes Volk. Dazu nun in Liebe flammende Herzen, von der Verzweiflung zum Doppelmorde getrieben, endlich noch ein tugendhafter Greis, auf den aller Jammer zuſammenſtürzt, und man hat die Elemente, aus denen ſich ein grauſes Trauerſpiel, ein Theaterſtück von der Wirkung eines Feuerbrands zuſammenbaut, von um ſo größerer Wirkung, wenn man den ſchwülen Himmel in Anſchlag bringt, der auf die Wetter von 1789 nah und näher hindeutet. Mochten die Charaktere nicht eben individuell gehalten ſein, man blickte umher, um die Perſonen zu finden, welche dem Dichter zum Bildniß möchten geſeſſen haben.

Die Conception des Stückes iſt aus der Stuttgarter Zeit, ausgearbeitet wurde es erſt nach dem Fiesco, großentheils in des Dichters Aſyl zu Bauerbach. Daher nun ein gewiſſes Mißverhältniß zwiſchen Anlage und Ausführung, die Anlage grob, die Ausführung zum öfteren fein. Schiller war indeſſen gewachſen und ſein früheres Kleid paßte nicht mehr. Tugend und Laſter ſtehen einander ſchroff gegenüber, die Charaktere ſind entſchieden und ſtark gezeichnet, allein doch großentheils abſtract; die Perſonen ſprechen weder recht als Vornehme, noch als Böſewichter; von anſprechender Wahrheit iſt eigentlich nur der alte Miller, eine aus dem Leben gegriffene Genrefigur, die hier aber nicht unter ihres Gleichen erſcheint. Luiſe giebt ihr Alter als nur über ſechszehn an, dem entſpricht aber ihre ganze Haltung nicht; Schiller brauchte das, da es ihre erſte Neigung ſein ſollte.

Die dramatiſche Kunſt iſt hier ſchon auf ihrer Höhe, dies zeigt ſich beſonders in der Folge und Verknüpfung der Scenen, es iſt eine große Fülle dramatiſcher und ſpannender Momente, die Effecte ſind außerordentlich ſtark und ſie würden noch ſtärker ſein, wäre die Anlage ſeiner und nicht das Ganze etwas ſichtbar zurecht gelegt. Aber immer hat das Stück eine ſehr gute Abrundung, eine treffliche Steigerung, nirgend eine leere Stelle, und bei wenig Perſonen doch immer neue Situation. Beſonders zeigt ſich Fortſchritt in der Behandlung des Dialogs und hier iſt Manches genial zu nennen. Daß es in allen dieſen Punkten Schillers Fiesco weit überragt, hat eben auch darin ſeinen Grund, daß es in ſeiner Art ein Endpunkt iſt, während Fiesco ein Anfangspunkt war. In ſpäterer Zeit hat Schiller höhere Ziele, aber man kann zweifelhaft ſein, ob er ſie in gleicher Weiſe erreicht. Das Stück hält ſich auch heute noch auf der Bühne und macht ſeine Wirkung; in der Wahrheit der Charaktere läßt ſich durch das Spiel am leichteſten nachhelfen, und den übrigen Erforderniſſen an ein Drama entſpricht es ja in hohem Grade. Eine andere Frage aber iſt, ob das Aufregende, das in dem Stück liegt, einen wahrhaft künſtleriſchen Eindruck machen könne; die Wirkung des bürgerlichen Trauerſpiels iſt hier auf das höchſte geſpannt, aber es treten die Mängel auch am klarſten hervor. Das war für Schiller, man darf ſagen, ein Heil, er fühlte richtig, daß er die Gattung erſchöpft habe und auf dieſer Bahn keinen Schritt weiter thun könne.

IV.

Don Carlos.

In dem nächſten Stück finden wir Schiller in einer anderen, ungleich höheren Region; das Werk nimmt eine wichtige Stelle in des Dichters Entwickelung ein und es hat vielleicht das Meiſte gethan, ſeinen Namen zu befeſtigen, beſonders ihn zum Abgott der Jugend zu machen. Davon aber unabhängig iſt ſein Werth, oder, um es gleich vorſichtiger auszudrücken, der Grad deſſelben. Der Dichter kehrt wieder zu einem hiſtoriſchen Stoff zurück und da iſt kaum zu erwarten, daß er, was wir an Fiesco tadeln mußten, plötzlich werde abgethan haben; aber es kam hier Neues hinzu, was das Werk um Vieles erſchwerte. Er ſchrieb hier zum erſten Mal ein Stück, das ſich am Hof bewegt, das durchaus den feinſten Ton eines Hofes von ſtrengſter Etiquette, wie Schiller dies ſelbſt einfließen läßt, in allen Theilen und ganz beſonders in den Scenen der Frauen bewahren mußte, und ferner ſchrieb er hier zum erſten Mal ein Stück in Verſen. In beider Rückſicht bewegte er ſich auf einem glatten Boden, in einem neuen Kleide, und wer Gefühl dafür hat, wird die Wirkung von beidem ſehr wohl erkennen. Es kam noch ein Drittes hinzu: Schiller arbeitete das Stück in zwei Abſätzen: die drei erſten Acte waren in den Heften der Thalia einzeln gedruckt, ehe er noch das Ganze vollendet hatte, ehe er noch über den Abſchluß mit ſich einig und völlig im Reinen war. Aehnliches als Klopſtock mit der Meſſiade begegnet iſt, blieb auch hier nicht aus; der Nachtheil war um nichts geringer. Die Uebelſtände, welche aus dieſer Entſtehungsart für das Stück erwuchſen, wurden ſogleich bei dem Erſcheinen des Ganzen, 1787, gefühlt und bemerkt, die Kritik ſprach ſich ſehr wenig günſtig aus, ja auch der Erfolg auf der Bühne war, trotz des erſtrebten Effectes der einzelnen Scenen, nicht entſprechend; dagegen bemächtigte ſich ſehr bald die Jugend dieſes Werkes und fand darin gewiſſe in der Zeit liegende Gedanken und Schwärmereien mit ungeſtümer Beredtſamkeit ausgedrückt. Schiller empfand den Abſtand des Urtheils und der Wirkung ſehr wohl und ſah ſich veranlaßt in einer Selbſtkritik denſelben auszugleichen. Er that es in großer Ausführlichkeit in ſeinen zwölf Briefen über Dom*) Carlos, welche im deutſchen Merkur, 1788, gedruckt wurden. Hier aber ſpricht Schiller ſelbſt von vorn herein den Tadel nur noch beſtimmter und allgemeiner aus, denn er ſagt: „Es kann mir überhaupt — und ich finde nöthig dies vorauszuſchicken — es kann mir begegnet ſein, daß ich in den erſten Acten andere Erwartungen erregt habe, als ich in den letzten erfüllte. St. Reals Novelle, vielleicht auch meine eigenen Aeußerungen darüber im erſten Stücke der Thalia, mögen dem Leſer einen Standpunkt angewieſen haben, aus dem es jetzt nicht mehr betrachtet werden kann. Während der Zeit nämlich, daß ich es ausarbeitete, welches, mancher Unterbrechungen wegen, eine ziemlich lange Zeit war, hat ſich — in mir ſelbſt Vieles verändert. An den verſchiedenen Schickſalen, die während dieſer Zeit über meine Art zu denken und zu empfinden ergangen ſind, mußte nothwendig auch dieſes Werk Theil nehmen. Was mich zu Anfang vorzüglich in demſelben gefeſſelt hatte, that dieſe Wirkung in der Folge ſchon ſchwächer und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indeß bei mir aufkamen, verdrängten die früheren; Carlos ſelbſt war in meiner Gunſt gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgeſprungen war, und aus der entgegengeſetzten Urſache hatte Marquis Poſa ſeinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem vierten und fünften Acte ein ganz anderes Herz mitbrachte. Aber die erſten drei Acte waren in den Händen des Publicums*), die Anlage des Ganzen war nicht mehr umzuſtoßen, ich hätte alſo das Stück entweder ganz unterdrücken müſſen (und das hätte mir doch wohl der kleinſte Theil meiner Leſer gedankt), oder ich mußte die zweite Hälfte der erſten ſo gut anpaſſen als ich konnte. Wenn dies nicht überall auf die glücklichſte Art geſchehen iſt, ſo dient mir zu einiger Beruhigung, daß es einer geſchickteren Hand, wie der meinigen, nicht viel beſſer würde gelungen ſein." In der That eine Entſchuldigung, welche das volle Maaß der Schuld zugiebt; und ſo iſt denn auch Alles Nachfolgende, womit Schiller den Zuſammenhang des Stückes und die Conſequenz der Charactere einigermaßen zu halten ſucht, dagegen nicht aufkommend und im Grunde ganz wirkungslos. Wenn es aber dem Dichter vor allen Dingen, ohne Rückſicht auf äußere Verhältniſſe, die freilich zwingend ſein konnten, nur darauf angekommen wäre, ein gutes Stück zu liefern, ein ſolches, welches vor den Forderungen der Kunſt beſtehen konnte, dann begreift ſich immer noch ſchwer, warum er nicht die erſten drei Acte umwarf, oder bei denſelben verbleibend, ſeine neuen Gedanken für ein neues Stück vorbehielt. Dies aber eröffnet einen Blick in die Art, wie der damals immer noch jugendliche Schiller arbeitete, er mußte friſch ſeinen neuen Fang verwerthen, vermochte nicht ſeinem Gedanken zu widerſtehen, ſich das Maaß einer ſtrengen Kunſtform anzulegen. Was am meiſten zu ſeiner Entſchuldigung geſagt werden kann, iſt wohl, daß bei den erſten Acten ihm dunkel ſchon der ſpätere Poſa vorgeſchwebt habe, wiewohl er deſſen Inhalt wohl mehr auf Carlos übertragen wollte, daß aber ſpäter Poſa jenen überwuchs und letztlich die Hauptfigur wurde. Das Stück war anfänglich, wie Schiller ſich ausdrückt, „ein Familiengemälde aus einem königlichen Hauſe“ und es wurde in ſeinem weiteren Verlaufe ein politiſches Stück.*)

---

*) Wieland machte den Dichter aufmerkſam, daß es Don heißen müſſe, und daß er mehrere ſpaniſche Namen mit falſcher Meſſung gegeben habe. Er änderte darum u. a. Rodrigo in Roderich.

---

*) Nicht die ganzen erſten drei Acte, ſondern der dritte nur bis zur neunten Scene in der Thalia von 1785 gedruckt; dies iſt von Wichtigkeit, da gerade die folgenden Scenen des Actes hauptſächlich Poſa hervortreten laſſen. M. ſ. Hofmeiſters Nachleſe.

Es geht ſonach eine Kluft mitten durch das Drama, deſſen beide Hälften nun auch ſo angewachſen ſind, daß ſie ſchon dem Umfang nach nicht mehr Ein Stück bilden können und bei der Bühnendarſtellung große Reductionen erleiden müſſen, welche das Ganze nur noch zuſammenhangsloſer und unorganiſcher machen. Aber auch wenn wir uns entſchließen die beiden Theile, in welche das Werk zerfällt, einzeln ins Auge zu faſſen und zu beurtheilen, bleibt noch genug des Bedenklichen und Tadelnswerthen. Aber eben dieſe Fehler erſtrecken ſich auch auf die zweite Hälfte und das Ganze bleibt weit entfernt von einem Meiſterſtück, ja ungleich weiter, als man es nach Schillers vorangegangenen Stücken erwarten ſollte. Hieran iſt vor allem noch ein Umſtand Schuld, der hier ſogleich zur Sprache kommen muß. Bei dem erſten Abdruck in der Thalia fügte Schiller dem Schluß des zweiten Actes die Anmerkung hinzu: „Es wird kaum mehr nöthig ſein, zu bemerken, daß Don Carlos kein Theaterſtück werden kann. Der Verfaſſer hat ſich die Freiheit genommen, jene Grenze zu überſchreiten und wird alſo nach jenem Maaßſtaab auch nicht beurtheilt werden. Die dramatiſche Einkleidung iſt von einem weit allgemeinern Umfang als die theatraliſche Dichtkunſt und man würde der Poeſie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog auf die Geſetze der Schaubühne einſchränken wollte" u. ſ. w. Allein mit dieſer Schranke fiel nun auch manche andere und wenn Schiller hier vielleicht einer Aeußerung Diderots gefolgt iſt, ſo hat dieſer ihm einen ſchlechten Dienſt geleiſtet, denn durch die Freiheiten, welche der Dichter ſich glaubte nehmen zu dürfen, iſt ſein Stück nicht nur für die Bühne unbrauchbar geworden, ſondern hat in demſelben Maaß auch als bloßes Leſeſtück gelitten.

---

*) Der Abſtand war früher ſogar noch größer. Wir haben jetzt (Hofmeiſters Nachleſe Bd. II. S. 4.) eine ausführliche Schematiſirung des Stückes aus dem Jahr 1783, aus welcher hervorgeht, daß damals das Augenmerk nur auf den Conflict zwiſchen Vater und Sohn hinſichtlich ſeiner Gemalin, alſo nur die Liebe des Prinzen zu ſeiner Mutter gerichtet war, daß Carlos aber unſchuldig ſterben ſollte. Poſa kommt darin zwar vor, ſpielt jedoch eine untergeordnete Rolle, bei weitem weniger noch als in den Theilen des Stückes, welche in der Thalia gegeben wurden. Die letzten Scenen ſollten nach dieſem Entwurf enthalten: „das Zeugniß des Sterbenden und das Verbrechen der Ankläger rechtfertigt den Prinzen zu ſpät.“ und „Schmerz des betrogenen Königs und Rache über den Urheber.“ Das ganze Schema iſt etwas verſtandesmäßig und abſtract, ſo daß man ſich nicht zu wundern hat, wenn es bei der Ausführung und als der Poet ins Feuer gerieth, verlaſſen werden mußte.

Der Vers war es, der Schiller zu declamatoriſcher Breite verführte, der ihn jede Gelegenheit der Betrachtung, jedes lyriſche Moment weiter ausſpinnen ließ, als die dramatiſche Form geſtattet, dies zeigt ſich ſchon in den erſten Acten und die weiteren Declamationen Poſas und des Prinzen vollenden es nur. Daneben erwächſt eine Gefahr ganz anderer, ja entgegengeſetzter Art. Befürchteten wir im Fiesco, der Dichter ſei auf eine bedenkliche Bahn gerathen, ſo finden wir hier die Beſtätigung, und in der That, er konnte dieſelbe nur verlaſſen, indem er ſie bis an ihr Ende zurücklegte. Das Streben nach hochgeſpannter Situation, nach ſtarken Effecten, läßt ihn nicht wähleriſch ſein in den Mitteln ſolche Scenen herbeizuführen, hierin zu einiger Gewandtheit gelangt, ſehen wir ihn nun ohne Rückſicht auf Wahrſcheinlichkeit und Conſequenz der Charaktere, ſein Stück hin- und herwerfen, eine Intrigue über die andere thürmen, er iſt nie verlegen, in jedem Augenblick dem Werk jede beliebige Wendung zu geben und eine wahrhaft abenteuerliche Verwickelung der Fäden herbeizuführen, die trotz aller gehäuften Effecte doch wenig Eindruck macht, weil der Leſer bald merkt, wie wenig es den Dichter koſtet, und daß er im Grunde ſeiner Willkühr preisgegeben iſt. Es iſt hier alles überhäuft, überſpannt, übertrieben und das worauf es am allermeiſten ankäme, die überzeugungsvolle Wahrheit, die innere Wahrheit und Lebensfähigkeit der Charaktere, iſt in der That das letzte, worauf der Dichter ſein Auge, ſeine Kunſt richtet. Darum ſteht mir, nach den unverbrüchlichen Maaßſtäben der Kunſt gemeſſen, dies Stück weit unter den Räubern und unter Kabale und Liebe, ſelbſt unter Fiesco, dem es auf der ſchiefen Ebene nur noch weiter folgt. Wem könnte entgehen, daß der Dichter wohlfeile Mittel anwendet, um zu ſeinen Scenen und Effecten zu gelangen, das Ueberhäufen der künſtlich ausgedachten Intriguen und Zwiſchenfälle hat nun aber noch den Nachtheil, daß ſie jedesmal dem Leſer, der lange Zeit zweifelhaft und ganz ohne Verſtändniß geblieben iſt, hinterdrein ſehr proſaiſch und undramatiſch erklärt werden müſſen, und dabei bleibt er doch nie ſicher, daß im nächſten Moment nicht wieder der Dichter eine Verwechſelung von Briefen, ein Auffangen derſelben oder jeden anderen Zufall zu Hülfe ruft. Auf ſolcher Bahn fortgehend konnte Schiller nie Schiller werden; aber ſich praktiſch von ihrer Unwegſamkeit zu überzeugen, hatte auch ſeinen Werth, nur verlange man nicht, daß wir dies Stück als Kunſtwerk beſonders hochachten ſollen.

Die Compoſition iſt mühſam, wohl gar unbeholfen; ſtatt ein großes Hauptmotiv, woran es hier nicht fehlt, ſicher und folgerichtig auszubilden, daſſelbe nach allen Seiten zur vollen Geltung zu bringen, es klar und mit wohl berechneter Steigerung hinzuſtellen, werden hier immer andere und verſchiedenartige Motive herangezogen, das Stück reißt zum öftern ab und wird dann von neuem angeknüpft bis an den Schluß, es hat mit einer wohl organiſirten Tragödie in der That nichts gemein als die Zahl der fünf Acte; es enthält überdies, wie es bei ſolcher Beſchaffenheit nicht fehlen kann, Längen und leere Stellen, dann wieder viel Declamation und, was ſehr wenig zu der idealen Schwärmerei paßt, unnützen Spectakel und wildes Gebahren, es hat ein Uebermaaß von Pathos und allzu wenig Ethos, d. h. innerliches Gemüts- und Seelenleben, denn die auftretenden Perſonen ſind Puppen von des Dichters Hand geführt, ſo daß man die Drähte ſieht, ſie entbehren des eigenen Lebens. Das meiſte Intereſſe von allen Momenten erwirbt immer noch die Situation der Eboli, die liebt, ſich geliebt glaubt, ſich ſchwer getäuſcht fühlt, tief beleidigt wird, und, zu raſender Rache getrieben, ſelbſt zum Verbrecheriſchen greift, dann aber doch ihre Schuld bekennt — allein ich übernehme nicht auszuſprechen, daß der Dichter dieſer Situation gerecht geworden wäre, daß er hier richtig, ſicher und wirkungsvoll ſeinen Umriß geführt habe. Der Königin hat er, bis auf die letzte Scene, wenig abzugewinnen gewußt, noch weniger dem König; des letzteren Verhältniß zu Poſa, das lange und ruhige Gehör, das er deſſen Schwärmereien leiht, hat, hiſtoriſch und überhaupt, die größte Unwahrſcheinlichkeit gegen ſich. Und Don Carlos? Schon in den erſten Acten iſt er nicht glücklich gezeichnet, und weiterhin hat der Dichter ſelbſt gefühlt, daß er aus ihm keine Hauptperſon des Stückes machen könne. Er führte hier ſeinen Poſa ein, der zugleich der Träger der kosmopolitiſchen Ideen und ein Wunder überſchwenglichſter Hoheit und Tugend ſein ſollte, dem es aber dabei doch ſo ſehr an menſchlicher Wahrheit und individueller Geſtalt fehlt, daß auch er nur in ſeiner Declamation wirkt auf den, der dafür empfänglich iſt und vom Drama nicht mehr verlangt. Hier iſt das Stück ganz Product ſeiner Zeit und einer Alters- und Bildungsſtufe des Dichters, der uns übrigens jugendlicher erſcheint als in ſeinen früheren Stücken.*)

---

*) Eine ſehr leſenswerthe Beurtheilung von Wielands Hand enthält der Anzeiger des deutſchen Merkur vom September 1787 (vergl. Schillers Briefw. mit Körner, Brief vom 14. October 1787). W. nennt das Stück einen dramatiſchen Roman, dabei aber eine außerordentliche Erſcheinung am dramatiſchen Himmel, welche die Aufmerkſamkeit aller Liebhaber der Dichtkunſt und Schaubühne verdiene, er lobt den Reichthum an Bildern, Gedanken, Sentiments, Charakterzügen, die ſich durch Erhabenheit, Energie, Delicateſſe und Schönheit des Ausdrucks auszeichneten. Das Ganze ſei nur zum Vorleſen und Leſen, nicht für Bühnen geeignet, nur eine Reihe verknüpfter Dialoge, in Plan und Ausführung kein eigentliches Trauerſpiel. Herder gab beſonders den erſten beiden Acten ſeinen Beifall. Vor allen iſt der eigenen Beurtheilung Schillers zu ge-

Es darf aber nicht vergeſſen werden zu bemerken, daß der Dichter, welcher nicht bloß aus St. Reals Novelle ſchöpfte, ſondern ſich auch weiter nach Behandlungen des Stoffes*) und nach Quellen umſah, redlich beſtrebt war, ſeinem Stück nach Volk, Land und Zeit eine Färbung zu geben und mancherlei Hiſtoriſches heranzuziehen und zu benutzen, ein Beſtreben, das den Beruf zum Geſchichtſchreiber zeigt, auf dichteriſcher Seite aber weiterhin noch viel ſtärker hervortreten wird, während es hier nur den Widerſpruch in der Behandlung des Königs Philipp und des Marquis Poſa um ſo greller zeigt.

Von großer Wirkung in der Richtung, welche das Stück genommen hat, iſt am Schluß die Einführung des Großinquiſitors; allein da fehlt es wieder ebenſo an Wahrheit als Feinheit der Sprache, die demſelben in den Mund gelegt wird. Wenn aber dieſer hohe Geiſtliche dem Vater gegenüber die Opferung des Don Carlos mit Chriſti Tod am Kreuz, der auch der göttlichen Gerechtigkeit habe geopfert werden müſſen, in Verbindung bringt, ſo iſt das jedenfalls und in mehrfacher Rückſicht ein Fehlgriff.**)

---

denken. Die „Briefe über Don Carlos vom Verfaſſer" erſchienen im Juliusſtück des deutſchen Merkur von 1788, und hier gleich zu Anfange des erſten Briefes wird Schiller ſich der Umſtände deutlich bewußt, welche der dramatiſchen Compoſition zur Laſt fallen (ſ. o.)

*) Es ſcheint, als habe auch ein Stück von Campiſtron, einem Schüler des Racine, vorgelegen, das gleichfalls nach St. Reals Novelle gearbeitet iſt, aber nur nicht den Namen Don Carlos, ſondern vielmehr Andronic führt; der Verfaſſer hat es nämlich gerathen gefunden, die Geſchichte in den Orient zu verſetzen und die Glieder regierender europäiſcher Häuſer in fremde Namen zu verkleiden. Schiller kann allerdings einige Wendungen und Züge daraus entnommen, einige Anregungen daher empfangen haben, am bemerkenswertheſten die letzte Zuſammenkunft des Prinzen mit der Königin, um der Liebe zu entſagen und ſich ganz dem Volke zu widmen; auch Poſa findet dort in Leontes ein gewiſſes Analogon. S. Dr. Heller im Archiv für neuere Sprachen, XXV.

**) Dies hat auch Frau von Stael, die, in ihrer Eitelkeit und zum Ruhm ihres Vaterlandes, ſo manches Schiefe ſagt, einmal richtig getroffen. Sie äußert ſich über das betreffende Wort des Großinquiſitors: Quel mot! quelle application sanguinaire du dogme le plus touchant.

In der Ausführung, in Dialog und Sprache iſt das Werk ſehr ungleich und doch liegt auf dieſer Seite hauptſächlich ſeine Bedeutung. So wenig es an Spuren des Genius fehlt, ſo iſt doch wieder manches vernachläſſigt und in nicht guten Stunden äußerlich hingeſchrieben, Energie, Geiſtesgegenwart und Schlagfertigkeit im Dialog wechſelt mit Stellen, wo er ſich hinſchleppt und zerrt, der Declamation und lyriſchen Ergüſſe ward ſchon gedacht. Auch fehlt es weder an Ueberſchwenglichkeiten, noch an Roheiten, namentlich nicht an ſolchen, welche den Mediciner erkennen laſſen, oder an die Sturm- und Drangperiode erinnern. Wo es auf Feinheit des Hoftons ankam, finden wir, um ein Gelindes zu ſagen, keine ſichere Haltung — wie wäre ſie auch zu erwarten! Aber die Forderung kannte der Dichter ſehr wohl und hat ihr auch zum öftern glücklich genügt. Die Versbehandlung iſt zwar oft gebrochen nach Leſſings Art oder abgeriſſen nach Art Klingers, allein ſie wird auch oft flüſſig und ſchwungvoll und der Ausdruck gewinnt im Zuſammenhang mit dem Verſe Gewicht und Rundung, wie man es zuvor nicht geſehen, es tritt hier ſchon das hervor, was ſpäter Schiller ſo vorzüglich zu einem Dramatiker der höhern Gattung eignet, die klangvolle Sprache, der würdige und mächtige Auftritt, kurz was mit dem Wort Kothurn bezeichnet werden darf. Kaum irgend ein anderes Stück von Schiller iſt ſo reich an Zeilen, welche ſich dem Gedächtniß einprägen und eine ſprichwörtliche Geltung erlangt haben.

Blicken wir jetzt ſchließlich noch einmal ins Ganze, ſo wird geſagt werden dürfen und müſſen, Schiller habe ſich mit dieſem Stück in einer Kriſis befunden, in der er eben ſo gut untergehen und verwildern als ſich retten und läutern konnte, um aus ihr als glänzendes Geſtirn hervorzutreten. Es bedurfte dazu freilich veränderter Verhältniſſe und eines Anhaltes: für ihn und für Deutſchland erfolgte hier die glücklichſte Entſcheidung.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

V.

Wallenſtein.

Waren Schillers Dramen einander ſchnell und in ununterbrochener Reihe gefolgt, ſo tritt nun nach dem Don Carlos eine lange Pauſe ein, zehn und mehr Jahre liegen zwiſchen dieſem Stück und den beiden nächſten, dem Wallenſtein und der Maria Stuart. Das findet ſeine Erklärung in den veränderten Lebensverhältniſſen, Schiller arbeitete jetzt ganz anders, er ſelbſt war ein anderer geworden. Und in der That, was alles füllt dieſen Zwiſchenraum! Schiller war nach Weimar gekommen, war Profeſſor der Geſchichte in Jena geworden, — hatte ſich verheirathet, er hatte gründliche hiſtoriſche Studien gemacht, er hatte Geſchichte geſchrieben, er war todeskrank geweſen, er hatte eine Unterſtützung erlangt, die ihn ſorgenfrei machte, er konnte jetzt arbeiten, wohin ihn ſein Genius trieb, er beſaß die Bekanntſchaft von Wilhelm von Humboldt, von Goethe, die denn doch in ganz anderer Weiſe an ſeinen Arbeiten Theil nahmen und auf dieſelben einwirkten, als der edele und gebildete Körner es vermochte. So liegt denn hier ein großer Abſchnitt in Schillers Entwicklung, ganz beſonders für das Drama; hatten wir es bisher mit Werken zu thun gehabt, die, verhüllt in

Eigenſchaften des jugendlichen Alters und einer unbehaglich aufgeregten Zeit, Keime eines tieferen Gehalts verbargen, ſo läutern ſich jetzt ſeine Productionen von jenen Schlacken, wir begegnen je mehr und mehr Werken der Reife und während der frühere Schiller mit ſeinen Trauerſpielen an der Seite Klingers ſtand und ein gröberes oder jugendliches Publicum im Auge hatte, haben wir jetzt den Schiller, der neben Goethe emporwächſt und der Dichter des deutſchen Volkes in allen ſeinen Schichten, in den oberen wie den unteren, wird.

Er ergreift einen hiſtoriſchen Gegenſtand und einen deutſchen, ſein neues Drama ſteht in Verbindung mit ſeiner Geſchichte des dreißigjährigen Krieges. Er hatte dieſe Zeit ſtudirt und wollte auf dem Grunde ſolcher Studien ein Drama geſtalten, das zugleich ein Zeitbild geben und ein Stück höheren Stiles werden ſollte; der Stoff ſelbſt aber ſchien ein näheres Intereſſe zu beſitzen, weil er, als diesſeits der Reformation liegend, mit ſeinen Folgen und Nachwirkungen noch bis auf die Gegenwart hinüber reicht. Als Mittelpunkt des Werkes, auf das alle ſeine Kräfte ſich concentrirten, wählte er Wallenſtein. Sein Abfall vom Kaiſer gab reichlichen Conflict, ſein Tod von Mörders Hand ein Trauerſpiel, die Sammlung aller Fäden, die Verlegung der Handlung in ſeine letzten Lebenstage verſprach ſogar eine Tragödie von regelmäßigem Zuſchnitt. Aber auf der andern Seite bot der Stoff auch große Schwierigkeit und Unwegſamkeit dar: die Verhältniſſe ſind außerordentlich verwickelt, außer den kämpfenden Parteien mit verſchiedenen und ſchwankenden Bundesgenoſſen finden wir einen eben ſo großen Kampf innerhalb der Parteien, neben den Waffen ein gewaltiges Intriguenſpiel, in ſich wieder höchſt complicirt, und dies eben iſt es, was über Friedlands Thaten und Schickſal entſcheidet: es iſt nicht ſein Kampf mit dem im offenen Felde gegenüberſtehenden Feind, ſondern mit ſeinem eigenen Kaiſer und Herrn, oder vielmehr mit denjenigen, welche ihn beherrſchen. Es kommt hinzu, daß der Held auf Seiten der uns feindlichen Partei ſteht, der kaiſerlichen, der katholiſchen, daß er kein Princip verficht, nicht der Träger einer Idee iſt, am wenigſten einer an ſich ſiegreichen, der nur er als Perſon unterliegt, er dient nur ſeinem Eigennutz, ja er wird zum Verräther an der Sache des Kaiſers und an dieſem ſelbſt. Man wird nicht verkennen, daß der Dichter es ſchwer hatte aus dieſem Wallenſtein einen tragiſchen Helden zu bilden, der ſogar durch mehr als Ein Stück unſer Intereſſe erwerben ſoll.

Und doch hat er es erreicht, wer wollte, wer könnte es leugnen! Aber freilich, er mußte ſich mit einer ungefähren Auffaſſung der Situation im Ganzen begnügen, nicht nur im Einzelnen manches modificiren, ſondern auch von dem Allgemeinen nicht weniges zurückdrängen. Wenn die Kriegführung jener Zeit, beſonders auf Seiten der Kaiſerlichen, eine durchaus barbariſche genannt werden muß, wenn namentlich Wallenſtein in der Herzloſigkeit und Unmenſchlichkeit, in dem blutigſten Terrorismus, der ſeine Hauptwaffe war, ſeine Werkzeuge nur noch übertraf, ſo mußte das möglichſt fern gehalten werden, denn damit beſtand kein Heldenthum, der Unmenſch konnte nie unſer Intereſſe erwerben. Schiller hat ſich in dieſer Lage mit eben ſo viel Gewandtheit als Vorſicht benommen, aber er konnte nicht vermeiden, daß dadurch der Charakter eine Aenderung erlitt, welche denn bald auch noch weiter ging. Er war überhaupt genöthigt, das Netz der Intriguen zu vereinfachen und die Motive, ſo weit möglich war, zu veredeln, ſowohl bei ſeinem Helden als ſeinen Gegnern. Sein Hauptgegner im Stück iſt Octavio Piccolomini und auch dieſer konnte nicht in all der Ruchloſigkeit und Verworfenheit, welche die Geſchichte ihm beilegt, eingeführt werden, ſie würde der Höhe der poetiſchen Sphäre Eintrag gethan haben und, in der That, Schiller konnte ihrer entbehren. Seinen Helden konnte er freilich nicht reinigen; aber er brauchte auch das nicht, wenn es nur ſonſt gelang ihn mit Zügen auszuſtatten, welche ein Gegengewicht geben, ein Intereſſe dem Charakter verleihen konnten. Man hat in Schillers Wallenſtein

ein divinatoriſches Vorbild Napoleons finden wollen; näher war an Cäſar zu denken, und daß dieſer wirklich in Schillers Gedanken lag, iſt ſchon bei ſeinem Fiesco berührt worden. Er hielt das erhabene Verbrechen nicht nur für fähig die Stelle eines tragiſchen Helden im Trauerſpiel einzunehmen, ſondern ſelbſt für lohnend. Die Gewaltigkeit der Natur ſollte alſo den Ausſchlag geben, die Höhe des Ziels, auch wenn dieſes im Sinn der Selbſtſucht und ſogar, wenn es mit verwerflichen Mitteln erſtrebt werde. Schiller glaubte ſogar Mitleid für ſeinen Helden erwerben zu können, ſo daß ſein Untergang nicht bloß Strafe ſeines Vergehens ſei; er ſtellt nämlich dar, daß Wallenſtein durch die Macht der Verhältniſſe getrieben wird zu Schuld und Untergang, getrieben auf einer Bahn, auf der er nicht ausweichen kann, und er verlangt insbeſondere unſere Theilnahme für den Abfall „ſeines liebſten Freundes."

Aber das Werk hat, wie im Ganzen, ſo auch im Einzelnen ſeine große Tugenden, und erwägt man, daß es im Grunde das erſte hiſtoriſche Drama höheren Stiles iſt, das in deutſcher Sprache geſchrieben worden, ſo verdient die politiſche Auffaſſung, die lebendige Darſtellung, das Colorit der Zeit, vor allem aber der männliche Geiſt, der durch das Ganze weht, die Reife und Höhe der Weltanſchauung, dann beſonders noch die zur Meiſterſchaft gediehene Handhabung der vollklingenden Rede — es verdienen ſo viel Vorzüge bei einander unſere Achtung und Bewunderung, und während wir hier immer noch den Schiller der Räuber, des Fiesco, des Don Carlos wiedererkennen, müſſen wir uns doch ſagen, daß er in überraſchendſter Weiſe einen ungeahnten Gipfel der Kunſt erſtiegen habe. Das Stück hat eine bedeutende Wirkung auf ſeine Zeit gehabt und hat ſie noch immer, vielleicht mehr wenn es geleſen als wenn es geſpielt wird; es wird ſie auch nie verlieren. Dies muß auf das lebhafteſte und unumwundenſte ſogleich anerkannt werden, wenn auch die Anerkennung aller Tugenden und der allgemeine Werth noch nicht die Vollendung und Muſtergültigkeit bedingen. Es iſt dies das erſte Stück, mit dem Schiller ſich in die Region des Claſſiſchen erhebt, aber auch das kann nicht hindern, die Kritik ihres Amtes walten zu laſſen, um ſo weniger als das Weſen des Dichters unerkannt bliebe, wenn wir die den Tugenden zugehörigen und entſprechenden Mängel unberührt laſſen wollten.

Zunächſt iſt ein äußeres Verhältniß in Erwägung zu ziehen, der Umfang des Werkes. Es liegt uns vor als Trilogie, aber bald wird erkannt, daß es damit eine ganz andere Bewandtniß hat als mit den Trilogien der griechiſchen Tragiker, ja es läßt ſich ſchwer verkennen, daß dieſe Mehrheit der Stücke nicht im urſprünglichen Plan des Dichters gelegen habe, ſie iſt erſt nachträglich entſtanden, als das Werk, das auf eine Tragödie berechnet war, im Lauf der Arbeit zu ſehr anwuchs, um in fünf Acte gefaßt zu werden. Es iſt alſo dieſelbe Ausbeutung nach verſchiedenen Seiten hin, welche wir auch ſonſt bei Schiller finden und die im Zuſammenhang ſteht mit einer gewiſſen überwuchernden Productivität. Das Werk erwuchs ihm unter den Händen, er ging an die Ausarbeitung der Scenen, ehe noch der Umriß des Ganzen feſtſtand, oder auch, er überſchritt im Feuer des Schaffens dieſen Umriß und je mehr ihm das Einzelne im erſten Wurf gelang, um ſo ſchwerer war es nachher zu opfern. Hier und anderswo, ich erinnere namentlich auch an ſeinen Demetrius, für welchen uns vorläufige Aufzeichnungen erhalten ſind, ſcheint er anfangs beſorgt geweſen zu ſein um hinreichenden Stoff für den Umfang des Stückes, ſo daß er dann mit dem, was zunächſt ſich darbot, vorlieb nahm; während der Arbeit aber traten dann die beſſeren und wahren Motive hervor und zeigten ſich in ihrer ganzen Ausgiebigkeit, ſo daß jetzt an Stelle des Mangels eine Ueberfülle erwuchs. So nun auch hier durch Herbeiziehen fremdartiger Motive, insbeſondere durch die Liebesgeſchichte, ferner durch den Conflict zwiſchen Vater und Sohn, Octavio und Max Piccolomini, und wieder durch das Schwanken des letzteren zwiſchen ſeinem Vater und dem Vater ſeiner Geliebten, iſt das hiſtoriſche Gemälde zerdehnt worden, ſo daß mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit die Eine Tragödie, was ſie ihrer Natur nach iſt, in zwei fünfactige Stücke geſpalten wurde, in die Piccolomini, welche keine nähere Bezeichnung erhalten haben, offenbar aber kein Trauerſpiel ſind, und in Wallenſteins Tod, das jetzt in den Ausgaben ein dramatiſches Gedicht und zweiter Theil genannt wird. Während das erſte Stück keinen Abſchluß darbietet und vielmehr mit einer ungelöſten Frage ſchließt, gilt doch deſſen Expoſition, die übrigens alles Lob verdient, dem Ganzen, beſonders der Tragödie, und noch deutlicher iſt im vierten Act der Piccolomini die Unterſchrift des gefälſchten Documentes offenbar auf das Innigſte mit dem zweiten Stück verbunden, ſo daß dieſes ohne jene des Verſtändniſſes und Zuſammenhanges entbehren würde. Und nun wiſſen wir auch, daß Schiller beide Stücke als ein Ganzes, als Eine Tragödie von beſonders reichgemeſſenem Umfang geben wollte und daß nur Goethe, der das werthvolle Stück dem Theater nicht entziehen mochte, auf die Nothwendigkeit einer Theilung in zwei Stücke drang, der ſich Schiller nach mehrfachen Conferenzen, zu denen er von Jena herüber kam, nicht ohne Widerſtreben fügte. Unter ſolchen Umſtänden mußte denn die Theilung etwas Gewaltſames behalten, und zuletzt war es der äußere Umfang, der die Stelle dieſer Theilung beſtimmen mußte. Der Uebelſtand ließ ſich nur noch dadurch bei der Aufführung ausgleichen, daß man die ſo nahe zuſammengehörigen Stücke an zwei Abenden unmittelbar nach einander gab. Hiernach kann nicht zweifelhaft ſein, daß eine Tragödie Wallenſtein, wenn alles ihr Zugehörige in Ein Stück concentrirt und hier regelrecht vereinigt wäre, von viel größerem Eindruck und namentlich auch von mehr Kunſtwerth ſein müßte.*)

---

*) Dies iſt denn auch bald von fremder Hand verſucht worden, im Jahre 1802 erſchien zu Glogau: Wallenſtein, hiſtoriſches Schauſpiel nach Schiller, fürs Theater bearbeitet von K. F. Fleiſcher, und zu Mannheim: Wallenſtein, ein Trauer-

Recht merkwürdig iſt, daß der Dichter, dem das Stück, das ihm über den Kopf gewachſen war, ſtatt dieſem mit tapferem Schnitt, wie er es wohl bei fremden Werken vollbrachte, die mögliche Heilung zu bringen, vielmehr noch ein drittes hinzuthat: Wallenſteins Lager. Allerdings wurde der Uebelſtand dadurch, wenn nicht beſeitigt, ſo doch verdeckt, die Aufmerkſamkeit abgelenkt, der Maaßſtab für die Tragödie entzogen. Man ließ ſich lieber drei Stücke gefallen als zwei, zumal da nun eine gewiſſe Totalität des Zeitbildes erwuchs und nun iſt das Vorſpiel eine der wunderbarſten Arbeiten des Dichters, welche uns ganz neue Reichthümer ſeiner Productionskraft entdecken läßt. Nicht als ob dies Stück äußerlich und in ganz verſchiedenem Ton heranträte, denn er waltet, leiſer ausgeſprochen, auch ſchon innerhalb der beiden großen Dramen, aber hier tritt er noch freier, farbiger, wilder hervor und vollendet erſt das große Gemälde, an ſich ein Meiſterwerk und eine in der That nothwendige Ergänzung, welche das Ganze abrundet und zuſammenhält. Schiller hat hier ſehr richtig gefühlt, denn gerade diejenige Auflöſung aller Verhältniſſe, diejenige Verwilderung und Sittenloſigkeit, jenes wüſte Durcheinander, das er in ſeiner Tragödie nicht brauchen konnte, durfte an der Wahrheit des Bildes nicht fehlen, erſchien aber hier, beſonders hingeſtellt, trotz aller grellen Farben nicht beleidigend, ſondern mehr harmlos und luſtig, war alſo ſelbſt in den Schmelz der Kunſt getaucht, während es für die nachfolgenden gehaltneren Scenen die wirkſamſte Folie gab.*) Und wiederum konnte es nur als Vorſpiel gelten, denn, was man

---

ſpiel in fünf Aufzügen von Friedrich Schiller, zur Aufführung eines Abends für die Bühne bearbeitet. Auch in Dresden gab man eine ſolche Bearbeitung, denn Körner ſchreibt am 13. November 1803: „Der Extract aus den Piccolomini und Wallenſteins Tod iſt neulich hier gegeben worden.“

*) Es iſt daher zum öfteren geglaubt worden, Goethe habe größeren Antheil an dem Stück, der ſich indeß nur auf die bekannten zwei Zeilen von den Würfeln bezieht, wie er dies ſelbſt angiebt, demnächſt, was man nicht unterſchätze, darauf, daß er dem Dichter den Abram a Sancta Clara zuführte, alſo dadurch den Ton für die Capuzinerpredigt, wenn nicht angab, doch beſtimmt fixirte.

bewundern darf, es fehlt bei allem Intereſſe durchaus an einer durchgehenden Handlung.

Den Mittelpunkt bildet die Capuzinerpredigt und dieſe muß als ein überaus glücklicher Griff bezeichnet werden, denn, an ſich charakter- und darſtellungsvoll, faßt ſie zuſammen, was wir ſelbſt ſchon hier dramatiſch vor Augen geſtellt geſehen haben, ſo daß dadurch in eigenthümlichſter Weiſe Wahrheit und höchſter Nachdruck des Bildes erwächſt. Aber es iſt auch ein ſolcher Reichthum und Wechſel der Züge und eine ſolche Schnelligkeit im Verlauf des augenblicklichen Lebens, manches ſcheint gleichzeitig neben einander zu gehen, daß das Werk weit umher und nach allen Seiten in deutſcher und ausländiſcher Literatur nicht ſeines Gleichen findet. Bei der höchſten Lebendigkeit einer bunten, genreartigen Darſtellung iſt nun aber doch das Ganze in hiſtoriſchem Colorit gehalten.

Man überſehe nicht, wie dies Vorſpiel in die geſammte Compoſition eingreift, ſo daß es nicht nur als Introduction, ſondern als Expoſition gelten kann: iſt doch der Gang des Folgenden und mit ihm das Schickſal des Helden hier ſchon vorbedeutet. Eine ſolche Armee iſt die Wallenſteins und nicht mehr des Kaiſers, ſie ſelbſt mußte den Gedanken des Abfalls nahe legen und den Feldherrn in Verſuchung führen. Vielleicht hätte der Dichter in ſeiner planmäßigen, weitläuftigen Motivirung manches entbehren oder verkürzen können, wenn er von Anbeginn der Arbeit dies Lager als Ausgang und Grundlage gehabt hätte.

Anlangend die Compoſition liegt das, was Schiller zum hiſtoriſch Gegebenen hinzugebracht hat, beſonders in der Liebesgeſchichte. Es braucht kaum geſagt zu werden, daß Ottavio Piccolomini nie einen Sohn Max gehabt hat, ſo wenig wie Wallenſtein eine Tochter Thekla. Letzterer hatte ſich, wegen ihres reichen Güterbeſitzes mit der betagten Lucretia Nikiſſin vermählt, die er auch bald beerbte. Aber Schiller glaubte ſeinem Publicum gegenüber Frauencharaktere und insbeſondere eine ſolche Liebesgeſchichte nicht entbehren zu können, und es iſt wahr, daß das einſeitig Soldatiſche und Politiſche eines ſolchen Gegenſatzes bedurfte, daß beide Partieen ſich in ihrem Contraſt heben konnten. Nun verſprach aber auch der Umſtand, daß dieſe Liebſchaft die politiſchen Fäden durchkreuzt, noch beſondere ausgiebige Verwickelungen, ſie ſind nur eben nicht neu und der Dichter hat von ihnen einen viel zu ausgedehnten Gebrauch gemacht, ſo daß wir im Grunde zwei Stücke neben einander bekommen, die ſich aber nicht trennen, ſondern ſich gemeinſam durch beide Theile hindurchziehen. Aber dieſe Liebesgeſchichte gehört in ihrer ganzen Behandlung und Ausführung auch einem ganz anderen Schiller an, als die hiſtoriſche Partie, es iſt dies der ideale Schiller, der von der neueingeſchlagenen Richtung noch nicht ausgelöſcht iſt, auf den Goethe's Einfluß ſich nicht erſtreckt und der, wo er kann, ſich mehr als jemals die Zügel ſchießen läßt, ſo daß vieles fehlt an einer künſtleriſchen Einheit des Ganzen.

Es iſt noch über die Charaktere, namentlich über den Charakter der Hauptperſon zu ſprechen. Wie ſchon erwähnt, hat Schiller zufolge der genommenen Höhe des Tons alle Motive edler faſſen müſſen, insbeſondere die Beweggründe, welche Octavio Piccolomini und Wallenſtein ſelbſt leiten. Jener iſt nicht der rohe Wüſtling, auch nicht der tückiſche Verräther, nicht der geborene Feind aller Deutſchen, wie die Geſchichte ihn darſtellt, ſondern vielmehr nur der treue Diener ſeines kaiſerlichen Herrn; aber auch Wallenſtein wird auf eine Höhe geſtellt, die mit der Geſchichte nicht durchaus beſteht.*) Schiller verſäumt zwar nicht ſogleich anzugeben, daß eine feindliche Partei bei Hofe an ſeinem Sturz arbeitet, ſo daß alle Schritte, welche ihn dem Abfall zuführen, als Abwehr erſcheinen, er nimmt aber auch jede Gelegenheit wahr, ſeinem Grundgedanken zufolge, dieſen Abfall weniger als Verrath, vielmehr nur als Selbſthülfe, als Ausfluß eines ſtarken Charakters, wohl gar als Größe zu zeigen. Das iſt nun allerdings eine Verſchiebung, die hiſtoriſche Wahrheit wird hier angegriffen. Haben neuere Documente die Kabalen gegen Wallenſtein und das falſche Spiel des Kaiſers nur noch mehr ins Licht geſtellt, ſo haben ſie doch auch zugleich ergeben, in welchem Grade Wallenſtein Intrigue mit Intrigue vergolten, Liſt mit überlegener Liſt bekämpft, bis er zuletzt ſelbſt dem zu hoch geſpannten Spiel erlag. Allem Anſchein nach iſt er erſt im letzten Moment, wo alles für ihn verloren war, ein wirklicher Verräther geworden, während er bis dahin in verwickelter Weiſe ſich noch die Wendung nach beiden Seiten hin offen erhielt. Stellt ſich hierdurch einerſeits die Sache für ihn vortheilhafter, ſo daß auch davon in der Tragödie wäre Gebrauch zu machen geweſen, ſo wird doch wiederum der ganze Charakter ein falſcher, liſtiger, in diaboliſcher Kunſt gereifter, überdies nur ſelbſtſüchtigſten Zwecken dienender, dem jedes Mittel gleich iſt, der vor keinem Verbrechen zurückbebt, ſo wie er denn in wildeſter Grauſamkeit durch Ströme unſchuldigen Blutes gegangen. Als ſolcher konnte er freilich kein Held der Tragödie ſein, nicht einmal ein erhabener Verbrecher.

---

*) Nach der Auffaſſung von Leopold v. Ranke in deſſen neueſtem Werk, war das deutſche Kaiſerthum noch viel zu tief begründet in dem Gefühl der geſammten deutſchen Nation als daß damals irgend eine Losreißung hätte Sinn haben und auf Erfolg rechnen können. Die brandenburgiſchen Fürſten ſuchten zwar ſchon einen feſten Fuß außerhalb des Reichs zu gewinnen, aber auch ſie waren noch immer von neuem willig den Kaiſer anzuerkennen, und ſelbſt Friedrich mußte zur Auflehnung gewiſſermaßen gezwungen werden.

Aber auch die ganze Darſtellung ſtimmt nicht mit der hiſtoriſchen Erſcheinung Wallenſteins und kein Coſtüm des Schauſpielers vermag hier nachzuhelfen. Kalt und verſchloſſen, ſchroff und wortkarg muß dieſer Wallenſtein ſein, überall mißtrauend, überall Falſchheit witternd, wie er ſelbſt falſch iſt. Allein Schiller giebt ihm eine gewiſſe Wärme, eine Weichheit und Erhebung des Gefühls, beſonders bei dem Tode des Max und in der letzten Scene mit Gordon, und er läßt ihn bei jedem Anlaß lange Reden halten, er läßt ihn declamiren, nur noch beſſer und gehaltvoller als die Perſonen neben ihm; ja er giebt ihm ein ſtarkes Maaß von Vertrauen und zwar da, wo das Gegentheil ſehr nahe lag. Octavio iſt ſein gefährlichſter Feind, die giftige Schlange, die ihm den Tod bringt und gerade dieſem vertraut er, dieſen hält er für ſeinen wahren Freund, für ſeinen Anker im Sturm. Der Dichter hat wohl gefühlt, was das ſagen will und hier liegt der Angelpunkt des Stückes. Wie er überhaupt ſeinen Helden und deſſen Schickſal an die Sterne knüpft, ihn in feſtem Glauben an ihre Lenkung und Entſcheidung handeln läßt, ſo giebt er ihm auch einen beſonderen Wunderglauben daran, daß der Verderber „ſein guter Engel“ ſei. Er hat vom Schickſal dafür ein Zeichen verlangt, und dies Zeichen iſt ihm in aller Förmlichkeit gegeben worden, wie das ja eben die pathetiſche Rede: Es giebt im Menſchenleben Augenblicke, wo man dem Schickſal näher iſt als ſonſt — ſo deutlich ausdrückt. Man ſollte meinen, wenn ein Dichter die Region des Wunderbaren zu Hülfe ruft, wenn er ſich auf Viſionen bezieht, wie denn ſolche zu aller Zeit in der Poeſie ihre Rolle und ihr Recht gehabt haben, dann müſſe er denſelben auch Wirkung geben, ihnen Achtung zollen. Aber nein, denn hier hat die Viſion getrogen, die Viſion ſowohl wie die Sterne, und Wallenſtein wird nicht ein Opfer ſeines Schickſals, ſondern ſeines Aberglaubens. Und doch wieder als letzlich Seni die Unglücksbedeutung in Wallenſteins Lebenszeichen meldet, ſchlägt dieſer bis dahin ſo gläubige Wallenſtein die Warnung der Sterne in den Wind und weiſt ſeinen Aſtrologen mit leichter Wendung ab! Bald darauf aber ſoll das Zerreißen der Kette doch als Vorbedeutung von Wirkung ſein. Sollte hier bei dieſem Widerſpruch Abſicht und pſychologiſche Intention ſein, was an ſich nicht unmöglich, dann hätte es wohl eine andere Handhabung erfordert.

Hat der Dichter ſeinem Helden ein zu großes Maaß von Contemplation gegeben, ſo iſt die Art, wie er die Gräfin Terzky neben ihn ſtellt noch bedenklicher, ſeinem Heldenthum noch gefährlicher. Es kann leicht ſcheinen, als ſei dieſe eigentlich das treibende Element, denn gleich im ſiebenten Auftritt des erſten Actes von Wallenſteins Tod entwickelt ſie in beredteſter Weiſe alle die Gründe, welche Wallenſtein zum Abfall vom Kaiſer bewegen mußten und entfernt alles, was etwa entgegen ſtehen könnte. Die Gründe wirken auch, er muß alles das wahr finden, er ſucht nur nach einer milderen Form. Damit hat der Dichter ſich viel vergeben, ſein Held ſcheint hier zu einer paſſiven Rolle herabgedrückt. Aber es iſt wohl anders gemeint, es ſoll eben nur ein Funke, ein Ferment in ſein Herz geworfen ſein, er ſoll eben nichts Neues erfahren, ſondern, was ſelbſt ſchon in ihm lag, ſoll nur mehr zum Bewußtſein erhoben werden. Allein hier an dieſer wichtigen Stelle iſt wohl das Wort ein wenig mit dem Dichter davon gegangen, er hat die feine Grenze nicht gehalten, die tiefern pſychologiſchen Momente nicht glücklich gefunden.

So entſchieden der Fortſchritt von Schillers Wallenſtein gegen ſeine früheren Werke ſein mag, ſo iſt doch dieſes Stück immer noch ein Uebergang, es zeigen ſich darin zwei Seiten, wenn man will, zwei Naturen des Dichters, die mit einander ſtreiten, ſich nicht ins Gleichgewicht geſetzt haben, ſich nicht gegenſeitig durchdringen, das iſt der von der Idee ausgehende Dichter, der für den Gedanken den Leib ſucht und gern in allgemein gefaßter Rede, in weitem Faltenwurf der Worte, wohl auch in ſentimentalen Ergießungen ſich ausſpricht, und wiederum der am hiſtoriſchem Studium Großgewordene, der aber zugleich aus den innerſten Tiefen ſeines Weſens ergänzt und belebt. Wir ſehen in dem merkwürdigen Gedicht abwechſelnd mehr den einen oder den anderen, leider aber nicht bloß in der Liebesgeſchichte, ſondern auch wieder gerade in den Hauptpartien mehr den ſubjectiv betrachtenden, der denn auch dem Helden ſo viel Reflexion, Selbſtbetrachtung und ſogar Declamation in den Mund giebt auf Koſten der Individualität, der Charakterzeichnung und des dramatiſchen Effectes, beſonders aber auch der hiſtoriſchen Wahrheit, die ſonſt vom Dichter ſo ſehr erſtrebt worden. Schiller, der in den nächſten Jahren ſo große Fortſchritte in ſeiner Kunſt machte, gelangte ſelbſt zu dieſer Einſicht, mit großer Offenheit ſchreibt er am 13. Mai 1801 an ſeinen Freund Körner: „In meinen Jahren und auf meiner jetzigen Stufe des Bewußtſeins iſt die Wahl eines Gegenſtandes weit ſchwerer: der Leichtſinn iſt nicht mehr da, womit man ſich in der Jugend ſo ſchnell entſcheiden kann, und die Liebe, ohne welche keine poetiſche Thätigkeit beſtehen kann, iſt ſchwerer zu erregen. In meiner jetzigen Klarheit über mich ſelbſt und über die Kunſt, die ich treibe, hätte ich den Wallenſtein nicht gewählt." — Und doch, wir wollen uns Glück wünſchen, daß er ihn früher ergriff!

Aber auch ſchon während der Arbeit erkannte der Dichter das Widerſtrebende des Stoffes. Sehr beachtenswerth iſt in ſolcher Rückſicht was er am 21. März 1796 an W. von Humboldt ſchreibt: „Vordem habe ich im Poſa und Carlos die fehlende Wahrheit durch ſchöne Idealität zu erſetzen geſucht, hier im Wallenſtein will ich es probiren, durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (die ſentimentaliſche nämlich) zu entſchädigen. Die Aufgabe wird dadurch ſchwerer, und folglich auch intereſſanter, daß der eigentliche Realism den Erfolg nöthig hat, den der idealiſche Charakter entbehren kann. Unglücklicherweiſe aber hat Wallenſtein den Erfolg gegen ſich, und nun erfordert es Geſchicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung iſt moraliſch ſchlecht und ſie verunglückt phyſiſch. Er iſt im Einzelnen nie groß und im Ganzen kennt er nur ſeinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung und dieſe mißlingt. Er kann ſich nicht wie der Idealiſt in ſich ſelbſt einhüllen und ſich über die Materie erheben, ſondern er will die Materie ſich unterwerfen, und erreicht es nicht. Sie ſehen daraus, was für delicate und verfängliche Aufgaben zu löſen ſind, aber mir iſt dafür nicht bange. Ich habe die Sache von einer Seite gefaßt, von der ſie ſich behandeln läßt." Wir wünſchen dem Dichter Glück zu dieſem Vertrauen, begreifen aber, daß hier von einer gründlichen Löſung nicht die Rede ſein konnte, ſondern nur von einem künſtlichen Durchbringen und Verdecken. Auch konnte Schiller den Idealismus nicht ſo vollſtändig ablegen, um ſich gan dem Realismus hinzugeben.

Im Ganzen genommen waren zur Zeit ſeines Erſcheinens, und wohl noch lange danach, die Vorzüge des Werkes ſo groß und überwiegend, daß der ſterbliche Theil und wohl auch die innere Zwieſpältigkeit überſehen werden konnte; dies iſt nun gegenwärtig nach den hochgeſpannten Forderungen und dem durchaus kritiſchen Standpunkt nicht mehr möglich, und ſo läßt ſich denn auch nicht verſchweigen, daß Ermattungen und nicht ſowohl Längen als vielmehr Breiten vorhanden ſind, ſogar hie und da Zeichen eilfertiger Arbeit, dagegen überall, nur mit Ausnahme einzelner Scenen voll darſtellender Kraft und wahren dramatiſchen Lebens, eine allzu große Ausbreitung des Wortes, das ſich ſeines Klanges bewußt wird und darin gefällt — vielleicht aber auch Folge des Eifers, mit dem der Dichter den Stoff ergriff. Am meiſten treten die Piccolomini zurück, ſchon wegen des mangelnden Abſchluſſes, doch iſt hier wieder das Gaſtmahl vollgültig; in unvergänglichem Farbenglanz und herzerfreuender Friſche bleibt dagegen das Lager, ſo daß dies allein beinahe den Werth alles Uebrigen aufwiegt. Aber auch das Werk, wie es iſt, bleibt in Schillers Entwicklung und in der deutſchen Poeſie ein bedeutendes, und wir wollen gern in jedem andern Sinn, nur nicht in dem der Kunſtvollendung, mit Goethe ſagen, es ſei das Werk ein ſo großes, wie zum zweiten Male nichts Aehnliches vorhanden.

Der äußere Erfolg des Stückes war ſogleich ein bedeutender; Goethe brachte am 18. October 1798 das Lager auf die Bühne zu Weimar, um dieſe, welche eben neu hergeſtellt, dadurch für die Wintervorſtellungen einzuweihen. Alsbald, noch vor dem Erſcheinen im Druck, bewarben ſich die größern Bühnen um das Manuſcript des Ganzen; Iffland in Berlin zahlte, wie noch Schillers Quittung darüber vorhanden iſt, das für damalige Zeit ſehr erhebliche Honorar von 60 Stück Friedrichsd'or; aber auch von dem bei Cotta erſchienenen Druck war eine Auflage von 3500 Exemplaren in kurzer Zeit vergriffen. Vom Weimariſchen Hof wurden Schiller beſondere Ehren zu Theil, der König von Preußen, Friedrich Wilhelm III. und die Königin Luiſe wünſchten zu Weimar der erſten Aufführung beizuwohnen; Schiller wurde der Königin vorgeſtellt und erhielt einen Eindruck von ihrer Liebenswürdigkeit und ihrem Geiſt; ſeiner Frau wurde von der Herzogin Luiſe ein werthvolles Geſchenk (ein ſilbernes Caffee-Service). Schiller ſchrieb an Körner: — „ſo haben ſich die Muſen diesmal gut aufgeführt.“

VI.

Maria Stuart.

Der Erfolg des Wallenſtein mußte der Productionskraft des Dichters ſtärkere Schwingen verleihen, aber er hatte nicht ſogleich einen Stoff, zu dem er Zutrauen beſaß und der ihm Begeiſterung einflößte. Der zurückgelegte Plan der Maltheſer wurde hervorgeſucht und — wieder zurückgelegt. Vorübergehend intereſſirte der Dichter ſich auch für Julian den Apoſtaten, wo der Conflict der Religionen vielleicht eine idealere Behandlung hoffen ließ als bei den uns ſo nahe liegenden chriſtlichen Confeſſionen, aber auch dies ſchob er bei Seite und wir haben gewiß nicht Urſache es zu bedauern.*) Da führte ihm ſein guter Genius einen engliſchen Stoff zu, einen Stoff, den Shakeſpeare nicht behandelt hatte, eben weil er ihn ſelbſt erlebt. Schiller ſtudirte in gründlichſter Weiſe und ganz als Hiſtoriker den Proceß der Maria Stuart, deſſen Hauptzüge ſogleich einen tragiſchen Stoff von großer Bedeutung erkennen ließen; bevor er aber an die Arbeit ging begleitete er dies hiſtoriſche Studium zugleich mit dem der Dramaturgie und dem der in Ehren gehaltenen Muſter. In erſterer Rückſicht wendete er ſich mit ſeiner nunmehr erworbenen Erfahrung an Leſſings Werk und es erſchien ihm lehrreicher als jemals, wogegen der ſeit langer Zeit nicht angeſehene Corneille ſich ihm jetzt in ſeiner Blöße zeigte hinſichtlich ſeines Mangels an Erfindung, ſeiner Leerheit und Leidenſchaftsloſigkeit; aber er las daneben auch die griechiſchen Tragiker und, woran nicht zu zweifeln iſt, Shakeſpeare. Welchen andern Sinn kann es haben, als daß er nicht bloß ein hiſtoriſches Gemälde, ſondern auch in aller Form und nach den Regeln der Kunſt eine Tragödie hinſtellen wollte. Darin aber liegt enthalten, daß er ſelbſt die Mängel des Wallenſtein am beſten erkannte, daß das neue Stück, an welches er alle Kraft zu wenden im Begriff war, von den Fehlern ſeines Vorgängers frei ſein, deſſen Tugenden aber nur noch höher ſteigern ſollte. Sehen wir zu, ob und wie er das erreicht.

---

*) Schiller hat ſpäter beide Stoffe, ihrer Idee nach, anders verwerthet, nicht dramatiſch, wozu ſie auch ſich nicht geeignet erwieſen, ſondern lyriſch, die Maltheſer in dem Kampf mit dem Drachen und Julian — in den Göttern Griechenlands.

In der That, Maria Stuart iſt ein Werk Schillers, das, obwohl in anderer Art, als die früheren Stücke, nicht tadellos, doch ganz neue und weit überwiegende Vorzüge beſitzt, ein Werk, deſſen Bedeutung, wie ich meine, nicht genug erkannt wird, oder ſchon anfängt, wieder verkannt zu werden. Es läßt in weſentlichen Punkten ſeine Vorgänger, Wallenſtein nicht ausgenommen, erheblich hinter ſich zurück,*) vor allem an dramatiſchem und theatraliſchem Effect, aber auch in der dramatiſchen Anlage, in der Ausbildung der Charaktere, in der Benutzung des geſchichtlich Gegebenen. Das Werk erſcheint mehr aus einem Guß, ſtraffer in ſeinem Bau, raſcher in ſeinem Fortſchritt, es iſt überall ſpannend und drängend, oft voll Feuer und Leidenſchaft, voll ungeſtümſter Beredtſamkeit, der Dialog energiſcher, charaktervoller, häufig voll überraſchender Geiſtesblitze, die Sprache, bis auf einige Ausnahmen, würdig, nachdrucksvoll, ja mächtig, nicht ſelten glanzvoll und von großer Schönheit bei freieſtem Wurf, auch der Vers hat Schnellkraft, Gewicht, Tonfülle, und er würde deſſen noch mehr beſitzen, hätte ſich der Dichter nicht öfters unbequeme Ueberziehungen und, häufiger als im Wallenſtein, die Einſtreuung jener Sechsfüßler erlaubt, die unſer heutiges Ohr nicht mehr ertragen kann.

---

*) Vilmar findet dagegen, daß Maria Stuart „tief unter Wallenſtein" ſtehe (!) und Wolfgang Menzel (deutſche Dichtung III. S. 252) urtheilt: „Da wenig Handlung in dem Stück ſein konnte (?), herrſcht der elegiſche Klageton vor (??)." Gervinus nennt Maria Stuart und die Jungfrau zwar frei von den Compoſitionsfehlern des Don Carlos und Wallenſtein, fährt dann aber fort: „Sie haben dadurch nicht eben den größeren Werth erhalten." Härteren Tadel erfährt das Stück von Julian Schmidt, noch befremdlicher aber Moriz Rapps Aeußerung (das goldene Alter der Poeſie, Tübingen 1861): Maria Stuart ſei „das am wenigſten populäre Stück Schillers, das namentlich auf dem Theater den wenigſten Effect macht und darum am ſeltenſten geſpielt wird." Es wird vielmehr mit Vorliebe geſpielt und giebt in italieniſcher Ueberſetzung ſogar eine Hauptrolle der Riſtori, der größten Schauſpielerin unſerer Zeit. — Dagegen wieder geht Hermann Kurz in dem allſeitigen und unbedingten Lobe des Stücks auch zu weit (ſ. deſſen Geſchichte der deutſchen Literatur III, 436).

Das hiſtoriſch Gegebene bot dem Dichter viel, in der That ſo viel, als er ſelten beiſammen findet, denn eine ganze Tragödie ſtand hier fertig da, es bedurfte nur wenig der Erfindung, um ſo mehr aber der Auffaſſung und Verwerthung der gegebenen Züge, die ganze Kraft konnte ſich der dramatiſchen Geſtaltung zuwenden. Außer dem Kampf der beiden Königinnen und der Hinrichtung der Einen, der ſchuldbeladenen, aber auch ſchwer leidenden Maria, boten ſich noch zwei andere Conflicte, zunächſt der ſehr ſtarke, zweier ſich auf Leben und Tod bekämpfender Religionen, dann aber auch der Kampf zweier Staatsmänner, des Burleigh und Leiceſter, dazu die Verſchwörung des Papiſten Babington und der Mordanſchlag auf das Leben der Königin Eliſabeth, was im Proceß, gegen Maria und hier wenigſtens für die Entſcheidung der Herrſcherin den Ausſchlag giebt. Aber Schiller benutzte auch noch ein anderes hiſtoriſch gegebenes Moment, nämlich die Meldung, daß in früherer Zeit ein junger Franzoſe, Namens Chaſtelard, von Liebe zu der damals noch reizvollen Maria hingeriſſen, mit Gewalt in ihr Schlafzimmer drang — indem er dies Motiv auf einen ſchwärmeriſchen Retter übertrug, ſchuf er ſeinen Mortimer. Nimmt man endlich noch dazu, daß Eliſabeth nach geſchehener That die Verantwortlichkeit vor der Welt ablehnte und auf die Vollſtrecker wälzte, endlich, daß der Pabſt der Maria eine geweihte Hoſtie geſandt, ſo hat man in der That alle Ingredienzien der Tragödie, für deren fünf Acte, und ihrer eher zu viel als zu wenig. Aber offen und geebnet war der Weg für die Ausführung darum nicht, denn wenn es galt, Mitleid für die zum Tode gehende Königin zu wecken, ſo kam es hier nicht bloß darauf an, ihre Unſchuld in Beziehung auf den Hauptanklagepunkt herauszukehren, ſie mußte überhaupt unſrer Theilnahme würdig ſein; nun aber iſt ſie ſelbſt mit ſchweren Verbrechen belaſtet, mit der Ermordung Dearnleys und Bothwells, ihrer beiden Ehemänner. Wie hilft ſich hier der Dichter? Weicht er von der Geſchichte ab, ſucht er zu verdecken, in Schatten zu ſtellen, zu verſchweigen, wie er das im Wallenſtein gethan? Mit nichten, er bleibt hier im Weſentlichen treu, alles was ſeiner Heldin ſo ſchwer zur Laſt fällt, kommt zur Sprache und er hat in der That auf dieſer ſchwierigen Bahn einen Weg gefunden, um die Forderungen der Kunſt mit der hiſtoriſchen Wahrheit möglichſt zu vereinigen. Schillers Maria verleugnet weder ihre Sinnlichkeit, noch ihren Antheil an dieſen Mordthaten, ſie ſelbſt klagt ſich ihrer an, und ihre Amme muß die Rolle übernehmen, ſie ihr im mildeſten Lichte darzuſtellen als Abwehr und als Vergeltung für Erlittenes von gleicher Schwere. Dagegen verwahrt ſich Maria allerorten auf das Beſtimmteſte gegen den ihr gemachten Vorwurf, ſie habe nach Eliſabeths Leben getrachtet, namentlich auch ſehr ſchön und wirkſam in ihrer letzten Beichte und von beſonderer Bedeutung für die Rührung, welche der Dichter uns abzugewinnen weiß, ſind zuletzt ihre Worte:

Gott würdigt mich durch dieſen unverdienten Tod
Die frühe ſchwere Blutſchuld abzubüßen.

Worauf Melvil, der ſich als Prieſter entdeckt hat, ihr den Segen der Kirche und die volle Abſolution ertheilt. Vor allem aber erſcheint ſie gleich bei ihrem Auftreten und durch das ganze Stück als geläutert im Unglück, ihre Schuld iſt großentheils, aufgewogen.

Auf dieſer meiſterhaften Führung der ſchweren Linie beruht hauptſächlich die Wirkung und der Werth, ja die Möglichkeit des Stückes, aber es hat in allen Theilen ſeiner großen Vorzüge noch mehr.

Bedurfte der Stoff im Sinn der Füllung und Nachhülfe ſehr wenig der Erfindung, ſo war dies doch allerdings der Fall im Sinn dramatiſcher Ausbildung, und hier iſt Schiller ſehr kühn, zum Theil auch recht glücklich geweſen. Den Proceß vor den Richtern zu zeigen, ſo daß Eliſabeth nur von fern her den Bericht erhält, beide Königinnen dem Zuſchauer durch das ganze Stück geſondert vorzuführen, das war unmöglich, das dramatiſche Intereſſe verlangte hier gebieteriſch ein Anderes. Was thut der Dichter? Er hebt uns über den Proceß hinweg, der ſeinem Ende nahe ſei, er begnügt ſich mit dem Proteſt der Maria gegen die Competenz dieſer Richter, und — er läßt die Königinnen einander gegenüber erſcheinen — offenbar ein Höhepunkt des Stückes, aber auch die ſchwerſte Aufgabe für den Dichter.

Dieſe Erfindung zog ſogleich eine andere nach ſich, es bedurfte ſtarker Ueberredungskunſt, um die Königin zu einer Zuſammenkunſt mit ihrer Feindin zu bewegen und dieſe konnte nur einem gegeben werden, ihrem Günſtling Leiceſter. Aber hier that der Dichter einen Schritt weiter. Es iſt überliefert, daß Graf Leiceſter ſich früher um Marias Hand beworben habe, von ihr aber abgelehnt wurde; da nun wandte er ſich dem anderen Stern entſchieden zu und er hat die Gunſt der Königin Eliſabeth ſich erhalten bis an deren Tod. Schiller läßt in ihm von neuem die Leidenſchaft für Maria erwachen, giebt ihm im Intereſſe Marias arge Verſtellung gegen Eliſabeth, giebt ihm ein Einverſtändniß mit Mortimer.

Mortimers ſelbſt ward ſchon von uns gedacht und eine Zurechtlegung dieſer Art gehört zu denen, welche dem Dichter am wenigſten zu beſtreiten ſind, der unſere hat aber hier bei Mortimers abgewieſenen Liebeserklärungen noch die beſondere Abſicht, die in ſolcher Rückſicht vielfach beſcholtene Maria feſter und reiner daſtehen zu laſſen. Ebenſo erfand er, um ihren Haß gegen Eliſabeth zu rechtfertigen und der, wenn nicht von ihr, ſo doch von ihrer Partei ausgehenden Verſchwörung gegen jene ein Gegengewicht zu geben, die Anträge Burleighs an Paulet, Maria in aller Stille aus dem Wege zu räumen.

Hier kommen wir nun freilich auf einen Punkt, wo die hiſtoriſche Wahrheit beeinträchtigt wird: der Dichter ſiegt über den Hiſtoriker und nimmt entſchiedene Partei für ſeine Heldin. Wie groß die Abweichung von der Geſchichte iſt, erſieht man am beſten aus Friedrich von Raumers Darſtellung[*], welche mit der genaueren Kenntniß der Documente Umſicht und weiteren Blick verbindet. Es erweiſt ſich, daß Maria allerdings Verbindung mit den Verſchwörern hatte, daß ſie alſo in dieſem Punkt nicht völlig unſchuldig war, und, was bei Schiller ſo ſchwer ins Gewicht fällt, die Reue ihrer Ankläger wegen falſcher Ausſage und deren Selbſtmord im Gefängniß, iſt ganz und gar des Dichters Erfindung. In derſelben Weiſe hat er noch vieles Andere, z. B. die franzöſiſche Brautwerbung, namentlich der Zeit nach, zu Gunſten des Stücks und ſeiner Heldin verſchoben, wie er denn dieſe, während ſie damals krank, vergrämt und früh gealtert war, noch im Glanz blendender Schönheit erſcheinen läßt. Schlimmer iſt, wenn in demſelben Maaß Eliſabeth niedergedrückt wird, wovon ſogleich.

Wir vergeben einſtweilen alles das in Rückſicht auf die hinreißende Wirkung, die das Stück auf jeden erreicht, der nicht eben mit den Maaßſtäben hiſtoriſcher Kritik herantritt. Allein nachdem wir die Dichtung im Ganzen ſo ſtark hervorgehoben, iſt jetzt mit äſthetiſchem Maaßſtab auch an das Einzelne zu gehen; findet ſich hier ſolches, was den höchſten Anſprüchen nicht genügt, ſo werden wir auch wieder genug der Züge finden, welche das Werk hoch ſtellen und ihm unter den übrigen Werken des Dichters einen beſonderen Rang ſichern.

---

[*] Die Königinnen Eliſabeth und Maria Stuart nach den Quellen im britiſchen Muſeum und Reichsarchive. 1836. Schiller dagegen ſtudirte den Proceß nach der ſehr ausführlichen Darſtellung bei Rapin Thoyras, folgte dann aber wahrſcheinlich der Darſtellung in Robertſons Geſchichte von Schottland, alſo einer ſchottiſchen Quelle, welche alles möglichſt günſtig für Maria faßt.

Die Expoſition iſt von der Art, daß wir ſogleich ein Intereſſe für die leidende, wider Recht gefangen gehaltene Königin gewinnen ſollen, und wirklich gewinnen, aber hier iſt doch wohl zu viel des hiſtoriſchen Details, und vielleicht auch ſchon jene nicht unparteiiſche Beleuchtung, welche im Ferneren ſich ſteigert. Dabei fällt auf, daß Maria ſich gegen ihr fremd und feindlich gegenüber ſtehende Perſonen ſo ſehr ausſpricht, ebenſo wie dieſe der Strenge und Abgemeſſenheit ihres Amtes vergeſſen, ſich auf weitgehende Erörterungen einlaſſen; dies gilt ſchon von Paulet und noch mehr von Burleigh. Das Stück wird bald ſehr lebhaft, indem der Neffe ihres Hüters ſich als zum katholiſchen Bekenntniß übergetreten und als deſſen fanatiſcher Anhänger erweiſt; die Macht des katholiſchen Ritus über das Gemüt, ſogar über ein engliſches, tritt in den ſtärkſten Farben hervor, wie nur eben Schiller ſie zu geben vermochte und das iſt nicht nur ein weſentliches Ingrediens für das Stück, ſondern motivirt auch das Vertrauen, das Maria dieſem Abenteurer ſchenken ſoll. Sodann am Schluß des Actes Burleighs Anſchlag auf Marias Leben, der nicht verfehlen kann auf die Stimmung zu wirken, mit welcher der Zuſchauer die im nächſten Act auftretende Eliſabeth empfängt. Um ſo mehr muß anerkannt werden, wie würdig und in wahrhaft königlicher Hoheit der Dichter ſie erſcheinen läßt. Die Heiratsverhandlungen mit dem Geſandten von Frankreich könnten etwas zu weit geführt ſcheinen, wie ſie in der That dem trefflichen Geſchichtsſchreiber erſchienen ſind, allein der Dichter hat ſie in vorzüglicher Weiſe zu nutzen gewußt, um den Charakter der Königin zu entwickeln und den Verlauf des Stückes vorzubereiten und zu fördern; ich finde gerade dieſe Scene außerordentlich gelungen. Im Folgenden wird Eliſabeth von Burleigh zur Hinrichtung der Maria gedrängt, von dem alten Talbot und Leiceſter zurückgehalten und wir ſehen den Dichter ſchon Anſtalt treffen für die Zuſammenkunft mit Maria. Darauf ſpielt Mortimer ſeine faſche Rolle bei der Königin und Leiceſter giebt ſich dieſem hin, die Ausführung davon iſt eben nicht viel beſſer als das Motiv ſelbſt.

Jetzt bekommen wir Leiceſter der Eliſabeth gegenüber. Der Günſtling, der ſich Hoffnung auf die Hand der Königin gemacht hatte, iſt in ſeinem Innerſten verletzt, da er deren Vermählung mit dem Prinzen von Frankreich zu fürchten hat, hinter ſeinen gleißneriſchen, verſtellten Worten lauert die Rachſucht und der Dichter giebt ihm, wie erwähnt, ganz abweichend von der Geſchichte, einen Charakter, der wenig verſchieden iſt von dem des Shakeſpeariſchen Richard III., wobei es indeſſen nicht vortheilhaft erſcheint, daß dieſes Spiel in falſcher Maske ſo nahe dem Mortimers folgt. Wenn übrigens Leiceſter die Zuſammenkunft der Königinnen durchſetzt, ſo thut er dies nicht bloß, um ſeinem Gegner einen Streich zu ſpielen, nicht bloß um Maria zu retten, ſondern auch in der diaboliſchen Abſicht, Eliſabeth die Ueberlegenheit der Reize und des Geiſtes ihrer Nebenbuhlerin fühlen zu laſſen. Sie geht in das geſtellte Garn.

Dieſe Erfindung trug nun aber nebenbei dem Dichter den ſchönen lyriſchen Moment zu Anfang des dritten Actes ein: Maria in der Freiheit nach ſo langem Kerkerleben. So einfach die Worte ſind, ſie machen an dieſer Stelle einen großen Eindruck und bilden einen Glanzpunkt der Rolle. Wahr und wirkſam iſt es, daß Maria, welche nichts mehr gewünſcht hat, als die Zuſammenkunft mit ihrer königlichen Schweſter, welche davon allein ihr Heil erwartet, doch bei der Meldung erſchrickt, daß die Königin in der Nähe ſei und im nächſten Moment ihr gegenüberſtehe. Aber auch Eliſabeth ſelbſt iſt ja von Leiceſter überraſcht. Und jetzt auf der Mitte des Stückes haben wir die Hauptſcene. Raumer beſchuldigt den Dichter, daß er hauptſächlich von dem Verlauf der Unterredung den Untergang Marias abhängig mache und darüber jene Momente verſäume, welche nicht bloß die Hauptanklagepunkte bilbeten, ſondern auch wirklich die Hauptmotive waren, wegen deren das Parlament und das Volk in allen Schichten auf den Tod der Maria beſtand. Daran iſt Wahres, allein hier kommen wir wieder auf die Rechte des Dichters, die Forderungen der Tragödie und die Bedingung, unter welcher dieſe allein möglich war. Ein anderes iſt das Wie. Vortrefflich leitet die Unterredung ſich ein, und ſehr ſchön ſind Marias Worte:

> Womit ſoll ich den Anfang machen, wie
> Die Worte klüglich ſtellen, daß ſie euch
> Das Herz ergreifen, aber nicht verletzen!
> O Gott, gieb meiner Rede Kraft, und nimm
> Ihr jeden Stachel, der verwunden könnte!

Auch im Folgenden iſt Marias Rede in vollem Maaß herzgewinnend und man erwartet den Eindruck auf Eliſabeth, wogegen denn deren Abſtoßung und ſelbſt Beleidigung der Hülfloſen um ſo mehr empfunden wird. Als darauf Maria ſich für ſchwach und überwunden erklärt und allen Anſprüchen entſagt, ſich an den Edelmut der Königin wendet und nichts mehr verlangt als ihre Freiheit, da tritt bei dieſer Stolz und Uebermut hervor, bis zu verletzendem Angriff. Man nimmt vielleicht Anſtoß an dem ſchnellen Uebergang und verlangt, um pſychologiſche Wahrheit zu haben, daß Eliſabeth mit irgend einem unbehüteten Wort gereizt ſei. Allein man beachte wohl den Gedankenſtrich, der hier eine Pauſe anzeigt. Maria erwartet, nachdem ſie ſich ganz hingegeben, eine dem entſprechende Antwort, und dieſe bleibt aus; ſie wiederholt ihre Bitte nur noch dringender, noch reſignirter, und die Antwort der Gnade bleibt abermals aus; da erhebt ſie ſich im Vollgefühl ihrer Würde und ſpricht mit großartiger Indignation:

> Schweſter!
> Nicht um dies ganze reiche Eiland, nicht
> Um alle Länder, die das Meer umfaßt,
> Möcht' ich vor euch ſo ſtehn, wie ihr vor mir!

Worte, die wenn ſie mit richtiger Empfindung geſprochen werden, ihren Eindruck nicht verfehlen können, wie ſie denn andererſeits den Zorn Eliſabeths und den ganzen Ausbruch ihres alten Grolls hinlänglich erklären, und in der That, die Entgegnung der aufgebrachten Königin enthält den tödtenden Dolchſtoß und zugleich alles angeſammelte Gift, ſo daß Maria eben ſo wahr als ſchön nur den Ausruf entgegenſetzt:

O Gott, Gott, gieb mir Mäßigung!

Und da nun Eliſabeth die Grenze ihrer Würde überſchreitet, ich erkenne hier die von Goethe bezeichnete Grauſamkeit Schillers, da iſt ihre ganze Antwort: Das iſt zu viel! Aber noch grauſamer als zuvor wird ſie von Eliſabeth verfolgt mit der Aeußerung:

Jetzt zeigt ihr euer wahres
Geſicht; bis jetzt war's nur die Larve.

Worauf denn Maria mit bewundernswürdiger Faſſung in einer Weiſe antwortet, welche ihr von neuem das Herz des Beſchauers gewinnt. Sie giebt ſich offen, bekennt ihre Schuld, kann aber jetzt auch, ſo vielfach gereizt und herausgefordert, ihre Leidenſchaft nicht mehr bezwingen, zeigt ſich aber an Würde und Adel offenbar der Königin überlegen. Die Worte ſind der Höhen- und Schwerpunkt des Stückes:

Ich habe menſchlich, jugendlich gefehlt,
Die Macht verführte mich, ich hab' es nicht
Verheimlicht und verborgen, falſchen Schein
Hab' ich verſchmäht mit königlichem Freimuth.
Das Aergſte weiß die Welt von mir, und ich
Kann ſagen, ich bin beſſer als mein Ruf.
Weh euch, wenn ſie von euern Thaten einſt
Den Ehrenmantel zieht, womit ihr gleißend
Die wilde Glut verſtohlner Lüſte deckt,

Nicht Ehrbarkeit habt ihr von eurer Mutter
Geerbt; man weiß um welcher Tugend willen
Anna von Boulen das Schaffot beſtiegen.

Und wenn darauf der alte Schrewsbury das Wort ergreift:

O Gott des Himmels, muß es dahin kommen,
Iſt das die Mäßigung, die Unterwerfung,
Lady Maria?

ſo iſt es von großer Wirkung, daß Schiller hier Eliſabeth verſtummt ſein läßt, während Maria, das letzte Wort aufnehmend, in gewaltiger und großartiger Weiſe nun ihrem empörten Herzen und tobenden Blut alle Schleuſen öffnet:

Mäßigung! Ich habe
Ertragen, was ein Menſch ertragen kann.
Fahr hin, lammherzige Gelaſſenheit!
Zum Himmel fliehe, leidende Geduld!
Spreng' endlich deine Bande, tritt hervor
Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll!
Und du, der dem gereizten Baſilisk
Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir
Den gift'gen Pfeil. —

Es iſt wiederum ſehr ſchön, daß der Dichter hier ihre Rede unterbrochen werden läßt, denn ſie hat an ſich keinen Schluß. Wer aber in ſolchen Worten nichts mehr als Rhetorik findet, dem iſt ſchwer zu helfen, wir ſehen darin die ſchwungvollſte Sprache der Leidenſchaft und Schiller hat vielleicht nirgend mehr als hier ſeinen Beruf zum dramatiſchen Dichter bekundet, es giebt ſo mächtiger Stellen nicht viele in deutſcher Poeſie und in aller Poeſie, und der Dichter hat hier den Vergleich mit Shakeſpeare nicht zu ſcheuen. Es werden dieſe Worte aber um ſo größer und bedeutungsvoller, als Maria ſie eben mit dem Bewußtſein ſpricht, daß ſie ſich damit ihren Untergang bereite.*)

Der Dichter hat mit dieſer Scene alles über den Beſchauer gewonnen, er müßte von Stein und Eiſen ſein, wenn er nicht an dieſer Maria nunmehr den lebhafteſten Antheil nähme, dagegen alle Schritte der Eliſabeth mit Mißtrauen verfolgte.

Ich geſtehe nun, daß ich am liebſten mit dieſer Scene den Act geſchloſſen ſähe, ſie würde dadurch an Wirkung noch ſehr gewinnen und der Zuſchauer verlangt Ruhe nach ſo heftigen Eindrücken, nach einer ſo nachhaltigen Scene. Dazu nun iſt in der nächſten auch der Liebesſturm Mortimers unnütz; daß Maria ihn abweiſt, verſteht ſich mehr als von ſelbſt und das ganze Thema ſtößt ab in dieſem Zuſammenhange. Maria zwiſchen zwei Feuer zu bringen, ergiebt an dieſer Stelle keine Steigerung.

Anders Schiller, deſſen aus früheren Stücken bekannte Gewaltſamkeit und Wildheit hier in eigenthümlicher Weiſe wieder noch einmal durchbricht. Er greift gern nach den ſtärkſten Potenzen und thürmt Theatereffecte über einander, ſelbſt wenn ſie gegenſeitig ſich ſtören. Der Charakter Mortimers, auch im Sinn der Kunſt überſpannt, konnte freilich keinen andern Ausgang nehmen als mit dieſer Liebesraſerei und darauf mit dem Dolchſtoß in ſein Herz. Fanatismus und Sinnlichkeit ſo zu verbinden, war möglich und dieſe Verbindung erhält hier die dreiſteſte Ausführung, aber die Scene wirft wieder dunkle Schatten auf das im Glanz Gezeigte, ſie erniedrigt die Heldin, welche der Dichter nur ſoeben erhoben hat, denn ſie wird hier in dem empfindlichſten Moment von der Nemeſis, von ihrer früheren Schuld verfolgt. Sollte das ein der Wahrheit gemachtes Zugeſtändniß ſein, ein Gegengewicht gegen den

---

*) Wenn Friedrich Schlegel von Schiller ſagt: „Er war ganz dramatiſcher Dichter, ſelbſt die leidenſchaftliche Rhetorik, die er neben der Poeſie beſitzt, iſt dieſem weſentlich“ — ſo paßt das auf kein Stück mehr als auf das vorliegende und dieſe Scene, und man thut ſehr unrecht, das als einen „Zank“ aufzufaſſen.

Nimbus, mit dem der Dichter ſeine Maria umgab, oder hat er nicht gefühlt, daß er hier auch gegen dieſe grauſam war? Ich wäre geneigt, das letztere anzunehmen.

Im vierten Act betreibt nun Burleigh das Todesurtheil und wir wiſſen, daß Eliſabeth nur allzu geneigt ſein wird, es zu unterzeichnen. Dieſer Act fällt nun freilich gegen den dritten ab, es war aber auch unmöglich auf gleicher Höhe zu bleiben und für die Wirkung des letzten bedarf es einer gewiſſen Beruhigung. Schiller läßt hier neue Motive eintreten, neue Intriguen ſpielen. Leiceſter iſt ſeinem Gegner entdeckt, er rettet ſich dadurch, daß er Mortimer preisgiebt und dieſer ſtößt ſich den Dolch ins Herz. Darauf Eliſabeth mit Burleigh, jene ſich anklagend, daß ſie ſich zur Zuſammenkunft habe überreden laſſen, tieffühlend, daß Maria den Triumph gehabt, und entſchloſſen zur That der Rache, dieſer ſie möglichſt ſchürend und alle Schuld auf ſeinen Nebenbuhler wälzend. Die Königin will letzteren nicht ſehen, befiehlt ihn abzuweiſen, als er eben jetzt gemeldet wird, er dringt dennoch ein und ſpielt mit großer Kühnheit ſeine falſche Rolle weiter, das Zeugniß des Offiziers, der auf ſein Geheiß Mortimer faſſen ſollte, giebt ſeiner Darſtellung Glauben, daß er die Verſchwörung gegen Eliſabeth entdeckt und vereitelt, und als Eliſabeth ſchwankend wird, reißt er ſie dadurch fort, daß er vor allen nun auf den Tod der Maria beſteht — die Zeichnung eines teufliſchen Charakters, nur ſchwerlich der hiſtoriſche Graf Leiceſter.

Aber Eliſabeth zaudert doch wieder das von den Richtern gefällte Todesurtheil zu unterzeichnen, obwohl Volksunruhen ſie bereits dazu drängen; Schrewsbury verlangt Aufſchub, Burleigh treibt, der Königin werden wiederholt weiche Worte gegeben, allein allmälig erhebt ſie ſich wieder und Haß und Furcht vereinigen ſich zu dem Ausbruch:

Maria Stuart
Heißt jedes Unglück das mich niederſchlägt!
Iſt ſie aus den Lebendigen vertilgt,
Frei bin ich, wie die Luft auf den Gebirgen.

Hier kommt ihr Staatsſecretär mit dem ausgefertigten Todesurtheil. Sie erſchrickt, aber unterzeichnet — ſie giebt es dem Secretär zurück, läßt ihn aber ungewiß, ob er es noch anhalten oder zur Vollſtreckung befördern ſoll, auf ſeine wiederholten Fragen weicht ſie aus, wird zornig und geht ab, ohne die nothwendige Antwort ertheilt zu haben. Darauf wird das Document Daviſon von Burleigh entriſſen.

So ſchließt der vierte Act und im fünften bekommen wir die mit ſo viel Liebe und Kunſt behandelte Abſchiedsſcene der Maria. Es waltet hier bei hochtragiſcher Haltung eine erhabene Ruhe, die den Eindruck der Rührung nur noch verſtärkt und ſchon erwähnt wurde die überaus glückliche Erfindung, den treuen Melvile hier als Prieſter und als Bringer der geweihten Hoſtie erſcheinen zu laſſen. Man darf mit Recht Bedenken haben, wenn hier das Heilige auf die Bühne gezogen wird, und wir theilen es in vollem Maaß, aber man muß doch zugleich eingeſtehen, daß der Dichter alles ſo würdig und in ſolchem Grade objectiv gehalten habe, daß für beide entgegenſtehende Bekenntniſſe kein beleidigender Anſtoß erwachſen kann, vielmehr das Ganze nur erhebend und feierlich ſtimmend wirkt.*) Aber mit dieſem Ausgang beruhigte Schiller ſich nicht, er wollte noch weiter die Unſchuld des Todes, den Maria leidet, hervortreten laſſen, zugleich aber noch ihre Feindin in einem für ſie nicht vortheilhaften Licht zeigen. Er hat ſich dafür bereits die Fäden zurecht gelegt. Nachdem wir den Tod der Maria zu Fotheringhay erfahren, ſind wir wieder in London bei Eliſabeth und dieſe iſt ſelbſt der Meinung, daß das Todesurtheil noch nicht vollzogen ſei. Da erfährt ſie erſt aus Leiceſters Mund, daß die Zeugen für Marias Antheil an der Verſchwörung falſche Zeugen geweſen ſind, und als ſie jetzt nach dem von ihr vollzogenen Urtheil fragt, daß es nicht mehr in Daviſons Händen ſei, und Burleigh meldet die Vollſtreckung. Daviſon wird ſtrengem Gericht übergeben, Burleigh verbannt, Leiceſter flieht nach Frankreich.

---

*) Herder verlangte mehr Ausdruck der Reue — aber das war wohl zu evangeliſch gedacht, hätte auch das Kirchliche nur noch mehr profanirt.

Wie bemerkt worden, weicht dies von der Geſchichte ab, aber es knüpft an dieſelbe an. Ich geſtehe nun, daß mir die Abweichung im Sinn der Kunſt nicht einleuchten will, aber ſie ſteht wohl im Zuſammenhang mit Schillers allzu großer Vorliebe für ſeine tragiſche Heldin. Eliſabeth ſpielt hier eine ſehr ſchlimme Rolle, viel ſchlimmer als in der Wahrheit, denn wenn wir wiſſen, daß ſie zauderte, daß ſie ſelbſt nach der Unterzeichnung noch die Abſendung verſchob, das Blatt ſoll ſieben Tage in Daviſons Hand verblieben, und ohne ihr Wiſſen dieſem entriſſen ſein, ſo hatte ſie allerdings Grund die pflichtwidrig Handelnden zu ſtrafen, mochten dieſe immerhin von einer richtigen Politik geleitet ſein. Aber auch im andern Fall, ſelbſt wenn es mit ihrem Wiſſen geſchah, wenn ſie, namentlich um vor dem Auslande gerechtfertigt und gereinigt zu erſcheinen, die Vollſtrecker entfernte und beſtrafte und ſich eben nur nach geſchehener That den Schein gab, als ſei die Vollziehung des Todesurtheils gegen ihren Willen geſchehen, und als habe ſie noch einen Act der Gnade ſich offen laſſen wollen, ſo wäre eine ſolche diplomatiſche Ausflucht, ſo wenig ſie vor der Moral beſteht, immer noch ein ganz anderes, als hier vor dem Vollzug das bewußte Ablehnen und das berechnete Hinſchieben der Zurechnung auf einen Unſchuldigen, ein Zug, welcher den ganzen Charakter erniedrigt und aus der Bahn bringt, ja zu Schillers eigener Zeichnung nicht paſſen will.

Ich möchte nicht mit Raumer ſagen, Schiller ſei nur in Aeußerlichem der Geſchichte gefolgt, nur der äußerliche Umriß der Thatſachen ſei wahr; allein was man zugeben muß, iſt, daß er durch die Vertheilung von Licht und Schatten doch ein Bild hervorgebracht, das dem Verlauf der Sache und den hiſtoriſchen Perſonen nicht ähnlich ſieht, namentlich in Beziehung auf die Charaktere der Eliſabeth und Leiceſters. Und hiebei iſt beſonders auffallend, daß eine ſolche Abweichung gar nicht von der tragiſchen Kunſt gefordert wurde, im Gegentheil derſelben im Wege ſtand. Dies hat auch der Hiſtoriker erkannt und man kann ſich darüber nicht beſſer ausdrücken als er es thut mit den Worten: „Ich will indeß nicht rügen, daß Schiller Maria in zu glänzendes Licht geſtellt habe; wohl aber, daß er Eliſabeth, Burghley und Leiceſter zu gering behandelte. Es iſt irrig zu meinen, jene ſinke, wenn dieſe ſteigen; vielmehr hebt ſich durch die größere Rückſicht auf die wahre Geſchichte auch die ganze Tragödie in eine reinere edlere Region, und mit größerer Würdigkeit treten alsdann die Parteien und Perſonen gegenüber.“**) Dagegen iſt der vernommene Tadel, Schiller habe dem Katholicismus beredtere Worte gegeben als dem Proteſtantismus, ihn mehr hervorgehoben und ins Licht geſtellt, recht wohl abzulehnen, es hängt dies eben zuſammen mit dem Nimbus, mit dem der Dichter Maria umgeben mußte und mit der Sprache der Leidenſchaft, welche ihrer Partei zu leihen war, an dem Gegengewicht fehlt es nicht, wenn dies auch ſeiner Natur nach und nach der Anlage des Stücks keine gleiche Ausführung zuließ; auf eine wirkliche Vorliebe iſt aber dabei ſo wenig zu folgern wie bei den Göttern Griechenlands.

Werfen wir nun von rein äſthetiſchem Geſichtspunkt den Blick auf das Ganze um zu einem Geſammturtheil über das Stück zu gelangen, ſo iſt, wie gleich Eingangs hervorgehoben worden, ſeine Bedeutung nicht zu verkennen. Dieſe beſteht in der hohen dramatiſchen und theatraliſchen Wirkung, in dem beredten, ſtarken, ſchwungvollen Ausdruck der Leidenſchaft, in dem tragiſchen Pathos, zu dem das Stück ſich erhebt, mehr als irgend ein deutſches Werk zuvor; aber damit iſt nicht geſagt, daß wir hier ein muſtergültiges, fehlerfreies Stück hätten, daß der Dichter hier plötzlich alles abgelegt, was wir an früheren tadelnswerth fanden. Er hat einen

---

*) **Palleske** dagegen auf dem mehr apologetiſchen und panegyriſchen Standpunkt ſeiner Jubelſchrift hält die Charaktere für ſo geſchichtlich als Leſſing ſie nur gewünſcht und — als die von Schiller benutzten Quellen ſie ergaben.

großen Fortſchritt gemacht, aber er iſt immer noch dieſelbe Natur und kann ſeine Vergangenheit nicht gänzlich abſtreifen. Wir bemerken ein Zuviel der ins Spiel geſetzten Motive, der einzelnen wirkſamen Scenen ſind mehr als das Ganze ertragen kann; haben auch die beiden Richtungen, welche im Wallenſtein geſondert neben einander laufen und ſich vereinzelt durchſetzen, hier mehr ein Gleichgewicht und eine Durchdringung gefunden, ſo bricht doch noch an manchen Stellen das Oratoriſche vor, das aber damals auch in ſeiner Neuheit von größerem Werth war, als es uns erſcheinen will, denn wir würden gern dem Dichter von dem ſchönen Fall ſeiner Worte etwas erlaſſen, wenn wir dafür ein Mehr von innerem Leben und pſychologiſcher Wahrheit eintauſchen könnten. Daß aber dieſe fehle, iſt keineswegs die Meinung.

Wir ſchließen mit der Bemerkung: das Werk iſt ein wahres Bühnenſtück und macht den unleugbaren Eindruck einer Tragödie, es iſt auch in ſeiner Art ein geſchloſſenes, wohlgerundetes Ganze, von dem A. W. v. Schlegel (in den dramatiſchen Vorleſungen) ſagen konnte, was ſich nicht vom Wallenſtein ſagen läßt: „Man wird ſchwerlich etwas verrücken, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen.“

Das Stück iſt in verhältnißmäßig kurzer Zeit entſtanden, vier Acte waren Ende März 1800 vollendet und wurden bis tief in die Nacht, ja bis gegen den Morgen hin vom Dichter vorgeleſen, der fünfte Act erwuchs bald darauf in der gewählten Einſamkeit des waldigen Ettersburg, und die erſte Aufführung erfolgte ſchon am 14. Juni zu Weimar; auf höheren Befehl mußte die Communionsſcene fortfallen, wie auch jetzt noch meiſtens geſchieht, offenbar ſehr zum Nachtheil des Ganzen.

VII.

Die Jungfrau von Orleans.

Hatte Schiller ſchon in der Maria Stuart den Blick auf Shakeſpeare gerichtet und ihm nachzueiſern geſtrebt, wohl auch ſchon ſich mit ihm zu meſſen geſucht, ſo ſehen wir in dem nächſten Stück, der Jungfrau von Orleans, ihn zum Kampf mit dem großen Tragiker in die Schranken treten, denn auch dieſer hat dieſelbe Zeit, denſelben Stoff behandelt, Schillers Stück aber enthält den Beweis, daß er das Werk des Britten gekannt und vor Augen gehabt, daß er recht eigentlich mit ihm um den Sieg geſtritten, ja daß er in ſeiner Compoſition ſelbſt durch ihn beſtimmt worden.

Im erſten Theil Heinrichs VI. führt Shakeſpeare nicht bloß die Jungfrau, unter dem Namen Pucelle, als dramatiſche Perſon ein, ſondern giebt dieſer Rolle auch eine nicht geringe Breite durch alle Acte des Stückes, ohne ſie jedoch zur Hauptperſon zu machen. Er iſt nicht unbekannt mit der Geſchichte, er wagt nicht von dieſer erhebeblich abzuweichen, aber er ſieht ihre ganze Erſcheinung an im Intereſſe Englands und mit dem Auge des Engländers. Zwar führt er ſie auf eine Weiſe ein, daß man glauben muß, er wolle Ehrfurcht für ihre heilige Sendung erwecken, er umgiebt ſie mit einem Nimbus, er leiht ihr die Gabe der Weiſſagung durch Hülfe erleſener Geiſter (Act. V. Scene 3), er giebt ihr Erfolge durch ihre unmittelbare Erſcheinung, er läßt ſie ſiegen durch höhere Macht im Kampf mit überlegener Manneskraft, dann erringt ſie andere

Erfolge durch Beredſamkeit; allein wir ſehen ihre Wunderkraft ſchwinden, ſie ruft die Höllengeiſter an, aber auch dieſe ſchon verſagen ihr den Dienſt, ſie ſelbſt wird verwundet, gefangen, ſoll als Hexe verbrannt werden. Sie ſteift ſich, um dem Tod zu entgehen, auf ihre Jungfräulichkeit, und als ſie damit nichts ausrichtet, bekennt ſie in plötzlichem Umſchlag ſich als ſchwanger, davon Aufſchub des Gerichtes hoffend. Ja noch mehr, befragt um den Vater des Kindes nennt ſie eine ganze Reihe von Namen — und auf dieſen Effect war es angelegt; ſie wird demgemäß zum Tode geführt. Aber auch auf dem langen Wege bis zu ſolchem Schluß fallen verſchiedene Aeußerungen, welche ihr Liebesregung beilegen und dieſe eben iſt es, welche nach Shakeſpeares Auffaſſung, ſie um den Beiſtand der Maria und ſelbſt den der Höllengeiſter bringt — ſehr im Widerſpruch mit der Geſchichte, welche gerade dieſen Punkt in aller Form hat feſtſtellen laſſen.

Es liegt zu Tage, daß hier die Darſtellung des großen Dichters eben ſo parteiiſch als unedel und unwahr iſt, dies hätte auch einem geringeren als Schiller nicht entgehen können, aber er war es, der hier einen großartigen Stoff erkannte, fähig des erhabenſten Aufſchwunges. Und er hatte durch ſeine Maria Stuart eben ſchon einen entſchiedenen Schritt nach dieſer Seite hin gethan, von der Darſtellung des Fanatismus mußte er ſich hinſehnen nach der Darſtellung wahrer heiliger Inſpiration, nach der Verkörperung der gottbegabten Wunderthäterin.*) Er könnte keine beſſere finden als die von Shakeſpeare ſo feindſelig gefaßte, ſo grob gemißhandelte Jeanne d'Arc. Und doch hatte auch Shakeſpeare, freilich um ſie nachher um ſo tiefer zu erniedrigen, anfangs ihrer Miſſion beredte Worte gegeben. Gleich bei ihrem Eintritt (Act. I., Scene 2):

---

*) Die erwachende Romantik zog ohnedies nach dieſer Richtung hin; Tiecks Genovera war vor kurzem erſchienen, während Kotzebues Johanna von Montfaucon die Bühnenwirkung einer in männlicher Rüſtung erſcheinenden Heroine gezeigt hatte; Schiller wünſchte (ſ. Briefwechſel mit W. Schlegel), daß dieſelbe Schauſpielerin, welche in Berlin die Johanna Kotzebues mit Erfolg geſpielt, auch die ſeinige ſpiele.

Reignier.

Biſt du's, die Wunder thun will, ſchönes Mädchen?

Pucelle.

Reignier, biſt du's, der mich zu täuſchen denkt?
Wo iſt der Dauphin? — Komm hervor von hinten;
Ich kenne dich, wiewohl ich dich nicht ſah.
Erſtaune nicht, vor mir iſt nichts verborgen,
Ich will allein dich ſprechen im Vertrauen.
Bei Seit', ihr Herrn! Laßt uns auf eine Weil'!

Reignier.

Sie nimmt ſich brav genug im erſten Sturm.

Pucelle.

Dauphin, ich bin die Tochter eines Schäfers,
Mein Witz in keiner Art von Kunſt geübt,
Doch Gott gefiels und unſrer lieben Frau,
Auf meinen niedern Stand ihr Licht zu ſtralen.
Sieh, da ich meine zarten Lämmer hüte,
Und biete dürrem Sonnenbrand die Wangen
Geruht mir Gottes Mutter zu erſcheinen,
Und heißt durch ein Geſicht voll Majeſtät
Mich meinen knechtiſchen Beruf verlaſſen,
Mein Vaterland vom Drangſal zu befrein.
Sie ſagte Beiſtand und Erfolg mir zu;
In voller Glorie that ſie mir ſich kund,
Und, da ich ſchwarz war und verſengt zuvor,
Goß ſie auf mich mit jenen klaren Stralen
Der Schönheit Segen, den ihr an mir ſeht.
Frag mich um was du nur erſinnen kannſt,
Unvorbereitet will ich Antwort geben;
Prüf' meinen Mut im Kampfe, wenn du darfſt,
Und über mein Geſchlecht wirſt du mich finden.

Entſchließe dich, ſoll alles Glück dir ſproſſen,
So nimm mich an zu deinem Kriegsgenoſſen.

Karl.

Ich bin erſtaunt ob deinen hohen Reden,
Nur ſo will ich erproben deinen Mut:
Du ſollſt mit mir im einzlen Kampf dich meſſen,
Und wenn du ſiegſt, ſind deine Worte wahr,
Wo nicht, ſo ſag' ich allem Zutraun ab.

Pucelle.

Ich bin bereit; hier iſt mein ſchneidend Schwert,
Fünf Lilien zieren es an jeder Seite,
Das zu Touraine im Sanct-Cathrinen-Kirchhof
Ich mir aus altem Eiſen auserſah.

Karl.

In Gottes Namen, komm', mich ſchreckt kein Weib.

Pucelle.

Und lebenslang flieh' ich vor keinem Mann.
(Sie fechten.)

Karl.

Halt ein die Hand! biſt eine Amazone,
Und mit dem Schwert Debohra's ſtreiteſt du.

Pucelle.

Chriſt's Mutter hilft mir, ſonſt wär' ich zu ſchwach.

Karl.

Wer dir auch hilft, du, du mußt mir nun helfen.
Ich brenne vor Verlangen ungeſtüm,
Du haſt mir Herz und Hand zugleich beſiegt,
Hohe Pucelle, wenn du ſo dich nennſt,
Laß deinen Knecht, nicht deinen Herrn mich ſein:
Der Dauphin Frankreichs bittet dich darum.

Pucelle.

Ich darf der Liebe Bräuche nicht erproben,
Weil mein Beruf geheiligt iſt von droben,
Wenn ich erſt alle Feinde dir verjagt,
Dann werde die Belohnung zugeſagt!

Karl.

Indeß ſieh gnädig deinen Sklaven an.

Im Folgenden fragt Reignier, der erſtaunt iſt über ſolches Zwiegeſpräch des Dauphins mit dem Mädchen —:

Mein Prinz, wo ſeid ihr? was erwägt ihr da?
Wird Orleans verlaſſen, oder nicht?

Pucelle.

Ich ſage, nein! kleingläubig Heidenvolk!
Kämpft bis zum letzten Hauch, ich will euch ſchirmen.

Und endlich ſchließt Karl mit den Worten:

Ward Mahomet beſeelt von einer Taube,
So haſt du eines Adlers Eingebung.
Nicht Helena, die Mutter Conſtantins,
Noch auch Sanct Philipps Töchter glichen dir,
Lichtſtern der Venus, der zur Erde fiel,
Wie bet' ich ehrerbietig dich genugſam an.

Wahrlich Worte, denen nicht anzuſehen iſt, wie ſchmählich der Dichter weiterhin die Sache wenden wird — aber der Verfaſſer der Maria konnte dieſe Worte nicht leſen, ohne ſogleich die Jungfrau ſchreiben zu müſſen! War Shakeſpeare hier von ſeinem Genius abgefallen, für Schiller lag eben hier eine beſtimmte Aufgabe. Sein Stück in der That iſt in der angeführten Scene gegeben und vorgezeichnet, der idealen Auffaſſung konnte es nicht fertiger entgegen gebracht werden, es bedurfte nur der Conſequenz der Ausführung, der diesmal Shakeſpeare, in nationalem Vorurtheil befangen, ſich ſo gewaltſam entzogen hat. Und wem könnte noch zweifelhaft ſein, daß hier eine Beziehung beſteht zwiſchen dem britiſchen und dem deutſchen Dichter, allein jener führte dieſen nicht nur auf ſein Hauptmotiv, ſondern er gab ihm auch im Einzelnen ſehr vieles und durch Schillers ganzes Stück laſſen ſich Züge und Worte finden, die unverkennbar auf jenen hinweiſen, es darf dies um ſo deutlicher ausgeſprochen werden, als Schiller den Vergleich nicht zu ſcheuen hat und dabei nicht verliert, denn eben dieſer Vergleich, den zu machen wir empfehlen, zeigt überall wie die Funken gezündet haben, der deutſche Dichter ließ ſich keine Schönheit, keinen der markvollen Züge entgehen, aber er bildete durchgängig nicht ſo wohl das Schöne zum Schöneren, als er vielmehr das Niedrige ins Erhabene umbildete, er entlehnte alſo nicht, ſondern knüpfte nur eben an, und er that es immer ſo, daß ihm Erfindung und Eigenthum verbleibt, ein neues Original erwächſt. Dieſe Anknüpfungen ſind aber ſo offenbar, daß es nur einer Hindeutung bedarf; wie auffallend dagegen, daß dieſe Bemerkung nicht längſt gemacht worden.*)

Freilich, Schillers Stück iſt himmelweit verſchieden von dem Shakeſpeareſchen: er iſt ebenſo für ſeine Jungfrau begeiſtert, wie Shakeſpeare ihr feindlich, dort wird ſie verbrannt, hier verklärt, dort iſt ſie ein Beiwerk, hier die Hauptrolle — und nun iſt Schiller ein Hiſtoriker, der fleißig die Quellen ſtudirt und der hiſtoriſche Züge zu benutzen und zu verwerthen weiß. Zu alle dem kommt hinzu, daß er in der Ausbildung der Form einem Muſter folgt, das möglichſt weit von Shakeſpeare entfernt iſt: die Jungfrau iſt ungefähr gleichzeitig mit Goethes natürlicher Tochter und der Helena erwachſen, und beide haben um die Wette, ſo weit die Verſchiedenheit der Stoffe und des Standpunktes es irgend zuließ, danach geſtrebt, ſich der Kunſtform der griechiſchen Tragiker anzuſchließen, um hier auf eigenem Wege eine regelmäßige Kunſtform zu erreichen, beſſer und wahrer als es den nunmehr geſtürzten Franzoſen gelungen war. Schillers Jungfrau ſteht hier in der ganzen Anlage, in der Behandlung des Dialogs und der Rede, ja ſelbſt in Wendungen der Compoſition dem antiken Vorbilde ſehr viel näher als Maria Stuart, von der ſie eben dadurch ſich unterſcheidet und ſie bildet hier den Uebergang zur Braut von Meſſina. Wem dies wichtige Verhältniß nicht ſogleich einleuchten ſollte, der iſt beſonders auf die Anwendung des Trimeters im ſechſten, ſiebenten und achten Auftritt des zweiten Actes zu verweiſen — in der That genug neue Beſtandtheile, welche den Zuſammenhang mit Shakeſpeare verdunkeln könnten, wenn nicht Jemand ein beſonderes Auge dafür mitbrachte.

---

*) Als ich mein Buch Ariadne, über die tragiſche Kunſt der Griechen (1834) ſchrieb, in welchem ich nachwies wie die Dichter in der fortſchreitenden Behandlung derſelben Stoffe dadurch jene bewundernswerthe Höhe erreicht, daß jeder anknüpfend an das von dem Vorgänger Geleiſtete, nur deſſen Intention zu ſteigern und zu läutern ſuchte, oder auch von deſſen Fehltritten ſich warnen ließ, ſo daß alſo eine kritiſche Thätigkeit mit vollkräftiger Production Hand in Hand ging: da ahnte ich nicht, daß wir auch ſelbſt in neuerer Zeit, die meiſtens von falſchem Begriff der Originalität mißleitet worden, ein ſo ſtarkes und ſprechendes Beiſpiel haben.

Bei der günſtigen Auffaſſung Schillers, der ſeine Heldin nicht als eine Hexe, ſondern durchgehends als eine „Gottgeſendete“ darſtellt, hat er weder die herrſchende Ueberzeugung unſerer Zeit, noch auch die Geſchichte gegen ſich, denn wenn die Jungfrau am 23. Mai 1430 bei einem Ausfall aus der Stadt Compiegne von den Burgundern gefangen,*) darauf eingekerkert, als Zauberin vor Gericht geſtellt, verurtheilt und zu Rouen dem Feuertode überliefert wurde, ſo geht doch einerſeits die Sage, ſie ſei nicht verbrannt worden, dann aber iſt ſicher, daß, als Karls Heere wieder ſiegreich waren, und er den Thron behauptete, auch der Proceß der Hingerichteten in den Jahren 1450 und 51 aufgenommen und ſie unter Mitwirkung des Papſtes Calixtus in aller Förmlichkeit freigeſprochen, ihr auch ſpäter auf einem Platz zu Rouen ein Denkmal errichtet wurde. Dennoch war der Weg zu des Dichters Ziel kein gerader und gebahnter, ungleich weniger als in der Maria. Außer der Hauptabweichung, für welche wir mit ihm das Recht der Poeſie in Anſpruch nehmen, daß nämlich die Jungfrau nicht von den Feinden gerichtet und verbrannt, ſondern nachdem ſie eben die letzte ſiegreiche Entſcheidung gebracht, vor den Augen des Königs den Tod einer Verklärten ſtirbt, außer dieſer Hauptabweichung hat der Dichter ſich im Einzelnen noch zu vielen Verſchiebungen in der Zeitfolge der Ereigniſſe entſchließen müſſen, und hier iſt es zunächſt bemerkenswerth, mit welchem Geſchick er die hiſtoriſch gegebenen Momente, freilich außer ihrem Zuſammenhange, für ſeine Zwecke zu nutzen gewußt hat, ſo daß er aus denſelben Bauſteinen durch Verſetzung ein ganz anderes Bild aufbaut, was aber hier im Bereich des Wunderbaren auch erlaubter erſcheint.

---

*) Am Abend dieſes Tages durch den Bogenſchützen Lionel, nach tapferer Gegenwehr, als die Zugbrücke ſich zu früh geſchloſſen hatte.

Wenn ich die Jungfrau von Orleans für die gewaltigſte Aufgabe halte, die Schiller jemals vorgelegen, das Stück auch in mehrfacher Beziehung für eine ſehr bedeutende Leiſtung nehme, ſo erkenne ich nicht minder in einer Beurtheilung, welche der Sache gerecht werden ſoll, eine hohe Aufgabe für den Kritiker — wie das auch die ſehr verſchiedenen, oft ausweichenden und meiſtens auf der Oberfläche verbleibenden Urtheile beweiſen (ſ. w. u.).

Es iſt ſchon angedeutet worden, daß Schiller auf die Hauptintention des Stückes durch Shakeſpeare geführt wurde; dort wie hier liegt die Kataſtrophe darin, daß die Jungfrau von ihrer Miſſion abfällt, indem ſie dem Eindruck irdiſcher Liebe nicht widerſteht; aber in wie anderem Sinn! Shakeſpeare benutzt das Motiv zu ihrer Erniedrigung, Schiller behandelt es mit höchſtem Adel und ſucht für ſie unſere zarteſte Theilnahme zu erwerben. Dort iſt die himmliſche Macht, welche ſie in Anſpruch nimmt, zwar nicht vorgegeben und erlogen, aber ſie iſt nicht ausreichend, England fällt wieder der Sieg zu, die Jungfrau iſt ſchon bereit ſich der Hölle zu ergeben, wenn dieſe Frankreich helfen will (V, 5), aber auch die Geiſter der

Hölle verweigern es; zuletzt erfahren wir den Grund, warum das wunderbare Mädchen die himmliſche Macht verloren, nämlich zugleich mit ihrer Jungfräulichkeit und Keuſchheit, während ſchon bei ihrem Auftreten dieſe Möglichkeit angedeutet worden. Aehnlich bei Schiller, denn durch das plötzlich in ihr aufſchlagende Gefühl der Liebe ſehen wir die Wunderkraft, mit der ſie ausgerüſtet war, von ihr weichen, durch Zeichen des Himmels wird ſie verworfen, ſo daß ſie denen, die ihr Verehrung entgegen bringen, ſelbſt als ein Werkzeug unheiliger Mächte erſcheint. Sie erliegt alſo in ihrem hohen Beruf, und ſie erliegt durch ein menſchliches Gefühl. Es entſteht die Frage, ob ſie noch ſo tragiſche Heldin ſein könne? Goethe hat zwar den Inhalt des Hamlet ſehr richtig dahin gefaßt, es ſei eine große Aufgabe, gelegt auf ein ſchwaches Werkzeug; allein hier iſt der Fall noch ein anderer, denn Johanna iſt vom Himmel erwähltes, mit Wunderkraft ausgerüſtetes Werkzeug. Will man ſchon einräumen, daß die Trägerin dieſer Kraft derſelben durch eine unwürdige That, durch ein ſtreitendes Gefühl, ſich verluſtig machen könne, ſo verliert ſie doch damit gleichzeitig auch ihr Heldenthum, der Gewinn unſeres Mitleids aber würde ſie nicht ſichern in ihrer tragiſchen Rolle, denn es bliebe immer ein Abfall von dem höheren Beruf, ganz abgeſehen davon, daß es mißlich iſt, die tiefe Regung des menſchlichen Herzens dem göttlichen Gebot als feindliche Potenz gegenüber zu ſtellen, denn auch jene iſt ja zuletzt wieder ein göttlich Geordnetes. Es liegt fern, das Tragiſche auf eine beſtimmte Formel beſchränken zu wollen, allein es iſt klar, daß es niemals in dem bloßen Erliegen beſtehen kann, und wiederum ſo ſehr ich es als ein poetiſches Motiv anerkenne, wenn das Weib, wenn die Jungfrau, der eine große Pflicht auferlegt iſt, die ſchon gewonnene Kraft verliert durch einen plötzlichen und mächtigen Eindruck auf ihr Herz, wie dies z. B. in der Sage von der Königin Wanda gegeben iſt, ſo erſcheint das nur hier nicht an ſeiner rechten und natürlichen Stelle, weil ja die Hirtin eine Gotterwählte iſt, weil ja die Himmelkönigin, welche ſie mit Wunderkraft begabte, ſie auch in derſelben erhalten, ſie gegen den Verluſt derſelben ſchützen mußte. Hier alſo in der Hauptintention liegt auch eine Hauptſchwierigkeit und es liegt nahe zu ſagen, Schiller würde auf dieſe an ſich hohe, aber hier und in ſeinem Zuſammenhange bedenkliche Auffaſſung nicht gekommen ſein, wäre ſie ihm nicht von außenher, durch Shakeſpeare, zugeführt worden.

Und dies hat der Dichter auch ſehr wohl gefühlt, das Stück ſelbſt giebt Zeugniß davon, denn wir ſehen ihn mit vieler Mühe und ſichtbarer Anſtrengung von allen Seiten her Anſtalten treffen, um über dieſe Schwierigkeit hinwegzukommen, ja manches Schwerfällige und Laſtende iſt eben auf dieſem Wege in das Stück eingedrungen. Zuerſt hat Schiller ſeiner Jungfrau am Schluß die Wunderkraft zurückgegeben, ſie erwirbt ſie wieder durch ein inbrünſtiges Gebet und hat ſogleich die Macht ihre Feſſeln zu ſprengen, der Gefangenſchaft zu entfliehen, den Feind zu ſchlagen. So erſcheint denn ihr Erliegen nur noch als ein vorübergehender Zwiſchenzuſtand, ſie iſt am Schluß doch wieder die wunderbare Heldin und konnte als ſolche auch die Verklärte werden. Damit war ſchon viel gewonnen, aber nicht Alles; die angedeuteten Fragen und Zweifel mußten noch auf andere Weiſe gelöſt oder wenigſtens verdeckt werden. Und hier, man muß geſtehen, hat Schiller mit kunſtvoller Hand und in geiſtreicher Weiſe gethan, was möglich war.

Erſt jetzt dürfen wir der romantiſchen Tragödie in ihrer näheren Entwickelung folgen. Was Schiller den Prolog nennt, unterſcheidet ſich nicht von einem Act des Stückes und würde nicht einmal den Namen eines Vorſpiels in Anſpruch nehmen können; es wird hier nur darum abgetrennt, um nicht gegen die herkömmliche Zahl der fünf Acte zu verſtoßen; kommen doch auch die darin ſpielenden Perſonen im weiteren Verlauf des Stückes vor. Aber ähnlich wie Euripides in ſeinen oft ſchwerfälligen Prologen den Zuſchauer über die Lage der Dinge zu orientiren ſucht, ſo geſchieht es in dieſen dramatiſchen Scenen, überdies ſoll die kriegeriſche Erſcheinung der Jungfrau durch den Contraſt des idylliſchen Lebens ihren wirkſamen

Hintergrund erhalten und ſogleich läßt der Genius des Dichters die Jungfrau herrlich hervorleuchten: Gebt mir den Helm! u. ſ. w. Bei den Worten aber:

Nichts von Verträgen, nichts von Uebergabe!

werden wir ſchon an Shakeſpeare erinnert: Ich ſage nein! u. ſ. w. (Act. I. Scene 2). Johannas Abſchied von den Bergen und Triften, ein Lieblingsſtück der deutſchen Jugend, nimmt dann einen hohen Flug, beſonders mit den Worten:

Denn der zu Moſen auf des Horebs Höhen —

Aber die folgende Strophe deutet ſchon auf den Conflict hin, der den Inhalt des Stückes ausmacht:

In rauhes Erz ſollſt du die Glieder ſchnüren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Bruſt!
Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren,
Mit ſünd'gen Flammen eitler Erdenluſt.
Nie wird ein Brautkranz deine Locken zieren — u. ſ. w.

während aber dieſe Rede bei Shakeſpeare mit einer Wendung nach der anderen Seite hin erſcheint:

Ich darf der Liebe Bräuche nicht erproben,
Weil mein Beruf geheiligt iſt von droben,
Wenn ich erſt alle Feinde dir verjagt,
Dann werde die Belohnung zugeſagt.*)

Und ihr Vergehen iſt bei Shakeſpeare, daß ſie dieſen Zeitpunkt nicht abwartet, noch auch ſich mit Einem Liebhaber begnügt.

Der erſte Act zeigt uns die bedrängte Lage des Reichs und die Schwäche des rechtmäßigen Herrſchers; die Abgeſandten der Stadt Orleans erflehen ſeine Hülfe, denn die Stadt ſoll nach altem Brauch ſich dem Feind ergeben, falls nicht bis zum zwölften Tage

---

*) Deutlicher im Original: **Then will I think upon a recompense.**

ein Heer zu ihrem Schutz eintrifft. Der König bekennt ſeine Ohnmacht, es fehlt an Geld, an Truppen; da erſcheint die Geliebte des Fürſten, Agnes Sorel, bietet das Ihrige dar, und ermahnt zu mutigem Auftreten. Karl erwähnt einer Weiſſagung, die ihm von einer Nonne gegeben worden, er werde durch ein Weib gerettet werden, und bezieht dies auf ſeine Agnes, während der Zuſchauer bereits im Beſitz einer anderen Deutung iſt. Man hofft noch den Herzog von Burgund abwendig zu machen von ſeinem Bündniß mit den Engländern, aber La Hire bringt die Botſchaft, welche dieſe Hoffnung als eitel erſcheinen läßt. Der Herzog fordert vor allen Dingen die Auslieferung des Ritters Du Chatel, der ſeinen Vater getödtet, eine Schmachbedingung, die nicht zugeſtanden werden kann.*) Ja noch mehr, die Mutter wüthet gegen den Sohn: die Königin Iſabeau hat zu St. Denis den engliſchen Knaben auf den Thron des heiligen Ludwig geſetzt und die wankelmütigen Pariſer haben ihr zugejauchzt. Karl verzagt, da der Himmel ſich von ihm abkehrt, er will über die Loire zurückweichen, die Hälfte ſeines Reiches preisgeben; ja er ſpricht aus, des Schickſals Schluß wolle den Untergang ſeines Geſchlechtes und ſchon iſt er bereit, ſo ſehr ſeine Feldherrn und Agnes Sorel ihn zu ermutigen ſuchen, der Herrſchaft zu entſagen. Der tapfere Dunois ruft ihm die bedeutenden Worte zu:

Nichtswürdig iſt die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig ſetzt an ihre Ehre —

Aber er hat nur wieder die Antwort:

Erwartet keinen anderen Beſcheid.
Gott ſchütz' euch. Ich kann nicht mehr.

---

*) Hier geben die cottaiſchen Ausgaben fehlerhaft:
Karl. Und weigern wir uns dieſer Schmachbedingung?
Der Sinn verlangt mit Nothwendigkeit:
Und, weigern wir uns dieſer Schmachbedingung —
So auch richtig in H. Kurz kritiſcher Ausgabe, ohne ein Wort darüber.

Das Einzige was den ſinkenden König in unſerer Achtung hält, iſt in der nächſten Scene, daß er das Anerbieten Du Chatels ihn auszuliefern, ſtandhaft verweigert. Aber der Befehl zum Rückzug wird, unter den Thränen der Agnes, gegeben; da, als die Noth den allerhöchſten Gipfel erreicht, erſcheint Rettung, La Hire meldet Sieg, Sieg unter Anführung der Jungfrau. Der König will an keine Wunder glauben, aber das Glockengeläute übertönt ſeine Zweifel und die Gottgeſandte erſcheint ſelbſt.

Sie ſoll geprüft werden, dadurch, daß Dunois den Sitz des Königs einnimmt. Schiller folgte auch hier der ſchönen Intention Shakeſpeares, der in gleicher Weiſe die Jungfrau einführt (ſ. o.) und er that daran wohl, denn dieſe Einführung war durch nichts zu überbieten. Wenn aber Shakeſpeare im Folgenden die Jungfrau eine zweite Probe beſtehen läßt, indem Karl ihr den Kampf anbietet, mit ihr ficht, und ihre Ueberlegenheit erfährt, welche jene auf die Mutter Gottes zurückführt, ſo that Schiller wiederum das Rechte, wenn er davon keinen Gebrauch machte; er hat ihn an einer anderen Stelle gemacht, wirkſamer und richtiger. Aber auch Schiller hat hier noch ein zweites, und deſſen bedurfte es allerdings: Beides in der Ausführung höchſt vortrefflich, weit über Shakeſpeare hinaus, dem es freilich auch bei ſeiner Auffaſſung mit der Sache nicht ſo heiliger Ernſt ſein kann. Johanna redet Dunois an mit den gewichtigen Worten:

> Baſtard von Orleans! du willſt Gott verſuchen,
> Steh auf von dieſem Platz, der dir nicht ziemt!
> An dieſen größeren bin ich geſendet.

Und als der König ſie darauf fragt, woher ſie ihn kenne, der ſie zum erſten Mal erblicke, antwortet ſie:

> Ich ſah dich, wo dich Niemand ſah als Gott.

Zur vollen Bekräftigung ihrer hohen Sendung nennt ſie ihm darauf den Inhalt ſeiner drei Gebete in vergangner Nacht, ein Zeugniß, das freilich nicht unwiderſtehlicher ſein konnte. Sie erklärt ſodann ihre Berufung zur Rettung Frankreichs. Die heilige Jungfrau iſt ihr erſchienen (auch dies bei Shakeſpeare) und hat zu ihr die Worte geſprochen, welche den Cardinalpunkt des Stückes enthalten:

Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
Wenn ſie der irdſchen Liebe widerſteht.
Sieh mich an — u. ſ. w.

Die heilige Jungfrau, als Schäferin gekleidet, aber Schwert und Fahne tragend, erſchien ihr, die noch zögerte, in drei Nächten nach einander, rief ſie zuletzt zürnend zum Gehorſam auf, und ſchwang ſich dann, in voller Glorie ſich zeigend, zum Himmel auf. Hier zweifelt auch der Erzbiſchof nicht länger und Dunois verlangt, der König ſolle ſie an die Spitze des Heeres ſtellen. Schon ordnet dieſer ihr das Heer und deſſen Fürſten unter und will ſie mit dem Schwert gürten, das ihm ſoeben der Kronfeldherr zurückgeſendet, ſie aber, wie dies auch Shakeſpeare hat, verlangt daß nach Sanct Catharinas Kirchhof geſendet werde, wo ein Schwert, an drei goldenen Lilien kenntlich, ſich unter altem Eiſen finden werde, ſie verlangt endlich den Segen des Erzbiſchofs, der ihr aber erwiedert:

Du biſt gekommen Segen auszutheilen,
Nicht zu empfangen. Geh mit Gottes Kraft!
Wir aber ſind Unwürdige und Sünder.

Das alles ſind Züge, welche hinlänglich die Wunderwirkung vorbereiten, wie ſie denn ſehr entſchieden den feierlichen Ton anſchlagen, der das Ganze beherrſchen ſoll. Der Act ſchließt mit der Botſchaft des übermütigen Feindes, die, an Stelle Karls, jetzt ſogleich Johanna beantwortet, im vollen Gefühl der ihr zuerkannten Würde.

Im zweiten Act iſt die Wunderwirkung bereits erfolgt, Orleans iſt entſetzt, die Engländer ſind geſchlagen, ihr Bundesgenoß, der Herzog von Burgund iſt im Begriff ſich von ihnen zu trennen. Die Königin Iſabeau, welche außer dieſer Scene nur noch im fünften Act vorkommt, weiß den Spalt noch zu heilen, ſie ſelbſt aber entwickelt ſich in ihrem wilden unweiblichen Charakter, als höchſt wirkſames Gegenbild gegen die Jungfrau. Daß ſie gleich wie dieſe ſich auch „ſtatt einer Jungfrau" an die Spitze des Heeres ſtellen will, verfehlt, dreiſt an das Komiſche ſtreifend, ſeinen Eindruck nicht, wahrhaft genial aber iſt der kühne Zug, mit dem der Dichter ſie ſcheiden läßt: „auf Lionel zeigend"

Gebt mir dieſen da,
Der mir gefällt, zur Kurzweil und Geſellſchaft,
Und dann macht was ihr wollt —

zumal da hiemit auf die fernere Entwickelung des Stückes hinausgedeutet wird. In gleicher Bezüglichkeit äußert in der folgenden Scene dieſer Lionel von der ihm noch unbekannten Jungfrau:

Und mir, mein Feldherr, überlaſſet
Das leichte Kampfſpiel, wo kein Blut ſoll fließen,
Denn lebend denk' ich das Geſpenſt zu fangen.
Und vor des Baſtards Augen, ihres Buhlen,
Trag' ich auf dieſen Armen ſie herüber,
Zur Luſt des Heers, in das britann'ſche Lager.

Daß der Baſtard ihr Buhle genannt wird, wahrſcheinlich doch auch nach Shakeſpeare, bleibt hier zwar ohne Erklärung, wird jedoch bald verſtändlich als nahe liegende Verbreitung im engliſchen Heer.

Während dieſer Scene, ſo muß man annehmen, obwohl es nicht bezeichnet wird, iſt es Nacht geworden, denn ohne daß die Scene verändert wird, die zu Anfang des Actes „von Felſen begränzt" heißt, erſcheint Johanna in kriegeriſcher Rüſtung mit der Fahne, an der Spitze des Heers und ſeiner Führer — mit den Worten:

Erſtiegen iſt der Wall, wir ſind im Lager!
Jetzt werft die Hülle der verſchwiegnen Nacht
Von euch. —

Und darauf:

Jetzt Fackeln her, werft Feuer in die Zelte. —

Als dann La Hire der Jungfrau räth, nur im Kampf die Fahne vorzutragen, nicht aber das Schwert zu ergreifen, da erwidert ſie mit Nachdruck:

Wer darf mir Halt gebieten? Wer dem Geiſt
Vorſchreiben, der mich führt? Der Pfeil muß fliegen,
Wohin die Hand ihn ſeines Schützen treibt.
Wo die Gefahr iſt, muß Johanna ſein;
Nicht heut, nicht hier iſt mir beſtimmt zu fallen;
Die Krone muß ich ſehn auf meines Königs Haupt.
Dies Leben wird kein Gegner mir entreißen,
Bis ich vollendet, was mir Gott geheißen.

Worte, in welchen zuerſt die Schickſalsbeſtimmung hervortritt, die ſich im Weiteren noch verſtärken wird und für das Ganze wohl zu beachten iſt.

Wir werden nun, nach Shakeſpeareſcher Art, mitten in die Schlacht geführt, die Engländer fliehen und die Jungfrau tritt dem feigen Montgomery entgegen. Die Scene kann Anſtoß finden und hat ihn gefunden, ſie iſt aber weſentlich in Schillers Compoſition. Nicht nur, daß er hier die von Shakeſpeare zur Unzeit verwendete Uebermacht der Gottgeſendeten im Kampf zeigen wollte, der Dichter will hier, ſo nahe dem Umſchlag, uns nochmals die beiden Bedingungen in Erinnerung bringen, an welche Johannas Wunderkraft geknüpft iſt, das mitleidloſe Heldenthum und das der Liebe verſchloſſene Herz; denn als Montgomery durch die Erwähnung ſeiner Braut ihr Mitleid zu gewinnen hofft, da entgegnet ſie ihm mit beſonderer Bedeutung:

Du rufeſt lauter irdiſch fremde Götter an,
Die mir nicht heilig noch verehrlich ſind. Ich weiß
Nichts von der Liebe Bündniß, das du mir beſchwörſt,
Und nimmer kennen werd' ich ihren eiteln Dienſt.
Vertheidige dein Leben, denn dir ruft der Tod.

Im Fernern ſpricht Johanna noch weiter über ihren Beruf, dem ſie blind folgen müſſe:

Doch weggeriſſen von der heimatlichen Flur,
Von Vaters Buſen, von der Schweſtern lieber Bruſt,
Muß ich, ich muß — mich treibt die Götterſtimme, nicht
Eignes Gelüſten — euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Geſpenſt des Schreckens würgend gehn,
Den Tod verbreiten, und ſein Opfer ſein zuletzt!
Denn nicht den Tag der frohen Heimkehr werd' ich ſehn.
Noch Vielen von den Euren werd' ich tödtlich ſein,
Noch viele Wittwen machen, aber endlich werd'
Ich ſelbſt umkommen und erfüllen mein Geſchick.
Erfülle Du auch deines.

So kämpft ſie denn mit dem Britten und tödtet ihn. Sie wendet ſich darauf an die Heilige, die ihrem ſchwachen Arm ſolche Kraft verliehen, giebt aber dabei nur noch mehr als in Obigem die Andeutung, daß Mitleid ihr näher liege und ſie vor dem Schwert erbebe. Der Dichter will uns offenbar auf den Zwieſpalt ihres Weſens hinführen und vorbereiten auf den inneren Kampf, dem ſie ſogleich erliegen wird.

Der zehnte Auftritt ſtellt Johanna dem Herzog von Burgund gegenüber; wie ſoeben ihr Schwert, ſiegt jetzt ihre Beredſamkeit; auch dies findet ſein Vorbild bei Shakeſpeare, Act IV., Scene 3.

Nicht minder im dritten Act, wo Dunois und La Hire ihre Liebe zur Jungfrau zu erkennen geben und Anſprüche auf ihren Beſitz erheben: auch wieder eine Folie für das Folgende. Sie einigen ſich, der König ſolle entſcheiden. Er naht, aber die Handlung nimmt eine andere Wendung, es wird die Meldung von der Unterwerfung des Herzogs von Burgund gebracht und darauf erſcheint dieſer ſelbſt in der Abſicht ſich mit dem König zu verſöhnen. Johanna tritt hinzu, um den Herzog auch mit Duchatel zu verſöhnen und ihm darauf das Schickſal ſeiner Nachkommen zu weiſſagen. Schiller läßt die Jungfrau nicht nur als gottgeſandte Retterin, ſondern zugleich als Prophetin erſcheinen, letzteres nicht ohne Bedenken und nicht gefordert von ſeinem Grundgedanken.*) Der Dichter ſah auch ein, daß in dieſer Bahn nicht weiter zu gehen ſei, denn als im Ferneren Agnes Sorel auch für ſich ein Orakel fordert, antwortet Johanna beſtimmt ablehnend:

Mir zeigt der Geiſt nur große Weltgeſchicke;
Dein Schickſal ruht in deiner eignen Bruſt.

Jetzt nähert ſich ihr Dunois mit ſeiner Neigung und der König, um dies Bündniß zu begünſtigen, ertheilt ihr den Adelſtand, worauf beide Bewerber in aller Förmlichkeit ihre Werbung anbringen. Johanna ſelbſt ſoll entſcheiden, ſich der Agnes als Freundin vertrauen. Sie aber weiſt nur auf ihren Beruf hin, den König zu krönen und ſchließt in längerer Rede mit den Worten:

Weh mir, wenn ich das Rachſchwert meines Gottes
In Händen führte, und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'ſchen Mann!
Mir wäre beſſer, ich wär' nie geboren.
Kein ſolches Wort mehr, ſag' ich euch, wenn ihr
Den Geiſt in mir nicht zürnend wollt' entrüſten!

---

*) Dies wohl eben iſt es, was Gervinus (ſ. w. u.) auf ſeine „Halb-Somnambule" geführt haben mag. Indeſſen iſt Schiller auch hier von Shakeſpeare geleitet, denn die Pucelle ſagt (Act. V. Scene 3):

Und ihr, die ihr mich warnt, erleſne Geiſter,
Und Zeichen mir von künftigen Dingen gebt.

Der Männer Auge ſchon, das mich begehrt,
Iſt mir ein Grauen und Entheiligung.

So ſtark dieſe Worte auf die bevorſtehende Wendung hinzielen, und dieſe in ihrem ſtärkſten Contraſt hervorheben ſollen, ſo hat ſich der Dichter doch damit nicht begnügt. Wir bekommen wieder Kampf, dabei den Tod des engliſchen Feldherrn, dann aber tritt ein geheimnißvoller ſchwarzer Ritter auf, der ſie an die Untreue des Glücks mahnt und warnt, nicht nach Rheims zu gehen. Sie will einen Streich auf ihn führen, er aber „berührt ſie mit der Hand, ſie bleibt unbeweglich ſtehen," und ſpricht: Tödte was ſterblich iſt! Worauf Nacht, Blitz, Donnerſchlag, und der Ritter verſinkt. Johanna nimmt die Erſcheinung als ein trüglich Bild der Hölle, das ſie auf ihrer Bahn aufhalten wolle. Wir enthalten uns noch des Urtheils und bemerken nur, daß auch dieſe Wendung ein Entſprechendes bei Shakeſpeare findet, in der Erſcheinung der warnenden Geiſter (Act V. Scene 3), die dort freilich von der Pucelle zu Hülfe gerufen werden, aber ſich von ihr abkehren.

Die zehnte Scene bringt uns nun den großen Wendepunkt, auf den der Dichter ſchon lange hingearbeitet hat. Lionel, den die Königin Iſabeau ſich zur Kurzweil erbat, derſelbe, welcher die Jungfrau auf dem Arm ins Brittenlager zu tragen verſprach, er tritt ihr nun gegenüber, und ſie, die irdiſcher Liebe fern zu bleiben hat, deren Wunderkraft an dieſe Bedingung gebunden iſt, die eben noch von dem Auge eines Mannes beleidigt war, die in der Schlacht keine Schonung kennt und kennen darf, die auch auf dieſen Gegner den Todesſtreich zu führen im Begriff iſt:

Erleide, was Du ſucheſt,
Die heil'ge Jungfrau opfert Dich durch mich! —

ſie erblickt ſein Antlitz: „ſein Anblick ergreift ſie, ſie bleibt unbeweglich ſtehen und läßt dann langſam den Arm ſinken." Darauf deutet ſie an, er ſolle fliehen; er verſchmäht ihre Schonung. Sodann Johanna: Tödte mich — und fliehe! Dies und die ganze Scene iſt von außerordentlicher Schönheit. Auch Lionel iſt getroffen von derſelben Gewalt, er entreißt ihr das Schwert als Pfand und ſcheidet mit den Worten: Ich ſeh' dich wieder. Der Zuſchauer aber begreift, daß jetzt die Wunderkraft von ihr gewichen ſei.

Zu Anfang des vierten Actes erſcheint Johanna, um in einem Monolog ſich ihrer Lage bewußt zu werden und dem Zuſchauer jeden Zweifel zu nehmen. Sie erſchrickt vor dem Glanz des Feſtes, das ſich bereitet, ſie geſteht ſich, daß es nicht Mitleid war, was ihr des Feindes zu ſchonen gebot:

Warum mußt' ich ihm in die Augen ſehen,
Die Züge ſchaun des edlen Angeſichts!
Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an —

Dann:

Wärſt du nimmer mir erſchienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann ſie nicht verdienen,
Deine Krone, nimm ſie hin!

Um noch weiter die veränderte Lage auszubeuten, bringt der Dichter Johanna mit Agnes Sorel zuſammen, ſie iſt letzterer unbegreiflich und ſagt ihr zum Schluß:

Du biſt die Heilige, du biſt die Reine!
Sähſt du mein Innerſtes, du ſtießeſt ſchaudernd
Die Feindin von dir, die Verrätherin!

Es folgt die Krönungsfeierlichkeit, Johanna ſoll, die Fahne tragend, den Zug eröffnen; ſie iſt nur mit heftigem Widerſtreben dahin zu bringen. Hier nun läßt der Dichter die Geſchwiſter Johannas erſcheinen, ihren früheren Liebhaber und nicht minder ihren Vater.

Dann der Feſtzug, der mit all ſeiner Pracht einen nicht unerheblichen Raum einnimmt, und gerade durch diejenige Ironie wirkt, welche Franz Horn (ſ. w. u.) vermißte, denn eben der Glanz iſt es, welcher jetzt die Jungfrau ſchreckt:

Ich kann nicht bleiben. Geiſter jagen mich,
Wie Donner ſchallen mir der Orgeltöne,
Des Doms Gewölbe ſtürzen auf mich ein —

Noch höher ſteigert ſich der Effect im Folgenden und wir bekommen wieder ein Stück von Schillerſcher Grauſamkeit. Der eigene Vater tritt als ihr Kläger auf, dies die Umkehrung deſſen, wie Shakeſpeare an entſprechender Stelle ihn einführt, wo er nämlich von der Tochter verleugnet wird. Johanna ſoll ſich vertheidigen, ſie wird von denen, welche ſie gerechtfertigt zu ſehen wünſchen, dringend aufgefordert zu reden, aber ſie ſchweigt, ſie ſchweigt auf wiederholtes Andringen und — der Donner des Himmels antwortet ſtatt ihrer, verwirft ſie. Kein Wunder, daß ſie nun auch von den Menſchen verworfen wird. Der Erzbiſchof fragt ſie zum letzten Mal und ſtatt ihrer antworten wiederholte Donnerſchläge — eben der Donner, den wir auch bei Shakeſpeare finden, aber freilich in anderem Sinn. Der König iſt wenigſtens ſo gnädig, ihr offnen Weg der Flucht zu geſtatten.

Im fünften Aufzug finden wir ſie fliehend, mit Raimond, ihrem ehemaligen Bewerber, wieder im Unwetter, bei Donner und Blitz. Sie ſucht Unterkommen bei Köhlern, der Köhlerbub erkennt ſie als die Hexe von Orleans. Johanna hebt hier, wie auch ſchon zuvor, je mehr und mehr ihr Schickſal hervor. Sie fordert Raimond auf, ſie, die Fluchbeladene, zu verlaſſen:

Ich bin nicht unbegleitet,
Du haſt den Donner über mir gehört,
Mein Schickſal führt mich.

Und jetzt läßt Schiller ſie in die Hände der Engländer und ſogar der wilden Iſabeau fallen. Johanna nennt ſich verbannt und ergiebt ſich der Feindin:

Frage nicht! Ich bin
In deiner Macht, beſtimme mein Geſchick.

Dann aber wendet ſie ſich an die Heilige mit den Worten:

Furchtbare Heil'ge, deine Hand iſt ſchwer!
Haſt du mich ganz aus deiner Huld verſtoßen?

Zwei kurze Scenen führen uns darauf ins franzöſiſche Lager. Man fürchtet Unrecht gethan zu haben, der König klagt ſich an, und dem Erzbiſchof iſt wenigſtens die Sache unklar:

Eins von den beiden haben wir verſchuldet:
Wir haben uns mit höll'ſchen Zauberwaffen
Vertheidigt, oder eine Heilige verbannt.

Raimond meldet darauf, daß die Jungfrau in den Händen der Engländer ſei, Dunois ſpornt zum Kampf, um ſie zu erretten. Der neunte Auftritt zeigt dann Johanna in der Gefangenſchaft, in dem Wartthurm, außen Kampf. Iſabeau und Lionel ſind bei ihr. Letzterer fordert ſie auf, die ſeine zu werden, er wolle ſie ſchützen, er, ihr letzter und einziger Freund. Sie aber nennt ihn ihren verhaßten Feind. Es wird berichtet über die Schlacht, welche ſich von dem Wartthurm überſehen läßt; als ſie zum Unheil Frankreichs ſich zu wenden droht, thut Johanna ihr inbrünſtiges Gebet, erhält ihre Kraft wieder, ſprengt die Feſſeln und eilt in die Schlacht. Die Scene verwandelt ſich in das Schlachtfeld, der König lebt und iſt gerettet, Johanna hat ihn gerettet, aber ſie iſt tödlich verwundet. Sie richtet ſich noch einmal auf, um zu ſprechen:

Nein, ich bin keine Zauberin! gewiß
Ich bin's nicht.

Man giebt ihr die Fahne, ſämmtliche Fahnen werden auf ſie herabgeſenkt und ſie ſtirbt als Verklärte.

Es bedurfte einer ſo ausführlichen Zergliederung, um zu einen begründeten Urtheil zu gelangen.

So viel einerſeits gewonnen war dadurch, daß hier die Jungfrau nicht mehr eine Nebenfigur iſt, ſondern im Schwerpunkt des Stückes ſteht und in den Vordergrund tritt, ſo führt dies doch ſogleich auch wieder einen ſchwerwiegenden Nachtheil mit ſich: das Wunderbare, wenn es ſeine poetiſche Wirkung machen ſoll, muß immer in einer reſpectvollen Entfernung gehalten werden, es verträgt die volle Tagesbeleuchtung und die nahe Gegenwart nicht. Wiederum iſt in einem tiefſittlichen und tiefpoetiſchen Gefühl zu aller Zeit und bei allen Culturvölkern die unbefleckte Jungfräulichkeit in Zuſammenhang mit dem Heiligen und Wunderbaren gebracht worden, und wenn Schiller dies ſehr wohl zu verwerthen, und in nahe Verbindung mit der Himmelskönigin zu bringen gewußt hat, ſo war, zumal wenn dieſe redend eingeführt wird, von Seiten des Religiöſen ebenſo wie des Poetiſchen die zarteſte Handhabung erforderlich. Auch die Verbindung des jungfräulichen Charakters mit dem kriegeriſchen war keine leichte Aufgabe; hier lag ein innerer Conflict am nächſten und der Dichter benutzte ihn als Uebergang zu dem größeren, der den Inhalt der Tragödie macht.

Das Stück ſelbſt legt Zeugniß ab, daß die Intention des Dichters eine ſchwierige, eine gewagte war; aber er hat das Schiff durch die Klippen hindurch geführt, wenigſtens iſt ihm gelungen, eine gewiſſe Illuſion über das Ganze zu verbreiten. Verlangen wir von ihm auch nicht diejenige Gläubigkeit, wie ſie hier etwa ein frommer Anhänger des älteren Bekenntniſſes haben würde, ſo finden wir doch an Stelle deſſen eine poetiſche, und zwar eine ſolche, die kräftig nach außen wirkt; Leſſing aber hat ſehr richtig geſagt, es ſei nicht erforderlich, daß der Dichter, der Geiſter einführt, ſelbſt den ſteifen Geiſterglauben habe, wenn er nur im Stande ſei, im Augenblick ihn in dem Zuſchauer zu wecken. Daß nun Schiller mit Würde, mit Erhabenheit und Begeiſterung ſeine Gottgeſandte einführe, iſt unbeſtritten und der Erfolg, namentlich zu ſeiner Zeit, bürgt dafür. Aber je mehr die Jungfrau zum erwählten Werkzeug des Himmels erhoben wird, um ſo unbegreiflicher doch wieder ihr Abfall. Nur mit großer Kunſt und mit vielem Aufwande hat Schiller dieſen Weg einſchlagen können und alle von ihm aufgewendeten Mittel erreichen doch nur für den Augenblick ihren Zweck, wollen aber einer eingehenderen Betrachtung nicht Stand halten.

Man kann ſtreiten, ob die Motive, welche der Dichter ins Spiel ſetzt, an ſich unvereinbar ſeien, die Madonna mit der Minerva, oder ob nur dem Dichter dieſe Vereinigung nicht in überzeugungsvoller Weiſe geglückt. In der That, man fühlt etwas von einer Fiction, von einem künſtlichen Aufbau. La Hire hat Recht, wenn er der Jungfrau räth, nur die Fahne zu tragen, nicht aber das Schwert zu führen, und Schiller hat wohl zu viel gethan, wenn er ſie fechten und tödten läßt.*) Es entſteht wieder die Frage, ob er ohne Shakeſpeares Vorgang auf dies Motiv würde gekommen ſein, aber er ergriff es um des Effectes willen. Dieſelbe Jungfrau, welche ſoeben den flehenden Montgomery hartherzig und ſchonungslos tödten konnte, die in gleichem Sinne auch dem Lionel entgegentritt, ſie ſoll plötzlich und in jähem Abfall, ihrer heiligen Sendung den Rücken kehrend, nicht nur Mitleid empfinden, ſondern von Liebe ergriffen werden, von Liebe zu dem Feind ihres Vaterlandes. Auf dieſen Contraſt aber war es abgeſehen, und das iſt Schiller. Ein Blick, ein Stral genügt, ſie aus ihrer Bahn zu werfen, ſie ſelbſt iſt dabei leidend. Dem Himmel und der Himmelskönigin ſtellt ſich eine Macht entgegen und dieſe iſt ſtärker. Es iſt nicht die Hölle, es iſt ein tiefes menſchliches Gefühl, das hier unerwartet mit ſouveräner Gewalt auftritt. Daneben der geheimnißvolle ſchwarze Ritter und dann doch wieder in wiederholten Andeutungen das Schickſal. So behält denn das Stück, das hier ſchon einen Uebergang zur Braut von Meſſina macht, in ſeinem Innerſten eine große Unklarheit, und der Dichter citirt dieſe hohen Potenzen doch nur, um ſein Stück zu fördern und ihm Scenen zu ergeben — auf Koſten des inneren Lebens, ſo wie einer tieferen Faſſung des Verhältniſſes von Menſch und Gott. Es wäre noch möglich geweſen, den Fehl der Johanna mehr in ihr Bewußtſein zu legen, ſo daß ſie von hier aus ihre Kraft verloren hätte, gewiß ein ſchönes Motiv, allein dies tritt bei Schiller nur zum kleinſten Theil hervor, denn der Himmel eben mit ſtarker und wiederholter Donnerſtimme verwirft ſie. Es iſt nun aber ein Unterſchied, ob, wie bei Shakeſpeare, die Hölle donnert, oder der chriſtliche Himmel; war es an ſich verwegen, dieſen ſo ausdrücklich ſprechen zu laſſen, ſo kann, wenn er geſprochen hat, die Wendung nicht ſo leicht eintreten.

---

*) Alſo derſelbe Fehler wie in Goethes Dorothea.

Wir müſſen es offen ausſprechen, was überhaupt zum Verſtändniß Schillers nicht ungeſagt bleiben darf, der Dichter hat hier mehr als anderswo nicht von innen nach außen, ſondern von außen nach innen gearbeitet. Lenz forderte von dem dramatiſchen Dichter, er ſolle die Handlungen, er ſolle die ganze Verwicklung aus dem Innern der Charaktere herleiten, nicht aber von der Verwickelung ausgehen und danach die Charaktere beſtimmen. Hierin liegt viel und der bedeutende Dichter wird wohl ſtets, ſelbſt ohne Bewußtſein, die Sache an beiden Enden anfaſſen, um ſo beſſer, je mehr er von innen heraus geſtaltet und hier aus dem Vollen ſchöpft. Schiller nun hat noch immer zunächſt den dramatiſchen Effect und das Theatraliſche im Auge und dies, ſo wie ſeine ganze reflectirende Natur, läßt ihn einen anderen und entgegengeſetzten Weg gehen. Auf dieſem Wege war freilich das Höchſte der Kunſt nicht zu erreichen, aber immer noch ein Hohes, und vielleicht geſchah dies nie mehr als eben in unſerem Stück.

Aber auch ſelbſt in dramatiſcher Rückſicht waren Mängel unvermeidlich. Sie zeigen ſich darin, daß dem Stück die gleichmäßige

Steigerung fehlt, beſonders in ſeiner Mitte ſtellt ſich ein Ermatten ein, weil hier der Dichter alle Hebel und Maſchinen ins Werk ſetzt, um die Kataſtrophe einzuleiten und möglich zu machen, er iſt zu weitläuftigen Motivirungen, Vorbereitungen, Entſchuldigungen genöthigt. Sodann iſt dem Drama ſchädlich, daß kein äußerer Conflict zur lebendigen dramatiſchen Darſtellung gelangt, ſondern daß es ſich um einen inneren handelt, im innerſten Herzen der Heldin, und damit ſteht im Zuſammenhang, daß es in hohem Grade an einer Mehrheit von Charakteren gebricht, an denen Antheil zu nehmen wäre. Es iſt immer nur die einzige Jungfrau, die unſer Intereſſe beſitzt, alles Andere iſt nur Umgebung, dient nur ihr Schickſal zu zeigen, oder das Hiſtoriſche äußerlich abzuwickeln und hier iſt der opernartige Pomp, der ohnedies zum Wunderbaren und Romantiſchen paßt, ein unerläßliches Mittel, eine gewiſſe Leerheit auszufüllen. So hat denn das Stück auch nichts Treibendes, folgerecht nach einem Endziel Hindrängendes, wie dies z. B. in Maria Stuart der Fall iſt, der Dichter muß vielmehr alle Kunſt aufwenden, um das Drama in Gang zu erhalten und zu ſtützen.

Schon berührt wurde, es zeige ſich Einfluß der griechiſchen Tragiker, ich glaube aber noch beſondere Spuren zu entdecken, daß Schiller um dieſe Zeit ſich mit gewiſſen Feinheiten und Kunſtgriffen der Sophokleiſchen Compoſition bekannt gemacht habe, namentlich in der Art, wie er ironiſche Umkehrungen anlegt, übrigens auch ein Punct, der ihn hie und da ins Weite geführt hat.

Endlich iſt zu erwähnen, daß kein anderes Werk Schillers in gleicher Weiſe reich iſt an ſententiöſen Ausſprüchen, wie denn auch eben aus dieſem Stück die meiſten ſpruchartigen Verſe in den Mund des Volkes übergegangen ſind. Dies nun ſcheint einerſeits mit dem griechiſchen Muſter, dann aber auch wieder damit Zuſammenhang zu haben, daß dem Mangel an hinreichendem dramatiſchen Conflict aufzuhelfen war. Ebendaher die oft überwuchernde Declamation, die jedoch nur eben ein Surrogat iſt für die ergreifende Wahrheit innerlichen Lebens.

Bei alledem bleibt das Werk in ſeiner Conception kühn und groß, es iſt merkwürdig und bedeutend in dem poetiſchen Aufſchwung, dem romantiſchen Colorit, der Höhe der Faſſung des Gegenſtandes, ſo daß wir noch heute ſagen können, was Schillers Freund Körner damals ſo ſchön ausſprach: „Der Stoff iſt nun von ſeinen Schlacken geſäubert und von der Phantaſie in eine Glorie geſtellt.“ Unleugbar iſt denn auch die Wirkung dieſes romantiſchen Elementes auf die nachfolgende Zeit geweſen, wiewohl diejenigen, die hier am meiſten ihr Knie beugen müßten, es mit Undank verkennen wollen.

Wenn aber Schillers Jungfrau mehr als irgend eines der früheren Dramen bei ihrem Erſcheinen eine zündende Wirkung ausübte, ſo daß der Dichter ganz beſonders dieſem Stück ſeine unvergleichliche Popularität verdankt, ſo beruht dieſe nicht bloß auf der Neuheit des angeſchlagenen Tones und erſchloſſenen Gebietes, ſondern es wirkten zugleich auch Motive ganz anderer Art mit. Es verbindet ſich in dem Stück auf eine einfache Weiſe mit dem religiöſen und romantiſchen Element zugleich die Begeiſterung für ein angeſtammtes Königthum, ein poetiſch verklärter Royalismus, der nach den Umwälzungen und Unthaten der Revolution ganz beſonders anſprechend war; dann aber iſt das Stück auch voll Aeußerungen und Anſpielungen, welche weit weniger Frankreich als des Dichters eigenem Vaterlande gelten, ſo das Hervorheben der nothwendigen Einheit des um eine ſtralende Krone geſammelten Volkes und das mächtige Wort: Nichtswürdig iſt die Nation u. ſ. w. — ein Wort, das nach mehr als einem halben Jahrhundert ſeine Kraft bewährt hat und ſie noch ferner bewähren wird.

Der Dichter war durch frühen Tod verhindert, ſeinen Theaterſtücken durch ſpätere Handanlegung eine höhere Vollendung zu geben; man könnte dies beſonders in Beziehung auf die Jungfrau beklagen (ſ. w. u.) und es entſteht die nicht ganz müßige Frage, ob nicht der Tragödie durch ſtraffere Anziehung der Fäden, durch feineren und etwas veränderten Umriß weſentlich hätte geholfen werden können. Nicht leugnen mag ich, daß ich vor allem gern den verurtheilenden Donner des Himmels entfernt wiſſen möchte, aber ich muß dann wieder einräumen, daß das Werk eine gewiſſe innere Einheit hat, welche ſehr ſprechend und kennzeichnend iſt für den Standpunkt Schillers und ſeiner Kunſt. Das Ganze hat etwas, das ich nicht anders als das Opernartige*) zu nennen weiß, es herrſcht darin, wohlzuſammenſtimmend, hohes Pathos und theatraliſcher Pomp, eine weit entfaltete glänzende Declamation und ein Aufwand des Wunderbaren,**) aber dies tritt heran und greift ein nach Art des deus ex machina; nach dem inneren Zuſammenhange, nach der Wahrheit des Gemüts- und Seelenlebens, nach einem Organismus des Kunſtwerkes darf nicht zu ſehr gefragt werden. Die Wirkung iſt ſtark und impoſant, aber weder tief, noch auf die Dauer. Das iſt die Leiſtung und das ihre Schranke.

Wir kehren auf den Punct zurück, von dem wir ausgingen, Schillers Verhältniß zu Shakeſpeare. Die von dieſem gegebene Anregung, ja der Ausgang von ihm, iſt nicht zu beſtreiten; in den Worten, mit denen er ſeine Pucelle einführt, lag das Stück gegeben, nicht fertiger konnte es der idealen Auffaſſung, die tief in der Natur des deutſchen Dichters liegt, geboten werden, hier war ihm der Sieg leicht gemacht, und wir haben alle Urſache, uns dieſer ſiegenden Hoheit und Idealität zu freuen und zu rühmen; allein der Kampf war ein harter und auch der Sieger hat das Gleichgewicht nicht erhalten können. Er iſt nur zu ſehr von Shakeſpeare beſtimmt worden und ihm zu weit gefolgt, indem er in ſeine entgegengeſetzte Auffaſſung und Anlage hinüber nahm, was dort ſeinen natürlichen Zuſammenhang hat und ſich ohne Gefahr nicht in eine andere übertragen ließ. So fließen denn eben ſo wohl die großen Tugenden als auch die Mängel des Schillerſchen Stückes aus dieſer Quelle, und das iſt, meines Wiſſens, bisher nicht ins Licht geſtellt worden. Schlegel ſagt nur, Schiller habe im Charakter des Talbot und manchen anderen Theilen nicht glücklich mit Shakeſpeare gewetteifert.

---

*) Alſo eben das, was Schiller am Schluß von Goethes Egmont tadelt, weil es da vereinzelt auftritt.

**) Wenn Goethe beſonders das „Enſemble“ lobt (ſ. o.), ſo ſcheint er eben dies gemeint zu haben.

Noch ſtolzer aber ſteht der deutſche, der proteſtantiſche Dichter den Franzoſen gegenüber, denen die ideale, wahrhaft romantiſche Auffaſſung gefehlt hat, um dem ihnen angehörigen Stoff gerecht zu werden. Von der Poeſie, die in Schillers Stück, was auch ſonſt einzuwenden ſei, ſo hell und mächtig hervorleuchtet, wird nicht nur Voltaire geſchlagen, der nirgend fauniſcher und cyniſcher iſt als in ſeiner Pucelle, ſondern auch die verſchiedenen ernſteren Darſtellungen, vor und nach der Jungfrau, ja in gewiſſem Sinn das geſammte franzöſiſche Theater.

Es iſt noch einiges Aeußerliche nachzubringen und mehr in Zuſammenhange ein Blick auf die Kritik zu werfen, welche das Stück erfahren, zum Theil erlitten hat.

Schiller begann die Jungfrau von Orleans Anfang Mä 1800 und beendigte ſie Mitte April 1801. Während dieſer Arbeitszeit hören wir ihn häufig gegen Goethe über die große Unwegſamkeit ſeines Unternehmens klagen. Brief 752 meldet, daß er „mit dem Schema der Tragödie noch immer nicht in Ordnung ſei und noch große Schwierigkeiten hinwegzuräumen habe;“ Brief 75: „Es iſt an dem Plane dieſer Tragödie noch gewaltig viel zu thun.“ Brief 764: „Dieſer Stoff iſt keiner von den leichten und liegt mir nicht nahe.“ Brief 778, vom November 1800: „Ich war in dieſen Tagen ziemlich bei meiner Arbeit und habe die Scenen mit den Trimetern beendigt.“ Brief 784: „Auch bin ich über einige ſchwere Partieen, die ich hinter mir gelaſſen hatte, nun glücklich hinweg.“

Brief 786, vom 24. December: „Ich habe ſeit Ihrer Abweſenheit meine Tragödie auch um einige bedeutende Schritte vorwärts gebracht, doch liegt immer noch viel vor mir. Mit dem, was jetzt in Ordnung gebracht iſt, bin ich ſehr zufrieden, und ich hoffe, es ſoll Ihren Beifall haben. Das Hiſtoriſche iſt überwunden, und doch, ſo viel ich urtheilen kann, in ſeinem möglichſten Umfang benutzt, die Motive ſind alle poetiſch und größtentheils von der naiven Gattung.“ Brief 793, Mitte Februar 1801: „Drei Acte ſind in Ordnung geſchrieben.“ Unter dem 11. März wünſcht Goethe den Plan kennen zu lernen (794) und Schiller äußert am 16. März (Brief 803) die Hoffnung, bis Oſtern „die rohe Anlage des ganzen Stücks vollends hinzuwerfen.“ Brief 806, Jena am 20. März: „Indeſſen rückt doch die Arbeit immer fort, obgleich nicht mit ſchnellen Schritten.“ Brief 807: „Mit der Arbeit geht es ganz ordentlich, der vorletzte Act, den ich hier angefangen, und fertig mitzubringen hoffe, iſt die Ausbeute meines Hierſeins.“ Brief 811: „Ich werde heute mit meinem Stücke fertig.“

Der Aufführung ſtellten ſich in Weimar Schwierigkeiten entgegen, die mit der Perſon des Herzogs in Verbindung gebracht werden. So betrat denn das Werk am 17. September 1801 zu Leipzig zuerſt die Bühne. Aber ſehr bald wurde es von allen größeren Theatern begierig ergriffen und die Jungfrau wurde und blieb eine Hauptrolle der Schauſpielerinnen des heroiſchen Faches.*)

Bei Schillers Lebzeiten ſind nur zwei Drucke erſchienen, 1801, im Kalender auf 1802 und im letzteren Jahre ſelbſt. Hier finden ſich allerdings Verbeſſerungen, aber nur leichter Art, einigemal ſind ſechsfüßige Verſe entfernt, was nur gründlicher hätte geſchehen ſollen, dagegen iſt beachtenswerth, daß in der Schilderung der Geſtalt der Jungfrau, Act I, Scene 9, es urſprünglich hieß: in goldnen Ringen fiel das Haar, wofür wir jetzt leſen in dunklen Ringen. Jenes allerdings idealer, wie denn v. Rumohr in ſeinen italieniſchen Forſchungen bemerkt, es ſei nie die heilige Jungfrau, ja kaum überhaupt eine Heilige mit ſchwarzem Haar gemalt worden (aber doch von Murillo). Schiller wurde wohl zu ſeiner Aenderung theils durch den nationalen Typus, theils durch Rückſicht auf die Mehrzahl der Schauſpielerinnen beſtimmt.

---

*) Ich kann ſoeben noch die Angabe hinzufügen, daß am 3. Mai 1870 auf dem königlichen Theater zu Berlin die vierhundertſte Aufführung des Stückes erfolgte.

A. W. Schlegel ſpricht (in den Vorleſungen über dramatiſche Kunſt) von der Jungfrau Aehnliches aus, wie Raumer von der Maria Stuart: es habe ein weit größerer tragiſcher Effect erreicht werden können bei näherem Anſchluß an die Wahrheit der Geſchichte. „Das wahre ſchmachvolle Martyrerthum der verrathenen und verlaſſenen Heldin würde uns tiefer erſchüttert haben als das roſenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerſpruch mit der Geſchichte ihr andichtet.“ Gerührt? Vielleicht; aber auch ſchwungvoll erhoben? Und wo bliebe die Gotteskraft? Schiller hat hier doch weiter geſehen; im Uebrigen — er iſt eben Schiller, und die großen Tugenden des Stücks ſind untrennbar von ſeinen Mängeln. Ich führe noch an, daß der Kritiker ſehr richtig von dem Stück ſagt: „die Verknüpfung iſt loſer.“

Friedrich Schlegel in ſeinen Vorleſungen über alte und neue Literatur, gehalten zu Wien im Jahr 1812, gedenkt der romantiſchen Tragödie des großen Dichters, was ſeinem Standpunkt doch ſo nahe gelegen hätte, gar nicht, er hat nur Zeit und Raum ein paar allgemeine Bemerkungen, und zwar meiſtens über Schillers Stellung zur Philoſophie zu machen.

Nicht beſſer die folgenden Literatoren. Franz Horn wußte in ſeinem vierbändigen Werk, „die Poeſie und Beredtſamkeit der Deutſchen“ von dem Stück, das doch auch ſeiner Natur nach ihn am allermeiſten angehen ſollte, nichts mehr zu ſagen, als daß er ihm die „Pracht“ vorwarf, der „die Ironie gänzlich fehlt.“ Von dieſer Pracht nun heißt es: „Sie gleicht ſtarren Bergen, die auf den lebendigen Leib geworfen werden, und wenn wir es auch dem

Rieſen Typhoeus gönnen, daß der Aetna auf ihn hingewälzt wurde, ſo nicht der zarten Schäferin.“ Und mit dieſer ſinnreichen kritiſchen Bemerkung, ſollte man es für möglich halten! iſt die Sache abgethan. Man erwartet Eingehenderes von Gervinus; aber er faßt das Stück ſummariſch mit Maria Stuart zuſammen, von der es doch weit entfernt ſteht, und fertigt es dann in ſeinem ſo überaus mittheilſamen Buch, das Raum hat für Betrachtungen aller Art, mit ein paar Zeilen und einigem Achſelzucken ab, nämlich mit den buchſtäblich lautenden Worten: „die halb ſomnambule Heldin war freilich eine leidige Aufgabe, aber was hier Phantaſtiſches der Perſon anklebte, ſchien gleichſam vergütet werden zu ſollen durch den höchſt verſtändigen Bau des Stückes, deſſen Anlage und innere Entwickelung vielleicht ſchwieriger als bei irgend einem anderen Schillerſchen Drama war und wohl beſſer als in jedem anderen gerathen iſt.“ Von dem Urtheil ſelbſt iſt eben letzteres zu bezweifeln; man erkennt übrigens den Verherrlicher des Deutſchkatholicismus. Ein neuerer Autor von noch lebhafterer Farbe ſtellt dagegen in Ausſicht, Schiller von dem Vorwurf des Chriſtlich-Kirchlichen, den man dem Stück machen könne, rein zu waſchen. Eichendorff, der als Romantiker beſonderen Grund hatte, bei dieſem Werk zu verweilen, bequemt ſich nur eben zu der Aeußerung, daß „in der Jungfrau von Orleans bereits eine gewiſſe abſtracte Romantik mit hereinſpielt.“ Und das iſt Alles was ſein zweibändiges Werk, das ſich den Namen „Geſchichte der poetiſchen Literatur Deutſchlands“ beilegt, über das populärſte Werk des deutſcheſten Dichters zu ſagen hat. Palleske iſt der Vorwurf des kurzen Vorübergehens nicht zu machen, allein er wieder behauptet auch hier ſeinen panegyriſchen Standpunkt, der weit entfernt iſt von einem kritiſchen. Jacob Grimm aber in ſeiner Jubelrede auf Schiller urtheilt mehr nach Geſichtspunkten, welche außerhalb der Kunſt liegen: „Man kann nur ſagen, daß Schiller im Wallenſtein, zumal im Lager, hernach im Tell, die höchſten Ziele erreichte und wahre Befriedigung zuwege bringt; nicht ganz gleich ſtehen ihnen Maria Stuart, die Jungfrau und die feindlichen Brüder, zum Theil aus Gründen, die hier unerörtet bleiben müſſen.“ Den ſchroffen Gegenſatz gegen dieſe Schätzung, ſo wie auch gegen das Urtheil von Gervinus finden wir in der Aeußerung Ludwig Tiecks über das Stück, der (Dramaturgiſche Blätter, vollſt. geſammelt 1852, II, S. 149) die Jungfrau dem Wallenſtein und beſonders der Maria Stuart gegenüberſtellt, während der letztgenannte Kritiker ſie damit zuſammenfaßte. Schon vom Carlos her habe Schiller je mehr und mehr ſich in Sentenzen und Reflexionen ergangen, das Lyriſche habe die eigentliche Darſtellung überwuchert, dies erreiche ſeinen Höhepunkt in der Jungfrau, welche darum „ein Muſterbeiſpiel von der Zerſtörung des wahren Schauſpiels“ genannt wird. Hieran iſt etwas Wahres in Beziehung auf die früheren Stücke, in welchen ſich das lyriſche Element in das dramatiſche miſcht und vordrängt; allein gerade in der Jungfrau erhält es ein Recht und erhält hier eine harmoniſche Verbindung in der Anlage des Ganzen. Man darf bewundern, wie Schiller ſo verſchiedene Tonarten, wie das Antike und Romantiſche, Sophokles und Calderon ſo habe verſchmelzen können. Und wie kann Tieck an Schiller tadeln, was er bei Calderon zuläßt! Gerade das Pathos, das die romantiſche Schule nie hat erreichen können, war hier in hohem Grade anzuerkennen. Unter Tiecks Einfluß ſteht nun aber auch das Urtheil des ſonſt unbefangenen J. W. Schäfer;*) es lautet über Schillers Jungfrau nicht eben ſehr günſtig: das Werk ſei reich an blendenden Farben, lyriſchen Tönen, effectvoller Schilderung und viel äußerem Glanz; aber — „was das Innere der Dichtung ſelbſt betrifft, ſo hat man wohl am meiſten zu beklagen, daß es ihr an Charakter fehlt, daß ſie nirgends auf einem feſten Boden ſteht, und daher zuletzt das prunkloſe Pathos, welches der Dichter in dieſer Tragödie auf die Spitze getrieben hat, ermüdet.“ Was dem gebildeten Sinn am meiſten anſpreche, ſei die Begeiſterung eines unterdrückten Volkes für die Wiedererkämpfung der verlorenen Ehre, der Glaube in Verbindung mit der Vaterlandsliebe. Recht gut, aber was thäte das alles ohne die Poeſie, welche dem Gedicht ſo reich zu Theil geworden!

---

*) Geſchichte der deutſchen Literatur im achtzehnten Jahrhundert (1859 III 223.

Anders Goethe; denn er erklärt, wie Schiller an Körner meldet (Brief vom 13. Mai 1801) die Jungfrau für Schillers „beſtes Werk" und iſt „beſonders mit dem Enſemble zufrieden." Dabei iſt allerdings in Rechnung zu bringen, daß Schiller damals noch keine Braut von Meſſina, keinen Tell, aber doch immer einen Wallenſtein und eine Maria Stuart geſchrieben hatte. In der That bleibt das Urtheil ſehr beachtenswerth, und wenn man auch nicht annehmen darf, daß Goethe in jeder Art befriedigt war, ſo iſt vielmehr feſtzuhalten, daß er das Stück auffaßte und maß einmal nach deſſen Art und zweitens nach Schillers Art, und da fand er es in ſich vollgültig und einheitsvoll.

Noch iſt zu beachten, wie bei ſeinem Entſtehen und Erſcheinen von deſſen theatraliſcher Wirkung geurtheilt wurde. Hier war beſonders der Herzog, ſonſt in ſolchen Dingen nicht ohne Urtheil, zweifelnd und bedenklich; er meinte, das Stück könne nicht geſpielt werden. Noch auffallender aber, daß der Dichter ſelbſt dazu äußert (Briefw. mit Goethe 805): „und darin könnte er Recht haben." Darauf Goethe im nächſten Brief: „Einer Vorſtellung Ihrer Jungfrau möchte ich nicht ganz entſagen. Sie hat zwar große Schwierigkeiten, doch haben wir ſchon große genug überwunden." Und derſelbe, Brief 849, vom 19. März 1802: „Ich freue mich zu hören, daß Sie Ihre Johanna auch für uns der theatraliſchen Möglichkeit annähern wollen." Und doch war das Stück mit ſeinem Pomp ſo ganz für das Theater geſchaffen und hat von der Bühne herab ſo viel gethan Schiller zum Dichter des Volkes zu machen, wie keinen anderen.

Und hier iſt noch eine Kleinigkeit hinzuzufügen, der es vielleicht nicht an Intereſſe fehlt. Es ward der Beziehung der Jungfrau zu dem Shakeſpeariſchen Stück gedacht, aber es giebt zugleich noch eine andere. Indem wir dieſe vorführen, iſt ausdrücklich zu bemerken, daß der Sinn nicht ſein kann, dem großen Dichter irgend die Originalität zu ſchmälern, es fällt ja ohnedies jeder Vergleich nur zu ſeinen Gunſten aus; aber es iſt anziehend Blicke in die innere Werkſtatt ſeines Schaffens zu thun, und Dinge zu finden, die ihn auf die Wahl des Stoffes und die Art ſeiner Behandlung können geleitet haben.

Daß die neulateiniſche Poeſie mehrfach in die deutſche Poeſie des ſiebzehnten Jahrhunderts eingreift, ward von uns dargeſtellt und iſt wohlverſtändlich, auffallender aber wird ſein, dies auch noch zu Anfang des neunzehnten zu finden und bei Schiller. Mir liegt ein Programm der Univerſität Jena vom Jahr 1862 vor mit einer Abhandlung **Göttlings** über einen Vorgänger Schillers in der Jungfrau und im Wallenſtein, mit den Worten des Programms: Adjectum est C. Goettlingii commentariolum de Nicolao Vernulaeo Schilleri antecessore in tragoediis Viraginis Aurelianensis et Wallenstenii. Dieſer Nicolaus Vernulaeus war zu Robelmont im Herzogthum Luxemburg geboren im Jahre 1583, ſtudirte zu Trier, Cöln und Löwen Humaniora und Theologie, wurde am letztern Ort Profeſſor eines Gymnaſiums, lehrte hier vom Jahr 1608 ab Rhetorik und von 1611 ab zugleich die Beredtſamkeit an der Akademie; er ſtirbt hier 1649, alſo 30 Jahre nach Shakeſpeare, deſſen Stücke er jedoch nicht gekannt zu haben ſcheint. Unter anderen Werken ſchrieb er in lateiniſcher Sprache 13 Tragödien, darunter einen Conradin, einen Theoderich, einen Heinrich VIII. von England, einen Ottokar von Böhmen, dann aber, was uns zunächſt angeht, eine Joanna Darcia und, höchſt beachtenswerth, einen Fridlandus ſchon im Jahre 1635, alſo ein Jahr nach Wallenſteins Ermordung.

Die Frage, ob Schiller dieſe Werke gekannt, wird zu bejahen ſein, da das von Goettling benutzte Exemplar ſich auf der Bibliothek zu Jena befindet und Schiller bei ſeinen Studien über die Geſchichte der Niederlande demſelben kaum entgehen konnte. Darauf weiſt nun aber auch die Sache ſelbſt, denn in beiden Stücken werden wir unverkennbar an Schiller erinnert.

Man hat in dem Monolog der Jungfrau am Schluß des Prologs eine gewiſſe Reminiſcenz an den Monolog des Aias von Sophokles vor ſeinem Selbſtmord finden wollen; aber die Lage iſt ja eine völlig andere und alles beſchränkt ſich auf die Quellen und Flüſſe, von denen der Held Abſchied nimmt.*) Wieviel anders, wenn wir hier leſen:

Quo me Tonantis jussa, quo coelum vocat,
Venio puella, pulsat hoc pectus polus
Et intus ardet martiae mentis vigor.
Placuere valles hactenus, placuit juga
Superare montium, et juvat parvos greges
Inter susurros amnium et rupes cavas
Ductare fuste. Vos oves, quondam meae,
Et vos capellae, vos mihi noti greges
Et qui sonante fluitis ad numeros aqua
Valete fontes. Hactenus volcurum mihi
Placuere cantus, nunc tubae et litui placent
Et tympanorum et aeris horrendi sonus.
Pro valle campus, proque sylvarum cornis
Vibrata placeant spicula, et subito volant
Quae ab igne glandes. Non decet nostras colus
Ignara dextras, pensa lanorum haud decent,
Armabit hasta dexteram, et nostrum latus
Jam cinget ensis. Ibimus, quo nos vocant
Oracla coeli, galea succinget comas,

---

*) *Κρῆναί τε ποταμοί τε* — V. 862.

Lorica pectus, milites inter feros
Ducenda vita est. Tu mihi hunc animum, Tonans,
Ad arma donas, et meas ignis fibras
Tuus perurit. Sentio, herois vigor
Impellit istas pectoris nostri fores,
Additque robur, cedit ex animo timor,
Qui saepe nulla virgines causa quatit.
Vis ista mentis est novae, sic me movet
Qui saepe magno robore imbelles tonans
Attollit animos. Francisca o tellus, tibi,
In hoc vocamur, feminae unius manus
Te vindicabit, pristinum reddet decus
Sceptrumque Regi. Ne meos annos tamen,
Ne temne sexum, bella conficiam tua,
Et anglus palmam porriget victus mihi.

Ich theile hier den ganzen Monolog mit, damit man nicht nur die Aehnlichkeit mit Schiller ſondern auch zugleich den Unterſchied und beſonders den ganzen Abſtand zwiſchen dem Rhetoriker und dem Dichter erkenne. Eines Plagiats aber wird dieſen nicht beſchuldigen, wer das Stück bis zum Schluß verfolgt. Der Verfaſſer weicht zwar darin gänzlich von Shakeſpeare ab, daß er Partei für die Jungfrau nimmt und ſie unſchuldig ſterben läßt, allein die Führung der Tragödie iſt völlig anders als bei Schiller, es fehlt eben jedes romantiſche Element. Einen beſonderen Effect verſprach ſich der bataviſche Versmacher von einer Gerichtsſcene, die, auf ſeinem Standpunkt, nicht ohne Geſchick iſt. In Gegenwart Bedforts, Suffolks und Talbots klagen vier Richter die Jungfrau an, erſtlich, daß ſie Männerkleidung angelegt, zweitens, daß ſie ihre Keuſchheit nicht bewahrt, drittens, daß ſie ſich hölliſchen Beiſtandes bedient, viertens, daß ſie die Heiligthümer der Kirche und den Papſt nicht verehre. Auf alle dieſe Anklagen antwortet Johanna mit Entſchiedenheit abwehrend und ſiegreich, wenigſtens in einer Weiſe, daß man ſieht, der Verfaſſer wolle beim Zuſchauer den Eindruck ihrer Unſchuld erwecken; ſo ſind denn die vier Richter, welche einzeln abſtimmen, nicht im Stande ſie zu verurtheilen. Aber die Großen Englands ſind anderer Meinung, ſie leugne nur und rechtfertige ſich nicht, und Bedfort ſpricht zuletzt, im Widerſpruch mit den Richtern, das Todesurtheil aus: ſie muß verbrannt werden. Am Schluß ein Monolog der Jungfrau, welche vom Leben Abſchied nimmt; mit beſſerem Recht als bei Schiller wird man darin leiſe Anklänge an den Monolog des Ajas finden.

Noch weniger Aehnlichkeit iſt in dem lateiniſchen Fridlandus mit Schillers Wallenſtein zu entdecken, die größte möchte darin beſtehen, daß auch hier Terzky, Illo, Buttler u. ſ. w. vorkommen und daß Octavio Piccolomini dem Kaiſer den Anſchlag Wallenſteins verräth. Das Ganze iſt abgeſehen auf eine Feier des Hauſes Habsburg und des katholiſchen Glaubens, Wallenſtein erliegt mit vollem Recht, weil er nicht nur das Kaiſerhaus ſtürzen, ſondern auch dem Ketzerthum der Proteſtanten zum Sieg verhelfen will. Schon im zweiten Act giebt er ſeine Abſichten deutlich zu erkennen:

Modus unus hic est, Caesar occumbat neci
Cum stirpe tota, gentis Austriaci cruor
Patriae ruinas eluat, nec sit puer
Qui forsan illud rursus instauret genus,
Idemque fatum Bavarus inconstans ferat.
Fidei sequetur inde libertas nova,
Aut quam Lutherus scripsit aut patriae patrum
Angusto voto tradidit. Quisquis suos
Omisit exul patria excedens opes
Rursum occupabit. Praemium hoc unum peto
Regem Bohemus, me Austria archiducem locat.

Durch dieſe Aeußerung hat er den Tod verdient und er findet ihn als die gerechte Strafe. Hiernach wäre das Stück in unſerem

Sinn gar keine Tragödie und überhaupt für den Helden weder Mitleid noch Intereſſe zu erwecken. Der Genius Austriacus welcher den Prolog hat, erſcheint auch wieder zum Schluß, um auszurufen: Fritlande, nunc, ubi nunc jaces! und gegen den Kaiſer gewendet: Caesar, triumpha, jam licet. Es bedarf hier keiner Hinzufügung als der, daß ſehr wahrſcheinlich Schiller auch dies Stück gekannt hat und daß, bei aller Abweichung des ſeinigen, doch von hier aus ihm Gedanken und Motive zugeführt ſein können.

VIII.

Die Braut von Meſſina.

Schillers nächſte Tragödie erſcheint auf den erſten Blick von ſehr abweichender Art, wer indeſſen den Weg, den der Dichter in den beiden vorhergehenden Stücken genommen hat, genauer verfolgt, der wird darin eine Progreſſion erkennen, welche auf die Braut von Meſſina hinführt und in dieſer erſt ihren Abſchluß findet. Hier nämlich vereinigt ſich das antike und romantiſche Element und hier finden wir ganz ausgeſprochen und durchaus herrſchend das Schickſal. Aber auch die Hinderniſſe und Unwegſamkeiten, mit denen Schiller in den drei letzten hiſtoriſchen Stücken zu kämpfen hatte, denn ebenſowohl Wallenſtein als Maria Stuart und Jeanne d'Arc waren Stoffe, die nur durch künſtliche Operation hindurch gebracht werden konnten, dieſe Hinderniſſe, gegenüber dem wachſenden Streben nach kunſtmäßiger Form, mußten ihm in hohem Grade einen Stoff empfehlen, der ihn ganz frei und unbehindert ſich bewegen ließ, d. h. einen rein erfundenen. In einem ſolchen durfte er hoffen eine regelmäßige Kunſtform zu erreichen, und dieſe ſchwebte ihm vor, je mehr er mit der griechiſchen Tragödie bekannt wurde; daß er aber die letztere im Auge hatte, beweiſt allein ſchon die verſuchte Anwendung der Chöre.

Schiller faßte den Gedanken eines neuen Stückes, aber nicht des unſrigen, unmittelbar nach Beendigung der Jungfrau, Ende Juni 1801, und ſogleich äußert er ſich gegen Goethe (Br. 821) ſehr deutlich: „Das Schauſpiel fängt an ſich zu organiſiren und in acht Tagen denke ich an die Ausführung zu gehen. Der Plan *iſt einfach, die Handlung raſch und ich darf nicht beſorgen ins Breite getrieben zu werden.*" Aber die Arbeit blieb liegen, und Schiller dachte zwiſchendurch wieder an einen engliſchen Stoff, Warbeck; denn dieſer kann mit obigen Worten ſchwerlich gemeint ſein. Erſt im März 1802 erfahren wir beſtimmt von der Braut von Meſſina, die von da ab nicht aufhört ihn zu beſchäftigen (Br. 847): „Ein mächtiger Intereſſe als der Warbeck hat mich ſchon ſeit ſechs Wochen beſchäftigt und mit einer Kraft und Innigkeit angezogen, wie es mir lange nicht begegnet iſt. Noch iſt zwar bloß der Moment der Hoffnung und der dunkeln Ahnung, aber er iſt fruchtbar und vielverſprechend, und ich weiß, daß ich mich auf dem rechten Weg befinde." Dann am 18. Auguſt: „Ich bin in dieſen letzten Tagen nicht ohne Succeß mit meinem Stück beſchäftigt geweſen, und ich habe noch bei keiner Arbeit ſo viel gelernt, als bei dieſer. Es iſt *ein Ganzes, das ich leichter überſehe und auch leichter regiere,* auch iſt es eine dankbarere und erfreulichere Aufgabe einen *einfachen Stoff* reich und gehaltvoll zu machen, als einen reichen und breiten Gegenſtand einzuſchränken" — übrigens alles Aeußerungen, welche Licht zurückwerfen auf unſere Auffaſſung der Jungfrau.

Noch deutlicher und zuſammenhängender äußert ſich Schiller in einem Brief an *Körner*, vom 13. März 1801: „Ich habe große Luſt, mich nunmehr in der *einfachen Tragödie*, nach der ſtrengſten griechiſchen Form, zu verſuchen, und unter den Stoffen, die ich vorräthig habe, ſind einige, die ſich gut dazu bequemen. Den einen davon kennſt Du — die Maltheſer; aber noch fehlt mir das punctum saliens zu dieſem Stück, alles andre iſt gefunden. Es fehlt an derjenigen dramatiſchen That, auf welche die Handlung zueilt und durch die ſie gelöſt wird; die übrigen Mittel: der Geiſt des Ganzen, die Beſchäftigung des Chors, der Grund, auf welchem die Handlung vorgeht — alles iſt reiflich ausgedacht und beiſammen. — Ein anderes Sujet, welches ganz eigne Erfindung iſt, möchte früher an die Reihe kommen; es iſt ganz im Reinen und ich könnte gleich an die Ausführung gehen. Es beſteht, den Chor miteingerechnet, aus nur zwanzig Scenen und aus fünf Perſonen. Goethe billigt den Plan ganz; aber es erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetiſchen Arbeit hinzugeben. Die Hauptursache mag ſein, weil das Intereſſe nicht ſowohl in den handelnden Perſonen, als in der Handlung liegt, ſo wie im Oedipus des Sophokles; was vielleicht ein Vorzug ſein mag, aber doch eine gewiſſe Kälte erzeugt."

Und hier iſt wiederum anzureihen, was Schiller ſchon im Jahr 1794, alſo 4 Jahre vor Abfaſſung des Stückes, an Goethe ſchrieb (Brief 376): „Ich habe mich dieſer Tage viel damit beſchäftigt einen Stoff aufzufinden, welcher von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vortheile verſchaffte. Dieſe Vortheile ſind unermeßlich, wenn ich auch nur den einzigen erwähne, daß man die zuſammengeſetzteſte Handlung, welche der tragiſchen Form ganz widerſtrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem dieſe Handlung ja geſchehen iſt und mithin jenſeits der Tragödie. Dazu kommt, daß das Geſchehene als unabänderlich ſeiner Natur nach viel fürchterlicher iſt und die Furcht, daß etwas geſchehen ſein möchte, das Gemüt ganz anders afficirt, als die Furcht, daß etwas geſchehen möchte. Der Oedipus iſt gleichſam nur eine tragiſche Analyſis. Alles iſt ſchon da, es wird nur herausgewickelt. Das kann in der kleinſten Handlung und in einem ſehr kleinen Zeitmomente geſchehen, wenn die Begebenheiten auch noch ſo complicirt und von Umſtänden abhängig waren."

Alſo ſchon neben der Maria und der Jungfrau ſuchte Schiller nach einem ſolchen Stoff, er glaubte ihn in den Maltheſern, und auch wohl im Warbeck gefunden zu haben, überzeugte ſich aber, daß dies nicht der Fall ſei. Endlich entſchloß er ſich einen ſolchen zu erfinden, da eben das Hiſtoriſche ihm ſogleich Verwickelungen ergab. Er blieb in der Nähe eines vom Alterthum gebotenen Stoffes und gedachte dieſen in ſolcher Weiſe auszubilden, daß eben der Schrecken, das unheimlich Drohende, das in den Werken der griechiſchen Tragiker ſo mächtig wirkt, zur vollen Geltung kommen ſollte. Wir erkennen hier Schillers Charakter, was er in ſeinen Jugendwerken an Gewaltſamem geleiſtet hatte, ſollte hier geſteigert, aber zugleich gereinigt und ins Ideale erhoben werden. Ihm entging nicht, daß die franzöſiſchen Tragiker, welche Liebesintriguen in ihre Tragödien einführten, nichts zur Anſchauung brachten von dem erhabenen Schrecken, von dem wonnevollen Grauſen, das ihm nunmehr als die Aufgabe der Tragödie und als die höchſte Leiſtung der Kunſt erſchien, worin nur Shakeſpeare ſich den Alten annähere. Alle frühern Beſtrebungen der Deutſchen ließen dies unerreicht und hierin durfte er hoffen ſelbſt Goethe überbieten zu können, in deſſen Iphigenie und natürlichen Tochter das Tragiſche nur ein Ingrediens iſt, nicht der concentrirte Inhalt. Es war überdies erſt jetzt der Punkt eingetreten, wo man ganz aufhörte die griechiſche Tragödie mit dem Auge der Franzoſen anzuſehen, und, was nicht überſehen werde, Schiller war, wie aus ſeinem Briefwechſel mit Humboldt hervorgeht, jetzt mit Aeſchylus, in der Stolbergiſchen Ueberſetzung, bekannt geworden, dieſer aber war bisher wenig oder gar nicht in Betracht gekommen.

Auch der Form nach ſollte ſo viel als möglich von dem Weſen der Griechen beibehalten werden, die Botenberichte, die Stichomythien, die Ankündigung der auftretenden Perſonen, zunächſt der Chor, von dem wir erfahren, daß Schiller ihn auch in den Maltheſern anbringen wollte, ganz beſonders aber das Schickſal in ſeiner ganzen Düſterheit. Nachdem ſo Stoff und Form feſtgeſtellt war, ging der Dichter an das Werk, die Arbeit ſchritt vor und die anfangs vermißte Liebe zur Sache ſtellte ſich bald ein und ſteigerte ſich von Act zu Act. Um nicht aufgehalten zu werden, ließ der Dichter anfangs Lücken, die erſt ſpäter ausgefüllt wurden (Briefw. mit Goethe 881); während der Arbeit, wie das wohl ſtets geſchieht, aber bei niemanden mehr als bei Schiller, boten ſich neue bedeutende Momente dar. Anfang Februar 1803 war das Stück fertig und ging ſogleich zur Leſeprobe, und bald auch zur Aufführung, zum erſten Mal in Lauchſtedt.*)

Wie das Stück ſeiner ganzen Anlage nach einfach iſt und auf gebahntem Weg fortſchreitet, kann auch unſere Betrachtung kürzer ſein. Mit einem gewiſſen Anklang an die Phöniſſen des Euripides, aus denen Schiller ſchon früher Scenen und Chöre überſetzt, ſo wie auch an die Sieben gegen Theben des Aeſchylus,**) bekommen wir den tödtlichen Zwiſt zweier Brüder — zum Untergang führt ſie ein finſteres Schickſal. Um mit dem antiken zugleich ein romantiſches Element zu verbinden ſetzt der Dichter die Schöpfung ſeiner Phantaſie in die Zeit des Mittelalters und nach Sicilien, wo eben noch Vorſtellungen und Sitten des Alterthums in das Chriſtliche und Ritterliche hineinſpielen konnten; das Ganze iſt möglichſt ideal und allgemein gehalten, wie eben das rein poetiſche Gebilde es zu erfordern ſchien, um nirgend mit hiſtoriſch Feſtſtehendem in ſtreitende Berührung zu kommen.

Zuvörderſt iſt ein Blick auf dasjenige Element zu werfen, welches das Stück von allen früheren unterſcheidet, die Einführung des Chors. Auch die franzöſiſchen Tragiker, namentlich Racine, z. B. in ſeiner Athalie, hatte dieſe verſucht, allein in ganz anderm Sinn als die Griechen, denn es waren einzelne Geſänge, und nicht viel anders ſind die Chöre bei Gryphius und Lohenſtein; Schlegel und Cronegk waren wieder davon abgekommen. Der Chor der Griechen iſt nun ein ganz anderer, es geht ein und derſelbe Chor durch das ganze Stück und ſpielt darin eine weſentliche Rolle. Bekanntlich iſt er ſogar der älteſte Theil des Dramas und derjenige, der beſonders der geheiligten Feier dient, der Dialog und deſſen Entwickelung hat ſich erſt ſpäter an ihn angelehnt. In ſeiner Auffaſſung und Behandlung nehmen die drei großen Tragiker ſehr verſchiedene Standpunkte ein, Aeſchylus der religiöſen Bedeutung am nächſten ſtehend, Sophokles die Volksmeinung darin repräſentirend, zuweilen ſogar mit leichter Ironie, und Euripides mehr der einzelnen lyriſchen Betrachtung ſich hingebend. Letzteres hatte nun auch Schiller im Auge und er wollte ſolche philoſophiſche Reflexionen, als er ſonſt den handelnden Perſonen ſelbſt in den Mund gelegt, nun auf dieſen Chor ſammeln und hier nur noch vollſtändiger, ſchwungvoller zum Ausdruck bringen: man begreift wie ſehr eine ſolche Verwendung des Chors ſeiner innerſten Dichternatur entſprach und nahe lag, beſonders aber in dem Entwickelungsſtadium, wo er mehr nach reinem Realismus ſtrebte und dieſen vom Idealen zu ſcheiden bemüht war. Der Dialog ſollte, nach ſeiner Ausdrucksweiſe, mehr das naive Element vertreten, der Chor das Sentimentale, wir ſagen beſſer jener darſtellend, dieſer betrachtend, reflectirend ſein. Schiller ſagt in ſeiner dem Stück vorausgeſchickten Abhandlung „über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," ſehr deutlich: „Der Chor reinigt das tragiſche Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung abſondert." Sehr beachtenswerth ſind auch in ſolchem Sinn W. von Humboldts Worte, die er nach Leſung der Braut von Meſſina am 22. October 1803 aus Rom an Schiller richtet: — „in Shakeſpeare, ſelbſt in Goethe, z. B. in Egmont, vor allem aber in Ihren letzten Stücken, im Wallenſtein und der Jungfrau, die ich gerade zu dieſem Behuf wieder geleſen, iſt es mir ganz deutlich, daß, weil Sie das Bedürfniß fühlten, die Proſa des Lebens in der Poeſie der Tragödie auszutilgen, und Sie dabei immer jenen erſten Zweck des künſtleriſchen Symboliſirens auf andere Weiſe zu erfüllen ſuchten, Sie ſentimentaler, betrachtender, philoſophiſcher geworden ſind, als es ſonſt je geſchehen wäre. Wenn bei dieſen Stücken etwas Dumpfes und Schweres in der Empfindung des Leſers zurückbleibt, ſo liegt es daran, daß ihnen für dieſen intellectuellen Zweck ein ſinnliches Organ fehlte. Die Anſtrengung, welche die handelnden Perſonen machen müſſen, um ihre wirkliche Individualität an etwas Größeres zu verlieren, theilt der Zuſchauer mit ihnen, da der Chor hingegen daſſelbe leicht und klar ausſpricht. Was eben dem Kunſtwerk an Leichtigkeit und Klarheit abgeht, das entbehrt es auch an Größe." Dieſe trefflichen, nur, wie ſtets bei W. von Humboldt, etwas ſchwer ausgeſprochenen Worte, geben deutlich zu erkennen, daß die zu weitgehenden Betrachtungen, welche im Wallenſtein und der Jungfrau den Dialog belaſten und die Individualität der Perſonen verſchleiern, beſſer auf den Chor übertragen werden, daß ſie hier ihre wahre Stelle finden und alſo auch eine reinere Behandlung des Dialogs und der dramatiſchen Handlung hoffen laſſen.

---

*) Ein furchtbares Gewitter erhöhte die Wirkung, denn es brach ein bei den Worten des Chors:

Wenn Wolken ſich thürmend den Himmel ſchwärzen,
Wenn dumpftoſend der Donner hallt,
Da, da, fühlen ſich alle Herzen
In des furchtbaren Schickſals Gewalt.

S. Gubitz, Erlebniſſe I, S. 56.

**) Ueberdies ein ganz ähnlicher Stoff, wie in Leiſewitzens Julius von Tarent.

Allein dieſe Hoffnung täuſcht, denn es tritt hier noch eine Schwierigkeit ganz anderer Art entgegen. Wie ſoll der Chor vortragen, was ihm zugetheilt wird?

Bei den Alten, wo Muſik ſogar in die Darſtellung der Scene eingriff, wurden die Chöre nicht nur geſungen, ſondern auch getanzt — auch Gryphius noch ſagte darum „Reihen". Davon nun ſah Schiller ab, ſeine Chöre ſollten geſprochen werden, wie denn auch noch heute geſchieht. Anfangs, wie aus dem Briefwechſel hervorgeht, ſcheint er alles vom ganzen Chor gemeinſam geſprochen gedacht zu haben, dann entſchloß er ſich den Chor zu theilen und einzelne Strophen den Chorführern als Solo zu geben; aber für vieles blieb immer noch das Uniſono. Dies ſchließt nun aber große Uebelſtände ein, die keinem kunſtſinnigen Hörer entgehen können und ich muß mich ganz und gar dagegen erklären. Verſchiedene Stimmen laſſen ſich kunſtmäßig nur durch Muſik vereinigen; zur Compoſition aber eignen ſich die betrachtenden und deklamirenden Chöre ganz und gar nicht, am wenigſten für unſere neuere Muſik, und auch der Inhalt der Betrachtung, auf welche Schiller und Humboldt ſo viel Gewicht legen, würde bei muſikaliſchem Vortrage großentheils oder meiſtens verloren gehen.*)

Verſtehe man mich nicht ſo, als wäre ich überhaupt gegen den Chor in der neueren Tragödie, ich bin nur gegen die Art, wie Schiller ihn angewendet hat, und ich ſtehe hierin mit meiner Meinung nicht allein, wie das vor allem ſchon der Umſtand beweiſt, daß Schiller in ſeiner ſo wichtig ſcheinenden Neuerung keine Nachfolge gefunden hat, gewiß wenigſtens keine, die ſich irgend hat erhalten können. Im Gegentheil: ich halte den Chor für die höhere Gattung der Tragödie ſogar für nöthig, um nicht zu ſagen für unentbehrlich, und dies ſchon aus dem Grunde, weil ein in hohem und großem Stil geführter Dialog auf die Länge ermüdend iſt; das Erhabene bedarf vor allem der Ruhepunkte, ebenſo aber auch einer gewiſſen Erweiterung und Ausbreitung. Shakeſpeare fühlte in ſeinen fünfactigen Tragödien eben dies Bedürfniß und es veranlaßte ihn, in den letzten Acten komiſche oder wenigſtens leichter gehaltene Scenen einzulegen.**) Das würde nun der Chor viel beſſer leiſten. Aber freilich nicht ein durch das ganze Stück geführter und auch kein geſprochener. Jenes iſt überhaupt nur durch ein Kunſtſtück möglich zu machen, und man hat immer feſtzuhalten, daß der griechiſche Chor ſich nicht auf der Bühne, ſondern in der Orcheſtra bewegte.***) Dennoch fällt durch die Ein-

---

*) Lachmann pflegte hervorzuheben, es ſei den Chören des Aeſchylus anzuſehen, daß ſie auf Muſik berechnet geweſen, ſofern hier weniger der einzelne Gedanke als die allgemeine Stimmung zum Ausdruck komme.

**) Mozart hielt ſogar im Donjuan eingelegten komiſchen Dialog für nöthig, denn die Recitative an deſſen Stelle ſind nicht von ihm.

***) In einer von mir vor mehreren Jahren verfaßten aber bei den obwaltenden ungünſtigen Verhältniſſen nicht einmal zum Druck gegebenen Tragödie habe ich den Chor angewendet in der Weiſe, wie ich glaube, daß er nur in führung des Chors die Schließung der Bühne und die Theilung in Acte fort: ſtatt deſſen ſoll der Chor die nöthigen Ruhepunkte geben. Hieraus aber folgt einmal, daß das Stück kürzer ſein mußte, was überdies ſchon der hohe Stil verlangt, und in der That ſind die früheren Schillerſchen Stücke von zu großer Ausdehnung, dann aber ferner, daß, wenn auch nicht die ſtrenge Einheit des Ortes, ſo doch die der Zeit feſtgehalten werden mußte, daß alſo hier der Entfaltung wieder leidige Feſſeln angelegt wurden. So fehlte denn viel und alles, daß hier eine Bahn gebrochen wäre; ſelbſt was ſich in einem einzelnen Fall bei einem beſonders dazu gewählten Stoff durchſetzen läßt, hat darum noch keine allgemeinere Anwendung.

Die Fabel des Stückes iſt die einfachſte, die ſich denken läßt, der Plan nur allzudurchſichtig. Fünf Perſonen, eigentlich nur vier, bilden das Stück, eine Mutter mit drei Kindern, zwei Söhnen und einer Tochter, denn der alte Diener iſt eben ſo wenig als dramatiſche Perſon zu rechnen, wie der Bote. Die Brüder ſind von Jugend auf einander feindlich, die Schweſter iſt, ohne Wiſſen der Brüder, frühzeitig ins Kloſter gebracht und hier geheimnißvoll bewahrt worden. Die Mutter macht den Verſuch, die Brüder zu verſöhnen, er ſcheint auch ſchon zu gelingen, da bricht das über dem Hauſe ſchwebende Verhängniß aus; beide Brüder verlieben ſich in dieſelbe Schönheit, und dieſe iſt keine andere als ihre Schweſter. Das durften freilich beide nicht wiſſen, ja auch nicht der Zuſchauer, ſelbſt das Perſonenverzeichniß mußte es verſchweigen, denn ſonſt würde dem Stück alle Spannung fehlen. Das Uebrige verſteht ſich leicht: Brudermord iſt der Inhalt der Tragödie, Don Cäſar tödtet in Liebesraſerei ſeinen Bruder Don Manuel, mit dem er ſich eben verſöhnt, weil er ihn in den Armen derjenigen erblickt, welche

---

ein neueres Theaterſtück eingeführt werden kann. Neuerdings iſt ein hoher Verfaſſer in anderer Weiſe verfahren, indem er mehr melodramatiſch Tragödie und Oper verbinden will, was indeß ſeine Bedenken hat.

auch er liebt — und alles dies geſchieht nach vorherbeſtimmtem Schickſal.

Aus ſolchem Stoff ließ ſich ohne Schwierigkeit nach Art der alten Tragödie auf analytiſchem Wege ein Stück entfalten, der Stoff iſt eben zu dieſem Behuf erfunden und es kam nur auf die richtige Ausſparung deſſen an, was die Handelnden in jedem Moment wiſſen dürfen, denn ein Tropfen mehr würde das Werk vernichten. Schiller iſt hier der gelehrige Schüler des Sophokles. Sonſt aber müſſen wir ihn bewundern, wie er, der bisher an allzu reichen Stoffen ſeine Kunſt geübt hatte, der es ſo vorzüglich verſtand dargebotene Züge zu ſeinem Zweck zu verwenden, ſich hier in ſolchem Reichthum zeigt, wo im Grunde gar nichts geboten war, und alles aus dem Eigenen geſchöpft werden mußte. In der That, noch viel weiter als Schillers frühere dramatiſche Werke ſich von einander entfernen, ſteht dieſes Stück von ihnen ab, obwohl Uebergang und Zuſammenhang nicht fehlt. Der große Unterſchied beſteht eben in dem gewaltigen Eindruck, den Sophokles und Aeſchylus auf den Dichter gemacht haben, und denen nachzuſtreben er hier ſeine ganze Kraft aufbietet. Er will den Zeitgenoſſen ein Bild der wahren alten Tragödie geben, mit all ihren Schrecken, mit ihrem unheimlichen Fatum. Nur das kann das Stück erklären und rechtfertigen und inſofern, den Franzoſen gegenüber, hat es ſein Gutes gehabt. Ihm ſind große ſtaunenswerthe Effecte gelungen, das Stück hat noch immer, namentlich wenn es von vorzüglichen Schauſpielern dargeſtellt wird, ſeine bedeutende theatraliſche Wirkung, aber in der Hand eines ruhigen, eingehenden Leſers kann es in vollem Maß dieſe Wirkung nicht mehr machen.

Daß Heidniſches und Chriſtliches ſich miſcht, daß z. B. neben der Madonna die Furien genannt werden, wäre, ſo weit es äußerlich bleibt, noch das Verzeihlichſte, aber die Grundauffaſſung beſteht nicht mit chriſtlicher Anſchauung und iſt in unſerer Zeit eben ſo gegen jede Religion wie gegen alle Vernunft, und zwar ſo ſehr, daß wir ihr in der Kunſt keine Stelle geſtatten dürfen, nicht einmal eine vorübergehende. Hier dreht ſich alles um das Verhängniß, das Fatum, in ſeiner ſchroffſten, finſterſten Geſtalt, alle Perſonen der Reihe nach, und ſich darin überbietend, ſchieben die ganze Schuld, die ganze Vernichtung dieſer unheilvollen Vorbeſtimmung, dem über dem Hauſe waltenden Fluch zu: es giebt nichts Grauſenvolleres, nichts Niederſchlagenderes — und das alles nur, um eine wirkſame Tragödie zu ergeben! Wenn wir Schiller ſchon in früheren Stücken, namentlich in den Jugendwerken, tadeln mußten, daß er theatraliſchen Effecten vielfache Opfer bringt, wenn wir ihn auch in der Jungfrau nicht von dem Vorwurf befreien konnten, er ziehe mit dreiſter Hand hohe Potenzen herbei, um für ſeine tragiſchen Zwecke dienſtbar zu ſein, ſo gipfelt dieſe Freiheit hier, denn das ganze Stück ſteht in allen ſeinen Theilen und mit ſeiner geſammten Exiſtenz auf ſolchem Boden.

Und dies Fatum tritt hier viel verletzender auf, als bei den Griechen. Bei ihnen hatte es in der Religion ſowohl als in ihrer älteſten Philoſophie ſeine Stelle, es herrſcht in der Philoſophie der alten Jonier von Thales bis auf Heraklit. In der Heroenfabel verkörperte ſich dieſes Fatum noch in beſonderer Geſtalt, namentlich in den Häuſern der Labdakiden und Atriden; ein Fehl des Urahns iſt dem Unheil verfallen, wuchernd und ſich ſteigernd, das ganze Geſchlecht ins Verderben ziehend, erſtreckt es ſich auf Kind und Kindeskind, bis ins dritte und vierte Glied. So finden wir es ſchon bei Homer angedeutet, die gegebene Progreſſion bildete ſich weiter und kam in die Hände der Tragiker, die derſelben für ihren Zweck den ſtärkſten Ausdruck geben. Das Schickſal verſtieß hier nicht mit der Religion, denn es ſtand ſelbſt über Zeus und dem ganzen Olymp, eben als ein höchſtes, unerkanntes Geſetz der Weltordnung. Die Kunſt des Sophokles*) wußte namentlich in ergreifendſter Weiſe den Conflict mit menſchlicher Freiheit und Zurechnung darzuſtellen, namentlich auch die Illuſion, daß der dem Verhängniß gegenüber unfreie Menſch ſich dennoch die verübten Unthaten anrechnet und darüber ein Grauſen empfindet; allein Sophokles wußte auch im König Oedipus die richtige Löſung zu bringen, daß jenes ſchwer auf der Menſchenbruſt Laſtende nicht ein Thun ſei, ſondern ein Leiden.*) Schon die gleiche Auffaſſung hätte bei Schiller und im neunzehnten Jahrhundert viel härter und grauſer erſcheinen müſſen, aber er hat auch alles gethan, um, gegenüber der Religion der Liebe und dem Glauben an Gnade, ſein finſteres Verhängniß auf das Unheimlichſte herauszuſtaffiren, es iſt recht jenes „wolluſtvolle Grauſen", dem er ſich hingiebt. Bringt man alle dahin gehörigen Stellen zuſammen, ſo läßt ſich nicht verkennen, in welcher Weiſe er ſich hierin ſtets ſelbſt überbietet, der Chor wetteifert mit den handelnden Perſonen und dieſe unter einander, endlich ſchließt die Tragödie mit der Zeile: der Uebel größtes aber iſt die Schuld — während doch dem zwingenden Verhängniß gegenüber die Schuld gerade großentheils oder ganz fortfällt, wie dies Sophokles ſehr wohl erkennt und als milde Löſung darſtellt.

---

*) Man ſehe mein Buch Ariadne.

Den theatraliſchen Effect zugegeben, zugegeben manche ſchöne lyriſche Stelle, ſo wie das durchgehende Pathos der Rede, bleibt doch Bedenkliches und die Hoffnung, daß die dem Chor zugetheilte Reflexion das übrige Stück und die handelnden Perſonen davon befreien werde, iſt doch nicht in hohem Grade erfüllt worden. Noch mehr fehlt es an Individualiſirung dieſer Perſonen, ſo daß wir an ihnen, wie an frei lebendigen Geſtalten Antheil nehmen könnten. Geſtehen wir gern zu, daß man in deutſcher Rede nie eine ſo ſchwungvolle tragiſche Sprache vernommen, nie ſo mächtig den Eindruck des Kothurns empfangen, und das allein ſchon iſt ein großes und bleibendes Verdienſt, ſo muß doch zur Steuer der

---

*) Sophocl. Oedip. Colon. V. 261, 62.

τὰ δ' ἔργα μου
πεπονθότ' ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα.

Wahrheit geſagt werden, Schiller habe ſich in keinem andern Stück ſo weit von der Wahrheit der Empfindung, von der naiven innerlichen Anſchauung entfernt, wie eben hier, ſo daß jenem Gewinn ſich hier ſogleich ein Verluſt gegenüberſtellt. Dies tritt an verſchiedenen Stellen hervor und ich glaube, daß Goethe, wenn er ſagt, in Schillers Stücken ſei manches nicht „juſte", vorzüglich auch an das vorliegende gedacht habe; ich finde dies beſonders in der Art, wie Don Ceſar, nachdem er den Bruder ermordet, nachdem er weiß, daß Beatrice ſeine Schweſter iſt, immer noch die Eiferſucht gegen den Bruder und deſſen Leiche fortſetzt, ja ſogar nach einem leidenſchaftlichen Ausbruch dieſer Art plötzlich die Bühne verläßt. Dagegen iſt ſchön, daß er ſich letztlich an Beatricens Thränen genügen läßt und nun eben ſo wohl dem Bruder als dem allgemeinen Schickſal des Hauſes durch den Tod ſeine Schuld zahlt, in dem Augenblick, wo der Chor ſchon ihn gerettet glaubte.

Bei alledem iſt zu bemerken, daß das Ganze in Einem Ton und Wurf hingeſtellt iſt, der über manches Bedenken hinwegführt, und daß das Werk in einer gewiſſen Fremdartigkeit daſteht, die es allerdings, wenn auch nicht für die Dauer, gegen den Angriff ſchützt.

Weiter auf das Einzelne einzugehen ſcheint überflüſſig; das Stück hat von vielen Seiten Tadel erfahren müſſen, und hier iſt es ſchwer dem Dichter zu Hülfe zu kommen. Begreiflich aber wird, daß das Werk auch ſeine großen Verehrer hat, alle nämlich, die an dem angeſchlagenen erhabenen Ton, der tragiſchen Stimmung, dem Glanz der Declamation, den allgemeinen Reflexionen, oder auch an der Nachbildung des Griechiſchen allein ein Genügen finden; begreiflich auch, daß Schiller ſelbſt große Stücke gerade auf dieſes Werk hielt. Es hängt dies tief mit ſeiner Natur zuſammen, die eben von hier aus neues Licht empfängt. Aber das Werk bildet auch in ſeiner Entwicklung einen beachtenswerthen Wendepunkt. Gerade dadurch, daß er ſeiner Neigung zum Contemplativen hier ganz den Zügel ſchießen ließ, daß er in ſeinem

Streben nach äußerem Effect hier das Höchſte that, dadurch kam er zu einem Abſchluß und konnte nun, ſelbſt gereinigt und geläutert, neue, beſſere, geſündere Bahnen betreten.

Wenn dagegen Schillers Freund, Wilhelm von Humboldt, von unſerem Stück ſagt: „In Rückſicht der ſtrengen Form kann keines ſich mit der Braut meſſen,“ ſo iſt es nicht ſchwer, dem beizuſtimmen, allein der Werth dieſes Lobes ſchmälert ſich erheblich, ſobald wir erwägen, welche Opfer gebracht ſind, um dahin zu gelangen; immer aber bleibt es von Bedeutung, daß Schiller ſie gebracht, weil daraus hervorgeht, wie hoch er dieſe Form zu ſchätzen wußte. Aber auch wenn Humboldt fortfährt: „In ihr iſt alles poetiſch, alles folgt ſtreng auf einander, und es iſt überall Handlung,“ ſo iſt auch das, äußerlich betrachtet, nicht in Abrede zu ſtellen, nur iſt dieſe Folge und dieſe Handlung doch eine andre, als die wir im Drama verlangen, ſie iſt vom Dichter herbeigeführt, liegt in der analytiſchen Entwickelung des Stoffes, in dem Eingreifen des räthſelhaften Verhängniſſes, iſt nicht Ergebniß freien Lebens und illuſoriſcher Wahrheit, den Maaßſtab einer ſolchen Wahrheit hat der Dichter uns völlig zu entwinden gewußt.*)

Für die Bühne behält die Braut von Meſſina immer noch ihre Bedeutung als Uebungsſtück edler Declamation und wo dieſe von vorzüglichen Schauſpielern in vollkommner Weiſe geleiſtet wird, kann ſie allein ſchon Intereſſe erregen und manches vergeſſen machen, auch hilft hier wohl die Perſönlichkeit der mangelnden Individualität nach.**)

Für die deutſche Literatur iſt das Stück ein Verſuch, der vielleicht gemacht werden mußte, immer aber ein gewagter Verſuch, und ein ſolcher, der kein gelungener ſein konnte; denn, um es deutlich zu ſagen: die Einführung des Schickſals in die neuere Tragödie war ein Mißverſtändniß. Es iſt aber bekannt, mit welchem Eifer ſich ſchwächere Geiſter in die Bahn ſtürzten, die hier eröffnet ſchien. So wenig es im Allgemeinen gerecht iſt, Ausartungen und Uebertreibungen dem Ausgangspunkt in Rechnung zu ſtellen, hier iſt es allerdings der Fall, denn in der That, was den Müllner, Werner, Grillparzer zur Laſt fällt, iſt hier ſchon vollſtändig vorhanden. Aber eben für Schiller war dies nur Durchgang, für ihn gab es eine Rettung.

---

*) Schlegel, der das ganze Werk verwirft, tadelt beſonders die Verſchmelzung des in ſich Unverträglichen, des Antiken und Romantiſchen, die Darſtellung ſei weder wahrhaft idealiſch noch wahrhaft natürlich, weder my[illegible]logiſch noch hiſtoriſch.

**) Im Jahr 1[illegible]59 bei Gelegenheit des Jubiläu[illegible] . Berliner Univerſität ſah man eine wohlgelungene Aufführung.

IX.

Wilhelm Tell.

Schillers Tell gilt in weiteſten Kreiſen für des Dichters höchſte Leiſtung, für ſein reifeſtes, vollkommenſtes Werk, er hat insbeſondere Schiller den Ruf eines Freiheitsdichters verſchafft, und ſeit wir in Deutſchland politiſche Parteien haben, wird er von der einen für dasjenige Werk genommen, in dem vorzugsweiſe und ausſchließlich ſich das Weſen des Dichters ausſprechen und verkörpern ſoll. Aber auch ſchon vor dieſer Zeit und unabhängig von ſolchen Beſtimmungsgründen iſt dies letzte vom Dichter vollendete Theaterſtück für den Höhepunkt ſeines Schaffens erklärt worden; ſo ſpricht, um nur dieſen zu erwähnen, A. W. v. Schlegel in aller Kürze und Entſchiedenheit aus, das Stück ſei von Schillers Werken „das vortrefflichſte", er ſei hier „ganz zur Poeſie der Geſchichte zurückgekehrt". So kämen wir denn alſo zu ſpät, wollten wir ſehr ausdrücklich die Tugenden und Verdienſte des Werkes hervorheben; eben ſo ſehr liegt es fern, dem ſo reich ertheilten Lob und der allgemeinen Stimme entgegenzutreten; gleichwohl dürfte eine Verſtändigung über manches am Orte ſein.

Es iſt bekannt, daß Goethe ſeit ſeiner Schweizerreiſe ein Auge auf dieſen Stoff geworfen hatte; er wollte ihn epiſch behandeln und unterließ es wohl nur eben darum, weil es ihm an einer paſſenden Form dafür fehlte. Er trat ihn ſpäter ſeinem dichteriſchen Freunde ab, unterſtützte dieſen in allem, was landſchaftliche Schilderung angeht, denn Schiller hatte die Schweiz nicht geſehen, und er nahm auch ſonſt den regſten Antheil während der Entſtehung des Werkes, dem er ſelbſt (ſ. o.) ſo viel Liebe zugewendet hatte und mit deſſen Stoff er ſo vertraut war. Der Dichter benutzte die Darſtellung des ſchweizeriſchen Geſchichtsſchreibers Johannes von Müller und wendete ſich beſonders Tſchudis Chronik zu.*) Er ging rüſtig ans Werk, als hätte er gefühlt, daß er die kurze Zeit, die ihm noch zu leben vergönnt war, geizig zu nutzen habe.

So vielverſprechend das geſchichtlich Vorliegende war, ſo traten doch der Behandlung als Drama nicht geringe Hinderniſſe entgegen und Schiller wurde ſich ihrer bald bewußt. Auf der einen Seite war der hiſtoriſche Verlauf reich und ausgedehnt und wollte ſich ſchwer in einen ſo engen Rahmen fügen, auf der andern fehlte es außer dem Helden an einer hinreichenden Zahl von Perſonen, welche ſich zu dramatiſchen Charakteren eigneten, das Ganze war mehr Geſchichte des Volkes, mehr politiſche Umwälzung als Conflict der einzelnen Handelnden, dort mußte gedrängt und hier gefüllt und erfunden werden. Schillers Erfindung, welche dem Stück die dramatiſche Bindung und Abrundung, zugleich aber auch einen reicheren dramatiſchen Inhalt giebt, beſteht in der ſinnreichen Einführung der drei Perſonen, des Freiherrn von Attinghauſen, ſeines Neffen Rudenz und ſeiner Geliebten, Bertha von Brünneck. Eine Liebesgeſchichte, welche Schiller für gefordert hielt, iſt hier in geſchickteſter Weiſe mit dem politiſchen Kampf in Verbindung gebracht. Zum Gelingen des Kampfes gegen die Unterdrückung bedurfte es der Theilnahme des Adels, ſeines Zuſammengehens mit den Städten und dem geſammten Volk. Dieſer Sinn findet ſich bei dem hochbetagten Attinghauſen und ebenſo bei dem reichen

---

*) Neuere Unterſuchungen, ſ. L. Ideler die Tellſage, haben ergeben, daß die Fabel vom Apfelſchuß früher im Altnordiſchen vorkommt, in der Geſchichte des Palnatoke. Auch Geßler iſt als hiſtoriſche Perſon in Zweifel gezogen worden, aber mit Unrecht

Fräulein, er fehlt dagegen bei dem Neffen des erſteren, der in ſeinem Standesvorurtheil auch gegen das Intereſſe des Volkes mit dem Kaiſer gehen will. Seine Geliebte bekehrt ihn, er kommt nur leider zu ſpät um dem ſterbenden Oheim ſeine Sinnesänderung zu melden, während dieſer doch mit der Hoffnung ſtirbt, daß der Bauer im Bunde mit den Städten die Freiheit werde erringen können. Das genügte in Schillers reicher Hand, um durch Verbindung mit dem Gegebenen ein Theaterſtück zu bilden, das an jeder Stelle anzieht und feſſelt. Aber wie kräftig, wie meiſterhaft iſt auch die Darſtellung und Behandlung dieſes Gegebenen und welche ſchwunghaften Worte erhält der Kampf auf Leben und Tod für Vaterland und Freiheit. Der Scene des Apfelſchuſſes iſt Goethe in trefflichſter Weiſe dadurch zu Hülfe gekommen, daß er Geßler den Gedanken von Tells Knaben entgegenbringen ließ, was der Sache freie Natürlichkeit giebt, ohne der Grauſamkeit des Landvogtes Eintrag zu thun. Wenn dagegen die letzte Scene, in welcher der Dichter Tell mit dem Johannes Parricida zuſammenbringt, Goethes Beifall nicht fand, man ſehe darüber Eckermanns Bericht, ſo muß gerade hierin ein eben ſo kühner als glücklicher Griff erkannt werden. Schiller wurde von dem richtigen Gefühl geleitet, daß Tell, um Held des Stückes zu ſein, von dem Mörder unterſchieden ſein müſſe, obwohl der äußere Hergang ihn dazu macht, iſt er es doch nach der innern Lage der Sache keineswegs und dies mußte allerdings zum klaren Bewußtſein gebracht, von ihm ſelbſt beſtimmt erkannt und ausgeſprochen werden. Erſt dadurch bekam das Stück ſeinen Abſchluß, wiewohl man die letzte Scene eines ſo hochbewegten Werkes pathetiſcher erwartet.

Daß Geßler als dramatiſcher Charakter wenig hervortritt, mag um ſo eher geſtattet ſein, als die wenigen Worte, die ihm gegeben werden, ihn hinlänglich zeichnen. Am ausgeführteſten und gelungenſten ſind die Charaktere des Tell und ſeines Weibes, ſo wie auch ſeiner Kinder. Er ſelbſt iſt mit ſicherer Hand hingeſtellt, dem Schauſpieler zugänglich gemacht und bietet eine dankbare Rolle. Mehrere der andern Perſonen haben an den politiſchen Reden, die ihnen geliehen ſind, etwas ſchwer zu tragen und die Liebesgeſchichte, obwohl gut angelegt und trefflich ins Ganze verflochten, könnte vielleicht mit mehr individuellen Farben und noch friſcherer Lebenswahrheit gezeichnet ſein. Dabei iſt nicht zu verkennen, daß die epiſche Natur des Stoffes ſich ſchwer der dramatiſchen Form fügen will, der Schauplatz muß oft geändert werden, es fehlt die leichte Verbindung der Scenen und das Stück ſchreitet nur ſprungweiſe vor. Von der ſtrengen dramatiſchen Form, welche Schiller zu ſchätzen wußte, muß abgeſehen werden, die Stärke des Schauſpiels liegt ſicherlich nicht auf dieſer Seite, ja in mancher Rückſicht iſt es nur dramatiſirt, da die Darſtellung des geſchichtlichen Verlaufs ſo viel Raum einnimmt gegen die Entfaltung der Charaktere. Wird der Geſichtskreis erweitert und das Intereſſe geſteigert durch den Umſtand, daß es ſich hier um das Wohl und Wehe eines ganzen Volkes, nicht der Einzelnen handelt, ſo geſchieht doch wieder dem nächſten Intereſſe des Dramas und ſeinen unerläßlichen Forderungen ein Abbruch, denn das Vordringen jenes Hintergrundes läßt die Perſonen zurücktreten, auf ihnen aber und auf dem Antheil, den der Dichter für ſie zu erwecken weiß, beruht die Wirkung des Dramas, insbeſondere der Tragödie. Der Gewinn auf der einen Seite ſchließt hier ſehr leicht einen Verluſt auf der andern ein — aber Schiller hat einen gewiſſen Mittelweg zu finden gewußt.

Gehen wir noch näher auf das Einzelne, ſo findet ſich allerdings manches, worauf wieder Goethes von Schiller gebrauchter Ausdruck paſſen würde, daß es nicht „juſte“ ſei. Dahin rechne ich ſchon, daß Stauffacher von ſeiner Frau getrieben wird, wenigſtens in der Art, wie es hier geſchieht; dann erſcheint mir die Blendung von Melchthals Vater zu ſtark, ſie verdirbt den Effect für Tell, man erwartet von dieſer Seite die Rache, und die Richtung derſelben gegen einen andern als Geßler, ferner iſt mir Stauffachers Rede auf dem Rütli zu lang und wortreich, namentlich über die

Herkunft der Schweizer, ſie wird peinlich auf dem Theater, denn ſo ſpricht man nicht in großer Verſammlung und in ſolcher Lage. Auffallend auch iſt Tells langes Zielen und noch mehr, daß während deſſen geſprochen wird, während ein nahe liegendes Gefühl ſagt, daß alle Anweſenden ſtumm und geſpannt auf den Schuß und den Erfolg merken müſſen. Selbſt wenn ſie ſprächen, müßten ſie anders ſprechen, ungeſtüm beſtürmend, mit kurzem Wort, hier aber entwickelt ſich während des Zielens eine beſondere Scene — in alledem iſt kein Gefühl der Situation. Und eben dies finde ich auch in Geßlers Ausruf, als er von Tells Pfeil getroffen wird. Schiller giebt ihm das Wort: „das war Tells Geſchoß". Der Schauſpieler wird Schwierigkeit haben, dies zu ſprechen. Richtiger, der Lage angemeſſener wäre geweſen: das war Tell! Aber im Ganzen bleibt das Stück doch von großer Wirkung, man darf es mehr theatraliſch als dramatiſch nennen, wenn es auch weniger als die Jungfrau zur Oper hinüberſpielt. Es wirkt aber nicht bloß durch den männlichen Geiſt und den Zug der Freiheit, ſondern ſchon durch das allgemeine Colorit, das ihm gegeben worden. Es iſt hier beſonders hervorzuheben, wie erfolgreich der Dichter den Charakter von Zeit und Ort über das Ganze verbreitet hat. Wir ſind wirklich in der Schweiz, in reichen, markigen Zügen tritt uns überall der Hintergrnnd der Alpennatur entgegen, aber es iſt auch ebenſo das naturwüchſige Hirtenvolk in all ſeiner Biederkeit, Herzigkeit und Treue, dieſe Farben ſind ſo rein, ſo ſtark, ſo wahr, daß ſie einen hinreißenden Eindruck nicht verfehlen können. In ſolchem Sinn ſtimme ich gern und aus vollem Herzen mit ein, dem Werk unter Schillers Dramen einen ſehr hohen, wenn nicht den höchſten Rang zu geben, und wenn ich für letzteres irgend einen Anſtand nehme, ſo beſteht er nur darin, daß ich für eines der unvollendeten Werke des Dichters noch größere Achtung habe, demſelben eine noch höhere dramatiſche Vollendung zutraue, wenn es den Abſchluß hätte finden können.

X.

Fragmente, Ueberſetzungen.

Schillers dichteriſche Thätigkeit wurde durch zu frühen Tod plötzlich unterbrochen und gerade zur Zeit als ſein Geiſt die Flügel am weiteſten und kräftigſten entfaltete; wir haben daher auf unvollendete Werke zu rechnen, für die Zukunft zurechtgelegte Plane können nicht fehlen und ein Blick in die Werkſtatt des ſchaffenden Genius iſt an ſich ſelbſt zu anziehend, als daß wir ihn uns verſagen dürften.

Nach Beendigung des Tell ging der Dichter ſogleich mit neuer Luſt und Kraft wieder ans Werk. Er ſchreibt unter dem 12. April 1804 an ſeinen Freund Körner: „Ich gehe wieder friſch auf eine ganz neue Arbeit los, und bin in ganz guter Stimmung dafür.“ Dieſe Arbeit war nichts anderes als Demetrius, von dem etwa zwei Acte niedergeſchrieben wurden; mancherlei Aufzeichnungen für die Folge fanden ſich in Schillers Papieren vor. Es iſt unter den Kennern kein Zweifel darüber, das dieſes Fragment zu dem Beſten zählt was Schiller geleiſtet hat, die Fortſetzung und Vollendung hätte vielleicht ein Stück ergeben, das frei von den mancherlei Mängeln ſeiner Vorgänger deren Tugenden nur noch reicher an ſich trug. Unſer Intereſſe für dieſe Bruchſtücke wird noch dadurch erhöht, daß man die vielleicht ſchönſte Scene, den Monolog der Marſa, bei Schillers Tod offen auf ſeinem Schreibtiſch fand, alſo wohl das letzte, das ſeine Hand geſchrieben; durch die Phantaſien ſeines letzten Leidens ſpielten Scenen aus dem ferneren Verlauf des Stückes hinein.

Daß Schiller ſich längere Zeit mit dem Stoff getragen, daß er mit ihm in bedeutendem Kampf gerungen, dies ergeben die Aufzeichnungen, welche nunmehr vollſtändig in Hoffmeiſters Nachleſe, Band 4, vorliegen. Da ſie wenig mit den ausgeführten Scenen in Einklang ſind, auch untereinander nicht ſtimmen, ſo müſſen ſie einem früheren Stadium der Arbeit angehören, der Vergleich dieſer vorläufigen Gedanken mit dem was Schiller gab und feſthielt, als er das Werk auf den Amboß nahm, iſt aber von großem Intereſſe und ergiebt neue Einſicht über die Art, wie er bei ſeiner dichteriſchen Arbeit verfuhr.

Die Gefahr an der Hand des hiſtoriſch Gegebenen ſich ins Breite und Weite zu verlieren, trat ihm auch hier wieder entgegen, während der große Stil, den wir in dem Fragment und namentlich in der Scene der Marfa finden, auch auf eine viel einfacher und regelmäßiger angelegte Compoſition verweiſt. Nach einem anfänglichen Plan (ſ. Hoffmeiſters Nachleſe zu Schillers Werken III, S. 301 ff.) ging Schiller offenbar der Zeit nach zu weit in die früheren Verhältniſſe zurück, das Stück eröffnete nicht mit dem Reichstag zu Krakau, ſondern ſpielte vor dieſem noch erſt zu Sambor und in Galizien, eine Ausdehnung, welche dem Ganzen in hohem Grade verderblich ſein mußte und darum auch von Schiller bei Zeiten aufgegeben wurde. Aber auch die übrigen Aufzeichnungen enthalten noch vieles, was wir für überwunden und beſeitigt betrachten müſſen, mancherlei bunte und kreuzende Intentionen, mit denen der Dichter, als ihm der reiche Inhalt der Hauptſituation noch nicht vollſtändig aufgegangen war, das Stück zu füllen gedachte, die aber von ſelbſt wegfielen, ſobald die großen und ausgiebigen Motive zur Geltung kamen. Es haben dieſe Notizen, welche ſchon zum Theil in den früheren Ausgaben dem Fragment beigegeben waren, den Verſuchen der Fortſetzung nur nachtheilig werden können, indem ſie den weiteren

Verlauf des Stückes in eine Bahn zurückleiteten, welche Schiller bereits verlaſſen hatte.*)

Das Bruchſtück hat bedeutende Vorzüge und iſt großer Schönheiten voll. Aehnlich wie Voltaires Tancred, eröffnet es mit einer Verſammlung, dem polniſchen Reichstage, und dieſer erſcheint in ſeinem ganzen Charakter, vielleicht ſchon zu bewegt für den Eingang des Stückes. Im Folgenden tritt der polniſche Nationalcharakter beſonders glänzend in der Figur der Marina hervor, und die Tragödie exponirt ſich in den erſten Scenen vortrefflich. Dann iſt im zweiten Act die Erſcheinung der Marfa im Kloſter von erhabener Ruhe und der Eindruck, den der Bericht von dem Erſcheinen ihres todtgeglaubten Sohnes auf ſie macht, von grandioſer Wirkung. Nicht minder ergreifend und hinreißend die Scene, in der Demetrius, im vollen Glauben an ſein Recht, den vaterländiſchen Boden betritt. Ein ſo wundervoll angelegtes Stück mußte freilich den lebhaften Wunſch erzeugen, es zu ſeiner Abgeſchloſſenheit ergänzt zu ſehen. Wie ſehr Schiller den Gegenſtand nach allen Seiten hin ſtudirte, wie ſehr er darauf bedacht war, dem Ganzen den Stempel des nationalen Gepräges aufzudrücken und wie eifrig und umſichtsvoll er ſich nach den Mitteln dazu umthat, das ergeben hier in deutlicher Weiſe die erhaltenen Notizen, welche ſich bis auf ruſſiſche Sprichwörter erſtrecken.

In den Briefwechſeln iſt öfters von einem andern Stoff die Rede, welcher Schiller ſchon vor und neben der Maria Stuart beſchäftigte: **Warbeck**, die Geſchichte eines falſchen engliſchen Prätendenten. Es fehlen aber, ſo ſcheint es, Fragmente und ausführlichere Notizen für dieſe Compoſition; ich glaube daher, daß der Dichter ſie fallen ließ, ſobald er mit Demetrius bekannt wurde und ſich für dieſen entſchied; der letztere Stoff iſt ein ähnlicher, aber in jeder Rückſicht weit vorzüglicherer. Hinter dem Demetrius hätte ein Warbeck keine Rolle mehr ſpielen können, um ſo weniger, als ſich mehrere Situationen wiederholen müßten.

---

*) Man ſehe darüber meine ausführliche Darſtellung in der Abhandlung, welche meiner Fortſetzung des Schillerſchen Stückes hinzugefügt iſt. Nur die Conſequenz des in Schillers Fragment Enthaltenen und Angelegten durfte maaßgebend ſein, demnächſt die Fortführung des von ihm angeſchlagenen Tones. Von beiden hatten v. Maltitz und Karl Kühne ſich weit entfernt. Und ſo iſt es auch ein nicht beſonderer Ruhm, wenn Heinrich Laube in ſeiner neueſten Ergänzung darauf ein Gewicht legt, daß er ſich ſtreng den Schillerſchen Aufzeichnungen angeſchloſſen. Sehr richtig ſagt Hoffmeiſter bei Gelegenheit eines ähnlichen Entwurfes (Nachleſe III, S. 210), es ſeien dieſe „rhapſodiſchen Umriſſe nichts als ein Suchen und Fragen.“

Und ſo bin ich denn auch der Meinung, Schiller habe von den öfters erwähnten **Maltheſern**, für die ihm die zuſammenhaltende Handlung im Mittelpunkt des Stückes fehlte (ſ. o.), bereits völlig Abſtand genommen, es iſt aber in hohem Grade kennzeichnend, daß ein Werk, auf welches Schiller ſo viel Kraft bereits verwendet hatte, dennoch unausgeführt blieb. Die Gründe davon ſind wohl aufzufinden und der in den Werken gegebene Plan, zu dem man die von Hoffmeiſter geſammelten Nachträge hinzunehme, bietet gleichfalls hinreichenden Aufſchluß. Schiller imponirte die Großartigkeit des Stoffes, das Chriſtlich-Heroiſche, die romantiſche Poeſie der Ritterorden, und er knüpfte philoſophiſche Ideen daran, welche auszuſprechen der Chor dienen ſollte; allein bis zu einem wirkſamen und bühnengerechten Drama blieb noch ein weiter Weg und es war ſehr fraglich, ob er überhaupt gefunden werden konnte, zum Theil auch ſchon darum, weil keine Frauen in dem Stück vorkommen und weil es an der Hauptſache fehlte, einer durchgehenden hinreichend anziehenden Handlung, welche zugleich eine Zahl von Charakteren ins Spiel brachte. Schillers Bemühung um das Stück iſt nur inſofern von Bedeutung, als ſie den Ernſt des Kampfes bezeichnet, mit dem er um die Kunſt geworben. Einen Theil der Gedanken, welche im Stück hervortreten ſollten, verwendete Schiller im Jahr 1798 für das lyriſche Gedicht der Kampf mit dem Drachen; die im Sinn gehabte Kunſtform dagegen fand ihre Stelle in der Braut von Meſſina und war mit dieſer abſolvirt.

Schiller hat, theils um ſeine Zeit auszufüllen, wo ihm Kränklichkeit das Aufbieten ſeiner vollen Kraft verbot, theils um dem Bedürfniß des aufblühenden Theaters zu genügen, auch zum öftern dramatiſche Werke fremder Autoren bearbeitet und überſetzt, aus alter und neuer Zeit, aus dem Griechiſchen, dem Italieniſchen, dem Franzöſiſchen. Zuerſt iſt hier ſeine Bearbeitung von Stücken des Euripides zu erwähnen, der Scenen aus den Phönizierinnen und eine vollſtändige Bearbeitung der Iphigenie in Aulis, aus den Jahren 1788 und 89. Schiller war des Griechiſchen nicht mächtig und hat ſich wahrſcheinlich an lateiniſche oder franzöſiſche Ueberſetzungen gehalten; als er ſpäter gegen Humboldt den Wunſch ausſprach, das Griechiſche zu erlernen, rieth dieſer ihm ab, ſeine koſtbare Zeit daran zu ſetzen, auch Herder und Goethe, die ſo viel gethan, das griechiſche Alterthum zu erſchließen, hätten nur geringe Kenntniß der Sprache beſeſſen. Um ſo freier konnte Schiller zu Werke gehen, und wahrlich iſt die Arbeit nicht zu verachten, in freieſtem Wurf ſeiner deutſchen Sprachbehandlung treten die Intentionen des Dichters ſtets wirkſam entgegen, von dem oft Herben, das ſonſt den wortgetreuen Uebertragungen anhaftet, iſt hier nicht die geringſte Spur und man ſteht dem reinen Dichtergeiſt hier unmittelbar gegenüber. Friſch und ſchwungvoll ſind namentlich auch die Chorgeſänge wiedergebracht und wohl mag von da ab ſich des Dichters Vorliebe für Einführung des Chors in die Tragödie herſchreiben. Die Phönizierinnen aber haben wegen ihres Inhaltes, des Bruderkampfes zwiſchen Eteokles und Polynices, noch eine beſondere Beziehung zur Braut von Meſſina.

Im Jahr 1800, demſelben in welchem Goethe den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte, bearbeitete Schiller Shakeſpeares Macbeth für dieſelbe, beides wohl auf beſonderen Wunſch des Herzogs. So wenig wir an dieſe Bearbeitung die Forderungen ſtellen dürfen, denen überhaupt und zumal nach heutigen Anſprüchen eine wirkliche Ueberſetzung zu genügen hat, ſo darf dieſer gegenüber doch der Werth der Schillerſchen Arbeit nicht leiden, ja leicht könnte es ſein, daß bei näherer Betrachtung ſogar der Wunſch erwüchſe, für die Bühne in gewiſſen Fällen dieſe freiere Form der Aneignung ſelbſt einem ſtrengeren Anſchluß vorzuziehen, zumal da in der ganzen Auffaſſung und ſceniſchen Anordnung ein ſo großer Abſtand zwiſchen der heutigen Darſtellung und der von Shakeſpeare gewollten beſteht.*)

Aus dem Bedürfniß des Theaters nach mehr Abwechſelung des Repertoirs als die damals ſehr rüſtige Production zu bieten im Stande war, erwuchs Schillers Aneignung von Gozzis Turandot, ein Werk, das inſofern noch beſonders anziehend iſt, als die ſtets neuen Räthſel, welche die jedesmalige Aufführung verlangte, Schiller, und einmal auch Goethe, zu artigen Erfindungen veranlaßt hat.

Aber auch noch in ſeinem letzten Lebensjahr nahm Schiller, wenn ſeine Kraft ſich angegriffen fühlte und doch der Trieb der Thätigkeit ſich regte, zu ſolcher Arbeit ſeine Zuflucht. Wir verdanken ihr die ſchöne Verdeutſchung von Racines beſtem Stück, der Phädra. Von ihr iſt viel Gutes zu ſagen, ja es darf ausgeſprochen werden, daß, während ſonſt ſtets die Uebertragung gegen das Original verlieren muß, hier das Umgekehrte eingetreten iſt: das Stück hat in unverkennbarer Weiſe gewonnen. Nicht nur iſt in Schillers Hand von dem Inhalt nichts verloren gegangen, ſondern alles tritt freier und unmittelbarer auf, der ſteife Alexandriner mit aller Peinlichkeit des Ausdrucks, die er in ſeinem Gefolge hat, iſt glücklich beſeitigt, die Perſonen ſprechen natürlich, der Ausdruck erhält Kraft und Schwung, das Stück iſt dem Griechiſchen näher gebracht, als der Autor es vermocht hat. In dieſer Geſtalt iſt das Stück noch heute von guter

---

*) In England hat man noch die Tradition, von der wir durch engliſche Schauſpieler in Deutſchland einen Begriff erhalten konnten. Die Abweichung beſteht beſonders in der Scene des Gaſtmahls und der Erſcheinung von Bankos Geiſt, ſo wie in der Scene, wo Macbeth ficht.

Wirkung auf unſern Bühnen und dieſe ſollten es ſich nicht nehmen laſſen.*)

So ſchließen wir denn hiermit Schillers reiche und tiefeingreifende Thätigkeit auf dem Gebiet eines nationalen Theaters. Die Folgezeit hat viele Bewerber gebracht, aber keinen, der ſich ihm an die Seite ſtellen dürfte.

---

*) Ein neueſtes Stück dieſes Namens kann ſich in keiner Art demſelben gegenüberſtellen.

XI.

Nicht ausgeführte Entwürfe.

Aber auch mit allem, was bisher erwähnt worden, iſt Schillers dramatiſche Thätigkeit nicht abgeſchloſſen, der Umfang deſſen, was ſein lebhafter Geiſt in ſeinem verhältnißmäßig kurzen Leben nach einander ergriffen und neben einander gehegt, iſt, wie neuere Veröffentlichungen ergeben, noch ungleich größer. Kein Stoff konnte an ihm vorübergehen, den er nicht ſogleich darauf ins Auge gefaßt hätte, ob nicht daraus ein Drama, namentlich eine Tragödie, zu geſtalten ſei; außerdem drängten auch in früherer Zeit ſchon die äußeren Verhältniſſe auf reiches Schaffen hin, denn dies, bei geringem Lohn, ſollte zugleich ſein Leben friſten.

Wir wiſſen, daß ein Cosmo von Medicis ihn beſchäftigte, daß er in Mannheim neben dem Don Carlos einen Conradin im Auge hatte, daß er in Dresden ein Trauerſpiel „der Menſchenfeind“ (ſ. o.) entwerfen wollte; aber eine neuere Publication giebt uns noch eine ganze Reihe bisher unbekannter Stücke, an welchen Schiller vorübergehend gearbeitet hat, deren Pläne mehr oder weniger ausgebildet ſind und von denen ſogar einzelne Bruchſtücke ſich vorgefunden haben. Es iſt dies die ſehr werthvolle, von Schillers Tochter, Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm, 1867 im Cottaiſchen Verlag erſchienene Schrift: Schillers dramatiſche Entwürfe, zum erſten Mal veröffentlicht. Noch viel werthvoller freilich würde dieſe Herausgabe ſein, wenn ſie uns irgend

Fingerzeige böte über die Zeit, welcher die einzelnen Entwürfe angehören; auch läßt die nach diplomatiſcher Treue ſtrebende Wiedergabe doch manches unverſtändlich und räthſelhaft. Selbſt die von dem Dichter den einzelnen Entwürfen gegebenen Nummern ſcheinen keine Beziehung auf die Zeit der Entſtehung zu haben; wir ſind alſo in dieſer Rückſicht, von der die Beurtheilung weſentlich abhängt, nur auf Vermuthung verwieſen.

Zwei dem Alterthum angehörige Stoffe, ein römiſcher und ein griechiſcher, eröffnen die Sammlung: Agrippina und Themiſtokles, erſterer die Geſchichte Nero's betreffend und dieſen ſelbſt auf die Bühne führend. Der Einfluß der hiſtoriſchen Stücke Shakeſpeares, namentlich deſſen Julius Cäſär und Coriolan, ſcheint auf dieſe Stoffe hingelenkt zu haben, ſo wie die Lecture des Plutarch, aus dem auch jener geſchöpft. Die Mutter des Nero, Agrippina, ſollte in wirkſamem Contraſt ihrem böſen Sohn gegenübergeſtellt werden. Wir leſen die Worte: „Agrippina beſchützt die gute Sache gegen den Nero, wie ſie ſchon bei Brittanicus gethan hat. Dies giebt Gelegenheit einen ſchönen Charakter einzuführen, ohne dem Geiſt des Ganzen zu widerſprechen, denn dieſer geſtattet nicht, daß das Gute dem Böſen, ſondern will, daß Böſes dem Böſen entgegenſtehe.“ Aber: — „Sie muß als Mutter gegen den Sohn daſtehen. Zwar als eine ſehr ſchuldige Mutter, aber nicht gegen den Sohn ſchuldig.“ Dann von dem andern Hauptcharakter: „Nero iſt eitel auf ſeine Talente, er hat nur kleinliche Neigungen, durchaus nichts Großes und Edles in ſeiner Natur. Er hat eine gemeine Seele; daher kennt er auch keine Großmut in ſeiner Rache, und alles haßt er, was edel und achtungswürdig iſt in Rom. Er iſt dabei im höchſten Grad feigherzig, argwöhniſch, leicht aufzuſchrecken, ſchwer zu verſöhnen. Er iſt habſüchtig, wollüſtig, liederlich.“ Alſo kein großartiger Verbrecher; das Tragiſche ſollte, wie der Titel ſagt, in der Rolle der Agrippina liegen: „Ihre Ermordung geſchieht zweimal, da ſie das erſtemal entrinnt.“ Das Stück wird ſeine großen inneren Schwierigkeiten gehabt haben und wir begreifen, daß es liegen blieb. Ein paar Scenen ſind ſcizzirt, in Verſen, alſo auch dies nach Shakeſpeare, mit Correcturen und Lücken, jedenfalls noch ſehr anfänglich; auch alles was über den Inhalt und Plan gegeben wird, hat noch wenig Geſtalt und Umriß, ſo bleibt namentlich noch fraglich, ob Neros Gemahlin Octavia vorkommen ſollte. Recht bemerkenswerth erſcheint noch folgende Angabe: „der Aberglaube der Römer muß in der Schilderung beſonders hervorſpringen.“ Und: „Das Nativitätſtellenlaſſen iſt ein Regal, es iſt ein capitales Verbrechen, die Magie über die Zukunft zu fragen.“ Wir werden an Wallenſtein erinnert.

Noch bedeutender iſt Schillers Conception eines **Themiſtokles**. Hoffmeiſter hatte in ſeiner Nachleſe (1858) S. 233 ein einzelnes Blatt des Entwurfes mitgetheilt, jetzt erhalten wir eine andere ähnliche Aufzeichnung und zugleich Näheres von dem Inhalt, eine Reihe von Gedanken, a bis t, für einzelne Scenen, wodurch das Ganze ſich äußerſt reich und voll der verſchiedenartigſten, ausgiebigſten Momente erweiſt. Der verbannte Held iſt im Auslande, am perſiſchen Hof, man rüſtet den Krieg gegen Griechenland, der zugleich ſeiner Rache dienen ſoll. Dieſe ſeine Rache iſt an ihrem Ziel, da erwacht plötzlich in ihm die Vaterlandsliebe, die Sehnſucht nach der Heimat; dieſem inneren Conflict erliegend, giebt er ſich den Tod. Schiller wollte hier den Gegenſatz griechiſcher und perſiſcher Sitte zeigen, Griechenlands Blüte und wachſender Ruhm ſollte dargeſtellt, die Schlacht von Salamis erzählt werden; Themiſtokles erinnert ſich mit Begeiſterung der früheren Zeit, ſogar die olympiſchen Spiele gedachte der Dichter einzuflechten. Der Perſerkönig ſollte unerſchüttertes Vertrauen zu Themiſtokles haben, während der Neid der Perſer gegen ihn rege wird; eine Tochter des Helden, Neſiptolene, wollte er als die Prieſterin der Mutter der Götter einführen, ein Kind oder Enkel iſt für die Griechen begeiſtert. Dieſe, welche in der Geſtalt von Athenienſern und Joniern an den perſiſchen Hof kommen, verachten Themiſtokles, er liebt ſie mit heftiger Leidenſchaft; auch ein griechiſcher Philoſoph ſollte vorkommen, griechiſche Mimen ſollten „einige Scenen aus einer verloren gegangenen Tragödie des Aeſchylus, die ganz dazu geeignet iſt, Themiſtokles in eine rührende Begeiſterung zu verſetzen,“ vortragen. Endlich: „Er ſtellt ein Opfer an, unter dem Vorwand ſeiner Abreiſe in den Krieg, es iſt aber ſein Todtenopfer.“

Wie bei allen vorbereitenden Aufzeichnungen, wir erinnern an die zum Demetrius, ſtellte Schiller ſich vorläufig eine möglichſt große Zahl von Motiven, Contraſten und Conflicten zuſammen, von denen etwa Gebrauch zu machen ſein könnte, noch unbekümmert um dieſe Wahl und um die nähere Verbindung und Anordnung, ſo daß immer von hier bis zu einem eigentlichen Scenarium noch ein weiter Schritt bleibt. Der Dichter arbeitet gleichzeitig von innen heraus und von außen hinein, wie dies zuſammentreffen und ſich ins Gleichgewicht ſetzen wird, bleibt noch unentſchieden. Im gegenwärtigen Fall zeigt ſich ein gewiſſes Mißverhältniß der beiden Wege und deſſen, was ſie ergeben; der eigentliche wahre Conflict liegt hier lediglich im Herzen des Themiſtokles und dies iſt es, was den Werth des Stoffes für dramatiſche Behandlung keineswegs erhöht, vielmehr genöthigt hat, ſo vieles von außen heranzuziehen.

Wir müſſen bedauern, nicht von dieſem Stück die genaue Zeit zu wiſſen. Hoffmeiſter, der einen Theil der Handſchrift vor Augen hatte, denkt an die Zeit, wo Schiller ſich, für immer, zum Drama zurückwandte; die Erwähnung des Aeſchylus und die ſchon ſtark hervortretende Begeiſterung für Griechiſches kann allerdings auf dieſe Periode hindeuten. Auch ſcheint es, daß der Dichter ein Stück nicht nach Shakeſpeariſchem Zuſchnitt, ſondern mehr eine regelmäßige Tragödie im Sinn hatte, welche in kurzem Zeitverlauf in der Nähe der Kataſtrophe, d. h. des Todes ſeines Helden, ſich aufbauen ſollte.

Die Zurüſtung zu zwei ferneren Tragödien iſt von nicht minderem Intereſſe; ſie haben nach Stoff und Behandlung eine Gemeinſchaft und unterſcheiden ſich erheblich von den ſoeben betrachteten: die Gräfin von Flandern und die Herzogin von Celle. Beide müſſen den Dichter angelegentlich und länger beſchäftigt haben, oder ſind wiederholt in Betrachtung gezogen worden, wie die ausführlichere Skizzirung des Ganzen und die Dispoſition nach Acten und Scenen dies deutlich zu erkennen giebt.

Die Gräfin von Flandern iſt inſofern beſonders beachtenswerth und merkwürdig, als dies Stück, abweichend von allen Schillerſchen Stücken, uns den Dichter von einer ganz neuen Seite zeigt. Es iſt nicht politiſch, noch verfolgt es irgend eine andere Tendenz, ſelbſt das Hiſtoriſche tritt ſehr zurück und dient nur als Hintergrund, es iſt ein Intriguenſtück und bewegt ſich mithin auf einem Boden, auf dem wir Schiller noch nicht geſehen haben; dazu kommt, daß es nur Erfolg haben konnte bei mehr innerlicher Behandlung, bei feinſter Ausführung. Plan und Inhalt ergiebt ſich am beſten aus Schillers eigenen Worten:

„Eine regierende Gräfin von Flandern wird von ihrem Volk und ihren Großen genöthigt, binnen einer kurzen Friſt die Wahl eines Gatten zu treffen, der ſie lang auszuweichen gewußt hat.

„Vier mächtige Freier machen Anſprüche auf ſie; unter dieſen ſind zwei fremde Prinzen und zwei ihrer vornehmſten Vaſallen. Sie liebt keinen und fürchtet jeden.

„Die fremden Prinzen machen ihre Geburt, ihre Macht, ihre Reichthümer geltend, die einheimiſchen Freier prävaliren ſich ihrer perſönlichen Vorzüge und des Staatsvortheils; die erſten ſuchen ihren Zweck durch Trotz, die anderen durch Ränke zu erreichen.

„Die Gräfin iſt ganz ohne Stütze, ihre Freunde ſind ohnmächtig, ihr Volk verlangt ihre Heirath und wird von den Großen aufgereizt, ſie hat keine andre Waffen als Klugheit und Liſt, ſic der verhaßten Wahl zu entledigen.

„Ihre Abneigung dagegen gründet ſich nicht bloß auf ihr Gleichgültigkeit und ihren Widerwillen gegen die Freier. Ih

Herz iſt ſchon für einen andern intereſſirt, einen jungen Damoiſeau an ihrem Hof, der nicht im Stande iſt ſie zu ſchützen, der keine Anſprüche an ſie machen und den ſie nicht wählen kann, ohne ſich ſelbſt und ihn zu Grunde zu richten.

„Floriſel iſt der jüngere Sohn eines ſehr edeln aber herabgekommenen Geſchlechts; er hat nichts als ſeine Ahnen, und muß am Hof ſeiner Fürſtin von ſeinen treuen Dienſten ſein Glück erwarten; aber er iſt liebenswürdig, tapfer, verſtändig und hochgeſinnt und ſeiner Gebieterin mit einer Neigung, die an Anbetung grenzt, ergeben. Von dem Vorzug, den ihm die Gräfin giebt, weiß er nichts, und ob er gleich für keine andere Dame Augen hat als für ſie, ſo iſt ihm doch der Gedanke nie gekommen ſie zu beſitzen. Selbſt die bevorſtehende Heirath der Gräfin beunruhigt ihn nur inſofern als er ihre Abneigung dagegen bemerkt und keinen der Bewerber für würdig genug hält, ſie davon zu tragen.

„Die Aufgabe des Stückes iſt alſo eine doppelte, erſtlich, die zudringlichen Freier zu entfernen, zweitens dem Geliebten einen unwiderſprechlichen Anſpruch an ihre Hand zu erwerben. Dieſe zweifache Aufgabe wird dadurch in Eine verwandelt, daß Floriſel, indem er durch ſeine Wachſamkeit, Treue und Tapferkeit die Unternehmungen der Freier vereitelt, ſich zugleich das höchſte Verdienſt um das Land und die Fürſtin erwirbt und ſich als den würdigſten Gegenſtand ihrer Liebe darſtellt. Aber erſt nach den bänglichſten Verwickelungen trägt die Liſt, der Muth und die Liebe dieſen Sieg davon.

„Um die fremden Freier loszuwerden, bedient ſich die Gräfin mit vieler Klugheit der einheimiſchen. Dieſe haben ein Intereſſe, die ausländiſche Heirath zu verhindern, und obgleich das Volk jene begünſtigt und die Großen ſelbſt, aus Neid gegen ihre mächtigen Mitvaſallen, lieber einen Fremden als einen Unterthanen zum Herrn haben wollen, ſo weiß die Gräfin doch ſich der einheimiſchen Freier ſo geſchickt zu bedienen, daß die ausländiſchen das Feld räumen müſſen.“

Nach dieſen Grundzügen iſt das Stück höchſt einfach und durchſichtig, obwohl es an hiſtoriſch Gegebenes anknüpft, iſt dies doch gering und unweſentlich, in der Hauptſache kann das Stück als freie Erfindung angeſehen werden, woher auch nur die Einfachheit der Compoſition erklärlich wird. Dem gegenüber ſpielt aber doch zugleich die Intrigue eine große Rolle, denn, wie es heißt, die Heldin „hat keine anderen Waffen als Klugheit und Liſt“. Dieſer Liſt hilft die Liebe, ſo daß das Stück ſeinem wahren Inhalte nach heißen könnte: Liebe und Liſt. Es iſt ſelbſtverſtändlich keine Tragödie, höchſtens ein Schauſpiel, könnte ſogar als Komödie behandelt werden.

Der Entwurf, ſo weit wir ihn gegeben haben, iſt nicht viel mehr als ein Recept, deſſen Ausführung noch große Schwierigkeiten hat. Wo es heißt, daß Floriſel durch Treue, Wachſamkeit und Tapferkeit ſich zugleich das höchſte Verdienſt um das Land, wie um die Fürſtin erwirbt, ſollte er an der Spitze von 300 Edelleuten in einer Schlacht gegen den Grafen Artois den Sieg entſcheiden.

Schiller ließ das Stück liegen, und wir begreifen es wohl. Seine Erfindung iſt etwas theoretiſch und abſtract, der Weg bis zur Ausführung iſt weit und dieſe erforderte vielleicht Eigenſchaften, welche der Dichter nicht beſitzt, worin ſeine Stärke und Eigenthümlichkeit nicht liegt. Man möchte daher vermuten, der Plan ſei aus einer Zeit, wo der Dichter ſich ſelbſt noch nicht vollſtändig gefunden hatte, wo er eine Art Seitenſtück zu Egmont im Sinne hatte, in dem auch Volksſcenen vorkommen ſollten. Neben keinem Stück von Wallenſtein und Maria Stuart ab, konnte Schiller für dieſen Plan noch ein warmes Intereſſe haben.

Der Dichter gerieth auch bei den Andeutungen für die nähere Behandlung ſogleich in Verlegenheit. Wir erfahren noch, daß einer der am meiſten drängenden Freier, Graf Aremberg, eine Geliebte ſeines Herzens hat, die ihm ein Anderer, Montfort, ſtreitig macht;

dieſe verſpricht die Gräfin von Flandern ihm zu verſchaffen und macht dadurch aus ihrem drohenden Freier einen Vertrauten, Freund und Beſchützer. Aber die Geliebte des neuen Freundes, eine Gräfin von Megen, eine Anverwandte der Gräfin von Flandern, liebt ihn nicht, ſondern — „ſondern hat auch eine zarte Neigung zu Floriſel, welche ſie weniger verbirgt als ihre Gebieterin.“ Zuletzt noch eine Verwechſelung der beiden Gräfinnen, die „auf einerlei Art angezogen.“

Man wird hiernach kaum bedauern, daß Schiller das Stück, das bereits nach Acten entworfen war, zur Seite ſchob. Er hätte nicht Schiller ſein müſſen, denn in der That iſt hier mehr ein Stück für Scribe — wiewohl unſer Dichter es immer noch anders gemacht hätte. Man darf ſagen, es ſei zu einfach und durchſichtig in der Anlage, zu verwickelt in der Durchführung. Und hätten die vielen Freier, ausländiſche und inländiſche, nicht eine gar zu untergeordnete Rolle ſpielen müſſen neben den verſchobenen Liebespaaren?

Noch finden wir in den ſehr ſchätzenswerthen Mittheilungen der Frau von Gleichen-Rußwurm: „Ideen zu einem Trauerſpiel die Herzogin von Celle.“ Es genüge darüber das Folgende aus Schillers Aufzeichnungen:

„Aus dieſem Stoff kann eine Tragödie werden, wenn der Charakter der Prinzeſſin vollkommen rein erhalten wird und kein Liebesverhältniß zwiſchen ihr und Königsmark ſtattfindet.“

„Das tragiſche Intereſſe gründet ſich auf die peinliche Lage der Prinzeſſin im Hauſe ihres Gemahls und am Hof ihrer Schwiegereltern. Mit einem Herzen, welches Liebe fordert und im Hauſe ihrer Eltern einer zärtlichen Behandlung gewohnt, iſt ſie an den Hof zu Hannover unter Menſchen gekommen, welche für nichts Sinn haben als ihre Fürſtlichkeit und für die Vergrößerung ihres Hauſes. Als die Tochter einer bloßen Adligen (denn ihre Mutter war nicht fürſtlichen Geblüts) wird ſie an dem ſtolzen Hof zu Hannover mit Verachtung angeſehen. Ihr Gemahl hat ſie nicht ſelbſt, viel weniger mit Liebe gewählt; bloß um die Erbſchaft des Herzogthums Celle ſich nicht entgehen zu laſſen hat die Churfürſtin ihre Abneigung gegen ein ſolches Mißbündniß überwunden und die Prinzeſſin ihrem Sohn zur Gemahlin gegeben. Für ihre Perſon iſt ſie alſo unwillkommen in dieſem Fürſtenhaus, ihrem Gemahl, der ſie nicht gewählt hat und der ſchon in der Gewalt einer Maitreſſe iſt, iſt ſie gleichgültig und wird bald durch ihre Empfindlichkeit läſtig.

Die Prinzeſſin Sophie, denn das iſt der Name der Heldin, ſollte reich mit Tugenden ausgeſtattet werden und für ſie, die nach vielen Kränkungen zuletzt „einen gewaltſamen Entſchluß ergreift," Rührung erweckt werden. Die Schwierigkeit deſſen, ſo wie des Stückes überhaupt, verbarg der Dichter ſich nicht, es begreift ſich deshalb leicht, daß er es liegen ließ, ſobald ſich ihm Stoffe darboten, die in die Volksgeſchichte eingreifen, Ideen ausſprechen, impoſante Charaktere bringen. Dem Großen gegenüber muß das Peinliche verſchwinden, das Rührende gegenüber dem wahrhaft Tragiſchen.

Fünfundzwanzigſtes Buch.

Schiller's lyriſche Gedichte.

I.

Die lyriſchen Gedichte.

Erſte Periode.

Es kann fraglich ſein, ob Schiller höher ſtehe als dramatiſcher oder als lyriſcher Dichter; ſeine unvergleichliche Popularität beruht zweifellos auf ſeinen Gedichten. Dieſe ſind ſehr bald nach ihrem Erſcheinen in das Volk gedrungen und haben ſich ſeit bald einem Jahrhundert darin erhalten, aus unſeren Schulen ſind ſie durch Späteres nicht verdrängt worden, und werden es auch in keiner Zeit, die ſich abſehen ließe. Außer ihrem vollgültigen poetiſchen Gehalt ſind es noch mancherlei andere Eigenſchaften, welche ſie dem deutſchen Volk und der Jugend beider Geſchlechter ſo nahe bringen. Schiller iſt recht eigentlich der Dichter des Jünglingsalters, weil eben ſeine Poeſie dieſen Charakter trägt, der Deutſche aber findet hier, was ſeinem Streben nach Ernſt und Tiefe entſpricht, gepaart mit poetiſchem Schwung, die Darſtellung miſcht ſich ſtets mit Betrachtung, dieſe bleibt jedoch weit entfernt von der Nüchternheit des hinter liegenden Jahrhunderts, mit innerer Erhebung und einem ſogleich vorklingenden Antheil des Gefühls ſtrebt ſie ins Allgemeine und Große, dabei gehen Anſchauung und Phantaſie niemals leer aus, und der Klang und Fall der Worte wirkt in ſeinem hohen Pathos fortreißend, aufſchwingend, ja ſelbſt berauſchend, ſo daß auch ohne das volle Verſtändniß ſogleich die poetiſche Stimmung erwächſt. Es iſt in Schillers lyriſchen Verſen nicht nur ein gewichtvoller Inhalt, ſondern auch für das geiſtige und ſinnliche Ohr ein Vollklang, ein Schmelz und eine Melodie, wogegen die meiſten Dichter vor und nach ihm als trocken und dürftig erſcheinen, Tugenden, die überall und ganz beſonders in Deutſchland ihres Eindruckes gewiß ſein können.

Aber während dieſe Eigenſchaften, als in der innerſten Natur des Dichters begründet, ſeinen Gedichten beinahe ohne Ausnahme gemeinſam ſind und ſich ſelbſt auch ſeinen Ueberſetzungen mittheilen, ſind die einzelnen Stücke doch wieder noch ſehr verſchieden, einmal nach ihrem Inhalt und der Gattung, dann aber auch nach der Bildungsſtufe des Dichters. Denſelben Weg, welchen Schiller von ſeinem Ausgang im Drama bis zu ſeinen letzten großen Leiſtungen zurückgelegt hat, eben dieſen oder einen noch größeren ſehen wir ihn auch auf lyriſchem Gebiet durchmeſſen. Hier aber, da wir einmal ſeine Entwickelung kennen, beruht das Intereſſe vorzugsweiſe auf den ſpätern, insbeſondere denen, welche er geſchaffen hat im Zuſammenleben und Wirken mit Goethe und unter deſſen geiſtigem Einfluß.

Iſt ſchon in Schillers Leben zur Zeit, da äußere Bedrängniſſe ihn drückten und grauſam umherwarfen, manches nicht einem allzu hellen Licht auszuſetzen, finden wir hier und da eine Irrung des Gefühls, über die aus Achtung vor dem wahren Schiller beſſer hinweggegangen wird, ſo gilt Gleiches auch von gar manchem Gedicht ſeiner erſten Periode; und hier mehr ans Licht zu ziehen als der Dichter ſelbſt erhalten wollte, kann als ein an dieſem, ſo wie auch an der deutſchen Nation verübtes Unrecht angeſehen werden.*) Allerdings hat er ſelbſt in die bei ſeinen Lebzeiten veranſtaltete Ausgabe ſeiner Gedichte noch eine ganze Reihe von Stücken aufgenommen, welche vor ſeinem eigenen ſpäteren Urtheil nicht beſtehen konnten, ſo daß man wohl berechtigt iſt anzunehmen, er würde hier bei längerem Leben und bei fernerem Fortſchreiten in ſeiner Bahn auch noch weiter geſichtet oder umgeſchmolzen haben, ſo viel noch möglich war. Sicher iſt, daß nicht wenige der Gedichte, welche zur Zeit als Schiller ſie geſammelt herausgab, wenigſtens noch auf die Jugend ihre Wirkung hatten, jetzt auch bei dieſer eine ſolche nicht mehr haben, ſo daß es kein Verluſt wäre, wenn ſie in populären Ausgaben fehlten; aber freilich, wer will hier entſcheiden, zumal wenn auch in dem, was den Dichter der Nation nicht darſtellt, doch immer die Kraft ſichtbar wird, aus der ein ſolcher erwachſen konnte. Wir finden Gedichte, welche an Ungeſtüm, an Wildheit, wohl gar an Rohheit, den entſprechenden Eigenſchaften der Räuber nicht nachſtehen, welche in Schwulſt und Ungeſchmack mit dem wetteifern, was ein Jahrhundert zuvor darin geleiſtet worden, ja welche in wüſter Ungeheuerlichkeit ein Aeußerſtes erreichen; allein wir erkennen zugleich eine Gährung und ein Ferment, das dieſe Trübung ſofort als eine vorübergehende kund giebt, und wir haben hier zu Gunſten des Dichters geltend zu machen, was er, gewiß mit Rückblick auf ſeine eigene

---

*) Bei einer kritiſchen Ausgabe, wiewohl auch dieſer die Rechte des Autors einzuſchärfen ſind, läßt ſich das Heranziehen des Zurückgelegten, Verſchollenen, glücklich der Vergeſſenheit Anheimgefallenen noch am erſten verſtehen und entſchuldigen, geſchieht dies aber mehr in merkantiliſchem Intereſſe in ſolchen Ausgaben, welche in jeder Hinſicht für die allgemeinſte Verbreitung beſtimmt ſind,

---

ſo unterliegt das dem härteſten Tadel, vollends wenn man dieſe ſchwachen, vom Autor ſelbſt verworfenen oder gar apokryphiſchen Stücke mit den allgemein als werthvoll anerkannten in gleiche Reihe ſtellt, ſie nicht nur daneben erſcheinen läßt, ſondern wohl gar mit ihnen miſcht. Von den neuerdings concurrirenden wohlfeilen Ausgaben iſt in dieſer Rückſicht mehr oder weniger geſündigt worden. Man hatte hier ſtreng zu unterſcheiden das, womit der Autor Dichter der Nation iſt und, was nur für den Literator Intereſſe haben kann — oder wohl gar philiſterhafter Klatſcherei anheimfällt. Ich bin aber auch ſchon damit nicht einverſtanden, daß man die geſonderten Ausgaben der Gedichte nach Perioden theilt, ſie nicht ſo giebt, wie Schiller ſie ausdrücklich und mit ſehr guten Gründen hat geben wollen. In ſolcher Rückſicht iſt von allen jetzt erſcheinenden Ausgaben der Werke die im Verlag des bibliographiſchen Inſtituts erſcheinende populäre ſehr zu loben; durch Hinzufügung der Jahreszahl genügt ſie dem weiter gehenden Bedürfniß, während die beſondere kritiſche Ausgabe, und hier iſt es angewandt, genau der Chronologie folgt.

Entwicklung, ſo ſchön an ſeinen Freund Körner ſchreibt (am 27. April 1801): — „mir däucht, der Weg zum Vortrefflichen geht nie durch die Leerheit und das Hohle, wohl aber kann das Gewaltſame, Heftige zur Klarheit und die rohe Kraft zur Bildung gelangen." Dieſe Bildung und Läuterung iſt bei Schiller erfolgt, aber wir ſind darum nicht veranlaßt den Ausgangspunkt für etwas anderes zu halten als er iſt.

Bei Beurtheilung der Schillerſchen Gedichte halte ich mich nur berechtigt auf ſolche Rückſicht zu nehmen, welche Schiller anerkannt hat und dies geſchieht in den im Jahr 1800 in zwei Bänden zu Leipzig herausgegebenen „Gedichten von Friedrich Schiller." In der Vorerinnerung zum zweiten Theil hält der Dichter mit richtigem Urtheil für nöthig auszuſprechen: „Vielleicht hätte bei Sammlung dieſer Gedichte eine ſtrengere Auswahl getroffen werden ſollen. Die wilden Producte eines jugendlichen Dilettantism, die unſichern Verſuche einer anfangenden Kunſt und eines mit ſich ſelbſt noch nicht einigen Geſchmacks finden ſich hier mit ſolchen zuſammengeſtellt, die das Werk einer reifern Einſicht ſind. Aber bei einer Sammlung von Gedichten, welche ſich größtentheils ſchon in den Händen des Publikums befinden, konnte der poetiſche Werth nicht allein in Betrachtung kommen. Sie ſind ſchon ein verjährtes Eigenthum des Leſers, der ſich oft auch das Unvollkommne nicht gern entreißen läßt, weil es ihm durch irgend eine Beziehung oder Erinnerung lieb geworden iſt, und ſelbſt das Fehlerhafte bezeichnet wenigſtens eine Stufe in der Geiſtesbildung eines Dichters." In dieſen Worten iſt eben ſo viel Beſcheidenheit als Aufrichtigkeit und Wahrheit, denn hätte Schiller ſich durchaus den Rang eines klaſſiſchen Dichters beigemeſſen, ſo hätte er beſſer die Brücke hinter ſich abgebrochen, die Rückſicht auf die Nachwelt, falls er ſie lebhaft gehabt, hätte beſtimmen müſſen zur Erwägung, daß jene Vorliebe der Zeitgenoſſen für Liebgewordenes fortfallen und nur dem rein äſthetiſchen Maßſtabe weichen werde, ſo daß eben nur jene reiferen Werke den allgemeinen Geſchmack zugleich beſtimmen und vor ihm beſtehen würden

Auch ſah der Dichter ſich genöthigt, dieſe der Nachſicht bedürfende Stücke nicht beieinander zu laſſen, ſondern ſie zu trennen, zu miſchen, hinter andere Stücke zu verſtecken, aus dem einfachen Grunde, weil ſonſt in der Maſſe dieſe rohere Tonart nur noch abſtoßender, noch contraſtirender gegen die ſpätere Vollendung hätte erſcheinen müſſen, und — man ſollte dem Dichter nicht zu ſehr in die Karte ſehen. Allein dieſe Miſchung der Karte hat auch wieder ihr Uebles, ſie trübt den Eindruck des wahren Schiller. Das hat denn nach ſeinem Tode den Herausgeber der Werke, Körner, bewogen, für dieſe Gedichte lieber die Ordnung nach der Zeit eintreten zu laſſen und Perioden zu unterſcheiden. Hierdurch und durch die Aufnahme von noch mehr Gedichten der erſten Periode tritt aber gerade hervor, was Schiller vermeiden wollte, es erwächſt wieder jene ungünſtige Geſammtwirkung der jugendlichen Werke, welche mit dem Rang des Dichters nicht beſteht und zwar um ſo weniger, als ſeitdem die Fortbildung des allgemeinen Geſchmacks erfolgt iſt. Von dieſer Ordnung der Gedichte nach Entwickelungsperioden, von dieſer Wiedervereinigung der jugendlichen Werke war dann nur ein Schritt zu noch weiterem Aufſuchen und Darbieten alles deſſen, was der Dichter der Vergeſſenheit zu übergeben wünſchen mußte, was er leider nicht verbrennen konnte, da es einmal gedruckt war, freilich in verſchollenen Zeitſchriften, die keine Gefahr drohten.

Durch die in ſolchem Sinn unternommenen kritiſchen Ausgaben erwächſt aber doch dem Kritiker ein Vortheil: er kann nunmehr beurtheilen, wieviel der Dichter bei ſeiner Sammlung verworfen, als ſeiner durchaus unwürdig, er gewinnt zugleich beſtimmtere Geſichtspunkte für die Auffaſſung deſſen, was Schiller retten wollte. Für den Verfaſſer dieſer Blätter iſt der Gewinn freilich von der Art, daß er gern den geringſten Gebrauch davon macht und eben im Intereſſe des Dichters ſelbſt. Dagegen ſtehe hier die Bemerkung: es zeigt ſich in dieſen zurückgeſtellten Gedichten, meiſtens erſchienen in der von Schiller herausgegebenen Thalia und Anthologie, der Urſprung ſeiner damaligen Dichtungsweiſe ganz deutlich, nämlich einerſeits der Zuſammenhang mit den Erzeugniſſen der Sturm- und Drangperiode, dann aber auch mit Klopſtocks Dichtungsart, welche Schiller nach ſeinem heißblütigen Naturell ſich eigenthümlich zurecht gelegt hat. Ich beziehe hierher das leichte Umſichwerfen mit Sonnen und Welten, mit Chaos und Weltuntergang, mit Erd und Himmel, mit Himmel und Hölle, mit Gott und Teufel, Wolluſt und Grauen, überhaupt mit allen größten und äußerſten Potenzen, in einer Weiſe, die nur zu Erſchöpfung und Wiederholung führen konnte. Noch genug davon begegnet in den von Schiller anerkannten Stücken, dem Lied Amaliens aus den Räubern, der Phantaſie an Laura, Entzückung an Laura, Melancholie an Laura, Laura am Clavier, der Reminiſcenz an Laura*) u. ſ. w. Der Dichter war gegen dieſe Stücke voll Uebertreibung und Schwulſt nachſichtiger, nicht nur, weil ſie für ihn Erinnerungen einſchloſſen, ſondern weil er eben in ihnen doch Kraft und Schwung erkannte; er hat dagegen, wie der Vergleich mit der Summe des jetzt Herausgeklaubten und Zuſammengekehrten ergiebt, um ſo ſchonungsloſer alles verworfen, was ſich weitſchweifiger ausbreitet, ſich zu Mattheit und Plattheit neigt, offenbar in Uebereinſtimmung mit ſeiner obigen Aeußerung gegen Körner.

Aber aus der Zeit der Räuber ſtammen doch ſchon einzelne Gedichte, in denen ſich ein feinerer Kunſtſinn meldet, dahin gehören zunächſt die in dem genannten Stück enthaltenen Lieder Hektors Abſchied und Brutus und Cäſar, beide in jenes Theaterſtück eingeflochten, neben dem Räuberliede, das ein gewiſſes Recht hatte kannibaliſch zu ſein.

---

*) Als Schiller im Jahr 1793 die Sammlung und Sichtung ſeiner Gedichte im Auge hatte und dabei Körner zu Rathe zog, ſchreibt er dieſem am 27. Mai: „Unter den Gedichten, denen du das Leben ſchenkſt, fehlen noch einige wenige, die mir der Erhaltung werth ſcheinen. Hektor und Andromache iſt eines meiner beſten und auch Amalie im Garten verdient Pardon. Unter denen an Laura iſt das: die Entzückung vergeſſen, welches eins der fehlerfreiſten iſt. Laura am Clavier hätte ich Luſt aufzuopfern. Es freut mich, daß du der berühmten Frau haſt Gnade wiederfahren laſſen."

Beſonders heben wir aus den Gedichten der erſten Periode, welche ſich bis zum Jahr 1785, oder bis zu Schillers Aufenthalt in Weimar und Jena erſtreckt, noch hervor: die Kindesmörderin, ein Stück voll kraftvoller Darſtellung, das ſich ganz dem Gedankenkreis und der Auffaſſung der Klinger und Wagner anſchließt, dann die Schlacht, die bei einem entſchiedenen Naturalismus eine mächtige Fauſt zeigt, in ſtarkem Contraſt gegen das ſpätere ideale Streben. Die Elegie auf den Tod eines Jünglings, des befreundeten Wekherlin, iſt mit düſterem Pinſel gemalt, aber in grellen Farben, weit abweichend von Höltys Elegie auf ein Mädchen: Welt und Leben erſcheint dem Dichter von der abſtoßendſten Seite, im Ausdruck geht das Streben nach Gewaltſamkeit weit über die Linie der Schönheit hinaus, aber die Energie des Gedankens und Wortes iſt unverkennbar, und dieſe gewinnt am Schluß auch Maaß und Rundung. Von Bedeutung ferner iſt das Gedicht von 1781, „Männerwürde", das nicht nur den Mediciner, ſondern auch den Mann und den Poeten zu erkennen giebt. Schiller ſtand nicht an, es in die Gedichte aufzunehmen; aus den Werken war es, wohl aus buchhändleriſchen Gründen, verſchwunden.*)

In anderer Rückſicht beachtenswerth ſind ſolche Stücke, welche Schillers Zuſammenhang mit Klopſtock ins Licht ſtellen. Dahin gehört beſonders „die Größe der Welt", ein Gedicht, das auch ſchon der Form nach dieſen Zuſammenhang bekundet, denn es iſt in einer eigenthümlichen choriambiſchen Strophe verfaßt, welche hier mit Reimen auftritt, während wir ſie in anderen nicht in die Werke aufgenommenen Stücken, ganz nach Art Klopſtockiſcher Oden, auch ohne Reim finden, ich nenne das Gedicht „der Eroberer", vom Jahr 1777; dagegen iſt ſtellenweis gereimt die in der Anthologie gedruckte „Hymne an den Unendlichen“, bei der Schillers Autorſchaft wohl nicht zweifelhaft ſein kann.

---

*) So auch in den Gedichten, und erſt neuerdings in die wohlfeile Ausgabe von 1867 wieder aufgenommen.

Im Uebrigen dürfte anzumerken ſein, daß ſich in dieſen frühen Gedichten aus den letzten ſiebziger und erſten achtziger Jahren ſchon häufig die Anwendung der Trochäen findet, welche ſpäter für Schiller charakteriſtiſch werden. Allen dieſen Gedichten der erſten Periode aber iſt eine gewiſſe Vernachläſſigung der Form gemeinſam, namentlich eine große Freiheit in den Reimen; wir finden nicht nur diejenigen unreinen Reime, welche Goethe und Schiller ſich ſtets erlaubt haben, ſondern der Dichter reimt ganz nach ſeiner ſchwäbiſchen Ausſprache, ſehr häufig weiche auf harte Conſonanten, ſchreiten auf leiden, aber auch, beſonders auffallend, verſchiedene Vokale, Menſchen auf wünſchen, Finger und Sänger, Brummen, kommen.

II.

Die lyriſchen Gedichte.

Zweite Periode.

Als Gedichte der zweiten Periode werden uns nur wenige gegeben; das hat ſeinen Grund, weil in dieſer Zeit Schillers amtliche Thätigkeit beginnt, weil er hier ſeine hiſtoriſchen und philoſophiſchen Studien macht, ſeine großen Dramen vorbereitet und ſchreibt. Er war hier geſammelter, ruhiger, konnte ſich mehr in ſich ſelbſt vertiefen, es fällt hauptſächlich in dieſe Zeit ſeine Entwickelung zur Reife. So ſind denn in ſolcher Rückſicht dieſe wenigen Gedichte von beſonderer Bedeutung und der vollen Aufmerkſamkeit zu empfehlen. Wie groß aber der Fortſchritt ſei, zeigt ſich ſchon in dem weiten Abſtande, in welchem innerhalb der Periode die früheren Gedichte von den ſpäteren ſtehen. Das früheſte „an die Freude" theilt noch viele Eigenſchaften mit den Gedichten der erſten Periode, ſo ſchwungvoll es iſt, geht es doch gar zu ſehr ins Allgemeine und Abſtracte, Unbeſtimmte und Uebertriebene und macht in Anſchauungen und Bildern nach Klopſtockiſcher Art gewaltige Sprünge; aber es läßt ſich verſtehen, daß es in ſeiner Zeit und noch weit hinaus von mächtigem Eindruck war, geleſen wie geſungen; ein Lied mit Chor von ſolchem Pathos und Ernſt beſaß man nicht; uns freilich will dieſer Ernſt für den Gegenſtand zu ſchwer und die Freude nicht beflügelt genug erſcheinen; klingt doch auch an vielen Stellen viel Leid und Bedrängniß mit hindurch.

In der That iſt aber eine betrachtende Apoſtrophe an die Freude eben ſo kennzeichnend für den damaligen Standpunkt des Dichters als ſeiner Zeit. So iſt denn auch das Gedicht „Reſignation“ nicht ſo ſehr das Gegenſtück und der Contraſt des vorigen, als es auf den erſten Blick ſcheinen kann. Das Stück kündigt ſich in ſeinem Eingange als eine Elegie der mächtigſten Art an, unterſtützt durch das Metrum und den Schmelz der Worte:

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeſchworen;
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Thränen gab der kurze Lenz mir nur!

Allein dieſer elegiſche Ton wird nicht ausgehalten und durchgeführt, es miſcht ſich ſehr bald Zerriſſenheit und Verbitterung, ja Scepticismus der ernſteſten Art mit hinein, und dieſe Stimmung erklärt denn auch wohl zur Genüge, daß dem Stück die klare künſtleriſche Ausbildung fehlt bei viel Schönem. Man darf es keiner hellen Beleuchtung ausſetzen, um es nicht nach mehr als einer Seite unklar und widerſpruchsvoll zu finden, überdies einen Abgrund von düſterſter Lebensanſchauung aufzudecken. Der Glaube, welchen der Sprechende ſich beilegt, gehört ihm offenbar nicht, er theilt vielmehr den Unglauben, der hier der Welt und dem Spötter in den Mund gegeben wird, und hiernach ſteht die Hoffnung dem Genuß ſehr ſchwach gegenüber. An ſich aber iſt der „Schuldbrief“ und vollends der „Götterſchwur“ eine höchſt gewagte Fiction und daß außer der „Vergelterin“ noch Welt und Spötter ſprechen, zuletzt aber der Genius, ſtört den künſtleriſchen Effect, der ja doch für die Worte des letzteren aufgeſpart werden müßte. Ein Gedicht, das ſo ſchließen ſollte, mußte nun wohl auch anders anfangen, und eines, das ſo anhebt, anders ſchließen. Was aber die Geſammtauffaſſung und die eigentliche

Tendenz anlangt, ſo ſind wir hier in der nächſten Nähe der Götter Griechenlands.

Die Götter Griechenlands, vom Jahr 1788, zuerſt in Wielands Merkur gedruckt, ſind ein Gedicht, das ſeit ſeinem Erſcheinen in verſchiedener Weiſe den größten Eindruck gemacht hat; wurde anfangs beſonders die in der Zeit liegende Begeiſterung für Griechenland und der poetiſche Klang empfunden, ſo hat ſpäter der Seitenblick auf das Chriſtenthum um ſo größern Anſtoß erregt; es kann auch nicht entgehen, daß dieſer dem Gedicht weſentlich iſt, wie es denn gefaßt werden muß als in der Mitte ſtehend zwiſchen den Gedichten „die Reſignation“ und „die Künſtler“. Das Leben der Griechen mit ihrem heiteren Götterhimmel wird als ein paradieſiſches gegenübergeſtellt dem finſtern des Mittelalters, das ſeine Schatten noch weit in die neuere Zeit hinein erſtrecke, denn es concentrirt ſich der Sinn des Ganzen in den Zeilen:

Finſtrer Ernſt und trauriges Entſagen
War aus eurem heitern Dienſt verbannt,

und hierfür iſt der Commentar bereits in der Reſignation vorausgeſchickt. Auf ſolchem Hintergrunde wird nun die mit allem poetiſchen Reiz geſchmückte Schilderung einer durchaus nur als freundlich gefaßten Götterwelt, welche unmittelbar in die Welt der Menſchheit übergeht, vor uns entfaltet:

Zwiſchen Menſchen, Göttern und Heroen
Knüpfte Amor einen ſchönen Bund,
Sterbliche mit Göttern und Heroen
Huldigten in Amathunt.

Das Stück iſt ein merkwürdiges Beiſpiel, wie ſehr dichteriſche Kraft es in der Hand habe, die Dinge in einer gewiſſen Beleuchtung zu zeigen, ein dargebotenes Moment einſeitig auszubilden, zumal wenn man dagegen halten will, wie der Dichter in ſpäterer Zeit die Schickſalsbeſtimmung der Griechen ins Finſtere gemalt.

Dabei iſt aber nicht zu vergeſſen, worin das Hauptverdienſt des Gedichtes liegen möchte, daß wir hier *eine* Auffaſſung des griechiſchen Cultus mit ſchwärmeriſchem Gefühl bekommen, während ſonſt die ganze Mythologie nur als ein äußerlicher Zierrat, als ein Ausputz neuerer Poeſie gebraucht wurde. Hier iſt eine Vertiefung, eine Auffaſſung von innen heraus nicht zu verkennen, die Mythologie iſt als ein Religiöſes gefaßt, als ein Ernſtes und Heiliges, wenn auch durchaus Heiteres und dem Menſchen Freundliches. Indem nun der Dichter ſich mit Sehnſucht einer Form des Cultus zuwendet, welche mit der Poeſie in naher Verwandtſchaft ſtehen könne, eignet er der Poeſie ſelbſt dieſe verlorene und doch ſo nothwendige Beziehung wieder zu und erhebt ſie dadurch in eine ganz andere Region, offenbar ſchon in demſelben Gefühl, wie wenig ſpäter die romantiſche Schule, von der Flucht des Leeren getrieben, ſich dem Katholicismus in die Arme warf; aber auch Schiller bereits hatte ja dieſem das poetiſche Moment abzugewinnen geſucht. Läßt ſich nicht in Abrede ſtellen, daß unſer Gedicht auf das Chriſtenthum, oder, vorſichtiger geſagt, auf eine gewiſſe Auffaſſung deſſelben*) Schlagſchatten wirft, welche dieſem nicht

---

*) Schiller ſchreibt an Körner. Brief vom 25. December 1788: „Der Gott, den ich in den Göttern Griechenlands in Schatten ſtelle, iſt nicht der Gott der Philoſophen, oder auch nur das wohlthätige Traumbild des großen Haufens, ſondern er iſt eine aus vielen gebrechlichen, ſchiefen Vorſtellungsarten zuſammengefloſſene Mißgeburt. Die Götter der Griechen, die ich ins Licht ſtelle, ſind nur die lieblichen Eigenſchaften der griechiſchen Mythologie in Eine Vorſtellungsart zuſammengefaßt. Kurz ich bin überzeugt, daß jedes Kunſtwerk nur ſich ſelbſt, d. h. ſeiner eigenen Schönheitsregel Rechenſchaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen iſt. Hingegen glaub' ich auch feſt, daß es gerade auf dieſem Wege auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen muß, weil ſich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflöſen läßt." Das letztere zugleich beachtenswerth für das Gedicht „die Künſtler", das damals in der Entſtehung war, aus welchem Schiller auch ſogleich eine Stelle giebt.

In anderer Weiſe ſucht ein Hauptvertreter des chriſtlich Poſitiven in ſeiner Anwendung entſprechender Maaßſtäbe ſich mit dem Gedicht abzufinden. Dr. Heinrich Gelzer (die deutſche poetiſche Literatur ſeit Klopſtock und Leſſing. Nach ethiſchen und religiöſen Geſichtspunkten, S. 251): „Man hat an ſeinen „Göttern günſtig ſein können, ſo wird doch der eben angedeutete Zuſammenhang hier erklärend und mildernd mit in die Waage fallen müſſen. In der Ausführung hat das Gedicht viel Schwung poetiſcher Beredtſamkeit, und daß der Dichter bei ſeiner Bearbeitung im Jahr 1800 drei ſchwache Strophen nach der fünften unterdrückte hat dem Ganzen nur noch mehr Nachdruck gegeben, am Schluß aber verwarf er drei allerdings verwerfliche Strophen und gab dafür eine neue, welche zugleich eine erhebliche Milderung enthält, wenn es von den Göttern heißt:

Aus der Zeitflut weggeriſſen, ſchweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn!

Zumal mit dem Zuſatz:

Was unſterblich im Geſang ſoll leben,
Muß im Leben untergehn. —

Freilich in ganz anderem Sinn geſagt, als die abgelaufene Periode der Dichtkunſt dieſe Götter verwendete; der gemilderte Schluß aber ſtimmt kaum noch zu der beibehaltenen Strophe:

Schöne Welt, wo biſt Du? Kehre wieder,
Holdes Blütenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch Deine fabelhafte Spur.
Ausgeſtorben trauert das Gefilde —

Denn eben das, was hier beklagt wird, kann nicht wenige Strophen weiter als Troſt und als befriedigende Löſung erſcheinen.

Griechenlands“ als einem Bekenntniß des Heidenthums Anſtoß genommen; aber eigentlich offenbart ſich auch hier ſein religiöſer Zwieſpalt in der Sehnſucht nach einer poetiſchen Natur-Religion, die ſeine Philoſophie ihm zerſtört hatte. Nur dieſe habe ihm die überall empfindbare Gottheit verſagt, nicht die chriſtliche Anſchauung, die es ihm gewährt hätte.“ Etwas künſtlich und dunkel.

Man ſieht, daß die erſte Geſtalt mehr Einheit hat, die nachträgliche Abänderung nur Nothbeſſerung iſt. Aber das ganze Gedicht hält ſich mehr auf dem Standpunct des Oratoriſchen als einer wahren poetiſchen Schöpfung, welche der Forderung innerſter Einheit gewachſen wäre. Uebrigens zeigen ſich Einflüſſe von Winkelmann und Leſſing, von jenem in der allgemeinen enthuſiaſtiſchen Anſchauung des Alterthums und der griechiſchen Götterlehre, von dieſem in der Strophe:

> Damals trat kein gräßliches Gerippe
> Vor das Bett des Sterbenden —

Worte, welche unmittelbar auf Leſſing's Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" verweiſen.

Den Abſchluß für die Betrachtung der beiden vorgeführten Stücke giebt nun ein drittes, „die Künſtler". Will dieſes in ſeiner ausgebreiteten Contemplation mit vielen Seitenblicken und manchem proſaiſchen Ausdruck ſich nicht mehr als Poeſie ausnehmen, ſo iſt es in anderer Rückſicht um ſo beachtenswerther und merkwürdiger, und zwar nicht nur für die Anſchauung des Dichters, ſondern ſeines Zeitalters und ſogar in ſeinem Verhältniß zur Entwickelung der deutſchen Philoſophie. Es kann nicht entgehen, daß ſich eben ſo wohl in der Reſignation als in den Göttern Griechenlands ein Vacuum auf Seiten des Religiöſen zeigt, das denn einigermaaßen durch die in die Poeſie geretteten Götter ausgefüllt werden ſollte, da der Eine herrſchende Gott menſchlicher Faſſung zu fern liege; an derſelben Stelle nun erſcheint uns die Kunſt. Sie iſt die Incarnation der Wahrheit und alles Göttlichen in der dem Menſchen entſprechenden Geſtalt, ſie iſt das ſpecifiſch ihr Zugehörige, alle Bildung, alle Sittlichkeit geht von ihr aus, der Künſtler daher der wahre Prieſter. In ſeine Hand iſt die Würde der Menſchheit gegeben, die verfolgte Wahrheit kann ſich nur im Bilde der Kunſt zeigen. Aber dieſe iſt auch das Höchſte, das hier zu erſtreben bleibt: es heißt von ihr und dem Künſtler:

der Vollendung Krone
Schwebt glänzend über eurem Haupt,
Mit euch, des Frühlings erſter Pflanze,
Begann die ſeelenbildende Natur,
Mit euch dem freud'gen Erntekranze
Schließt die vollendende Natur.

Man würde ſich die enthuſiaſtiſche Feier der Kunſt, die Erhebung des Künſtlers zu einem ſo geheiligten Range gefallen laſſen, ginge nicht durch das Ganze die zu Grunde liegende Vorſtellung, daß durch ſolche Heiligung die vorausgeſetzte Leere auf dieſer Seite ausgefüllt werde. Es hat Zeiten gegeben, wo die Philoſophie eine erſchütterte Religion erſetzen zu müſſen und zu können glaubte, allein von der Kunſt, die ſtets nur dem Cultus gedient hat, wo ſie am höchſten blühte, dieſe ſelbſt als Cultus zu nehmen, iſt offenbar neu und eigenthümlich. Es muß hier aber zum Verſtändniß die erſte Phaſe des von Schelling zu Jena vor dem Jahr 1800 gepredigten philoſophiſchen Syſtems herangezogen werden, denn dieſer giebt proſaiſch und dogmatiſch, was hier von Schiller nur poetiſch und ſymboliſch geboten wird: die Kunſt als Höchſtes an Stelle der Religion.

Das Gedicht wurde zuerſt im deutſchen Merkur gedruckt, März 1789, und wir leſen es noch heute ganz in derſelben Form, was um ſo mehr auffallen kann, als Wieland erklärte, daß ihm mehreres unverſtändlich ſei und Körner ſich in gleicher Weiſe über Dunkelheit einiger Stellen beſchwerte, ſo daß der Verfaſſer in ſeinem Brief vom 30. März einen Commentar giebt, welcher Beachtung verdient. Allein ſchon am 27. Mai 1793, als Schiller auf Sammlung ſeiner Gedichte bedacht war, ſchreibt er an denſelben Freund: „Vor der Durchſicht der Künſtler iſt mir am meiſten bange. Meine Ideen über Kunſt haben ſich ſeit der Zeit merklich erweitert, meine Geſichtspunkte ſich verändert, manche Meinungen ſich ganz und gar widerlegt. Doch muß ich geſtehen, daß ich noch ſehr viel Philoſophiſch-richtiges in den Künſtlern finde, und darüber ordentlich verwundert bin. Ueber den Gang des ganzen Gedichts fürchte ich mein Urtheil zu ſagen; es befriedigt mich gar nicht.“ Aber man begreift, daß hier nicht zu helfen war, das Gedicht mußte bleiben, wie es daſtand, als Document des damaligen Dichters und ſeiner Zeit. Wir ſind damit einverſtanden und zufrieden, da hier ohnedies ſeine Bedeutung liegt.

Das merkwürdige Werk gehört nun aber dem Jahr der Revolution an; auch dies kann Betrachtungen nahe bringen, denen wir aber uns nicht weiter hingeben mögen, indem wir nur bemerken, daß wenige Monate ſpäter der Eingang des Gedichtes nicht mehr geſchrieben werden konnte.

Es iſt in dieſer Periode endlich noch einer Arbeit von ſehr viel anderer Art zu gedenken, nämlich der Ueberſetzung zweier Bücher der Aeneide*), welche 1792 in der neuen Thalia erſchienen: des zweiten Buches: die Zerſtörung Troja's, und des vierten, Dido, beide der Höhenpunkt des Virgiliſchen Werkes. Der Dichter ſelbſt hielt ſie werth, ſie in die Ausgabe ſeiner Gedichte aufzunehmen, und wir können ihm darin nur beiſtimmen. Für ihn ſollten ſie ein Uebungsſtück ſein, und ſie ſind in der That ein ſehr wohl gelungenes, durchaus mit gewandtem und beredtem Ausdruck, mit einem Gefühl deſſen, was Wieland unerreicht ließ, ich meine des epiſchen Stils. Und dieſer war um ſo ſchwerer zu erreichen, als Schiller die Form umgoß, den fortlaufenden Hexameter in die abgeſchloſſene achtzeilige Strophe, freilich keine Octaven nach italieniſcher Art, ſondern freie Stellung der Reime und, leider, ſelbſt ungleiche Länge der Verszeilen, jedoch durchaus jambiſch, alſo nur in dieſem Einen

---

*) Schon im Jahr 1780 erſchien im Schwäbiſchen Magazin von Schillers Hand, aber ohne ſeinen Namen eine hexametriſche Ueberſetzung des Sturmes aus dem 1. Buch von Virgil's Aeneide, mit der Bemerkung der Redaction: „Probe von einem Jüngling, die nicht übel gerathen iſt. Kühn, viel, viel dichteriſches Feuer.“ Sie iſt aber allerdings übel gerathen, der Vers gänzlich ungeſchult, nicht einmal mit der richtigen Zahl der Füße, der Ausdruck ungelenk. Man hätte ſie nicht an's Licht zu ziehen gebraucht, denn *unſerem* Schiller gehört ſie nicht.

Punkt eine Verbeſſerung der Wielandiſchen Strophe, aber immer noch eine Form, welche die Durchführung des ruhigen epiſchen Stils ſehr ſchwer machte. Die große Abweichung von dem Maaß des Originals nöthigte zu freier Wiedergabe, denn die Strophe gebot regelmäßigen Abſchluß, dem zu Liebe bald einzuſchränken, bald wieder zu dehnen und zu füllen war, eine Lage, in der nur eine Dichterkraft ſich behaupten konnte, wie denn auch die verſuchten Fortführungen in gleicher Art*) einen ſtarken Abfall zeigen. Aber während dieſe eigenthümliche Art freier Uebertragung als Leiſtung für ſich gelten kann, ſollte ſie für den Dichter doch nur eine Vorübung ſein, ſie war ein Verſuch, eine Probe, um ein Maaß zu finden, in dem ſich ein deutſches Epos geben ließ. Allerdings hat Schiller damals ein ſolches im Sinn getragen, kein anderes und geringeres als die Thaten Friedrichs; wir wiſſen jedoch, daß dies unerfüllt blieb, Schiller fand ſeinen Beruf im Drama, und behandelte ſelbſt den epiſchen Stoff des Tell in dieſer Kunſtform. Und hier dürfte eine Aeußerung Schillers zu verzeichnen ſein, welche er im Jahr 1787 machte (Brief an Körner vom 14. October): „Er (Wieland) iſt jetzt überzeugt, daß das Drama mein Fach iſt. Ich bin es noch nicht.“

Man hat geſagt, es ſei bezeichnend, daß Schiller in ſeinen Ueberſetzungen aus dem Alterthum ſich vorzugsweiſe an Dichter von rhetoriſchem Charakter, an Virgil und Euripides gewendet habe, und man hat daraus auf den gleichen Charakter ſeiner eigenen Werke folgern wollen. Wenn daran Wahres iſt, ſo darf man nicht zu weit gehen, denn gerade die Wahl dieſer Bücher der Aeneide beweiſt, Schiller habe ſich von höheren Eigenſchaften dichteriſcher Darſtellung angezogen gefühlt, beſonders aber auch von dem epiſchen Stil derſelben; Euripides aber ſtand dem modernen Bedürfniß näher als die älteren Tragiker, beſonders auch durch ſeine Darſtellung der Leidenſchaft.

---

*) Unter andern von Nürnberger in den zwanziger Jahren unſeres Jahrhunderts.

Schließlich ſei noch erwähnt, daß die neueſte Ausgabe der Schillerſchen Gedichte im Cottaiſchen Verlag noch dieſe zweite Periode des Dichters um ein neues Stück bereichert, unter der Ueberſchrift: „Im October 1788.“ Der Dichter dankt „der großen Göttin,“ daß ſie ihm die Gabe der Dichtkunſt geſchenkt und will ihr dafür dankbar ſein bis der Tod die Umarmung zerreißt. Das Stück hat wenig Eigenthümliches und kann Schillers Dichterruhm nicht erhöhen, aber von einigem Intereſſe iſt die Form, welche man in dieſer Art von Schiller nicht erwartet, gereimte Hexameter, alſo nach Gottſchediſcher Art — wir haben aber ſchon oben Schillers Verſuch kennen gelernt, lyriſche Strophen der Alten mit Reim zu verbinden. Was hier möglich iſt, hat ſpäter Platen getroffen — im trochäiſchen und anapäſtiſchen Tetrameter. Schillers Gedicht beginnt:

Daß du mein Auge weckteſt zu dieſem goldenen Lichte,
  Daß mich dein Aether umfließt;
Daß ich zu deinem Aether hinauf einen Menſchenblick richte,
  Der ihn edler genießt — u. ſ. w.

III.

Die lyriſchen Gedichte.

Dritte Periode.

Wir widmen uns jetzt der Betrachtung derjenigen Gedichte, auf denen ganz beſonders der unvergängliche Name des Dichters beruht, in denen die deutſche Nation ein höchſt werthvolles Beſitzthum verehrt. Dieſe Gedichte ſind in verhältnißmäßig kurzer Zeit erwachſen, ſie bezeichnen unzweifelhaft den Höhenpunkt von Schillers poetiſcher Schöpfung, die Periode ſeiner künſtleriſchen Durchbildung, und es verdient ſogleich bemerkt zu werden, daß ſich unter ihnen nur Vollgültiges und auch nicht ein einziges Stück von zweifelhaftem Werth befindet. Das dankt der Dichter ſeinem ernſten Ringen, wovon die Gedichte der zweiten Periode ein ſo deutliches Zeugniß ablegen, das dankt er aber auch ganz beſonders ſeinem Zuſammenwirken mit Goethe.

Zum allergrößten Theil finden ſich dieſe Gedichte in dem mit Goethes Beiſtand herausgegebenen Muſen-Almanach, welcher von 1796 bis 1800 neben den Horen erſchien. Hatten die letzteren Schiller ſeinem älteren Kunſtgenoſſen angenähert, ſo knüpfte ſich hier das Band noch inniger, und zwar ebenſowohl durch gemeinſames poetiſches Schaffen als durch gemeinſamen Kampf gegen ſehr unpoetiſche Widerſacher.

Als Schiller die Herausgabe des Muſen-Almanachs*) übernahm, hatte er keinen ſonderlichen Vorrath von Gedichten für denſelben, am wenigſten einen ſolchen, welcher für mehrere Jahrgänge hätte ausreichen können. Es mußte erſt geſchaffen werden, er brachte nichts mit als eben die Luſt und Kraft des Schaffens. So ging denn alles friſch in die Welt, das Publicum erhielt ſtets das Neueſte und von der horaziſchen Forderung einer neunjährigen Ablagerung war in keiner Weiſe die Rede: um ſo mehr die klaſſiſche Vollendung zu bewundern, in der gerade dieſe Gedichte auftreten, ſo daß auch ſpäter daran nicht geändert worden — bis auf ein paar Ueberſchriften.

Gleich der erſte Jahrgang bringt ſehr Werthvolles von Schiller und läßt offenbar den Herausgeber als den Hauptdichter, als den Mittel- und Schwerpunkt des Ganzen erkennen. Als Titelkupfer dient der Kopf des Belvederiſchen Apollo, als Einleitungsgedicht finden wir das ſchwungvolle Stück: „die Macht des Geſanges", in der That ein Gedicht, womit Schillers Muſenalmanach ſogleich eine ganz andere Stellung einnimmt als alle ſeine Vorgänger. Die Macht des Genius und ſeine unerforſchte Tiefe ſpricht ſich in beredten Worten aus und es wird eben die Endſchaft der Periode proclamirt, „in der Werke des Witzes und Verſtandes für Poeſie gelten konnten." Als heiteres Gegenſtück gehört dazu Pegaſus im Joche und ein ſanfter elegiſcher Ton bei großer Vollkommenheit der oratoriſchen Form herrſcht in dem ſchönen Stück „die Ideale". Von feinem Geſchmack und edlem poetiſchen Hauch ſind dann die antiker Form ſich nähernden Stücke in einer ganz lobenswerthen Behandlung des Diſtichons.

Von dem Jahrgang von 1797 liegt mir die dritte Auflage vor, welche bekanntlich dem Aufſehen verdankt wird, das die Xenien machten. Ueber dieſe und Schillers Antheil haben wir ſchon oben

---

*) Der erſte Jahrgang im Verlag des Hofbuchhändlers Michaelis zu Neuſtrelitz, die folgenden bei Cotta.

(IV, 441) gehandelt und es kann nicht zweifelhaft ſein, daß er es hauptſächlich war, der ihnen die Schärfe und den Nachdruck gab, mit dem ſie wirkten. Aber das leichte Bändchen enthält auch ſonſt noch viel des Gehaltvollen von Schiller, ich hebe hervor „die Klage der Ceres“; und von denen in elegiſcher Form das außerordentlich ſchöne Stück „Herculanum und Pompeji“.

Aber der Born Schillerſcher Lyrik fließt nun beſonders reich in dem Almanach für 1798, dem Balladenjahr. Hier finden wir nahe bei einander den Ring des Polykrates, den Handſchuh, den Ritter Toggenburg, den Taucher, die Kraniche des Ibycus, den Gang nach dem Eiſenhammer. Welch ein Reichthum, wenn man den inneren Gehalt und die Verſchiedenheit des Tones erwägt! Aber es iſt unerläßlich, hier auch dem Einzelnen einen näher betrachtenden Blick zuzuwenden. Den Stoff zum Ring des Polykrates entnahm Schiller der Erzählung des Herodot (III, 39), aber er verſtand es, was in dem Munde eines Anderen nur Anekdote geweſen wäre, bis in die Region des Poetiſchen zu erheben. Es war dies um ſo ſchwerer, als die im Hintergrunde ſtehende Vorſtellung vom Neide der Götter eine uns fern liegende iſt; der Dichter formte ſie um in die allgemeinere von der dem Glück nothwendigen Beimiſchung des Unglücks im Menſchenleben. Das Gedicht kann weniger befriedigend erſcheinen, weil für Polykrates das abſchließende Wort fehlt und hier vielmehr der Gaſtfreund, bei Herodot der König Amadis, die Hauptrolle erhält, allein es iſt wohl Goethes Urtheil zu beherzigen, welches lautet (Br. 334): „Der königliche Freund, vor deſſen Augen alles geſchieht, und der Schluß, der die Erfüllung in Suſpenſo läßt, alles iſt ſehr gut.“[*] Hinſichtlich des Ausdrucks ſteht das Gedicht nicht auf der Höhe der Schillerſchen Leiſtung und erſcheint im Einzelnen ſchon veraltet, namentlich gleich zu Anfange in den drei erſten

---

[*] Wie Herodot weiterhin erzählt, traf der furchtbare Rückſchlag ein, Polykrates fand ſeinen Untergang und wurde gekreuzigt zu Magneſia, wohin ihn der perſiſche Satrap Orvites gelockt hatte.

Zeilen, wo die „vergnügten Sinnen“, „die Zinnen“ in der Mehrzahl und der Gebrauch des Participiums „das beherrſchte Samos“, endlich weiterhin die proſaiſche Zeile „Bedräuen dich mit Kriegsgefahren“*) unſeren heutigen Anſprüchen nicht genügen. Von ungleich höherem Werth iſt „der Handſchuh“, ebenſowohl nach dem Grundgedanken als nach der Ausführung, in welcher diesmal, bei der genialen Schilderung der Thiere, auch das regelloſe Metrum von trefflichem Effect iſt, ähnlich wie in der ſpäteren Glocke. Um recht den Werth des Stückes zu ermeſſen, muß man es mit der Behandlung des Stoffes von Langbein vergleichen. Sollte deſſen Gedicht älter ſein und Schiller auf ſeine Darſtellung geführt haben, ſo mußte man hier recht das Uebergewicht ſeiner geſtaltenden Kraft bewundern; daß aber Langbein nach Schillers Gedicht noch etwas ſo Lahmes ſollte gemacht haben können, erſcheint unglaublich.

Weit verſchieden iſt der Ritter Toggenburg, den Schiller mit Abſicht zwiſchen den Handſchuh und den Taucher ſcheint geſtellt zu haben. Er wollte hier wohl den Ton der einfachen alten Ballade treffen, traf ihn doch aber wohl nicht glücklich. Es fehlt dem Gedicht die innere lebendige Structur, das Sentimentale, zumal im Ausgang, wird überwiegend und das eigentlich Romantiſche bleibt unerreicht; wenn aber dies Gedicht vorzugsweiſe der Parodie ausgeſetzt geweſen iſt, ſo trägt es dazu die Anlage und Aufforderung in ſich ſelbſt. Nichtsdeſtoweniger gefiel es zu ſeiner Zeit durch den Schmelz der Worte und des Verſes, wie es ſich denn durch die erſtrebte Einfachheit und den weichen Ton weſentlich von allen übrigen Balladen des Dichters unterſcheidet.

Der Taucher dagegen iſt ein Stück, in dem wieder die dichteriſche Potenz auf das unverkennbarſte und glänzendſte hervortritt, der poetiſche Gedanke iſt klar und nachdrucksvoll zur Geltung gebracht und die Schilderungen, zu denen der Gegenſtand Anlaß giebt, ſind von hinreißender Schönheit, von ergreifender Kraft, ſo daß es für ein ungehöriges Theoretiſiren zu halten iſt, wenn man verſucht hat, dieſe weitgehende Malerei der Gattung fremdartig zu nennen, um ſo mehr, wenn der Tadel von ſolchen ausgeht, denen für ſolche Kraftäußerungen der Sinn fehlt, und die noch weniger ſelbſt ein Aehnliches vermögen. Allerdings, die Farben ſind ſtark aufgetragen, das Ganze hochgeſpannt, aber das Gedicht weiß ſelbſt für das Unglaubliche zu gewinnen — und das iſt Schiller. Die einfachen Worte, welche den tragiſchen Ausgang melden, contraſtiren wirkſam gegen die Pracht der Schilderung und der Untergang des kühnen Jünglings wird um ſo ergreifender, als wir ihn in flammender Lebensglut ſehen, namentlich bei dem Ruf: hoch lebe der König!*)

---

*) Statt „der Sparter niebeſiegte Schaaren“ im Muſen-Almanach ſetzte Schiller in der Ausgabe der Gedichte mit mehr hiſtoriſcher Wahrheit „der Kreter waffenkund'ge Schaaren.“

Die Kraniche des Ibycus wurden an Schiller von Goethe abgetreten, dieſer that daran wohl und jener zeigte ſich vollkommen würdig eines ſolchen Geſchenkes. War es ein Verdienſt, auf den außerordentlich ſchönen Stoff aufmerkſam zu werden, ſo war es nur noch ein größeres, demſelben eine ſolche Ausführung zu geben, wie Schiller gethan hat. Nicht wirkungsvoller, nicht anſchaulicher, nicht entgegenkommender ließ ſich die Fabel darſtellen und durch alle Strophen iſt der Phantaſie reiche Nahrung gegeben: wir nehmen aber das „Schaugerüſte“ und den tragiſchen Chor der Erinnyen bei den Korinthiſchen Kampfſpielen ſchon mit in den Kauf, da die ſo wohl geführte Darſtellung hier ſich zu hohem Pathos erhebt. Die bezügliche Strophe ſucht das „wolluſtvolle Grauſen“ auszudrücken, das Schiller für die Poeſie in Anſpruch nimmt.

---

*) Aus dem Briefwechſel mit Goethe (Nr. 354) geht hervor, daß Schiller, als er das Stück dichtete, von Nicolo Pesce, auf den ihn Herder verweiſt, nichts wußte — wahrſcheinlich wurde ihm ohne dieſen Namen das Motiv irgendwie zugeführt, denn daß er das Ganze erfunden haben ſollte, iſt unwahrſcheinlich.

Die letzte Ballade, mit der Schiller den Jahrgang ſchmückte, „der Gang nach dem Eiſenhammer", iſt in vieler Beziehung die anſprechendſte, die gelungenſte. Sie iſt leichtfließend, durchſichtig, und würde in ihrer moraliſchen Vergeltung allzu einfach ſein, hätte nicht der Dichter aus dem Reichthum ſeiner Phantaſie auf jedem Schritt das Gedicht mit Bedeutungs- und Reizvollem ausgeſtattet. Es hat hier alles dramatiſches Leben in den treffendſten Zügen und es zeigt ſich hier noch mehr wie in den übrigen Balladen, daß der lyriſche Dichter Schiller dem dramatiſchen gutentheils ſeinen Vorſprung vor den Zeitgenoſſen dankt. Ueberdies kam ihm hier, wie auch ſonſt, ſeine Kenntniß des katholiſchen Ritus zu ſtatten, von der er nie einen wirkſameren Gebrauch gemacht hat. Und wie ſchön iſt überhaupt die Wendung der Compoſition, daß die Verſpätung durch das Gebet, das ihm die ſich unſchuldig fühlende Herrin aufgetragen, dem jungen Fridolin die Rettung, den Schuldigen die Strafe bringt! Das Stück kann in ſeiner Popularität durch keine fernere Leiſtung, ſo lange man Deutſch reden wird, gefährdet, ja ſchwer überboten werden.

Ich darf nicht unterlaſſen anzuführen, daß Goethe zu dem Jahrgang des Schillerſchen Muſen-Almanachs für 1798, der ſo einzig in der deutſchen Literatur daſteht, ſeinerſeits nicht minder reich beiſteuerte, denn von ihm finden wir: den neuen Pauſias, den Zauberlehrling, den Schatzgräber, die Braut von Corinth, den Gott und die Bayadere, die Legende vom Hufeiſen u. ſ. w.

Aber auch außer den Balladen enthält der Jahrgang noch werthvolle Stücke von Schiller, darunter ein ſehr merkwürdiges, die Nadoweſſiſche Todtenklage, auf welches Goethe ſchon im Briefwechſel Gewicht legte und das er ſpäter in den Geſprächen mit Eckermann noch ganz beſonders anerkannt hat. Schiller, deſſen Dichtungsart ſo oft als vorzugsweiſe ſubjectiv und ſentimental gefaßt wird, erſcheint uns hier augenſcheinlich von der ganz entgegengeſetzten Seite und wahrlich in den kraftvollſten Zügen; ſo originell das Stück iſt, Niemand wird ſeine Berechtigung unter den Gedichten beſtreiten können, und was etwa Aehnliches verſucht worden, unter andern von Seume, bleibt weit zurück.

Schillers Beitrag zum Almanach auf das nächſte Jahr iſt ungleich geringer, doch enthält er noch zwei Balladen, welche gleichfalls zu ſeinen beſten und beliebteſten gerechnet werden, den Kampf mit dem Drachen und die Bürgſchaft. Der Kampf mit dem Drachen entſpringt dem Studium der Geſchichte des Maltheſerordens, dem Schiller außerdem noch das ſchöne Gedicht „die Johanniter“ verdankt, beides als Erſatz für das liegen gebliebene Drama. Das Gedicht gehört ſeinem Hauptgedanken nach zu den glücklichſten Griffen in Schillers Lyra, aber nicht minder auch in ſeiner Ausführung. Hält die Beſchreibung des Drachen auch nicht den Schilderungen des Tauchers das Gleichgewicht, weil es eben ein Phantom und lebloſes Holz iſt, ſo werden wir wieder durch anderes reichlich entſchädigt, ſehr ſchön iſt beſonders die Strophe „das Kirchlein kennſt du Herr, das hoch“ — und höchſt gelungen ſind wieder die Zeilen:

Verächtlich ſcheint es, arm und klein,
Doch ein Mirakel ſchließt es ein,
Die Mutter mit dem Jeſusknaben,
Den die drei Könige begaben.
Auf dreimal dreißig Stufen ſteigt
Der Pilgrim nach der ſteilen Höhe,
Doch hat er ſchwindelnd ſie erreicht,
Erquickt ihn ſeines Heilands Nähe.

Und nun leugne man, daß Schiller romantiſch ſei, nun verſtehe man, daß er von Seiten der Romantiker Angriffe erfahren konnte!

Die Bürgſchaft iſt ein Stück, das den Ring des Polykrates und die Kraniche des Ibycus trefflich zur vollgültigen Dreiheit abrundet, ein Stoff übrigens wieder, der in anderer Hand eine Anekdote blieb und nur in der Schillers zum Gedicht werden konnte.

Er kommt bei den Alten zum öftern vor, unter andern bei Cicero in den Tusculaniſchen Quäſtionen V, 22; der Dichter aber benutzte hier wahrſcheinlich Hygins fabularum liber, wie der Name Möros zu erkennen giebt. Muſterhaft und meiſterlich iſt gleich Schillers erſte Strophe, denn ſie giebt uns die ganze Situation und überdies den Charakter des Helden, ſo wie den des Tyrannen. Der Dichter iſt den Zügen ſeiner Quelle treu gefolgt, denn dieſe hat nicht nur die Heirat der Schweſter, ſondern auch den zum Strom angeſchwollenen Bach — ad cujus ripam Moeros consedit et flere coepit ne amicus pro se periret. Wie nun Möros durch den Fluß gekommen, darüber ſchweigt Hygin und hier traf Schiller das Einfache, das Rechte, er wirft ſich in den Strom — „und ein Gott hat Erbarmen.“ Aber das war dem Dichter nicht genug, er mußte die Noth noch höher ſpannen und er fand dazu die rechten Züge: Räuber treten dem Eilenden entgegen, die Angſt giebt ihm Kraft, er überwältigt ſie; aber auch das genügt nicht — jetzt verſchmachtet er in Sonnenglut — nur ein Wunder kann ihn retten, und es bleibt nicht aus. Schon eilt er fort, ſchon naht er dem Ziel — da hört er, ein unvergleichlicher Zug, Wanderer zu einander reden: „Jetzt wird er an's Kreuz geſchlagen!“ Er hat Syrakus erreicht, es tönt ihm der Ruf entgegen:

Zurück! Du retteſt den Freund nicht mehr,
So rette das eigene Leben!

eine Erfindung, welche dem Gedicht die Krone giebt, denn jetzt erſt erhält es den vollen Werth, wenn der dem Tode Beſtimmte nichtsdeſtominder zum Richtplatz eilt und hier den Freund rettet. Sehr ſchön auch iſt der Schluß vorbereitet, wenn Möros hier die Worte in den Mund gegeben werden:

Es rühme der blut'ge Tyrann ſich nicht,
Daß der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht,
Er ſchlachte der Opfer zweie,
Und glaube an Liebe und Treue!

Demgemäß muß denn der Tyrann ſelbſt bekennen nach ächt Schiller'ſchem Wort:

> Und die Treue, ſie iſt doch kein leerer Wahn —

Nur leider wollen in dem Gedicht, deſſen Compoſition man ſo hoch ſtellen und bewundern muß, die Schlußzeilen nicht der Höhe des übrigen entſprechen. Die Wendung war von Hygin und Cicero gegeben, von letzterem mit den Worten: utinam ego, inquit, tertius vobis adscriberer*) — aber Schiller fand wohl nicht das glückliche Wort.

Der Jahrgang für 1800 ſieht dem vorigen ſehr unähnlich, man kann ſich nicht verhehlen, daß der Herausgeber ihm nicht mehr dieſelbe Sorgfalt zugewandt hat, und die Erklärung liegt in ſeinen veränderten Verhältniſſen. Im Sommer des Jahres 1799 hatte Schiller ſich von Jena nach Weimar übergeſiedelt und wendete ſich nun ganz dem Theater zu, zugleich hatten auch wohl die den dichtenden Freunden bereit liegenden Stoffe ſich erſchöpft. Goethe konnte nur wenig beiſteuern, auch von den anderen früheren Theilnehmern ging nicht Erhebliches ein, ein langes Idyll von zweifelhaftem Werth und nur als Füllwerk zu betrachten nimmt zwei Dritttheile des Almanachs ein, die Schweſtern von Lesbos von Fräulein von Imhof, und Schiller ſelbſt gab nur drei Gedichte, darunter freilich zwei von Bedeutung und eins derſelben ein Prachtſtück deutſcher Poeſie, die Glocke.

Ueber dies einzig in ſeiner Art daſtehende Gedicht äußert ſich

---

*) Wohl zu überſetzen: Könnte ich als Dritter — das tertius, das bei Hygin nicht vorkommt, giebt übrigens zu erkennen, daß Schiller auch dieſe Quelle benutzt habe. Cicero giebt an, beide Freunde ſeien Pythagoreer geweſen und Hygin überliefert den Namen des Bürgen: Selinuntius, letzteres könnte aber nur den Ort der Herkunft bezeichnen. Plutarch und Jamblichus nennen die Pythagoreer Damon und Phintias, und dies hat Schiller ſpäter benutzt, um den metriſchen Anſtoß in der Stellung des Wortes Möros zu beſeitigen, indem er dafür Damon ſetzte und dem Gedicht in dem Manuſcript, das er in ſeinem letzten Lebensjahr für eine Prachtausgabe der Gedichte vorbereitete die Ueberſchrift gab: Damon und Phintias. Man ſehe darüber: Hoffmeiſter in Viehoffs Zeitſchrift „Archiv für den Unterricht im Deutſchen, II, 1, S. 42 und Viehoff: Schillers Gedichte erläutert, III, S. 531.

Wilhelm von Humboldt in der Vorerinnerung zu ſeinem Briefwechſel mit Schiller, geſchrieben 1830, wie folgt: „Die wundervollſte Beglaubigung vollendeten Dichtergenies aber enthält das Lied von der Glocke, das in wechſelnden Sylbenmaaßen, in Schilderungen der höchſten Lebendigkeit, wo kurz angedeutete Züge das ganze Bild hinſtellen, alle Vorfälle des menſchlichen und geſelligen Lebens durchläuft, die aus jedem entſpringenden Gefühle ausdrückt, und dies alles immer ſymboliſch an die Töne der Glocke heftet, deren fortlaufende Arbeit die Dichtung in ihren verſchiedenen Momenten begleitet. In keiner Sprache iſt mir ein Gedicht bekannt, das in einem ſo kleinen Umfang einen ſo weiten poetiſchen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller menſchlichen Empfindungen durchgeht, und auf ganz lyriſche Weiſe das Leben mit ſeinen wichtigſten Ereigniſſen und Epochen wie ein durch natürliche Grenzen umſchloſſenes Epos zeigt. Die dichteriſche Anſchaulichkeit wird aber noch dadurch vermehrt, daß jenen der Phantaſie von ferne vorgehaltenen Erſcheinungen ein als unmittelbar wirklich geſchilderter Gegenſtand entſpricht, und die beiden ſich dadurch bildenden Reihen zu gleichem Ende parallel neben einander fortlaufen.“

Dieſe Worte des vertrauten Freundes, der die Entſtehung des Gedichtes mit erlebt, durften als deſſen Begleitung hier nicht fehlen und ſie erſchöpfen in der That ſo ſehr, daß unſererſeits nur noch wenig hinzuzufügen bleibt. Vor allen iſt zu bemerken, daß Schillers betrachtende Lyrik hier ihren Höhepunkt, ja Abſchluß erreicht. Sehen wir ihn ſchon ſonſt ins Allgemeine ſtreben, den Blick auf die großen und dauernden Verhältniſſe des Menſchen-Lebens richten und hier eine Einigung von Philoſophie und Poeſie vollbringen, wollen ſeine Gedichte ſtets ſo inhaltsſchwer und ſo umfaſſend als möglich ſein, ſo tritt uns das hier auf das Entſchiedenſte entgegen, wir haben hier den Dichter in ſeiner ganzen Stärke und Eigenheit, er ſucht eben den ganzen Umfang des menſchlichen Daſeins in den engen Rahmen eines Gedichtes zuſammen zu faſſen, geknüpft an ein ſinnreich gefundenes Symbol. Es iſt an ſich ſelbſt klar, daß ſich ein ſolches Gedicht nur einmal ſchreiben ließ, ja daß dem Dichter dieſe Bahn des Dichtens ſich ein für allemal geſchloſſen hatte. Zum Glück iſt ſie nicht die Bahn der Dichtung überhaupt, deren Wege großentheils vielmehr ganz wo anders liegen, in dem Vertiefen in das Beſondere, Individuelle — ein wichtiger Punkt für die Poeſie überhaupt und die Stellung des Dichters insbeſondere, den wir hier noch nicht weiter erörtern dürfen, deſſen Betrachtung aber vorbehalten bleibt.

Das Streben ins Allgemeine würde ſich nicht als Poeſie behaupten können, wenn der Dichter nicht durch die Kraft ſeiner Schilderungen und durch überraſchende Wendungen der Betrachtung ſtets zu feſſeln wüßte. Das Gedicht gipfelt hier in der Beſchreibung des Brandes und in dem Seitenblick auf Umſturz der geſellſchaftlichen Ordnung, und dies iſt überhaupt die Culmination ſeiner Dichtung, die durch eine längere Reihe hindurch ſtets der Civiliſation in allen ihren Stadien Altäre baut.

Und wie ſehr iſt der Dichter bei dieſer ſeiner philoſophiſchen Richtung zugleich beſorgt und bekümmert über die genaueſte Richtigkeit alles Einzelnen. Dies, was überhaupt zu den Tugenden Schillers zählt, ſehr im Gegenſatz zu früheren und ſpäteren Dichtern, finden wir nun hier in der ausgeſprochenſten und unverkennbarſten Weiſe. Um die Technik des Glockengießens kennen zu lernen, beſuchte er nicht allein die Gießerei zu Rudolſtadt, ſondern machte auch in Krünitzen's Encyclopädie umfaſſende Studien, und machte dem Glockengießer Heinrich Ulrich zu Apolda einen Beſuch.

Um das Jahr 1797 oder 98, ſo wird erzählt, erſchienen in der Werkſtatt des letzteren drei Herren aus Jena, die nach allen Einzelheiten des Guſſes ſich erkundigten und nach empfangener Belehrung freundlich dankend ſich entfernten — wie man ſpäter erfuhr, Jenaiſche Profeſſoren, und unter ihnen „der lange blaſſe Mann“ war Schiller.*)

---

*) Mittheilung des Dr. Kuhlmey in der deutſchen Geſellſchaft zu Berlin, im Januar 1864.

Die Glocke hat noch eine beſondere Bedeutung für die Declamation und dieſe wieder iſt ein weſentliches Stück in Schillers Dichtungsweiſe. Das Gedicht iſt ein Lieblingsſtück der Declamatoren, die größten Meiſter und Meiſterinnen haben ſich darin gezeigt, und es iſt und bleibt ein Hauptübungsſtück. Zufolge ſeiner ganzen Anlage, welche Wechſel der Stimmung und des Tones mit ſich bringt, Betrachtung wieder mit Schilderung wechſeln läßt und alle Empfindungen durchläuft, ſich vom Ruhigſten und Sanfteſten ſtufenweiſe erhebt bis zum Kraftvollen und Wildbewegten, zum Erhabenen und Grauenhaften, ſofern es das höchſte Pathos und eine leuchtende Pracht der Bilder bei Fülle und Schmelz des Wortes entfaltet, hat es nicht ſeines Gleichen neben ſich, in keiner Sprache. Beſonders genial iſt z. B. die kühne Zuſammſtellung der Worte „Rieſengroß. Hoffnungslos“ — in der That einer der ſeltenſten Effecte in dem plötzlichen Abfall des höchſten Pathos zu dem Niedergeſchlagenen und Wehmütigen. Wenn dies Declamatoriſche eine Eigenthümlichkeit Schillers iſt, die noch ihre beſondere Betrachtung verdient, ſo muß ſchon hier erwähnt werden, daß es nicht zufällig in dieſem ſeinem Hauptgedicht ſo ſtark hervortritt.

Die Erwartung iſt ein Gedicht, dem ich einen beſonderen Werth beimeſſe, das ich gleichfalls für einen Gipfelpunkt Schillerſchen Dichtens halte; melodiſcher, geſangreicher iſt ſeine Sprache nirgend und hier begegnen wir mehr als in der ganzen Zeit dem, was einer von Betrachtung getragenen Poeſie ſo leicht verloren geht, während es ihr doch ſo weſentlich iſt, ich meine, dem inneren Zuſammenhange der Bilder unter einander, ſo wie der Stimmungen, ſo daß Schiller mit dieſem Gedicht mehr als mit irgend einem anderen in das hinüberreicht, was die Aufgabe der neueren Lyrik iſt. Auch der Wechſel der Maaße iſt hier zu einer ſchönen Wirkung ausgebildet, namentlich erſcheint der Eintritt des gemeſſen ſchreitenden Trochäus nach dem hüpfenden Dactylus ſtets wohlthuend und beruhigend. Alles iſt hier ſchön, wundervoll, tadellos, nur zwei Zeilen wünſchte ich anders:

Der Gürtel iſt von jedem Reiz gelöſt,
Und alles Schöne zeigt ſich mir entblößt —

Die erſte weil das nicht recht zum Schleier der Nacht und des Mondlichts paßt und die zweite, weil ſie ohnedies des Adels entbehrt.

Schiller ſetzte den Muſenalmanach nicht weiter fort, wie denn der von 1800 ſich ſchon als letzter zu erkennen giebt, und ſo werden denn in den folgenden Lebensjahren, wo der Dichter ſich ganz ſeinen großen dramatiſchen Schöpfungen hingab, die lyriſchen Gedichte immer ſeltener. Aber es iſt doch noch einzelnes Hervorragende zu verzeichnen. Von eigentlichen Balladen finden wir nur noch Eine, aber eine beſonders ins Gewicht fallende, den Grafen von Habsburg, vom Jahr 1803. Das ſchöne Stück ſteht wohl im Zuſammenhange mit dem Tell, denn Tſchudi, der für dieſen gebraucht wurde, ergab das ſchöne Motiv, das der berühmte Dichter ſo trefflich zu wenden und ſo reich zu geſtalten wußte. Das Gedicht iſt vielfacher und großer Schönheit voll, wie reizend, um nur dies hier anzuführen, die Zeile: „Beſcheiden am Zügel geführet" —! Oder: — „Die kaiſerloſe, die ſchreckliche Zeit" —! Deutſchland und beſonders Oeſterreich iſt wegen dieſes Stückes allein dem Dichter zu immerwährendem Dank verpflichtet; fern aber ſei es, ihn hier einer Ueberſchätzung ſeines Helden zeihen zu wollen.

Die übrigen darſtellenden Stücke aus dieſer letzten Zeit des Dichters wenden ſich der griechiſchen Mythe zu, insbeſondere denjenigen Fabelkreiſen, welche die Ilias fortſetzen, ſo daß hier Schiller gleichzeitig mit Goethes Achilleis in anderer Form wetteifert. Das bedeutendſte Stück dieſer Art iſt das Gedicht „Kaſſandra" vom Jahr 1802, eingegeben von Aeſchylus und in deſſen großem Stil; in der That eine grandioſe Conception, ausgeſtattet mit allem Reichthum der Poeſie und in wohllautendem Guß der melodiſch hinfließenden Trochäen, die nur zuweilen auf ihren wiegenden Wellen den Dichter zu weit tragen. Bei weitem geringer iſt „das

Siegesfeſt", von 1803, ſowohl nach Inhalt als Form, es fehlt ſogar an Klarheit des Ganzen wie des Einzelnen. „Hero und Leander" (von 1801), iſt ein gefälliges Stück, doch mehr mit einer gewiſſen künſtleriſchen Virtuoſität und Routine gemacht, als mit wahrer Eingebung und Kunſt; ich ſetze dies aber großentheils auf Rechnung der trochäiſchen Strophe, die nur für ein hohes Pathos und ſehr gewichtvollen Inhalt geeignet iſt, aber in einem längeren Gedicht einförmig und ermüdend für den Hörer wird, wie gefahrvoll für den Dichter, der allzuleicht zur Rhetorik geführt wird.

Ein Stück von beſonderem Werth und Reiz iſt dann noch der Alpenjäger, vom Jahre 1804, und wahrſcheinlich auch im Zuſammenhange mit Tell. Das Motiv ſcheint eine Strophe in Bürgers wildem Jäger (ſ. o. III. S. 556) gegeben zu haben. Ich halte es für einen der ſchönſten Sterne in Schillers lyriſchem Kranz, der Dichter iſt hier einfacher als jemals, er zeigt ſich in ſeiner ganzen Kraft und Eigenthümlichkeit, und bewegt ſich mit Sicherheit auf der ſchwindligen Höhe — namentlich wenn man das Gedicht mit dem Ritter Toggenburg vergleichen will. Die ſchöne Zeile „Raum für alle hat die Erde" erinnert an Hölderlins, „der Aether" (vom Jahr 1797): „Raums genug iſt für alle" u. ſ. w., auch dort in Beziehung auf die Gipfel der Alpen. Es ließe ſich hier alſo in die geiſtige Werkſtatt des Dichters blicken.

Wir haben unſere Aufmerkſamkeit vorzugsweiſe den darſtellenden Gedichten zugewendet, mit denen aber keineswegs alle Töne der Schiller'ſchen Lyra erſchöpft ſind. Iſt es uns nun auch verſagt, allen Gedichten aus der Periode der Meiſterſchaft, oder auch nur der Mehrzahl derſelben unſere Betrachtung zu widmen, ſo ſind doch die Hauptvertreter von ganzen Gattungen ins Auge zu faſſen. Ein von Vielen geſchätztes, von Manchen beſonders hochgehaltenes Gedicht iſt der Spaziergang, das zuerſt unter dem Namen „Elegie" im Jahr 1795 in den Horen erſchien; für uns iſt es in hohem Grade von Intereſſe, als höchſt kennzeichnend für den

Dichter und wichtig in ſeiner Entwicklung, namentlich als ein Vorſpiel deſſen, was in der Glocke ſeinen Abſchluß erreicht, ein Geſichtspunkt, der vielleicht neu erſcheint, aber ganz beſonders feſtzuhalten ſein dürfte. Hier wie dort zeigt ſich das Beſtreben des Dichters an der Hand einer Reihenfolge wirklicher Begebenheiten und Anſchauungen zu einer anderen Reihenfolge einer mehr gedankenmäßigen Entwickelung fortzugehen und dieſe durch jene zu ſymboliſiren, in dem Ganzen aber ein umfaſſendes Bild des Menſchenlebens und der Menſchheit aufzuſtellen. Es bedarf wohl nur eines Winkes um einleuchtend zu machen, daß die Bilder, welche hier der Spaziergang bringt, dem entſprechen, was dort die einzelnen Vorgänge des Glockengießens ſind, wieder aber begegnen wir hier jenen Gedankenkreiſen in denen Schiller ſo gern verweilt, den Stadien der Civiliſation, dem Verhältniß des Ackerbaues zu derſelben, der Städtegründung, dem Tempelbau, dabei aber dem ſtets wiederkehrenden Kampf, in dem der Menſchengeiſt mit der Naturkraft ſteht. Nun liegt aber in der ausgeſprochenen Beziehung dieſes Gedichtes zur Glocke auch ſogleich das Urtheil enthalten, denn was dieſe erreicht, iſt hier nur erſtrebt. Ohne die großen Schönheiten, welche das Gedicht im Einzelnen ſo reich darbietet, und dazu rechne ich die muſterhafte Behandlung der elegiſchen Form, die auch auf dieſer Seite das feine und tiefe Formgefühl des Dichters bekundet, kann ich demſelben im Ganzen doch keine beſonders hohe Stellung anweiſen, denn dies behält in dem Herüber und Hinüber von den Bildern der Wirklichkeit zu Gedankenmäßigem, in dem Symboliſiren und vollends in der Einmiſchung der Mythologie, ja überhaupt des Alterthums etwas ſo Schwankendes, Unruhiges, Buntes und Barockes, daß damit wahre Poeſie nicht wohl beſtehen kann. Man weiß nicht, wo man iſt, man fühlt keinen feſten Boden unter den Füßen. Schiller ſelbſt hat dieſe Dichtungsart nicht fortſetzen können, aber es zeigt ſich hier doch immer in ſehr eigenthümlicher Weiſe die Stellung und Grenze ſeines Dichtens, die zwiſchen Anſchauung und lehrhaftem Gedanken, zwiſchen Wirklichkeit und Ideal auf und ab ſchwebt, aber noch nicht die feſte Bahn von Gegenwart und Leben zur Poeſie gefunden hat.

Bedeutungsvoll iſt in dieſem Zuſammenhang das Gedicht „das Ideal und das Leben,“ gleichfalls aus den Horen vom Jahr 1795. Auch hier erſcheint das Ideal als ein Fernes, Fremdes, durch einen Abgrund Getrenntes und der Dichter ringt und kämpft mit gewaltigen Worten, um die Kluft zu überwinden, den Aether zu gewinnen und in Kronions Saal einzutreten. Wir müſſen das Stück als einen Uebergang, als eine Kriſis betrachten und uns Glück wünſchen, daß Schiller weiterhin ſelbſt auf dem Boden der Erde die Klarheit gewann, die er hier noch in olympiſchen Höhen ſucht.

In gewiſſer Beziehung bildet das Gedicht „die Ideale“ (im Muſenalmanach für 1796) das Gegenſtück; es iſt eine Elegie im großen Stil und von der allgemeinſten Art, die Herabſtimmung der kühnen Jünglingshoffnung, eine tiefe Reſignation, in Tönen ſchließend, wie man ſie Schiller kaum zutraut: der Glaube, die Liebe, das Glück, der Ruhm, die Wahrheit ſind ihm entſchwunden, ihm blieb nur der Freundſchaft leiſe, zarte Hand, und Beſchäftigung —

Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre ſtreicht.

In ſeiner ruhigen Entfaltung und ſeiner elegiſchen Stimmung iſt das Gedicht zugleich von großer Formſchönheit; daß der Dichter für das aus tiefer Empfindung gefloſſene Stück eine beſondere Vorliebe gehabt, zeigen namentlich auch die glücklichen Abänderungen, die er bei dem ſpäteren Abdruck in den Gedichten (1800) machte.

In dieſen Kreis gehört auch das Gedicht „das entſchleierte Bild zu Sais“, das, ſehr im Gegenſatz zu gleichzeitigen Beſtrebungen der Philoſophie, dem Wiſſensdurſt eine Schranke ſtellt. Die Faſſung des Schluſſes könnte indeſſen Bedenken erregen, da der Drang nach

Wiſſen an ſich nichts Unmoraliſches iſt und keine Schuld einſchließt, hier aber die That des Jünglings nicht wohl eine Verallgemeinerung zuläßt, denn einen Weg, auf dem gewaltſam zur Wahrheit zu gelangen wäre, giebt es ja überhaupt nicht. Der Inhalt des Gedichtes, in mancher Beziehung der Fauſtſage verwandt, kann leicht der Mißdeutung unterliegen und gegen Wiſſenſchaft und Forſchung gekehrt werden, während Schillers dem Jüngling in den Mund gelegtes Wort: „Was hab' ich, wenn ich nicht Alles habe," — weit zutreffender iſt auf die neueren Syſteme der ſpeculativen Philoſophie, deren Anfänge Schiller erlebte.

Es iſt hier endlich noch zweier Gedichte zu gedenken, mit denen Schiller einen Friedensſchluß und Abſchluß zu bringen hoffte, das ſind die Worte des Glaubens vom Jahr 1797, und die Worte des Wahns, vom Jahre 1799. Die erſteren empfehlen ſich durch ihren ernſten und wohlgemeinten Inhalt, der durch den Rhythmus und die abgerundete Form Nachdruck erhält, einer genaueren Betrachtung aber wollen ſie nicht mehr Stand halten. Die drei Worte, Freiheit, Tugend und Gott ſind nicht einander gleichſtehend und was hier gelehrt wird, iſt wenig beſtritten; es würde dies noch mehr hervortreten, wäre nicht die vorletzte Strophe von großer Schönheit und wahrer Erhabenheit. In mehreren Zügen und Wendungen ſieht man übrigens dem Gedicht den Einfluß der Kantiſchen Philoſophie an. Die Worte des Wahns geben ſich nach Form und Faſſung als das unverkennbare Gegenſtück, ganz ähnlich wie der Dichter in Beziehung auf die Ideale zwei ſolcher zuſammengehöriger, als Gegenſtücke einander gegenüberſtehender Gedichte gab — wieder eine tiefe Reſignation, welche hier zwar nicht jene drei Stützen aufhebt, vielmehr auch auf den Glauben und das Innere verweiſt, aber doch mit Unmut und Bitterkeit ſich der Welt und ihren Looſen zuwendet, ſo daß alſo hier das Gedicht mit der Theilung der Erde, Pegaſus im Joche u. a. zuſammengehört. Die drei Worte paſſen wieder nicht ganz wohl zuſammen, denn der Wahn wird geſetzt in den Glauben an die goldene Zeit, in der jemals das Rechte und Gute ſiege, in den Glauben, daß dem Edeln das Glück lachen werde, das vielmehr dem Schlechten folge, endlich, daß dem irdiſchen Verſtand die Wahrheit erſcheine — der Anſchluß an die Form des erſten Gedichts hat auf dieſen nach Inhalt und Stimmung ganz verſchiedenen Stoff offenbar Zwang ausgeübt und nur der friſche rhythmiſche Wurf und eine glanzvolle Rhetorik führt über manches Bedenkliche und Halbwahre fort. Sehr Verſchiedenartiges iſt hier zuſammengefaßt und es läßt ſich nicht ſagen, daß irgend Eines ſeine philoſophiſche Ertiefung, ſeine ſittliche Stellung oder auch ſeine künſtleriſche Form gefunden habe.

Unter den Gedichten im elegiſchen Vers iſt noch manches, das von der Heiterkeit und Klarheit griechiſchen Geiſtes angezogen hat, ich nenne hier nur den Tanz und mache auf ſo manches Epigramm aufmerkſam, das goldenen Gehalt in ſilberner Schaale bringt. Nicht zu übergehen iſt hier das ſehr ſchöne Gedicht „deutſche Treue“, bei dem die griechiſche Form auffallen kann; allein die ſchöne Schlußwendung giebt der Sache eine epigrammatiſche Spitze und macht in ſolcher Weiſe jene Formgebung möglich, zumal da Schiller hier auf die eigentliche Darſtellung verzichtete.

Wir dürfen Schillers geſellige Lieder nicht übergehen, ſie athmen Lebensluſt und Lebensfreude und ſtimmen hohe lyriſche Töne an. Sein Punſchlied und ſein Dithyrambus gehört hierher, aber ſelbſt jenem miſcht er außer den fünf Elementen noch Gedanken bei, dann gehören hierher die verſchiedenen Lieder an die Frauen, die ſo viel Würde und Anmut in ſich ſchließen und dem deutſchen Gemüt beſonders wohlthuend entgegengetreten ſind. Ein geſelliges Lied von höherer und höchſter Weihe iſt aber das, welches die Ueberſchrift „die vier Weltalter“ erhalten hat. Hier zeigt ſich uns der Dichter in ſeiner erhabenen Sendung, in ſeiner Aufgabe, endlich in ſeiner Stellung zu jedem Feſt und beſonders in ſeinem Verhältniß zu den Frauen. Das Gedicht iſt ſehr charakteriſtiſch für Schiller, der hier in ſeiner ganzen Tugend und Fülle, zugleich aber auch in ſeiner Ueberfülle erſcheint, denn das Stück iſt überlaſtet, es trägt zu ſchwer an Gedanken und Worten, entbehrt des Organismus und des leichtbeſchwingten Lebens. Viel höher ſteht deshalb das Gedicht: „die Gunſt des Augenblicks“, eine lyriſche Steigerung der von Goethe zum öfteren beſungenen Gelegenheit.

Endlich iſt noch ein Blick auf ſolche Stücke zu werfen, welche das Schickſal des Dichters und der Poeſie in Deutſchland betreffen. Eine Reihe von Stücken aus verſchiedenen Zeiten gehört hier zuſammen, offenbar abſpiegelnd, wie dornig zum großen Theil die Bahn geweſen, welche der Dichter wandeln mußte — und gewiß ward anderen Genoſſen noch ungleich Schwereres zu Theil. Hierher zu rechnen iſt Pegaſus im Joche, die Theilung der Erde, vor allem aber aus ſeiner ſpäteren Zeit, 1800, „die deutſche Muſe“. Das Gedicht ſpricht eine bittere Wahrheit aus mit Ruhe, mit Würde, mit Stolz.

Sechsundzwanzigſtes Buch.

Schiller's vielſeitige Beſtrebung. Das Ganze ſeiner Erſcheinung.

I.

Ein epiſches Gedicht.

Einem Dichter von der Schöpfungskraft des unſrigen gehen viele Gedanken durch den Kopf, ſeine Phantaſie wird vielfach angeregt zu Plänen und Entwürfen, die nicht alle ihre Ausführung erlangen, erlangen können, ſchon weil einer den andern verdrängt zufolge der Stärke, mit der er den Dichter ergreift oder auch durch Einflüſſe von außen. Bei lyriſchen Werken tritt dies weniger ein, weil hier der Abſtand zwiſchen Gedanke und Ausführung ein ungleich geringerer iſt, wohl aber bei Werken längeren Athems, bei dramatiſchen und epiſchen. Von erſteren haben wir bereits erwähnt, was hieher gehört; von beſonderem Intereſſe nun aber iſt der Plan zu einem großen epiſchen Werk, das zur Zeit als Schiller im Begriff ſtand ſeine Profeſſur in Jena anzutreten, unmittelbar vor dem Ausbruch der franzöſiſchen Revolution, ſeine Seele auf das lebhafteſte beſchäftigte, nichts anderes und nichts geringeres als ein umfaſſendes Heldengedicht, deſſen Held Friedrich der Große ſein ſollte — gewiß ein Gegenſtand, der hier nicht zu übergehen iſt, um ſo weniger, als er den Zeitgenoſſen beinahe ſchon aus dem Gedächtniß gekommen.

Der Gedanke war Schiller von ſeinem Freunde Körner in Dresden zugeführt worden, und er erfaßte ihn mit allem Feuer ſeines Geiſtes. Seine Aeußerung in dem Brief aus Weimar vom 10. März 1789 wird hier unverkürzt ſtehen müſſen:

„— Deine Idee, ein epiſches Gedicht aus einer merkwürdigen Action Friedrichs des Zweiten zu machen, fängt an ſich bei mir zu verklären und füllt manche heitere Stunde bei mir aus. Ich glaube, daß es noch dahin kommen wird, ſie zu realiſiren; an den eigenthümlichen Talenten zum epiſchen Gedichte glaub' ich nicht, daß es mir fehlt. Ein tiefes Studium unſerer Zeit (denn daß dies eigentlich der Punkt iſt, um den ſich alles drehen muß, wirſt du mit mir überzeugt ſein) und ein eben ſo tiefes Studium Homers werden mich dazu geſchickt machen.

„Ein epiſches Gedicht im achtzehnten Jahrhundert muß ein anderes Ding ſein als eins in der Kindheit der Welt; und eben das iſt es, was mich an dieſer Idee ſo ſehr anzieht — unſere Sitten, der feinſte Duft unſerer Philoſophie, unſere Verfaſſungen, Häuslichkeit, Künſte, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer ſchönen, harmoniſchen Einheit leben, ſo wie in der Iliade alle Zweige der griechiſchen Cultur u. ſ. f. anſchaulich leben. Du wirſt mich verſtehen. Ich bin auch gar nicht abgeneigt, mir eine Maſchinerie dazu zu erfinden. Denn ich möchte und muß auch alle Forderungen, die man an den epiſchen Dichter von Seiten der Form macht, haarſcharf erfüllen. Man iſt einmal ſo eigenſinnig (und vielleicht hat man nicht Unrecht) einem Kunſtwerk Claſſicität abzuſprechen, wenn ſeine Gattung nicht aufs Beſtimmteſte entſchieden iſt. Dieſe Maſchinerie aber, die bei einem ſo modernen Stoffe in einem ſo proſaiſchen Zeitalter die größte Schwierigkeit zu haben ſcheint, kann das Intereſſe in einem hohen Grade erhöhen, wenn ſie eben dieſem modernen Geiſte angepaßt wird. Es rollen allerlei Ideen darüber trüb in meinem Kopfe durcheinander, aber es wird ſich noch etwas Helles daraus bilden. Aber welches Metrum ich dazu wählen würde, ganz entſchieden wählen würde, erräthſt du wohl ſchwerlich. Kein anderes als ottave rime. Alle anderen, das jambiſche ausgenommen, ſind mir in den Tod zuwider; und wie angenehm müßte der Ernſt, das Erhabene in ſo leichten Feſſeln ſpielen! Wie ſehr der epiſche Gehalt durch die weiche, ſanfte Form ſchöner Reime gewinnen! Singen muß man es können, wie die griechiſchen Bauern die Iliade, wie der Gondelieri in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jeruſalem. Ich traue mir zu ſchöne Verſe zu machen und einige Strophen aus den Künſtlern werden dir keinen Zweifel darüber laſſen. Auch über die Epoche aus ſeinem Leben, die ich wählen würde, habe ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche ſeinen Geiſt unendlich poetiſcher entwickeln läßt. Die Schlacht bei Collin und der vorhergehende Sieg bei Prag z. B. oder die traurige Conſtellation vor dem Tode der Kaiſerin Eliſabeth, die ſich dann ſo glücklich und ſo romantiſch durch ihren Tod löſt. Die Haupthandlung müßte wo möglich ſehr einfach und wenig verwickelt ſein, daß das Ganze immer leicht zu überſehen bliebe, wenn auch die Epiſoden noch ſo reichhaltig wären. Ich würde darum immer ſein ganzes Leben und ſein Jahrhundert darin anſchauen laſſen; es giebt hier kein beſſeres Muſter als die Iliade. Homer z. B. macht eine charakteriſtiſche Enumeration der verbündeten Griechen und der trojaniſchen Bundesvölker. Wie intereſſant müßte es ſein, die europäiſchen Hauptnationen, ihr Nationalgepräge, ihre Verfaſſungen und in ſechs bis acht Verſen ihre Geſchichte anſchauend darzuſtellen! Welches Intereſſe für die jetzige Zeit! Statiſtik, Handel, Landescultur, Religion, Geſetzgebung und alles dies könnte oft mit drei Worten lebendig dargeſtellt werden. Der deutſche Reichstag, das Parlament in England, das Conclave in Rom u. ſ. w. Ein ſchönes Denkmal würde auch Voltaire erhalten. Was es mir auch koſten möchte, ich würde den freien Denker darin vorzüglich in Glorie ſtellen und das ganze Gedicht müßte dieſes Gepräge tragen."

Gewiß ſind dieſe Worte in mehrfacher Rückſicht beachtenswerth, denn ſie zeigen uns von neuem eine große Intention des Dichters und die vollen Segel ſeiner weit hinaus gerichteten Hoffnungen.

Ein deutſches National=Epos, gegenüber Klopſtocks geiſtlichem, das ſchon ſo großen Eindruck gemacht hatte, es war kein Geringes. Aber Schillers Aeußerung ſelbſt bekundet hier ſchon eine große Ueberlegenheit, ein ganz anderes Ziel, die Forderung der Beherrſchung des Stoffes und eines ſehr beſtimmten, höher ins Auge gefaßten Planes bei allem Reichthum! Im Uebrigen wird man nicht verkennen, daß, wie dies auch Schiller wohl ſelbſt fühlte, das Ziel in weiter Ferne lag und daß nur eben die mutige Thatkraft in ihrem glücklichſten Aufſchwunge die entgegenſtehenden Hinderniſſe ſo gering anſchlug. Von der Ilias bis zu einem ſolchen Friedrichsliede, von dem trojaniſchen Krieg bis zum ſiebenjährigen, ja von Homer bis zu Voltaire, welch ein Abſtand! Auch von der Form der Ottaverime ſcheint ſich der Dichter damals einen zu leichten Begriff gemacht zu haben, denn als er zur Vorübung für ſein großes Epos den Verſuch mit einer Ueberſetzung der Virgiliſchen Aeneis machte, ſehen wir ihn ſich ſchon bedeutend herabſtimmen zu einer freiern Form der Stanze, die von der Wielandiſchen nicht weit entfernt bleibt.

Das Gelingen des Verſuchs, mit dem auch Körner zufrieden war, befeſtigt Schiller von Neuem in ſeinem großen Plan; er ſchreibt am 28. November 1791:

„Es freut mich ſehr zu hören, daß Du an den Stanzen Geſchmack gefunden haſt, und auf Deine ausführliche Kritik freue ich mich noch mehr. Etwa dreißig ausgenommen ſind die meiſten im Fluge hingeworfen; daher kommt vielleicht die Ungleichheit des Tons, wozu Virgil mich oft verführt haben mag. Aber die Eilfertigkeit ſelbſt, mit der ich ſie hinwarf, giebt mir großes Vertrauen zu mir, denn ſie beweiſt, daß Leichtigkeit bei mir jetzt nicht ſowohl mehr das Werk der Mühe, ſondern der Fertigkeit iſt; Dein Gedanke nach Durchleſung der Stanzen war auch ganz der meinige: daß ich ein epiſches Gedicht machen ſollte — und gewiß, erhalte ich meine Geſundheit wieder und kann zu meinem Leben Vertrauen faſſen, ſo unternehme ich es ſicher. Von den Requiſiten, die den epiſchen Dichter machen, glaube ich alle, eine einzige ausgenommen, zu beſitzen: Darſtellung, Schwung, Fülle, philoſophiſchen Geiſt und Anordnung. Nur die Kenntniſſe fehlen mir, die ein homeriſirender Dichter nothwendig brauchte, ein lebendiges Ganze ſeiner Zeit zu umfaſſen und darzuſtellen: der allgemeine über alles ſich verbreitende Blick des Beobachters. Der epiſche Dichter reicht mit der Welt, die er in ſich hat, nicht aus, er muß in keinem gemeinen Grade mit der Welt außer ihm bekannt und bewandert ſein. Dies iſt was mir fehlt; aber auch alles wie ich glaube. Freilich würde ein mehr entlegenes Zeitalter mir dieſen Mangel bedecken helfen, aber auch das Intereſſe des gewählten Stoffes nothwendig ſchwächen.“

„Könnte ich es mit den übrigen vereinigen, ſo würde ein nationeller Gegenſtand doch den Vorzug erhalten. Kein Schriftſteller, ſo ſehr er auch an Geſinnung Weltbürger ſein mag, wird in der Vorſtellung ſeinem Vaterlande entfliehen. Wäre es auch nur die Sprache, was ihn ſtempelt, ſo wäre dieſe allein genug, ihn in eine gewiſſe Form einzuſchränken und ſeinem Product eine nationelle Eigenthümlichkeit zu geben. Wählte er aber nur einen auswärtigen Gegenſtand, ſo würde der Stoff mit der Darſtellung immer in einem gewiſſen Widerſpruch ſtehen.“

Im Folgenden erkennt Schiller an, daß vor allem das Intereſſe der Nation an einem vaterländiſchen Stoff in Betracht komme und daß nur dieſem örtliche Wahrheit und wahre Lebendigkeit zu geben ſei. Aber jetzt ſehen wir, was ſich ſchon ahnen ließ, daß eben der Gegenſtand, dem er vor wenigen Jahren ſo viel zutraute, daß der Held, für den er damals begeiſtert ſchien, ihm ſchon wieder fern geworden und daß er jetzt einem ganz andern ſich zuwenden möchte. Er ſpricht es deutlich aus: „Friedrich der Zweite iſt kein Stoff für mich, und zwar aus einem Grunde, den Du vielleicht nicht für wichtig genug hältſt. Ich kann dieſen Charakter nicht liebgewinnen; er begeiſtert mich nicht genug, die Rieſenarbeit der Idealiſirung an ihm vorzunehmen.“ So unumwunden dieſe Worte lauten, ſo treffen ſie doch vielleicht den wahren Grund nicht. Schillers Rückfall iſt ſehr begreiflich, aber warum? Er hätte Preuße ſein müſſen, um ſich für Friedrich wahrhaft begeiſtern zu können, dann aber war auch ſeine äußere Lage gar nicht von der Art, daß er ein Werk, das ein Leben erfordert, hätte ausführen können; vor allem war jener Plan, der damals ausführbar ſchien, ein Luftgebilde, das ſchon jetzt im Fortſchritt künſtleriſcher Erfahrung als ſolches erkannt werden mußte.

Und wer iſt nun der neue Held? — „Unter allen hiſtoriſchen Stoffen, wo ſich poetiſches Intereſſe mit nationellem und politiſchem noch am meiſten gattet, und wo ich mich meiner Lieblingsideen am leichteſten entledigen kann, ſteht Guſtav Adolph oben an.“ Dann ferner: „Die Geſchichte der Menſchheit gehört als unentbehrliche Epiſode in die Geſchichte der Reformation, und dieſe iſt mit dem dreißigjährigen Kriege unzertrennlich verbunden. Es kommt alſo bloß auf den ordnenden Geiſt des Dichters an, in einem Heldengedicht, das von der Schlacht bei Leipzig bis zur Schlacht bei Lützen geht, die ganze Geſchichte der Menſchheit ganz ungezwungen und zwar mit mehr Intereſſe zu behandeln, als wenn dies der Hauptſtoff geweſen wäre.“

Es ſind dies wieder Worte, welche von neuem Licht über das innerſte Weſen der Schillerſchen Dichtungsart verbreiten und dem, worauf ſchon wiederholt hinzudeuten war, neue Beſtätigung und Beſtimmtheit geben. Schiller geht überall ins Allgemeine und Große, die ganze Geſchichte der Menſchheit ſoll hier eine Hauptrolle ſpielen, die nächſte Darſtellung nur Ausgangspunkt, nur Symbol dafür ſein; es überraſcht uns dies nicht mehr, da wir eben dies Beſtreben ſchon aus ſeinen lyriſchen Gedichten kennen. Ob es übrigens dem wahren Weſen des epiſchen Gedichtes entſpreche, iſt eine andere Frage, die ich meinerſeits Bedenken tragen würde zu bejahen. Nicht minder iſt fraglich, ob der dreißigjährige Krieg, ob Guſtav Adolph ein ſo günſtiger Gegenſtand ſei, als er damals dem Dichter erſchien. Confeſſioneller Conflict hat immer ſeine Mißlichkeit, der Dichter ſtehe nun darin oder darüber, und hatte denn dieſer Held rein deutſche Intereſſen? Wäre damals das deutſche Nationalgefühl weiter entwickelt geweſen, ſo hätte Schiller wohl auch hier anders geurtheilt. So können wir denn eben ſo wenig beklagen, daß ſein Heldengedicht auf Friedrich nicht zu Stande kam, als das auf Guſtav Adolph, ſein guter Genius leitete den Dichter anders, und wir haben reichlichen Erſatz an Wallenſtein und Tell.

II.

Als Geſchichtſchreiber.

Schiller wollte kein Geſchichtſchreiber ſein, er war es nur gelegentlich und großentheils aus ökonomiſcher Rückſicht, um anderweite Studien zu verwerthen. In ſeinem Briefwechſel mit Körner ſind hierüber Bekenntniſſe, die wir nicht wiederholen mögen, da gar leicht Aeußerungen der Beſcheidenheit oder des Unmuts zu Ungunſten des Werthes gedeutet werden, zumal wenn man ſich nicht zugleich die Größe der Maaßſtäbe vergegenwärtigt, welche der Dichter ſtets an ſich ſelbſt anlegt. Aber Schiller mit der Kraft und Fülle ſeines Geiſtes konnte überhaupt nie etwas Unbedeutendes leiſten und in der That trug er von den Erforderniſſen eines wahren Geſchichtſchreibers die hauptſächlichſten in ſich, hinderlich waren ihm nur die äußeren Umſtände, darunter der Mangel an Zeit — mehr als alles aber ein anderer, wenn man will, höherer Beruf.

Eine Aufforderung des Buchhändlers Göſchen in Leipzig veranlaßte Schiller zur Abfaſſung ſeiner **Geſchichte des Abfalls der Niederlande**, im Jahr 1788; er hoffte durch lebendige und anziehende Darſtellung erſetzen zu können, was man etwa ſonſt vermiſſen werde, und gewiß hat er das erreicht, zumal wenn man, worauf Schiller ſeinen Freund aufmerkſam macht, ſeine Darſtellung mit der ſeiner Vorgänger vergleichen wolle. Dieſer, welcher ſtets von Schiller das Höchſte erwartete und darum nicht ganz befriedigt war, fand doch darin die unverkennbare Probe eines hiſtoriſchen Talentes, namentlich auch die Vereinigung von Fleiß und Genauigkeit in Benutzung der Quellen mit lebhafter Darſtellung, der Stil ſei einfach und edel — wir müſſen aber hinzuſetzen: fließend, gewichtvoll, oft blühend und zur Phantaſie ſprechend. Endlich ſeien die eingeſtreuten und nicht gehäuften Bemerkungen größtentheils von wahrem Gehalt. Aber Körner ſagt: „Je mehr es Dir bei künftigen Arbeiten gelingt, durch Anordnung des Ganzen das Intereſſe immer gleich lebhaft zu erhalten, deſto weniger wirſt Du in einzelnen Stellen das Bedürfniß der Verſchönerung fühlen.“

Wie ſehr Schiller dieſe Mahnung auffaßte, wie ſehr er über die Behandlung und den Stil der Geſchichtſchreibung nachdachte, davon giebt ſein Briefwechſel mit dieſem Freunde durch Jahre hindurch ein ſprechendes Zeugniß. Er verwarf die ſententioſe auf Glanz berechnete Weiſe Gibbons und wollte ſich vorübergehend ſogar der ganz anſpruchsloſen, ja naiven Weiſe des Livius und Herodot annähern, ſo daß Körner im richtigen Gefühl, wie durchaus dies mit Schillers Natur ſtreite, ihn wieder darauf hinweiſen mußte, auch der ernſten und philoſophiſchen Betrachtung Raum zu geben und Recht zu laſſen. Die Früchte davon ſehen wir in Schillers ſpäterer Arbeit, der Geſchichte des dreißigjährigen Krieges (1790), von der ſein Freund, hier ſtets ein ſtrenger Richter, nunmehr ſchreiben konnte: „Deine Manier der Behandlung von Charakteren in der Geſchichte des dreißigjährigen Kriegs iſt mir lieber, als die in der Geſchichte der Niederlande. In dieſer iſt mehr Subjectives, mehr Idealiſirung des Geſchichtſchreibers, mehr Perſonificirung abſtracter Begriffe und weniger Individualität, als in Deiner neuern Arbeit. Das Objective in aller Art von Kunſt wird mir immer werther. In dieſem ſcheint mir die wahre Claſſicität enthalten zu ſein, dasjenige, was einem Kunſtwerke Unſterblichkeit giebt.“ Ein Urtheil, dem die Zuſtimmung nicht fehlen wird.

Ich muß ſchließlich hervorheben, daß doch Schiller der tiefere hiſtoriſche Blick nicht gefehlt hat; dies zeigt ſich namentlich auch in ſeiner Geſchichte vom Abfall der Niederlande. Arbeitete er hier nach unvollkommenen und abgeleiteten Quellen, ſo hat er vorgreifend manches geſehen und gefaßt, was neuere Forſchung ans Licht gezogen — ähnlich, wie ja auch im Wallenſtein.

III.

Als Kritiker.

Die Urtheile eines Künſtlers von Fach ſind neben denen des Laien, und wiederum auch desjenigen, der, mehr oder weniger von Theorien ausgehend, von der Kritik Beruf macht, immer in hohem Grade beachtenswerth, wenn hier auch unter Umſtänden beſondere Vorſicht für die Aufnahme geboten ſein mag. Der Dichter wird ſtets zugleich Kenner ſein, je productiver er ſelbſt iſt, um ſo tiefer wird er in die Productionen Anderer eindringen, er kennt die Ziele der Kunſt, die Mittel, die Schwierigkeiten; vor allem aber wird er zufolge ſeines eigenen Aufſchwunges, ſeines reizbaren Gefühles einer der empfänglichſten Leſer ſein. Von Neid und Mißgunſt, welche ja möglich ſind, wollen wir abſehen, aber freilich auch ſchon die eigene Production könnte ihn einſeitig machen; dagegen aber zeigt ſich, daß edeln und unbefangenen Naturen, und das werden bedeutende Dichter und Künſtler immer ſein müſſen, gerade das oft am allermeiſten imponirt, was ihrer Natur entgegengeſetzt iſt und dieſelbe ergänzt, ein Fall der ganz beſonders bei Schiller eintritt, denn darauf beruht ja eben ſeine Verehrung der Goetheſchen Werke.

Eigentlich Kritiſches hat Schiller nur wenig geſchrieben, und gerade dies iſt nicht ſo hervorragend; aber gelegentlich in ſeinen Schriften und noch mehr in den Briefwechſeln, kommen Urtheile über die Beſtrebungen der Zeitgenoſſen vor, welche in vollem

Maaß unſere Beachtung erfordern. Mit hellem Auge und treffendem Wort hat er hier geſehen und geſprochen, und wenn es irgend eines Beweiſes für die Bedeutung und Richtigkeit ſolcher Ausſprüche bedürfte, ſo wäre zunächſt darauf zu verweiſen, wie großes Gewicht ihnen Goethe beigemeſſen, der ſich nicht wenig davon beſtimmen ließ und der augenſcheinlich mit Schillers Tode eine weſentliche Stütze verlor. So haben denn auch wir ſchon bisher dieſen Urtheilen unſere Aufmerkſamkeit zugewendet und halten es für unſere Pflicht noch ferner davon Gebrauch zu machen.

Zwei ausführlichere Kritiken ſchrieb Schiller für die Jenaer Literaturzeitung, die über Bürgers und über Matthiſſons Gedichte, und gerade beide machen eine gewiſſe Ausnahme, indem Schiller den erſteren nicht hinreichend anerkannt, den anderen aber überſchätzt hat. Wir haben ſchon oben erwähnt, daß Bürger von ſeinem hochſtehenden Genoſſen ein bitteres Unrecht geſchehen ſei, das ihn auf das tiefſte kränkte, wir haben namentlich Schiller tadeln müſſen, ſofern er den Leſſingſchen Grundſatz verletzte, und indem er wahrgenommene Mängel der Gedichte auf die Perſon bezog. Allein hier müſſen wir doch auch wieder etwas zu ſeiner Entſchuldigung ſagen. Einmal ſchon waren die Beſtrebungen und Naturen beider durchaus verſchieden, ja entgegengeſetzt, dann aber handelte es ſich nicht ſowohl um eine Beurtheilung der Bürgerſchen Gedichte, als vielmehr um eine neue Ausgabe derſelben und das hier Hinzugekommene. Weil nun eben dieſes eine herabſteigende, ja eine an ſich verwerfliche und gefährliche Richtung zu bezeichnen ſchien, darum trat Schiller, als Vertheidiger der Würde der Dichtkunſt und ihrer nothwendigen Idealität, mit ſo ſcharfer Waffe auf. Ihm ſelbſt war dieſe Idealität das untrennbare Element der Poeſie, er ſelbſt ſtrebte aus aller Kraft darnach, er hatte ſich mühſam aus dem Rohen emporgearbeitet, und ſo fehlte ihm die Achtung vor dem, der den umgekehrten Weg ſchien gehen zu wollen. Auch wurde Schiller ſich ſchon bewußt, daß der Dichter, um populär zu ſein, nicht zum Volk hinabzuſteigen habe, geſchweige denn ſeine rohere Sprache zu reden brauche. Er ſtellt in helles Licht, daß auch das für die weiteſten Kreiſe berechnete Gedicht von den höchſten Forderungen der Schönheit nichts opfern dürfe. Bei alledem ſcheint es, er ſei von einer länger gehegten, tiefer liegenden Abneigung gegen Bürger eingenommen geweſen, denn es bleibt auffallend, daß er Vorzüge, die er bei Goethe ſo voll anerkannte, bei dieſem nicht auffinden wollte. Er nennt ihn zwar Genie und Talent, ſpricht ihm aber doch ab, was dazu gehört. Wenn er von der Mehrzahl der Bürgerſchen Gedichte ſagt: ſo poetiſch ſie geſungen ſeien, ſo unpoetiſch ſeien ſie empfunden, ſo dürfen wir das nicht zugeben. Der Dichter Bürger in ſeinem beſſeren Weſen und ſeiner Eigenthümlichkeit iſt ihm nicht zur Anſchauung gekommen.

Noch mehr befremdet, daß Schiller den Matthiſſon'ſchen Dichtungen ein ſo reiches und vollgemeſſenes Lob ertheilte. Es war wohl eben der ſentimentale Dichter, den er hier fand und der ihm ſchon alles erreicht zu haben ſchien, was ſich von poetiſcher Landſchaftsmalerei fordern laſſe. Allerdings hatte Haller, der darum ſo hoch gehalten wurde, noch wenig auf dieſem Gebiet geleiſtet, allein auch Matthiſſon nahm nur einen ſchwächlichen Anlauf zum Beſſern und in hellem Licht beſehen iſt das, was Schiller von ihm rühmt, nicht vorhanden, ſondern wird vielmehr vermißt. Wir werden an ſeinem Ort darüber ausführlicher ſein müſſen.

Der Aufſatz iſt zwar von Ahnungen durchzogen und nicht ohne Lichtblicke, enthält aber manches Halbe und ganz Falſche. Die Schreibart überdies iſt ſchwerfällig und zuweilen ſogar pedantiſch nach Kantiſcher Art, ſo daß man den Verfaſſer kaum wieder erkennt. Das waren die Einflüſſe der philoſophiſchen Umgebung zu Jena.

IV.

Als Aeſthetiker.

Schon bei anderer Gelegenheit haben wir der Aeſthetik als eines den deutſchen Philoſophen vorzugsweiſe eigenen Beſitzes gedacht. Profeſſor Baumgarten in Frankfurt an der Oder, der Schüler Chriſtian Wolfs, gab um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, angeregt durch Ulrich Königs Abhandlung über den guten Geſchmack, den Namen und die erſten Linien für eine philoſophiſche Behandlung der allgemeinen Principien der Künſte, ſo daß neben der Lehre vom Wahren, vom Guten ſich hinfort in gleicher Geltung die Lehre vom Schönen ſtellen ſolle. Aber dieſer erſte Begründer war zu ſehr ein Fremdling in den Künſten und die Univerſität, an der er lehrte, zu weit entfernt von Kunſt und Kunſtleben, als daß ſein erſter Entwurf hätte mehr ſein können als ein leeres Fachwerk. Leſſing hat in zwei ſeiner bedeutenden Schriften, dem Laokoon und der Dramaturgie, ein Großes gethan um dieſe Leere auszufüllen und hier nun reihen ſich die Beſtrebungen eines Philoſophen ſchon mit anderem Erfolge an. Immanuel Kant, ein feiner Beobachter bei einem Scharfſinn, den wir nicht hervorzuheben brauchen, förderte das neue Gebiet erheblich, beſonders in zwei Schriften, „über das Schöne und Erhabene" und in ſeiner „Kritik der Urtheilskraft". Hier nun knüpfte Schiller an, und wie das ſchon in ſeinen Gedichten der Fall war, nimmt er auch durch proſaiſche Schriften eine rühmliche Stelle ein in der Begründung der Aeſthetik. Sein Aufenthalt in Jena, ſein Verkehr mit dortigen Philoſophen, namentlich dem Kantianer Reinhold, dann aber auch die Gewöhnung an eine gewiſſe Profeſſormiene und akademiſche Schreibart trugen hierzu das Ihrige bei. Wir haben von Schiller in dieſer Durchgangsperiode eine ganze Folge von kleineren und größeren Abhandlungen äſthetiſchen Inhalts erhalten, deren Intereſſe kein vorübergehendes iſt. Die Vortragsweiſe wird freilich in mehreren derſelben dem Dichter ſehr unähnlich, aber dieſer blickt doch an vielen Orten wieder hindurch und was den Werth dieſer Schriften ausmacht, kommt augenſcheinlich tief aus dem Innern Schillers. Wie es ſchon von großem Werth war, daß ſich ein Leſſing über ſolche Dinge vernehmen ließ, ſo gilt dies nur noch in höherem Grade von ihm; der Philoſoph hatte da nur den Beſchauer von außen gemacht, hier aber finden wir zugleich ein Verſtändniß der Kunſt und ihrer Bedingungen von innen heraus. Um ſo auffallender, daß der Dichter ſich mit einer gewiſſen Mühſeligkeit nach ſeinem nächſten Vorbilde, den Kantiſchen Schriften, eine Art der Entwicklung und der Darſtellung angeeignet oder angebildet hat, die ihm ſehr fern zu liegen ſcheint und in ihrer Weitläufigkeit und Schwerfälligkeit oft ſelbſt hinderlich wird. Sehr lesbar und genußgewährend ſind dieſe Schillerſchen Schriften darum nicht, aber ſie ſind voll von Anregungen und haben zu ihrer Zeit viel Gutes gewirkt.

Wir nennen zuerſt die für die neue Thalia, 1793, verfaßte Abhandlung über Anmut und Würde, mit welcher Schiller ein Gegenſtück, ſo ſcheint es, zu Kants Schrift über das Schöne und Erhabene geben wollte. Eine Anmerkung am Schluß giebt uns noch einen anderen und vielleicht näher liegenden Anknüpfungspunkt: Winckelmann nämlich hatte in ſeiner Kunſtgeſchichte von einer Schönheit geſprochen, in der Anmut und Würde ſich vereinige; nach Art Kantiſcher Scheibungen wollte Schiller nun auch hier geſchieden wiſſen, Grazie und Würde ſeien weſentlich geſchieden, man ſolle nicht das zur Eigenſchaft der Einen oder anderen machen, was weſentlich ihre Grenze und Einſchränkung ſei. In ſolcher Weiſe nun vollbringt er ſein analytiſches Geſchäft und beleuchtet von verſchiedenen Geſichtspunkten aus beide Begriffe, in vieler Rückſicht aufklärend und belehrend, zumal wenn wir in Rechnung ſtellen, daß Vieles, was in unſeren Augen nahe liegt und ſelbſtverſtändlich iſt, es damals nicht, oder nicht in gleichem Grade war. Wir verlangen heute in ſolchen Dingen freilich weniger Wort und geraderen Weg auf die Sache.

Die Anmut iſt nach Schiller die bewegte Schönheit, die Schönheit aber wird, ſehr abweichend von früheren Auffaſſungen, und namentlich auch von der Kants, zugleich für etwas Objectives und Subjectives, für eine Vereinigung des Rationalen und Materiellen, des Sinnlichen und Sittlichen erklärt, während Kant dieſe Begriffe ſchied und als durchaus feindlich und unvereinbar einander gegenüberſtellte, woher denn ſein kategoriſcher Imperativ des Moralgeſetzes. Eben dieſen beſtreitet Schiller auf das beſtimmteſte und ſucht Kant nur durch die Stimmung ſeiner Zeit und deren laxe Moral zu entſchuldigen, welche eine ſolche „Rigidität“ als Gegenſatz erfordert habe. Aber weder Moral noch Schönheit könnten damit beſtehen. Es ſei in der Kantiſchen Moralphiloſophie die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückſchrecke und einen ſchwachen Verſtand leicht verſuchen könne, auf dem Wege einer finſtern und mönchiſchen Aſcetik die moraliſche Vollkommenheit zu ſuchen. Er ſagt von Kant: „Er ward der Drako ſeiner Zeit, weil ſie ihm eines Solons noch nicht werth und empfänglich ſchien,“ und er ruft aus: „Womit hatten es die Kinder des Hauſes verſchuldet, daß er nur für Knechte ſorgte.“ Hiermit iſt nicht nur der Beginn einer milderen und wahren Aeſthetik gegeben, ſondern, wer dieſe Fäden näher in den Anfängen der Schellingiſchen Philoſophie verfolgen will, wird auch hier ihren tief und weit greifenden Einfluß nicht verkennen dürfen. Es ſind übrigens dieſe Theorien mit dem zuſammenzuhalten, was ſich ſchon in den Gedichten zeigte.

Von noch größerem Intereſſe iſt die Schrift „Ueber naive und ſentimentaliſche Dichtung," zuerſt abgedruckt in den Jahrgängen von 1795 und 96. Hier bewegt ſich der Dichter auf einem weit ſchwierigeren Gebiet, er berührt die innerſten Eigenheiten ſeiner künſtleriſchen Production, zumal im Vergleich mit der Goetheſchen, und es iſt ſchon darum dieſer Aufſatz in hohem Grade anziehend und beachtenswerth, ſelbſt wenn er den Gegenſtand nicht ſollte bezwungen haben. Noch anziehender wird die Schrift dadurch, daß hier eine Menge von Beiſpielen aus allen Literaturen herbeigezogen und beleuchtet wird nach den entwickelten Grundſätzen, ſo wie dieſe ſich aus den Beiſpielen ergeben ſollen.

Der Schlüſſel der Abhandlung möchte zu finden ſein in den ganz gelegentlich hingeworfenen Worten: „In der Idylle, wie in allen anderen poetiſchen Gattungen, muß man ein für allemal zwiſchen der Individualität und Idealität eine Wahl treffen, denn beiden Forderungen zugleich Genüge leiſten zu wollen, iſt, ſo lange man nicht am Ziel der Vollkommenheit ſteht, der ſicherſte Weg beide zugleich zu verfehlen." Man hat ſich alſo für eine von beiden zu entſcheiden und danach zerfiel dem Verfaſſer die geſammte Kunſt, insbeſondere die Dichtkunſt, in zwei geſchiedene Sphären, welche er umfaſſend mit dem Namen des Naiven und Sentimentaliſchen glaubte bezeichnen zu können. Dies iſt aber an ſich eine ſehr gewagte Entgegenſetzung deren Schiefheit nicht verborgen bleiben kann; die Unklarheit der Begriffe ward nur noch größer, als der Dichter eine unbeſtimmte Zahl von anderen Gegenſätzen mit hineinzog. So geſchieht es denn, daß er bald den Gegenſatz des Einfachen und des oratoriſch Geſchmückten im Auge hat, bald aber Darſtellung und Betrachtung, das Objective und Subjective. Jeder dieſer Gegenſätze ſpricht die Sache deutlicher aus; aber der Verfaſſer wirft noch andere Gegenſätze mit hinein: Natur und Kunſt, Wirklichkeit und Ideal, Realismus und Idealismus, ja Bewegung und Ruhe, und er mengt und miſcht alles dies nicht wenig durch einander. So entſteht denn, ſo anziehend und anregend

Vieles iſt, doch kein Gewinn an Klarheit, wie dies nicht anders ſein kann bei dem falſchen Ausgang, der Annahme nämlich, daß die Vereinigung nicht möglich ſei oder nur möglich in der Vollkommenheit. Darf denn aber jemals die Theorie dieſer von vorn herein entſagen, hat ſie nicht vielmehr ſogleich ihr Auge darauf zu richten? Eine Frage, welche dreimal zu bejahen iſt, wenn es anders eine Aeſthetik geben ſoll. Das Ganze iſt im Munde Schillers im Grunde nur eine Apologie ſeiner Kunſtart gegenüber der Goetheſchen; inſofern würde die Abhandlung von beſonderem Werth für die Auffaſſung und Feſtſtellung der Schillerſchen Dichtungsweiſe ſein, wenn dieſer nicht ſpäter ſelbſt geſtrebt hätte, eine andere Bahn einzuſchlagen, und zwar eben die damals aufgegebene Vereinigung zu ſuchen, ebenſo wie er die Schönheit in eine Einigung des Materialen und Geiſtigen geſetzt hatte.

Zum Schluß mag hier noch von Intereſſe ſein, zu ſehen, welchen Eindruck auf Schiller die Poetik des Ariſtoteles machte, als er in ſpäteren Jahren ſie kennen lernte. Er äußert ſich darüber ausführlicher in ſeinem Brief an Goethe vom 7. Mai 1797; ich hebe daraus hervor:

„Es ſind viele ſcheinbare Widerſprüche in dieſer Abhandlung, die ihr aber in meinen Augen nur einen neuen hohen Werth geben; denn ſie beſtätigen mir, daß das Ganze nur aus einzelnen Aperçüs beſteht, und daß keine theoretiſch vorgefaßten Begriffe dabei im Spiele ſind; Manches mag freilich auch dem Ueberſetzer zuzuſchreiben ſein."

„Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen."

„Wie er die Poeſie und die Geſchichte mit einander vergleicht und jener eine größere Wahrheit zugeſteht, das hat mich auch ſehr von einem ſolchen Verſtandesmenſchen erfreut."

„Es iſt auch ſehr artig, wie er bemerkt, bei Gelegenheit deſſen, was er von den Meinungen ſagt, daß die Alten ihre Perſonen mit mehr Politik, die Neuen mit mehr Rhetorik ſprechen laſſen.“

„Es iſt gleichfalls recht geſchickt, was er zum Vortheil wahrer hiſtoriſcher Namen bei dramatiſchen Perſonen ſagt.“

„Daß er den Euripides ſo ſehr begünſtigte, wie man ihm ſonſt Schuld giebt, habe ich ganz und gar nicht gefunden. Ueberhaupt finde ich, nachdem ich dieſe Poetik nun ſelbſt geleſen, wie ungeheuer man ihn mißverſtanden hat.“

V.

Das Ganze der Erſcheinung.

Iſt nun auch auf das Ganze der Erſcheinung unſeres Dichters ein Blick zu werfen, ſo gehen wir wohl am beſten von den Aeußerungen Goethes aus, Schiller ſei immer und in Allem groß geweſen, oft von einem Tage zum anderen wunderbar fortgeſchritten. Und ſo müſſen wir denn auch beſonders das Beſtreben zurückweiſen, den Dichter auf eine feſte Formel zu bringen, ſein Weſen auf enge Grenzen beſchränken zu wollen. Die Reihe ſeiner Werke, der Abſtand der früheſten von den ſpäteſten, zeigt nicht nur eine große Entwickelung, ein mächtiges Streben zur Vollkommenheit hin, ſondern auch eine überraſchende Ausbreitung nach verſchiedenen Seiten, und dabei iſt in Anſchlag zu bringen, daß des Dichters Laufbahn in der Fülle ſeiner Kraft unterbrochen wurde.

Die ſchäumende wilde Kraft, welche in den Räubern ergreift, läuterte ſich zu ſolchen Tönen, wie ſie in der Jungfrau, der Braut, dem Tell anſprechen; der Dichter, der von Gebilden ſeiner Phantaſie ausging, drang kräftig vor zur Wahrheit des Lebens, zur Auffaſſung hiſtoriſcher Charaktere und Conflicte, vor allem galt ſein Streben dem Ideal, einer Verklärung der Geſtalten durch die Kunſt. Nicht minder ſetzt der Umfang ſeines ſchöpferiſchen Vermögens in Erſtaunen, denn wir haben bei einander den entſchiedenen Lyriker und den entſchiedenen Tragiker, aber auch innerhalb beider Gebiete die verſchiedenartigſten und entgegengeſetzteſten Tonarten. Die

Jungfrau von Orleans läßt nicht einen Dichter von Wallenſteins Lager vermuten, ja ſelbſt nach den Piccolomini und Wallenſteins Tod würden wir auf einen ſolchen nicht vorbereitet ſein. Es liegt etwas Unberechenbares in Schillers Natur; niemand, und er ſelbſt nicht, konnte ahnen, wohin ſein nächſtes Werk ihn führen würde. Das iſt gewiß die größte Beglaubigung der inneren Kraft, des ſchlummernden, inneren Reichthums.

Schiller arbeitete in ganz anderer Weiſe wie Goethe, ja geradezu in umgekehrter Weiſe, wie er ſich deſſen ſelbſt ſo klar bewußt geworden. Goethe ging ſtets von der Anſchauung aus, von unmittelbaren Lebensbildern und ſuchte dieſe künſtleriſch zu formen; Schiller ging von Gedanken aus, oft von ganz abſtracten Gedanken und ſuchte für dieſe erſt den Körper, die Geſtalt, das Leben — gewiß ein ſchwieriger Weg. Daß er aber auf dieſem Weg zum Ziel der Kunſt gelangt, das iſt um ſo bewundernswürdiger und ſetzt eine Fülle der inneren Anſchauung, eine gewaltige Kraft der Geſtaltungsgabe voraus.

Dabei überließ der Dichter viel dem Augenblick, nämlich in der Ausbildung, und hier beſtimmte ihn oft die Reizbarkeit ſeiner Natur. Goethe ſagt uns, Schiller habe viel an ſeinen Dramen geändert, zuweilen noch unmittelbar vor der Aufführung — allerdings eine Gefahr, der die rege Schöpferkraft ausgeſetzt iſt, denn jeder Anlaß gab ihm neue Empfindungen und Combinationen ein — während Goethe, in der Zeit ſeiner Kraft, hier mehr an feſt vorgezeichneten Grenzen und im voraus entworfenen Schematismen feſthielt. Viel hat hier auch die äußere Bedrängniß Schillers mitgewirkt, welche rüſtige Arbeit ohne Aufſchub gebot und nicht immer das Abwarten der rechten Stunde zuließ. Der frühe Tod aber befreite ihn von allen Symptomen weichender Kraft.

Die Gedanken des Dichters ſind ſtets ins Allgemeine und Große gerichtet, auf das Verhältniß des Menſchen zur Natur, auf die Bedingungen der Civiliſation, die Erziehung des Menſchen zum Staatsleben, zur Kunſt, die läuternde, verklärende Bedeutung der letzteren — namentlich auch an Stelle des Religiöſen. In dieſen allgemeinſten Verhältniſſen verweilt der Dichter mit Vorliebe, er zieht ſtets die Betrachtung da hinüber und er äußert ſich mit Ernſt, mit Gewicht, meiſtens in einer Weiſe, daß über dieſe Dinge nicht wieder geſprochen werden kann. Sie kamen damals zuerſt an die Reihe, Schiller zog hier allen Vortheil von ſeiner Zeitſtellung: er gab ihnen für alle Zeiten das rechte Wort. Die lehrhafte Richtung der Dichter vor ihm erhielt dadurch ihren Abſchluß, er ging hier vom Kleinen ins Große und wußte den Verſtand mit der Phantaſie in Einklang zu ſetzen, denn ſeine Ausſprüche tragen ſogleich den Charakter eines poetiſchen Schwunges. Wir haben ſchon aufmerkſam gemacht auf den Faden, der ſich hier durch ſeine Gedichte hindurch zieht, um in der Glocke zu culminiren; aber er zeigt ſich auch ebenſo in den Dramen.

Werfen wir einen nähern Blick auf Schillers Entwickelung, ſo iſt die Bahn die er durchmeſſen, die Richtung ſeines Fortſchrittes im Allgemeinen eine ähnliche wie bei Goethe, denn er ging von regelloſeren Aeußerungen einer urſprünglichen Kraft zu idealeren Kunſtformen über. Der entſchiedene Beruf zu einem dramatiſchen Dichter liegt in den Räubern ſchon ausgeſprochen, aber man erwartet einen anderen, mehr auf lebendige Geſtaltung und markvolle Charakterbildung gerichteten Fortſchritt. Hier trat ihm ein Element entgegen, das ſich zuerſt im Don Carlos zeigt, das Declamatoriſche, bald mehr zum Lyriſchen, bald mehr zum Philoſophiſchen ſich neigend. Im Hintergrunde liegt das vom Griechenthum genährte Streben, nach den Stürmen der aufſchäumenden Genieperiode wieder zur beruhigten edeln Kunſtform zurückzukehren, eine neue Form des Klaſſiſchen zu gewinnen — vielleicht iſt man nur zu ſchnell darin vorgegangen. Die mächtig ſchwellende lyriſche Ader und die philoſophiſchen Beſtrebungen des Dichters thaten hier wohl auch noch das Ihrige. Darf man ſagen Schillers Lyrik, namentlich in den Balladen, ſei in hohem Grade gefördert worden durch ſeine dramatiſche Kunſt, ſo möchte für das Drama das Umgekehrte der

Fall ſein und ſchwer läßt ſich verkennen, daß eben jene klangvolle Ausbildung der in breitem Strom ſich ergießenden Sprache den Charakteren den Raum nehme, ſich darſtellungsvoll zu entwickeln. Ein Charakter wie Wallenſtein iſt in den Grundlinien wohlgezeichnet, aber ſchon dadurch, daß er zu viel Wort erhält, wird dieſe Zeichnung gar ſehr beeinträchtigt. Gleiches gilt von andern Rollen und Stücken und man frage ſich doch nur, ob in einer Tragödie von der Anlage und dem Ton der Braut von Meſſina noch viel von ſpecieller Charakteriſtik der Handelnden die Rede ſein könne: es iſt eben das Pathetiſche, Sententioſe, Declamatoriſche, das hier nur noch allgemeinere Umriſſe geſtattet.

Wiederholt iſt geſagt worden, Goethe ſei ſtärker in Frauenrollen, Schiller in männlichen. Ohne beſtreiten zu wollen, was daran wahr iſt, bedarf es doch einer Erklärung und empfängt ſie großentheils in dem eben gezeigten Zuſammenhange. Gewiß wußte Schiller auch Frauencharaktere zu unterſcheiden, man werfe den Blick auf Eliſabeth und Maria, auf Tells Weib und Bertha, auf Marfa und Marina, auf Thekla und Gräfin Terzky; aber in ſeinen Tragödien fehlt eben auch der Raum zu einer individuelleren, naiveren Entfaltung; das Pathos weiſt auch hier ins Allgemeine. Dazu verlangt das Theater ſtärkeren Farbenauftrag und des Dichters innerſte Natur ſtrebt auch hier nach dem Heroiſchen, kehrt ſich ab von dem Weichen und Zarten, wie er zum Politiſchen hinſtrebt und ſich fortwendet von Verhältniſſen des Privatlebens.

Es kann auffallen, daß der Dichter, der in der erſten Trias ſeiner Stücke eine ſo wohlgegliederte, gerundete dramatiſche Form zeigt, weiterhin von derſelben abläßt, hier ins Schwanken fällt und von Neuem kämpfen muß. Im Carlos war, was ihn in die Breite und aus der Bahn trieb, nicht bloß die während der Arbeit erfolgte Aenderung des Planes, nicht bloß die Freude an dem gemeſſenen Wort, ſondern doch auch ſchon das wachſende Gefühl von der Bedeutung des geſchichtlichen Momentes, und eben dieſer zunehmende hiſtoriſche Sinn mit dem Beſtreben, im Drama ein ſprechendes Zeitbild und die volle Action der politiſchen Factoren zu zeigen, führte ihn zunächſt im Wallenſtein über die natürlichen Grenzen der Tragödie hinaus. Dies Streben blieb und hat Schiller bei allen nachfolgenden Dramen von hiſtoriſchem Stoff zu ſchaffen gemacht. Er faßt überall die Staatsaction ins Auge: gewinnen dadurch die Stücke an Gewicht, ſo können die einzelnen Charaktere verlieren und jedenfalls wird die Abrundung ſchwieriger. Wir finden in der Braut von Meſſina, aber eben nur weil ihr Inhalt ein ganz erfundener iſt, eine regelrechte Form der Tragödie, ſogar nach dem Vorbild der Alten, während das Gewebe des Tell wieder ein ſehr viel freieres, loſeres, zum Theil aphoriſtiſches iſt und namentlich in ſeinem letzten Stück befand Schiller ſich auf dieſer Seite großen Schwierigkeiten gegenüber, wie das die Aufzeichnungen und erſten Conceptionen zum Demetrius ergeben. Zum Theil allerdings hat dies darin ſeinen Grund, daß der Dichter an die Arbeit des Einzelnen ging, ehe das Ganze feſtſtand; aber man vergeſſe nicht, daß hier ein neues gewaltiges Ferment in die Kunſt kam, das völlig zu verarbeiten nur die Lebenszeit fehlte.

Mit Recht iſt Schiller der Dichter der Jugend genannt worden, das iſt er zufolge ſehr verſchiedener Eigenſchaften, ſchon durch den Klang ſeiner Worte, durch den Schwung und das Feuer ſeiner Rede, dann aber auch durch dieſe Allgemeinheit ſeiner Betrachtungen, denn es iſt das ein Stadium, durch welches die Bildung des Einzelnen hindurch gehen muß, ebenſo wie die Nation hindurchgegangen iſt.

Schiller iſt nun aber auch ganz beſonders der Dichter der Deutſchen. Der Ernſt der Betrachtung, das Streben nach Tiefe, nach Hoheit, das liegt tief im Blut der germaniſchen Völker, und dafür iſt reichſte Nahrung, iſt unmittelbarſter Ton in Schillers Dichtung.

Es kommt hier auch noch ein Beſonderes hinzu. Schiller ſteht gewiſſermaßen am Schluß der Periode, welche mit Opitz beginnt. Wenn dieſe declamatoriſch und lehrhaft, wenn ſie mehr betrachtend als darſtellend war, ſo konnte ſie nicht vollſtändiger und ſchöner zum Ziel geführt werden, als dies durch unſern Dichter geſchehen iſt. Aber er ſetzte ſeinen Fuß auch ſchon hinüber in eine rein poetiſche Welt. Er ging über aus der Renaiſſance zum Griechenthum; die alten Götter waren ihm kein rhetoriſcher Auspuꜩ, er drang vor zu ihrer mehr innerlichen Auffaſſung, zu einer Art von idealem Cultus, weshalb denn ſeine Götter Griechenlands ſo großen Anſtoß erregt.

Aber er blieb nicht ſtehen, denn er war Dichter. Er wußte auch andere Anſchauungen von innen heraus zu faſſen und darzuſtellen und hier muß vor allem bemerkt werden, daß er großentheils der erſte war, der den Formen und dem Weſen der alten Kirche wieder ein poetiſches, ein tief menſchliches, ein höheres Element abzugewinnen wußte, ebenſo in der Maria Stuart, wie in den Gedichten. Er iſt überhaupt kein Mann des Bekenntniſſes und der Partei: wer ihn zum Anbeter der Griechiſchen Götter machen will, den verweiſen wir auf die poetiſche Feier der mittelalterlichen Kirche und des Ritterthums, wer in ihm nur den Dichter der Freiheit ſucht, der beachte den Royalismus, welcher in der Jungfrau von Orleans herrſcht, oder im Demetrius. Er iſt mithin auch nicht der ſubjective Dichter, wofür man ihn ausgeben will: man beachte doch nur den hiſtoriſchen und politiſchen Blick, der ſich in ſeinen Dramen ausſpricht, man beachte ferner z. B. die Zeichnung der Nationalitäten, welche ſein letztes Fragment ſo werthvoll macht.

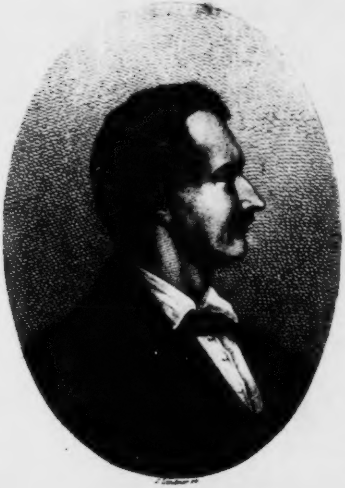
Schiller hat aus Goethes Fauſt ſich beſonders die Duplicität ſeiner Natur herausgeleſen, wie er denn dieſe noch mehr hervorgekehrt wünſchte: ſcheint es doch, als ſei er hierbei ſich einer gewiſſen eigenen Duplicität bewußt geworden, die wir am kürzeſten bezeichnen mit Realismus und Idealismus. Schiller ging in ſeinen

Beſtrebungen bald von der einen, bald von der anderen Seite aus und ſtrebte ſtets nach der Ineinsbildung, die ihm in verſchiedener Weiſe gelungen iſt; wenn dies als das Ziel der Kunſt und als das Kennzeichen ihrer Vollendung zu betrachten iſt, ſo haben wir den Hintritt des Dichters auf der Höhe ſeiner Kraft und zur Zeit, als er die ſichere Bahn gefunden hatte, auf der er erſt die Früchte ſeines bisherigen Ringens ernten ſollte, ganz beſonders zu beklagen. Und derjenige Nachfolger, auf den am erſten dieſe Erbſchaft hätte übergehen können, erlag nur noch einem früheren Tode.

Wir kehren ſchließlich zurück auf das Verhältniß, in welchem ſich Schillers Geſtalt der Goethes gegenüberſtellt. Obwohl nur ein Jahrzehent jünger, ſcheint er doch nach einer wichtigen Seite hin einem andern Jahrhundert anzugehören. Die Eindrücke der Revolution, welche Goethe abzuwehren bemüht iſt, hat er in ſich verarbeitet, für ſeine Poeſie ausgebeutet. Sie haben in ihm einen neuen Sinn geweckt, den Sinn für Staats- und Völkerleben, ein Element, das ſeinen Werken, den Dramen ſowohl als den Gedichten, ein über die Enge des Privatlebens hinausgehendes Intereſſe giebt, das alles Frühere als arm und dürftig erſcheinen läßt, namentlich wenn es ſich erhebt zu den Zielen der Menſchheit. Dieſe Verſchiedenheit von Goethe, dieſer Gegenſatz ſchärft ſich um ſo mehr, als Schiller hinüberneigt zum philoſophiſchen Geſchichtſchreiber, dieſer zur beobachtenden Wiſſenſchaft, zur Naturforſchung. Für jeden von beiden war Shakeſpeare ein anderer Dichter, waren die Griechen ganz andere Muſter. Sind beide zugleich Realiſten und Idealiſten, ſo ſind ſie es doch in ſehr verſchiedener Weiſe und ſuchen die Verbindung auf anderem Wege.

Noch Eins hatte Schiller mit Goethe gemein, die Fähigkeit, die Beſtrebungen der Zeitgenoſſen aufzunehmen und ſich nutzbar zu machen. Dies zeigt ſich namentlich in ſeinem Verhältniß zu den Romantikern. Hat er denſelben vorgearbeitet, ſo hat er doch auch von ihnen empfangen und iſt mit dem Zeitgeiſt gegangen, eben wie Goethe. Wir haben hier genau auf die chronologiſchen Data zu achten; die Beſtrebungen von Friedrich Schlegel, die Verſuche von Tieck ſind um einige Jahre früher als das entſchiedene Hervortreten des romantiſchen Elementes bei Schiller, insbeſondere iſt Tiecks Genoveva vom Jahr 1800 der Jungfrau von Orleans vorangegangen, und der Einfluß jenes Stückes dürfte nicht zu verkennen ſein. In ähnlicher Weiſe wird von Tieck bemerkt, daß der von den Romantikern emporgehobene Calderon hier und ſelbſt in der Braut von Meſſina erkennbar werde. Die überlegene Dichterkraft Schillers, die in allem die Poeſie zu finden und herauszukehren wußte, zeigt ſich auch hier, und wenn Schillers Jungfrau aus den dunkeln Beſtrebungen der Romantiker hell hervorleuchtet, was hätten ſie ſelbſt an die Seite zu ſtellen?

So ſchließt und rundet ſich denn Schillers dichteriſche Geſtalt in ſicherem Umriß, in ſich ſelbſt von beſtimmtem Charakter und ebenſo kennzeichnend für die Zeit, in welcher ſie ſteht. Dies Bild gewinnt aber erſt ſeinen vollen Abſchluß, wenn wir auch auf eine Grenze aufmerkſam machen. So umfangreich Schillers Poeſie erſcheint, ſo weit ſein Genius die Flügel breitet, dieſe Poeſie iſt doch nicht die ganze Poeſie. Gegenüber dem Betrachtenden, dem Streben nach dem Allgemeinen, dem Nachdrucksvollen, gegenüber dem Deklamatoriſchen, giebt es noch ein Anderes — das Sangbare, das Volksmäßige, und wieder das Freilebendige, das duftig Romantiſche. Schiller fühlte ſehr wohl, daß ſeine Poeſie zunächſt nur die Halbſcheid ſei, daß es hier eine Ergänzung gebe und geben müſſe. Er bezeichnet dieſelbe mit dem Naiven, im Gegenſatz des Sentimentalen und ſie verkörperte ſich ihm in Goethe, der eben darum ſeine ſtaunende Bewunderung beſaß. Er hat überdies zum öftern ausgeſprochen, daß die Poeſie ſtets etwas von leichtem Spiel an ſich haben müſſe, daß alſo der Ernſt, der Gehalt, die Lehre, wie tief ſie immer ſchöpfen möge, nicht alles ſei, daß der Hauch des frei Geiſtigen, die unmittelbare Erſcheinung des geflügelten Genius zuletzt entſcheide. Hier nun, obwohl auch dies ſeine Gefahren hat, iſt Goethe ihm überlegen, hier hat ſeine Art zu dichten und ſich zu geben mehr Recht, mehr Zukunft. Ja man kann ſagen: Schiller, an Jahren jünger, gehöre eigentlich mehr noch der älteren Richtung an, er ſei auf dieſer Seite mehr ein Abſchluß, während Goethe mehr ein Anfang. Es iſt dies wichtig für das Verſtändniß deſſen, was ſich beiden anſchließt.



AUG. GRAF v. PLATEN.

Friedrich Bruckmanns Verlag in München

Siebenundzwanzigſtes Buch.

Schillers Zeitgenoſſen.

I.

Die Zeitgenoſſen.

Lyriſche Dichter.

Bleiben wir unſerer Sitte treu und blicken, nachdem wir dem dichteriſchen Heros der Zeit unſere Betrachtung gewidmet, nun auch nach ſeinem Gefolge um, nach den Sternen zweiter, dritter und fernerer Größe, ſo treffen wir hier auf eine ganz eigene und in der That auffallende Erſcheinung. An Chorſtimmen, ja an einem reichen Chor fehlt es nicht, wohl aber an einer Vermittlung mit den hochragenden Führern, denn rechnen wir diejenigen ab, welche einer früheren Zeit angehören, und von uns demgemäß ſchon ihre Behandlung gefunden haben, ſo iſt unter den eigentlichen Zeitgenoſſen nicht, wie das bei Goethe in deſſen Jugend und Mannheit der Fall war, eine Zahl der Mitſtrebenden zu nennen, ſondern es fehlen eben die Dichter zweiten und dritten Ranges und wir müſſen ihm ſogleich den Chor gegenüberſtellen, oder wenigſtens uns mit dem Gedanken vertraut machen, daß zwiſchen ihm und den neben ihm ſtehenden Dichtern gleichen oder jüngeren Alters ein bedeutender Abſtand ſei, ſo daß die Größe ſeiner Erſcheinung nur um ſo impoſanter hervortritt.

Dies zeigt ſich nirgend deutlicher als in dem von Schiller in fünf Jahrgängen für die Jahre 1796 bis 1800 herausgegebenen Muſenalmanach, denn außer den Beiträgen der beiden Heroen iſt hier kaum etwas, dem ſich ein irgend gleichkommender Werth zugeſtehen ließe, obwohl anzunehmen iſt, es müſſe Schiller alles zugefloſſen ſein, was damals an Lyriſchem in Deutſchland geſchaffen worden, ſelbſt wenn er ſich nicht allzu rührig darnach umgethan, müſſe man die Geſellſchaft von ihm, von Goethe und Herder geſucht haben. In der That finden wir auch alle Namen hier beiſammen, welche die Zeit aufzuweiſen hat, allein das Werthverhältniß iſt eben das angedeutete; die Aufzählung dieſer dichtenden Zeitgenoſſen iſt aber durch den Muſenalmanach leicht gemacht.

Herders, der übrigens hier nur anonym erſcheint, meiſtens mit der Bezeichnung R., ward ſchon gedacht und er hat ſeine Bedeutung in einer früheren Periode. Konnten wir ſeinen Gedichten keinen der erſten Plätze einräumen, ſo beſaßen ſie doch immer noch eine gewiſſe Schätzung Schillers, welcher ſogar einige der ſpäteren in der Adraſtea wegen ihres ruhigen Vortrags und der darin herrſchenden Zartheit lobte; daß dichteriſches Feuer und darſtellende Kraft ihnen abging, kann er ſich nicht verhehlt haben.

Wenn wir nun auf die Jüngern, auf den begleitenden Chorus den Blick richten, ſo gruppirt ſich derſelbe ſogleich nach Gattungen, welche für die Periode in unverkennbarſter Weiſe bezeichnend ſind, daher ſogleich als ſolche gefaßt werden müſſen.

II.

Die Landſchaftsmaler.

Hatten ſchon in dem früheren Zeitabſchnitt Haller und von Kleiſt ſich in landſchaftlichen Schilderungen mit mehr oder weniger Glück verſucht, mußten wir ſchon auf den Einfluß Thomſons aufmerkſam machen, welcher in erfreulicher Weiſe dazu beitrug, die bildloſe Proſa aus der Poeſie zu verdrängen, ſo wurde nicht nur in dieſer Bahn fortgegangen, ſondern unter dem Einfluß Klopſtocks, Oſſians und endlich auch Schillers ſelbſt öffnete ſich in eigenthümlicher Weiſe hier eine breitere Bahn, welche beſonders den ſchwächeren Geiſtern bequem erſchien. Es iſt dies die Verſetzung des landſchaftlichen Elementes mit einem gleichen Antheil von Empfindung, zunächſt Schwermuth, eine Miſchung übrigens, welche ſich auch ſchon in England vollzogen hatte. Young und Thomſon zuſammengethan ergaben Gray, deſſen einziges Stück, die bekannte Elegie auf den Kirchhof, ihren Schatten weit hinein in die Literatur der Zeit wirft und hier zunächſt in Hölty erſcheint. Der Ton des letzteren nun breitet ſich aus und nimmt noch fernere Schattirungen an.

Wir ſprechen hier billig zuerſt von Schillers Jugendgeſpielen, Carl Philipp Conz, geboren zu Lorch am 28. October 1762, alſo nur drei Jahre jünger als ſein berühmter Landsmann. Er ſtudirte in dem theologiſchen Stift zu Tübingen, war dann Repetent am Seminar, 1790 Prediger an der Karls-Akademie, ſpäter zu Vaihingen und Ludwigsburg, 1804 Profeſſor der klaſſiſchen Literatur an der Univerſität zu Tübingen und ſtarb daſelbſt im Jahr 1827. Seine Gedichte erſchienen Tübingen 1792 und Zürich 1806. Ein zarter und gebildeter Sinn ſpricht ſich in dieſen Gedichten aus, der ſich einerſeits in einer milderen Aneignung der Formen des Alterthums bewegt, dann aber als beſonderes Feld die ſentimentale Landſchaftsmalerei in Anſpruch nimmt. Sehr kennzeichnend iſt in dieſer Art ein längeres Gedicht im Muſenalmanach für 1796, das ſich „Abendphantaſie nach einem ſchwülen Sommertage“ nennt und nach Form und Inhalt ſeine Herkunft zu erkennen giebt. Es kann nämlich nicht zweifelhaft ſein, daß es gewiſſe Oden Klopſtocks ſind, an welche ſich zunächſt dieſe Dichtungsart anknüpft, welche ihren Pinſel am liebſten und faſt ausſchließlich in Mondſchein und Abendduft taucht, der ganzen Empfindung nach ſich aber zu den ſentimentalen Dichtern der Engländer hinüberneigt. Das Gedicht iſt in der ſauber gehandhabten alcäiſchen Strophe und ſeine Art mögen die beiden erſten zeigen:

Die Sonn' iſt unter; Schwüle des Tages lag
Schwer auf der Erde, machte die Blumen der
Empfindung, machte deine Blumen,
Lächelnder Phantaſus, alle welken.

Du kommſt mit neuen ſtärkenden Labungen,
Willkommen ſei, ambroſiſcher Abend, mir!
Von reinen Fittigen gehoben,
Hebet ſich neu mir der Seele Fittig.

Das Stück breitet ſich in dreizehn Strophen aus, und geht von der Schilderung nur wenig zu einer kleinen Betrachtung über, in der That nur möglich, nachdem man ſo lange Zeit ſich von allem Anſchaulichen abgekehrt hatte.

Von demſelben Dichter bringt der Almanach für 1798 wiederum eine „Abendphantaſie“, und dieſe iſt in Reimen. Da ſie nur aus ſieben Strophen beſteht und an Inhalt der vorigen weit vorausgeht, möge ſie hier zur Charakteriſtik der Gattung dienen, welche alsbald eine breitere Ausdehnung gewinnt und recht eigentlich das Feld aller derer wird, die nichts Lebendes zu geben wiſſen.

Die Phantaſie, des Himmels ſchönſtes Kind,
Kommt auf Gewölk von Roſen hergezogen;
Der Abendſonne Zauberdüfte ſind
Schon vor ihr her den Bergen angeflogen;

Romantiſch liegt vor mir das kleine Thal,
Vom nahen Wall der Hügel ſtill begränzet,
Um die erſterbend ſchon der letzte Strahl
Der Sonn' im Kampfe mit den Schatten glänzet;

Die fallen jetzt hernieder in das Land;
Das Schauſpiel dort der Ferne tritt zurücke;
Die Welt verengt an dichter Nebelwand
Allmälig ſich des Spähers irrem Blicke.*)

Ein Schweigen, wie der Ruhe Schweigen, zieht
Sich rings umher durch's dämmernde Gefilde,
Auf das herab ſchon Hespers Fackel glüht,
Verſchwunden ſind vor mir des Tags Gebilde.

Die Nebel fliehn, der Sterne Welt geht auf;
Sie blinken Aug' an Auge ſchon am Himmel:
Frei wandeln ſie jetzt den gewohnten Lauf,
Den feſtlichen, in ſeligem Gewimmel.

Mein reines Licht wird durch ihr Licht erhellt,
Es tagt in mir; ich wähne, neue Augen
Gehn in mir auf, die Wunder jener Welt
Voll Pracht und hoher Schönheit einzuſaugen.

---

*) Wie viel ſchöner Goethes: Schon wird alle Nähe fern!

Der Gottheit Strahl berühret mich und reißt
Mich hoch empor, weit über niedre Zonen,
Hin wo der Quell der ew'gen Wahrheit fleußt,
Und die Geſtalten aller Guten wohnen.

Das Gedicht iſt wohlgeeignet für den Dichter Intereſſe zu erwecken und zum Beweiſe, daß er nicht ganz auf dieſe Landſchaftsmalerei beſchränkt ſei, ſondern auch Lebendigem ſich zartſinnig zuwende, ſtehe hier noch ein Gedicht aus dem Almanach von 1797:

Das Kind.

Alles betaſtet die Hand des Kleinen; gläubig und furchtlos
Streckt er den tappenden Arm dahin und dorthin hinaus.
Waſſer und Flamme, Sprödes und Weiches möchte der zarte
Finger verſuchen, ſo wie, Leben, dein Muthwill' ihn treibt.
An den Geſtalten des Seins übt ſeine lüſternen Kräfte
So der Knab und in ihm reifet der Glaub' an die Welt.
Seliges Kind! Noch erzieht die Natur dich ſpielend, und ſpielend
Folgſt du, gegängelt von ihr, ihrem gefälligen Zug.
Sicher vertrauſt du dich ihr, o lern' ihr dann auch vertrauen,
Wenn ihr lehrendes Wort einſt an dein Inneres ſpricht,
Daß den Menſchen in dir nicht künftig die Menſchen verderben,
Leite die Treue dich ſtets mit der verborgenen Hand.

Der Adler Schiller hatte alſo auch eine Taube neben ſich zur Genoſſin ſeines Fluges!

Es iſt im Ferneren recht kennzeichnend wie in allen Jahrgängen des Schillerſchen Muſenalmanachs ſich dieſe landſchaftliche Malerei ausbreitet, ſo daß ſie recht eigentlich den Grund bildet, auf dem die lebensvollen Geſtalten Schillers und Goethes ſich abheben; es iſt ferner recht bemerkenswerth wie die kleineren Stimmen beinahe ſämmtlich in dieſe Tonart verfallen und mit welcher Unbefangenheit man ſich der zweifelhaften Gattung hingiebt, als ob die ernſten Mahnungen Leſſings ſchon ganz vergeſſen wären. Friederike Brun beſchreibt mit geringer Zuthat an Empfindung den Garten zu Wörlitz, in dem ohnedies die Kunſt mehr gethan hat als die Natur; Sophie Mereau beſingt in ähnlicher Weiſe Terracina in einem beſonderen Gedicht, in Beziehung auf Landſchaft, Licht und Schatten, darin die Zeilen:

Wenn die Welle ſich hebt, und wechſelnd auf Thäler und Dörfchen
Tannenwälder und Seen dunkle Schattirungen ſtreut.

Da haben wir nun ſchon ganz Matthiſſon, und dieſer iſt denn der Höhepunkt der ganzen breit ausgedehnten Richtung, jedenfalls der gekannteſte derſelben. Mit Uebergehung mancher Anderen verweilen wir deshalb noch beſonders bei dieſem.

Friedrich von Matthiſſon.

Da meine Schätzung dieſes Dichters nicht unerheblich von derjenigen abweicht, welche er zu ſeiner Zeit gefunden, und zwar zu ſeinem Nachtheil, ſo iſt auch der Abriß ſeines Lebens hier nur in der Kürze zu geben; es fehlt ohnedies an beſonderen äußeren Erlebniſſen und noch mehr an innerer Entwicklung. Matthiſſon iſt zu Hohendodeleben bei Magdeburg am 23. Januar 1761 geboren, erhielt ſeine Bildung auf der gelehrten Schule zu Kloſterbergen, ſtudirte darauf zu Halle Theologie, übernahm ein Lehramt zu Deſſau, führte ſodann junge livländiſche Herren als Mentor auf die Univerſität zu Heidelberg, wurde im Jahr 1794 Vorleſer der Fürſtin Louiſe von Deſſau, welche er auf ihren Reiſen begleitete, erhielt vom Landgrafen von Heſſen-Homburg den Titel eines Hofrathes, darauf 1801 den eines badiſchen Legationsrathes, wurde 1809 Ritter des Würtembergiſchen Civilverdienſtordens und in den Adelſtand erhoben. Im Jahr 1812 war er mit dem Titel Geheimer Legationsrath Theaterintendant und Oberbibliothekar zu Deſſau;

im Jahr 1828 trat er außer Dienſt, begab ſich nach Wörlitz und ſtarb hier am 12. März 1831.

Matthiſſons Dichtung knüpft an diejenige Seite der Klopſtockſchen Odenpoeſie an, welche ſich unter Einfluß Youngs zur Schwärmerei und Schwermut und unter Thomſons zur Landſchaftsmalerei neigt, Elemente, die nunmehr durch Gray und Oſſian noch bedeutend verſtärkt wurden. Dieſer Zuſammenhang zeigt ſich beſonders in einem der älteſten Gedichte „der Abend“, vom Jahr 1778, welches nach Schilderungen der Tageszeit mit den Strophen ſchließt:

Nur dein Abendlied, o Grille,
Tönt noch aus bethautem Grün
Durch der Dämmrung Zauberhülle
Süße Trauermelodien.

Tönſt du einſt im Abendhauche,
Grillchen, auf mein frühes Grab
Aus der Freundſchaft Roſenſtrauche
Deinen Klaggeſang herab,

Wird noch ſtets mein Geiſt dir lauſchen,
Horchend, wie er jetzt dir lauſcht,
Durch des Hügels Blumen rauſchen,
Wie dies Sommerlüftchen rauſcht.

Dieſen Ton, den übrigens Hölty viel inniger und ſinniger angeſchlagen, ſetzt dann der Dichter nur weiter fort, ja wir haben recht eigentlich hier das Thema, worauf ſeine ſpäteren Gedichte nur die Variation ſind, einförmig zur Verwunderung und zum Erſchrecken. Die Abſchilderungen des Abends und die Schwärmereien in ſeinen Roſenfarben bilden den Hauptinhalt ſeiner ſpäteren zweibändigen Gedichtſammlung, und werden nur hie und da von Mondſchein unterbrochen, Heſper wechſelt mit Luna. Das zeigen in auffallendſter Weiſe ſchon die Ueberſchriften ſeiner Gedichte, von denen wir hier nur die folgenden zuſammenſtellen: „Der Abend,“ „der Frühlingsabend,“ „Abendgemälde,“ „Abendphantaſie,“ „Abendfeier,“ „Abendwehmuth,“ „Abendlandſchaft,“ „An den Abendſtern,“ „Abend am Zürcherſee,“ nebſt Abenden an manchen andern Orten, dazu eine Anzahl von Mondſcheingemälden und eine reiche Zahl von maleriſchen Darſtellungen nach deutſchen und italieniſchen Landſchaften, ein völliges landſchaftliches Skizzenbuch in Verſen! Aber auch wo der Titel es nicht anzeigt, begegnen wir überall dieſer poetiſchen Landſchaftsmalerei, die ſich nur oft gar ſehr in die Proſa verläuft. Wollten wir dieſelbe dem Dichter in Abzug bringen, in der That, er behielte wenig. Und iſt er denn ein Meiſter in dieſem Fach? Das könnte wohl niemand ſein, weil es eine falſche Gattung iſt, weil, was als Element vortrefflich wirken kann, hier zur Hauptſache, zum Gegenſtand gemacht wird, weil der Natur gegenüber der Menſch fehlt, endlich weil die geringe Zuthat der Empfindung geſucht, geziert, unwahr iſt, die Schwermut und Wehmut nicht aus dem Innern kommt. Aber auch mit den Farben ſeiner Palette geht er nicht zum beſten um. Er hat mit Klopſtock, aus dem er ſich abzweigt, den Fehler gemein, der im Lyriſchen beſonders groß iſt, und der in ſich ſelbſt den Beweis trägt, daß der Geſang nicht aus dem Herzen fließe, den Fehler des ſteten Fortſpringens von einer Vorſtellung zur andern, ohne jede Vorbereitung, und gerade da, wo alles auf tiefinnerſte Verbindung, auf empfundenen Schmelz, auf das natürliche Uebergleiten der Empfindungen wie der Bilder, auf die Haltung und den allmäligen, innerlich motivirten Wechſel der Stimmungen ankommt. Liegt nun hierin das Weſen und die Aufgabe des Lyrikers, ſo bleibt Matthiſſon weit davon entfernt, er iſt eben nicht Dichter, ſondern Verſificator, er geht an Reflexionen fort oder wird von außen her beſtimmt, wo er reimt, iſt es der Reim, der über die Zuſammenſtellung ſeiner Farben entſcheidet. An Stelle der hier gebotenen äußerſten Sparſamkeit und feinſten Ausſparung, der leiſeſten Uebergänge, herrſcht ſinnloſe Verſchwendung, Ueberhäufung, buntes Durcheinander. In Summa: hier iſt keine feinfühlende Künſtlerhand, kein wahres Dichtergemüt, und all die Abendröthen und Mondesſtralen, die Nebeldüfte und Schattirungen können die zu Grunde liegende Aermlichkeit, die Proſa, ja, um es offen herauszuſagen, den Herrn Philiſter nicht verdecken. Man braucht unter den Stücken nicht beſonders zu ſuchen, um dies anſchaulich zu machen, ſie thun es aber um ſo mehr, als ſie Prachtſtücke nach Art des Dichters ſind. Da wir indeß in unſerer Wahl zugleich von dem Raum beſtimmt werden, ſtehe hier eines der kürzeren:

Abendgemälde.

Durch Birkenlabyrinthe
Malt abendliche Glut
Mit warmer Zaubertinte
Des Rohrbachs leiſe Flut;
Bepurpurt fliehn die Wellen
Hinab zum Gartenteich,
Umhegt von Steinkornellen
Und glattem Nußgeſträuch.

Gebirg' und Hain verſchmelzen
Im röthlichen Gedüft;
Der Mühle Flügel wälzen
Sich an umzäunter Trift;
Aus dichter Fichtengruppe
Wallt am beſchilften Moor
In dichtgedrängtem Truppe
Das leichte Wild hervor.

Die alte Ritterfeſte
Hebt kühn im goldnen Glanz
Des Thurms bemooſte Reſte
Aus finſtrer Ulmen Kranz;

Matt glüht im bleichen Strale,
Von Eppich halb verhüllt
Am gothiſchen Portale
Der graue Wappenſchild.

Wenn Feyn und Geiſter walten,
Erſtehn, wie Nebelduft
Im Nordlicht, die Geſtalten
Der Helden aus der Gruft.
Die Dunſtgebilde wallen,
In düſtrer Majeſtät,
Im öden Raum der Hallen
Vom hohen Gras umweht.

Fern ob dem blauen Strome,
Am Felſen wild und ſchroff,
Winkt unterm Schattendome
Der Eich', ein Fiſcherhof,
Die Quell' entſchäumt der Klippe,
Mit Funken blaß beſtreut,
Vom alten Baumgerippe
Romantiſch überdräut.

Umgrenzt von Hain und Matten
Wie Yoricks Meierei,
Blickt aus Platanenſchatten
Ein ländlich Sorgenfrei.
Hier grüne Thyrſusſtäbe
Bei Wieſ' und Gartenland;
Dort ringelt ihr Gerebe
Die Bohn' an weißer Wand.

Am Fenſter glüht die Nelke,
Um Roſen ſchwärmt der Weſt,
In Ruh' baut am Gebälke
Die treue Schwalb' ihr Neſt;

Dumpf ſchwirrt am Brunnentroge
Der kleine Bienenſtaat,
Des Aehrenfelds Gewoge
Rauſcht leiſ' am Hügelpfad.
u. ſ. w.

Das genügt, denn wahrlich, es ſollte ſchwer werden all dieſe Stücke des landſchaftlichen Inventariums planloſer und ſinnloſer zuſammen zu ſchütten; es fehlt der proſaiſche Zuſammenhang der Dinge und Bilder, wie viel mehr denn der poetiſche! Der Verfaſſer vergißt ſogar ſein Thema, das Abendgemälde, und häuft durcheinander, was für alle Tageszeiten gilt. Wir bekommen nach einander alle Arten von Bäumen: Birken, Steinkornellen, Nußgeſträuch, Fichten, Ulmen, Eichen, Platanen, Thyrſusſtäbe und ringelnde Bohnen, wir bekommen alle Arten von Wäſſern: den Rohrbach, der Gartenteich, das beſchilfte Moor, den blauen Strom, die ſchäumende Quelle, den Brunnentrog, aber alles vereinzelt, ohne Zuſammenſtimmung, ohne Wirkung, die Phantaſie kann nirgend heimiſch werden, denn gleich muß ſie zu einer entgegengeſetzten Vorſtellung fort, die ſich nimmermehr erwarten ließ. In der Nähe des Rohrbachs, des Gartenteiches ließe ſich eine Mühle erwarten, natürlich eine Waſſermühle; aber was bringt uns der Dichter?

Der Mühle Flügel wälzen
Sich an umzäunter Trift!

Alſo eine Windmühle — die unter all den Bäumen eine ſchlechte Rolle ſpielen wird. Das Uebrige paßt nicht beſſer zuſammen. Gleich in der erſten Strophe zeigt uns der Verfaſſer, denn Dichter zu ſagen wird ſchwer, „des Rohrbachs leiſe Flut,“ die alſo keine Wellen ſchlägt und eben fließt, allein gleich in der nächſten Zeile „fliehn die Wellen“ und dann heißt es gar: „Hinab zum Gartenteich,“ alſo bergab! Eben ſo wenig ſind wir auf das Wild vorbereitet, und begreifen vollends nicht, was dies zum Moor locken ſoll. Dann plötzlich die Ritterfeſte; aber ein wahres Muſter von fühlloſer Zuſammenwürfelung der Bilder und Worte bringt die nächſte Strophe, wo ganz beiläufig die Feyen und Geiſter, mit denen ſäuberlich umzugehen war, vorkommen und hier ſogar in das Abendroth ſich wunderbar Mondſchein einſchachtelt und „die düſtre Majeſtät“ der „Dunſtgebilde“ ſich ſeltſam im hohen Graſe ausnimmt. Wer den Bau der nächſten Strophen näher ins Auge faſſen will, wird lächeln müſſen und ſonderbar iſt, wie Roſe, Nelke und Schwalbenneſt zuſammen kommen, aber der Reim Gebälke erklärt es ja! So geht's von dem Brunnentrog und dem Bienenſtock, wir ſind hier doch wohl auf dem umſchloſſenen Hof der Meierei, ſofort wieder zu „des Aehrenfelds Gewoge am Hügelpfad“; es reimt aber auf Troge!

Wir verweiſen den Leſer auf das benachbarte Gedicht „Mondſcheingemälde“, wo er dieſelben Reimübungen in nur noch größerem Maaßſtabe vorfindet; einmal aufmerkſam gemacht, wird er den Schlüſſel haben für dieſen anſpruchsvollen, ſentimentalen Miſchmaſch. Fürwahr, von hier bis zur Meiſterſchaft der Schilderung, ja nur zur richtigen und vernünftigen Handhabung ſolcher Farben iſt noch ein weiter Weg, wir haben hier nicht einen Meiſter, ſondern, das Wort muß ausgeſprochen werden, einen Stümper, den aber falſche Bewunderung verzogen hatte. Für ihn hatte Leſſing ſeinen Laokoon umſonſt geſchrieben.

Es iſt noch zu bemerken, daß Matthiſſon ſich ſelbſt in ſeinen Verſen nicht ſelten der Ausdrücke maleriſcher Technik bedient, als „Tinten“, „Schattirung“, „getuſcht“ u. ſ. w.

Die Gedichte der ſpäteren Zeit werden immer dürftiger und beſtätigen nur den Mangel an Dichterberuf, der freilich auch in den erſten ſogleich hätte erkannt werden müſſen; aber es gefiel, bei gewandter Versbildung, die damals modiſche Malerei nach einer Periode, die ſich nur in Abſtractem und ganz Unanſchaulichem bewegt hatte. Macht doch in weitern Kreiſen meiſtens das Abgeleitete und Uebertriebene mehr Glück als das Urſprüngliche und

Geſunde. Der Vergleich mit Erſcheinungen unſerer Zeit liegt nahe. Aber wie konnte nur Schiller ſich täuſchen? Er richtete wohl nur an ſich ſelbſt ſo hohe Anſprüche, und war, wo es an Kraft gebrach, ſchon mit Geringem zufrieden geſtellt.

Mit gutem Recht wird Matthiſſons ſentimentale und pretioſe Manier, ſowie auch ſeine auf Fremdwörter Jagd machende Reimkunſt von A. W. Schlegel verſpottet in dem „Wettgeſang dreier Poeten. Wir verweiſen einſtweilen darauf; es iſt ohnedies eine ſeiner beſten poetiſchen Leiſtungen, wo nicht geradezu die beſte. Die Gedichte von Matthiſſon haben eine Reihe von Ausgaben und darunter Prachtdruck erlebt, was nicht Wunder nehmen darf und wofür es an Analogien nicht fehlt. In gewiſſen Kreiſen gilt der Verſificator höher als der Dichter, wenn er nur zart und durchaus unanſtößig iſt.

Gleichfalls im Weſentlichen Landſchaftsmaler, aber ungleich höher ſtehend als Matthiſſon, iſt deſſen Freund

Johann Gaudenz von Salis-Seewis,

geboren zu Seewis in Graubündten, am 26. December 1762, alſo nur ein Jahr jünger als ſein Vorgänger. Er wählte die militäriſche Laufbahn, ſtieg in derſelben zum Hauptmann auf und diente als ſolcher in der Schweizergarde zu Verſailles, als die Revolution ausbrach, welche ihn veranlaßte in ſeine Heimat zurück zu kehren. Er lebte in Savoyen, darauf in Chur, am letzteren Orte als Landvoigt und Cantonoberſt, und erreichte hier ein hohes Alter, denn er ſtarb am 28. Januar 1834 zu Malons in Graubündten. Dies bewegtere Leben giebt denn auch ſeinen Gedichten, die, wenig zahlreich, zum öftern gedruckt worden, einen bei weiten gediegneren Inhalt, ſelbſt wenn ſeiner beſonderen Schickſale nur ſelten mit einem Wort Erwähnung geſchieht. So nahe verwandt ſeine Dichtung auch der von Matthiſſon iſt, welche ſie wahrſcheinlich angeregt hat, ſo ſehr auch hier die landſchaftliche Schilderung im Vordergrund ſteht und der Pinſel in Wehmut getaucht iſt, ſo hält ſich der Dichter doch nicht nur fern von dem, was wir an ſeinem Genoſſen zu tadeln hatten, ſondern er erhebt ſich bis zu dem Rang eines wahren Künſtlers und Dichters, ja wir finden hier geradezu die jenen Fehlern entgegengeſetzten Tugenden, meiſtens eine richtige Anwendung und Behandlung des Landſchaftlichen in der Poeſie, feines Gefühl in den Uebergängen, Seelenſtimmung im Zuſammenhange mit der Schilderung und wahren Empfindung, auch ſchon berechnete Ausſparung und wirkſame Contraſte, überhaupt aber nicht die todte Natur, ſondern ſtets die Natur im Zuſammenhange mit dem Leben. Gedichte mit denſelben Titeln wie bei Matthiſſon ſind darum nach Anlage und Ausführung von ganz anderer Art, ja ſtellen im Vergleich mit den Werken des unmittelbaren Vorgängers deſſen Mängel und Untugenden in helles Licht, ſo daß ſie beinahe mehr ſagen als die ſchärfſte Kritik. „Der Herbſtabend. An Sie", eins der früheren Gedichte, und keins der beſten, läßt eine genaue Zuſammenſtellung mit dem von uns zuerſt betrachteten Matthiſſons „Der Abend" zu, bekundet aber ſogleich die Ueberlegenheit unſeres Dichters; ſtatt alles anderen muß hier ein treffliches Gedicht ſtehen, das, bei aller Aehnlichkeit mit den Werken ſeines Freundes, ſogleich eine mehr künſtleriſche Hand verräth.

Monodie am Meere bei Havre de Grace.

Im Mai 1792.

Im falben Schein des Weſtens wanken Schiffe
Zur fernen Höh', ihr Segel rund geſchwellt;
Der Brandung Wog' am weiten Kieſelriffe
Verrieſelt und zerſchellt.

Die golddurchfloßnen Wolkenlagen blaßten:
Den Ocean bepurpurt Zitterglut;
Dem Schooß der Fern' entragen kaum die Maſten,
Und tauchen in die Flut.

Zur Hütte kehrt mit Senſen dort und Harken
Der frohe Landmann, der ſein Feld gemäht,
Die Rhede ruht, von braunen Fiſcherbarken
Und Nachen überſät.

Die Dämmerung betuſcht die Waldgeſtade
Mit zartem Grau, die ſcheue Möve pfeift
Am Kreidefels der kluftigen Leukade,
Wo Sehnſucht einſam ſchweift.

Des Hafens Markt verſtummt; der Bootsmann läutet
Zum Nachtgebet; des Leuchtthurms Lampe blinkt —
Doch fern hinweg zum Morgenhimmel deutet
Die Muſe mir und winkt.

Dort wandelt ſie, wo grüne Schimmer zücken,
Sie, welche nur mein Geiſtesflug erreicht.
Die Stunde ſchlägt, wann mit geſenkten Blicken
Sie dem Gedräng' entweicht.

Fleug hin, mein Geiſt, wo zu der Alpen Zinken
Die Goldbeleuchtung ſteigend ſich entzieht,
Wo feucht und kühl des Tobels Schatten ſinken
Und hallt der Amſel Lied.

Dort wandelt ſie, umwölbt von Lerchbaumſproſſen,
Schaut vorgelehnt am bräunlich klaren Teich;
Sein Spiegel glüht, mit Gletſcherlicht begoſſen:
Ihr Antlitz nur iſt bleich.

Des Gürtels Schleif' erheben laue Winde
Und flüſternd wallt das ſchwarze Seidenband,
Das ſeit der Trennung, ſtatt der Roſenbinde,
Sie um die Locken wand.

Der Sproſſer Largo tönt in Wechſelchören
Von Buſch zu Buſch, ſie horcht und hemmt den Lauf,
Dringt dann ins Dunkel grünverwachsner Föhren,
Und blickt tiefathmend auf.

Der letzte Hall der fernen Abendglocken
Verſummt und ſtirbt. Schau, wie ſie ernſter ſinnt!
Sie neigt die Stirn' auf die gelöſten Locken,
Und ihre Thräne rinnt.

Ihr tieflaſurnen Frühlingsgenzianen,
Faßt auf die Thräne, welche ſie vergoß!
Sink' ein, o Nacht, und laß nur mich es ahnen,
Um welchen Freund ſie floß.

Hier haben wir nicht nur einen ſehr ſchönen und wirkſamen Gegenſatz, wir haben Leben, Geſtalt, Empfindung. Ebendies tritt uns ſehr reizend in noch andern Gedichten, z. B. dem „Berenice“ überſchriebenen entgegen, wo ſogar die Schilderung der Geliebten die der landſchaftlichen Umgebung ſtark überwiegt und alles Bewegung und Leben athmet. Den Preis aber gebe ich der Elegie an die Ruhe, vom Jahr 1786, welche den Vergleich mit den beſten Gedichten der Zeit in dieſem Fach, Goethe nicht ausgenommen, recht wohl aushält. Sofern nun das Gedicht als Höhenpunkt einer die Periode ſo kennzeichnenden und ſo weit ausgebreiteten Gattung daſteht, wird es an dieſer Stelle nicht fehlen dürfen:

Wie nach dem röthenden Abend, die Schnittermädchen ſich ſehnen,
Alſo ſehnt ſich mein Herz, ländliche Ruhe nach dir!
Dich zu finden verbärg' ich mich gern in entlegener Wildniß
Wie der Vogel des Forſts unter den Blättern ſich birgt.
Hätt' ich ein ländliches Haus in waldiger Windung des Seethals,
Halb vom glänzenden Grün kühlender Linden verhüllt,

Wo auf ſchwankendem Sproß ſich wiegte der lockende Buchfink,
    Oder ein Hänflingspaar baute ſein ſchwebendes Neſt:
Dann umflöcht' ich mit hochroth blühenden Bohnen die Gitter
    Meines Sommergemachs, daß durch des ſäuſelnden Laubs
Oeffnungen blinkte der Mond und der Purpurſchimmer der Frühe,
    Oder des Sonnenſcheins grünlich durchwobenes Gold.
Blühendes Geisblatt verbände des Gartens Lillagebüſche,
    Und umathmete ſüß meine verborgene Bank.
Aemſig begöß' ich am Morgen und Abend die dürſtenden Nelken,
    Träufelt' erquickendes Naß auf das verwelkende Kraut.
Bald beſtieg' ich ſelber die Leiter am röthelnden Kirſchbaum,
    Bald entriſſ' ich die Nuß ihrem verſagenden Stiel.
Rauſchend entſtürzten dem Wipfel die purpurwangigen Aepfel,
    Oder es tropften ins Gras blauliche Pflaumen herab.
Ich begleitete gern die Schwade der Mäher im Heumond,
    Nähme ſelber ſogar öfter die Senſe zur Hand,
Kühlte mit Milch den Durſt in des Mittags ſengender Schwüle,
    Wenn ſich des Landvolks Kreis lagert im Schatten des Zauns;
Aus den Töchtern des Landes erwählt' ich eine zum Weibe,
    Sittſam wie Veilchen und keuſch wie die Viole der Nacht.
O dann lächelte mir ihr Bild in die häuslichen Schatten,
    Wie der Dämmerung Stern, Wehmuth und liebliche Ruh! —
Aber was lullſt du mich ein in Zauberſchlummer der Täuſchung,
    Nichtige Phantaſie? Selten, ach, ſelten gedeiht
Deine Blüte zur Frucht! Mir ruft die wirbelnde Trommel,
    Und der Kanonen Zug klirrt durch die Wölbung des Thors;
Bajonnette blitzen in langen, ſtarrenden Reihen,
    Hoch vom Flattergeräuſch farbiger Fahnen umweht.
Gebt mir die Lanz' und das Schwert, daß ich mich gürte! Mir tönet
    Laut die Stimme der Pflicht, lauter der Ehre Gebot.
Fröhlich folg' ich dem Heer' in übende Waffengefilde;
    Mutiger, iſt's mir vergönnt, ſtürz' ich in Donner und Tod.

Ruhe, dich lieb' ich umſonſt! Ich flieh' und wende die Blicke;
Nur noch ein Seufzer entſchlüpft mir im betäubenden Lärm:
Wie der entführten Braut im Arme des ſiegenden Jünglings,
Wenn ſie ans heimiſche Haus zärtlicher Eltern gedenkt.

Die weiche Stimmung erhält hier ein Gegengewicht kräftiger und männlicher Empfindung und beide wirken um ſo beſſer durch den Contraſt, aber auch das Maleriſche neigt ſich mehr zum Plaſtiſchen hin, alles erhält beſtimmteren Umriß und das Landſchaftliche geht über in das Idylliſche. Jedoch wie anderes Idyll als bei Voß, denn hier iſt alles zart und mit leichter Pinſelführung hingeſtellt. Wie letztere Matthiſſon nicht beizumeſſen iſt, ſo möchte durchgängig die Versbehandlung bei Salis ein höheres Lob verdienen, denn auch hier zeigt ſich der Dichter; das Metriſche kann ja überhaupt nur im Zuſammenhang mit dem Inhalt ſeine Beurtheilung finden.

Auch einige der Lieder ſind munterer, friſcher, duftiger, als was Matthiſſon in ähnlicher Weiſe verſucht hat, alles fließt leichter und natürlicher, während jener zuweilen ſogar in Voſſiſche Härte und Zwangsarbeit verfällt, und wir begegnen dann wieder einer eben ſo ernſten, mannhaften, als milden und menſchlichen Geſinnung. Die Deutſchen haben alle Urſache, dieſen feinen Dichter, ſo wenig er auch gegeben, neben dem zartfühlenden Hölty nicht in Vergeſſenheit kommen zu laſſen.

III.

Friedrich Hölderlin.

Wir fügen hier einen Dichter an, der, obwohl ein Jahrzehend jünger, gleichfalls in dieſe Reihe gehört, da das Element landſchaftlicher Schilderung in ſeinen Gedichten eine Hauptrolle ſpielt, wie er denn auch gleich den vorigen aus Klopſtock und überdies aus Oſſian hervorgegangen iſt. Als Dichter iſt er nicht ohne Bedeutung, er hat in ſeinem Ton immer noch manches Eigenthümliche, der poetiſche Aufſchwung ſeines innerſten Weſens iſt nicht in Zweifel zu ziehen, ja er gehört zu den wenigen, welche den weiten Zwiſchenraum zwiſchen dem dichtenden Chorus und jenen beiden großen Dichterheroen einigermaßen ausfüllen. Dazu kommen die Schickſale des Dichters, freilich der traurigſten Art, denn er gehört mit zu denen, welche die Berührung des muſenführenden Gottes mit dem Verluſt des Verſtandes zahlten — neben Lenz und Lenau.

Friedrich Hölderlin iſt zu Laufen im Würtembergiſchen am 29. März 1770 geboren; ſein Großvater und Vater, den er als zweijähriges Kind verlor, waren hier Verwaltungsbeamte. Die Mutter, welche den Sohn mit Liebe erzog, verheirathete ſich wieder, aber auch ihr zweiter Gatte ſtarb nach nicht langer Zeit, ſo daß der Knabe abermals ganz auf die Erziehung der Mutter angewieſen war, welche aber einflußreich und wohlthätig wirkend die Zartheit ſeines Gemütes ſcheint gebildet zu haben. Er kam auf die lateiniſche Schule zu Nürtingen, woſelbſt die Mutter lebte, beſtimmte ſich darauf der Theologie und machte ſeine Studien im Seminar zu Denkendorf, in der Nähe von Nürtingen, ſpäter in dem zu Maulbronn. Frühzeitig mit Klopſtock und Oſſian bekannt und in freundlicher Natur lebend, bildete ſich eine ſchwärmeriſche Liebe für dieſelben aus; ein heimliches Liebesverhältniß trat in Maulbronn hinzu. Die Strophe eines ſpäteren Gedichts faßt dies in die Worte:

Mich erzog der Wohllaut
Des ſäuſelnden Hains,
Und lieben lernt' ich
Unter den Blumen.

Jetzt begannen, neben Klopſtock, Schiller und Schubart, welche letztern unter einander und damals auch jenem noch nahe ſtanden, auf ihn Eindruck zu machen; er verließ darauf die Schule mit dem Ruf eines guten Lateiners und ſelbſt Helleniſten, um auf der Landesuniverſität Tübingen Theologie zu ſtudiren. Dies hinderte ihn nicht, ſeiner Neigung zur Literatur nachzugehen, namentlich hörte er bei Conz, der damals Repetent am Seminar war, eine Vorleſung über die Tragödie des Euripides. Mit ſtrebenden Freunden, unter denen beſonders Neuffer zu nennen iſt, ward ein poetiſcher Bund, nach Art des Göttinger, geſchloſſen, in welchem, wie dort, Klopſtock herrſchend war, was ſich bis auf die von den Jünglingen angenommene Orthographie äußert. Etwas ſpäter, 1792 und 93, erſchienen in dem von Stäudlin herausgegebenen ſchwäbiſchen Muſen-Almanach Gedichte unſeres Hölderlin. Um dieſe Zeit hatte der junge Dichter auch näheren Umgang mit Hegel und Schelling, von denen jener damals ſich in unſcheinbarer Weiſe ebenſo in ſeinen Studien wie Lebensverhältniſſen bewegte, dieſer aber ſchon die Stralen ſeines Geiſtes leuchten ließ und Verehrer um ſich ſammelte. Mit Hegel erwarb er gleichzeitig das Magiſterdiplom. Es iſt zu erwähnen, daß er, da keine Ausſicht auf baldige Verſorgung vorhanden war, das Verhältniß zu ſeiner Geliebten in Maulbronn löſte, daß aber bald eine mehr ideale Neigung zu der Tochter eines höher geſtellten Univerſitätsbeamten an die Stelle trat, dann daß er Schüler des berühmten Flötenſpielers Dülon wurde und auch in dieſer Kunſt ein Talent zeigte. Beides begünſtigte ſeinen Hang zur Einſamkeit und half den tief in ihm liegenden und ſchon früher hie und da hervorgetretenen Zug der Melancholie entwickeln. Dazu kam, ſeine einzige Ausſchweifung, die Vorliebe für Cafee und Tabak. Ausflüge nach ſeiner Heimat während der Ferien und ein Ausflug in die Schweiz erhielten indeſſen ſeinen Geiſt wieder friſch. Als jetzt die Forderung an ihn herantrat, ſich für einen Beruf zu entſcheiden, welcher ſein Leben ſichern ſollte, war er ſchon im Begriff, trotz aller entgegenſtehenden Schwierigkeiten die theologiſche Laufbahn mit der juridiſchen zu vertauſchen, jedoch gab er der Einwirkung der Mutter nach, die Theologie nicht zu verlaſſen und ſchickte ſich bereits praktiſch zum Predigtamt an. Wir verzeichnen beſonders noch, daß er um das Jahr 1793 die Bekanntſchaft Matthiſſons, und darauf Schillers machte.

Der Biograph Hölderlins, Theodor Schwab, giebt uns eine ausführliche Schilderung von alledem, was damals den Strebenden lebhaft beſchäftigte und ſeine Gedanken in eine gewiſſe Gährung verſetzte; mit gleichem Eifer ergriff er Kant, Plato und Spinoza, und die franzöſiſche Revolution bewirkte in ihm eine tiefe Aufregung, während Hegel geradezu für einen Jacobiner galt; daneben ſtudirte er Hemſterhuis und Winckelmann: alles Studien und Intereſſen, die mit der Theologie nicht leicht vereinbar erſcheinen. Durch Schillers Götter Griechenlands wurde nun vollends wieder ſeine ſchwärmeriſche Vorliebe für das griechiſche Alterthum herrſchend. Das zeigte ſich auch ſogleich in ſeinen Dichtungen, die nun aber, unter dem Einfluß Matthiſſons und Schillers, die antike Form mit dem klangreichen Reim zu vertauſchen anfingen.

Nach Vollendung ſeiner akademiſchen Laufbahn nahm Hölderlin, durch Schillers Vermittlung, eine Erzieherſtelle bei dem Freiherrn Kalb zu Waltershauſen bei Meiningen an, hier fühlte er ſich wohl, ſetzte ſein Studium der Kantiſchen Philoſophie fort, arbeitete an ſeinem Gedicht Hyperion und trug ſich mit dem Gedanken, den Tod des Sokrates als Tragödie zu behandeln. Er ward darauf mit ſeinem Zögling, welcher kränkelte, nach Jena geſandt, wo denn die Nähe ſeines Landsmanns Schiller, der ſich väterlich ſeiner annahm, überdies aber die hier verſammelten philoſophiſchen Kämpfer Einfluß gewannen, vor allem Fichte, der ihm als Titan erſchien. Es gelang aber nicht, in dieſem geiſtigen Mittelpunkt für Hölderlin irgend ein Ankommen zu finden; auch die Beſtrebungen, für ſein Gedicht Hyperion einen Verleger zu gewinnen, ſchlugen fehl; niedergeſchlagen kehrte er in ſeine Heimat zurück. Da bot ſich ihm, der ſeine Hoffnungen herabſtimmen mußte, wieder eine Hofmeiſterſtelle in Frankfurt am Main in einem angeſehenen Hauſe, eine Stellung, die in anderer Art für ihn verhängnißvoll wurde, denn ſie hat unzweifelhaft das Ihrige beigetragen, die Keime der Schwermut zu dem ſpätern Irrſinn hinüberzuführen. Die Frau des Hauſes, eine Homburgerin von Geburt, machte durch äußere und innere Vorzüge einen gleich großen Eindruck auf das reizbare Gemüt des unglücklichen Dichters, — auch er wird von ſtattlicher und einnehmender Geſtalt geſchildert. Er faßte ſeine Schwärmerei dahin zuſammen, daß er die Verehrte, in idealer Weiſe Geliebte, ſeinem Freund „eine Griechin“ nannte, womit in ſeinem Munde eben das Höchſte ausgedrückt war. Obwohl jeder ernſtere Vorwurf abzuweiſen iſt, blieb dieſe Leidenſchaft nicht ohne Nahrung, um nicht zu ſagen Erwiederung und ſie hat ihn ſtets begleitet: es iſt eben jene Diotima, welche wir in ſeinen Gedichten eine ſo hohe Stellung einnehmen ſehen; der Name wurde gewählt mit Bezug auf Platons Sympoſion. Hölderlin ſelbſt fühlte die Gefahr der ihn überwachſenden Leidenſchaft, mit heroiſchem Entſchluß riß er ſich los, ohne Abſchied.

Er wandte ſich nach Homburg zu einem Jugendfreunde, dem ſpäter auch literariſch bekannt gewordenen Sinklair, und wurde von dieſem ſelbſt in die Hofkreiſe eingeführt, fand auch die nöthige Zerſtreuung in der Vollendung ſeines Hyperion, ſowie in dem Beginn eines Trauerſpiels „Agis" — das nie fertig geworden iſt und deſſen Bruchſtücke verloren ſind. Mittlerweile war im Cotta'ſchen Verlag der erſte Band des Hyperion erſchienen und Hölderlin hoffte durch die Gründung eines Journals, das „Iduna" heißen ſollte, feſten Fuß zu faſſen; allein Schiller, der Erfahrungen hatte, rieth ab und der ſchon gefundene Verleger nicht minder wurde ſcheu. Ein für das Journal begonnenes Trauerſpiel „der Tod des Empedokles" blieb nun auch liegen, dabei gingen die Erſparniſſe zu Ende, Unmut und ſchwermütige Stimmung wuchſen, bis der Dichter ſich entſchloß, abermals eine Hofmeiſterſtelle in der Schweiz zu Hauptwil, unweit Conſtanz, anzunehmen. Die großartige Natur der Alpen, die er von hier aus beſuchte, that dem Geiſt des Dichters wohl, ſeine Schwingen regten ſich wieder, lyriſche Gedichte entſtanden und durch Hubers Vermittlung öffnete ſich die Ausſicht zu ihrer Herausgabe. Das veranlaßte Hölderlin nach Stuttgart zurückzukehren — allein auch dieſe Hoffnung verſchwand. Wieder richtete er ſein Augenmerk auf eine Docentenlaufbahn in Jena, wozu Schiller ſchien die Hand bieten zu wollen. Es ſcheiterte gleichfalls. Da bot ſich ihm eine Hauslehrerſtelle bei dem Hamburgiſchen Conſul zu Bordeaux, und er griff zu. Er machte die Reiſe im Winter, unter den dermaligen Verhältniſſen nicht ohne Gefahr. Das war im Jahr 1801 und alles ſchien gut zu gehen in der neuen Umgebung, unter den Anregungen einer reichen, mehr ſüdlichen Natur. Allein ſeit Oſtern 1802 hatte man in der Heimat keine Nachricht mehr — bis zu Anfang des Juli plötzlich Hölderlin bei ſeiner Mutter zu Reutlingen erſchien — mit allen Zeichen des Wahnſinns. Er gab an, beraubt zu ſein, und ſeine Erſcheinung beſtätigte dies. Zu Fuß ſcheint er den Weg von Bordeaux gemacht zu haben. Alle nähere Auskunft fehlt, ja es ſteht nicht einmal feſt, ob die Nachricht von dem Tode ſeiner

Diotima, welche ein Freund ihm kurz zuvor nach Bordeaux meldete, ihn erreicht habe.

Schiller, ſo wird berichtet, hatte ſchon fünf Jahre früher Hölderlins Zuſtand für bedenklich erkannt, und dies mag wohl auch eben der Grund ſein, aus welchem Goethe ihn nicht zum Docenten in Jena haben wollte. Aber auch für uns kann nach allem, was erzählt worden, dieſer Ausgang nicht überraſchend ſein, und gewiß iſt der Auffaſſung des neuern Biographen beizupflichten, daß der Grund der Geiſtesſtörung, nicht wie man gewollt, in phyſiſchen, ſondern in pſychiſchen Urſachen zu ſuchen ſei, ja ſchwer verkennen läßt ſich der Zuſammenhang mit den Eindrücken auf ſein Gemüt und mit den Beſtrebungen ſeines Geiſtes. Eine hoffnungsloſe Liebe, der er vergebens entflohen war, und dazu ein ideales Wollen, mächtiger als die Kraft des Vollbringens, auch philoſophiſches Grübeln*), endlich eine Reihe von Stößen eines harten Schickſals und ſchwerer Enttäuſchung — was ſoll da noch weiter geſucht werden! Der Ueberſpannung folgte die Abſpannung.

Im Hauſe der Mutter, bei ſorgfältiger Pflege ſchien das Uebel ſich mildern zu wollen, er begann ſogar wieder zu arbeiten, dichtend und überſetzend. Heftige Ausbrüche von Tobſucht ſtellten ſich hie und da ein, aber es fand ſich ein wunderbares Mittel, ſie zu beſänftigen: man veranlaßte ihn, einem jungen Manne aus dem Homer vorzuleſen: die griechiſchen Verſe in ſeinem eigenen Munde wirkten wie beruhigende Zauberformeln.

Was er in lichten Momenten ſchrieb und überſetzte, giebt immer noch den Dichter zu erkennen, aber plötzlich verſagt die Sprache und er irrt ins Unverſtändliche und Abenteuerliche; dennoch überſetzte er den König Oedipus und die Antigone des Sophokles, welche auch 1804 zu Frankfurt erſchienen. Man hatte

---

*) „Ueber das gränzenloſe Einswerden durch gränzenloſes Scheiden“, wie es in der Vorrede zu ſeiner in dieſer Zeit verfaßten Ueberſetzung des Sophokles heißt, offenbar im Zuſammenhange mit Hegelſchem Philoſophiren — von dem der Biograph ihm einiges vor Hegel zueignen will.

Hoffnung auf Herſtellung; ihm wurde ſogar von Homburg her eine kleine Anſtellung als Bibliothekar geboten, Sinklair holte ihn dahin ab; aber obwohl alles zu ſeiner Pflege und Erheiterung geſchah, ſein Zuſtand verſchlimmerte ſich. Trübſinn wechſelte mit mit heftigen Anfällen; man war zuletzt genöthigt, ihn in die Heilanſtalt nach Tübingen zu bringen. Weit entfernt, daß hier Beſſerung eingetreten wäre, erſchien es dem erfahrenen Leiter der Anſtalt rathſam, ihn der Privatpflege einer Bürgerfamilie zu übergeben. Er kam zu einem Tiſchler, der von 1807 ab in der Nähe des Neckar freundlich wohnte, und man ließ ihm mögliche Freiheit, was von ihm dankbar erkannt wurde. Die Trübung ſeines Geiſtes nahm indeſſen ſtetig zu und die lichten Momente wurden ſeltner, dagegen wie es in ſolchen Fällen zu geſchehen pflegt, gedieh der Körper, jetzt mehr von Paroxismen verſchont, wieder beſſer. Seine hauptſächliche Unterhaltung war jetzt das Flötenſpiel, aber auch dies hörte weiterhin auf. Je mehr und mehr erlöſchend und in Stumpfſinn verfallend, unter mancherlei ſonderbaren Erſcheinungen, ſo daß er z. B. ſeinen Namen verleugnete und ſich einen italieniſchen gab, lebte er bis zum 7. Juni 1843, erreichte alſo ein Alter von 73 Jahren, von denen mehr als 40 auf die Störung ſeines Geiſtes fallen. Wie anders, wenn eben dieſe Jahre hätten zur Entfaltung der ſchönen Keime dienen können, welche ſeine Jugend uns darbietet. Allein ich bin, mit Schiller, der Anſicht, daß auch die Keime der Ueberſpannung des Geiſtes ſchon früher wahrzunehmen ſind, daß man ſie ſelbſt ſchon in den Gedichten der guten Zeit hie und da auffinden kann, ehe noch die Krankheit des Geiſtes entſchieden und unverkennbar hervortrat: dies denn auch der Grund, daß, um zur Würdigung der Gedichte zu gelangen, ausführlicher auf die Lebensſchickſale einzugehen war, um ſo mehr, als ſich hier Symptome der allgemeinen Gährung der Zeit ausſprechen, welche von den ſtärkern Geiſtern überwunden werden, während die zarteren und ſchwächeren darin ihren Untergang finden.

Wir wenden uns jetzt zu den dichteriſchen Werken des Unglücklichen. Schiller hatte ihn gern, nicht bloß als ſeinen „liebſten Schwaben“, ſondern gewiß auch wegen ſeines Talentes, dem er ſowohl die Horen als den Muſenalmanach öffnete. Aus dem Briefwechſel mit Goethe aber erhellt, daß er doch einigen Zweifel an dieſem Talent, oder an deſſen eingeſchlagener Bahn hatte. Er fragt deshalb im Jahre 1797 bei dem erfahrenen Freunde an und dieſer äußert ſich bei Gelegenheit der mitgeſandten Gedichte „der Wanderer“ und „der Aether“, ein Urtheil, das an ſich ſelbſt von ſo großem Intereſſe iſt, daß wir es nicht übergehen dürfen. Goethes Worte über die Gedichte, deren Verfaſſer Schiller abſichtlich nicht genannt hatte, lauten nun, wie folgt: „Den beiden mir überſchickten Gedichten, die hier zurückkommen, bin ich nicht ungünſtig, und ſie werden im Publico gewiß Freunde finden. Freilich iſt die africaniſche Wüſte und der Nordpol (im Wanderer) weder durch ſinnliches noch durch inneres Anſchauen gemalt, vielmehr ſind ſie durch Negationen dargeſtellt, da ſie nicht, wie die Abſicht doch iſt, mit dem heiteren, deutſch liebenden Bilde genugſam contraſtiren.*) So ſieht auch das andere Gedicht mehr naturhiſtoriſch als poetiſch aus und erinnert einen an die Gemälde, wo ſich die Thiere alle um Adam im Paradieſe verſammeln. Beide Gedichte drücken ein ſanftes, in Genügſamkeit ſich auflöſendes Streben aus. Der Dichter hat einen heiteren Blick über die Natur, mit der er doch nur durch Ueberlieferungen bekannt zu ſein ſcheint. Einige lebhafte Bilder überraſchen, ob ich gleich den quellenden Wald, als negirendes Bild gegen die Wüſte nicht gern ſtehen ſehe. In einzelnen Ausdrücken, wie im Versmaaß wäre noch hie und da einiges zu thun. Ehe man Mehreres von dem Verfaſſer geſehen hätte, daß man wüßte, ob er noch andere Moyens und Talent in anderen

---

*) Sehr mild ausgedrückt, denn ſie contraſtiren vielmehr gar nicht, was ſie doch ſollen, ſondern daſſelbe wird einmal negativ, das andremal poſitiv ausgedrückt, während nur Poſitives mit Poſitivem contraſtiren kann, wie dies auch bei Salis ſo ſchön der Fall iſt.

Versarten hat, wüßte ich nicht, was ihm zu rathen wäre. Ich möchte ſagen, in beiden Gedichten ſind gute Ingredienzien zu einem Dichter, die aber allein keinen Dichter machen. Vielleicht thäte er am beſten, wenn er einmal ein ganz einfaches idylliſches Factum wählte und es darſtellte, ſo könnte man eher ſehen, wie es ihm mit der Menſchenmalerei gelänge, worauf doch am Ende alles ankommt.“ Schiller iſt ſchon zufrieden, daß das Urtheil nicht ganz ungünſtig lautet, äußert, es ſei ihm das Tadelnswerthe auch aufgefallen und fährt dann fort: „Aufrichtig, ich fand in dieſen Gedichten viel von meiner ſonſtigen Geſtalt und es iſt nicht das erſtemal, daß mich der Verfaſſer an mich erinnerte. Er hat eine heftige Subjectivität und verbindet damit einen gewiſſen philoſophiſchen Geiſt und Tiefſinn. Sein Zuſtand iſt gefährlich, da ſolchen Naturen ſo ſchwer beizukommen iſt. Indeſſen finde ich in dieſen neuen Stücken doch den Anfang einer gewiſſen Verbeſſerung, wenn ich ſie gegen ſeine vormaligen Arbeiten halte: denn kurz, es iſt Hölderlin, den Sie vor etlichen Jahren bei mir geſehen haben.“

In dieſen Urtheilen iſt viel enthalten und zwiſchen ihnen möchte Alles liegen, was über Hölderlin zu ſagen iſt. Sehr wohl ſah Goethe, daß trotz des gehäuften ſinnlichen Details kein Dichter zu finden oder zu hoffen ſei, wie er nach ſeinen Vorſtellungen ſein mußte, vollends in Beziehung auf Darſtellung des Menſchen. Allein damit iſt der Dichter noch nicht ganz aufgehoben, wenigſtens nicht der lyriſche — auch die heftige Subjectivität, zumal gepaart mit Tiefſinn, wie Schiller beides hervorhebt, thut ſchon viel und hat volles Recht, und hier eben liegen jene „andern Moyens und Talente,“ nach denen von Goethe gefragt wurde. Aber auch dieſe verlangen ihre Ausbildung, und an uns iſt es nunmehr zuzuſehen, ob eine ſolche ihnen zu Theil geworden.

Ich brauche nur ein paar Gedichte anzuführen zum Beweis, daß Hölderlin ebenſowohl eine poetiſche Stimmung als poetiſche Form eigen ſei. Tief und rührend ſind vor allem die Stücke, welche durch das dargeſtellte Liebesverhältniß ihre Erklärung erhalten; Leidenſchaft und wahrhaft empfundener Schmerz haben hier mehr aus dem Dichter gemacht, als Goethe in ſeinen Uebungen finden konnte.

Der gute Glaube.

Schönes Leben! Du liegſt krank und das Herz iſt mir
Müd' vom Weinen, und ſchon dämmert die Furcht in mir;
Doch, doch kann ich nicht glauben,
Daß du ſterbeſt, ſo lang du liebſt.

Abbitte.

Heilig Weſen! geſtört hab' ich die goldene
Götterruhe dir oft, und der geheimeren
Tiefern Schmerzen des Lebens
Haſt du manche, getrennt von mir.*)

O vergiß es, vergieb! Gleich dem Gewölke dort
Vor dem friedlichen Mond, geh' ich dahin, und du
Ruhſt und glänzeſt in deiner
Schöne wieder, du ſüßes Licht!

Das ſind Töne, ſo zart und innig, wie ſie bei Klopſtock, an den wir erinnert werden, ſich ſchwerlich finden; es iſt zugleich die wahre Empfindung, die Schönheit des Bildes, die Schönheit des Herzens. Bedeutungsvoll und ſeinem ganzen Gehalt nach verſtändlich wird uns nun auch das ſchöne Gedicht:

Die Hoffnung.

O Hoffnung! holde! gütig geſchäftige!
Die du das Haus der Trauernden nicht verſchmähſt,
Und gerne dienend, Edle, zwiſchen
Sterblichen walteſt und Himmelsmächten;

---

*) In der Ausgabe von Th. Schwab fehlt in dieſer Zeile das Komma, wodurch leicht bei Verbindung von Haſt — getrennt der Sinn verloren geht.

Wo biſt du? Wenig lebt' ich, doch athmet kalt
Mein Abend ſchon, und ſtille, den Schatten gleich,
Bin ich ſchon hier, und ſchon geſanglos
Schlummert das ſchauernde Herz im Buſen.

Im grünen Thale, dort, wo der friſche Quell
Vom Berge täglich rauſcht, und die liebliche
Zeitloſe mir am Herbſtlicht aufblüht,
Dort in der Stille, du Holde, will ich

Dich ſuchen, oder wenn in der Mitternacht
Das unſichtbare Leben im Haine wallt,
Und über mir die immer frohen
Blumen, die ſicheren Sterne, glänzen.

O du, des Aethers Tochter! erſcheine dann
Aus deines Vaters Gärten, und darfſt du nicht
Mir ſterblich Glück verheißen, ſchreck', o
Schrecke mit anderem nur das Herz mir!

Suche der Leſer ſelbſt in den beiden Ausgaben was dieſem gleichkommt, oder ihm ähnlich iſt, gewiß, er wird mit uns ſagen, es ſei dies die zarteſte Blüte deſſen, was aus Klopſtock hervorgegangen, ſo daß wir ſelbſt mit dieſem mehr verſöhnt werden können, die deutſche Literatur aber vergeſſe nie, daß auch hier ein werthvoller Beſitz iſt. Nach meinem Dafürhalten, wie ſchon angedeutet worden, hat keiner der Zeitgenoſſen ein Recht, ſich in abgeſchloſſener Eigenthümlichkeit mehr in die Nähe von Goethe und Schiller zu ſtellen, als eben Hölderlin, ſo ſehr ſeine Kunſtart auch von beiden abweicht, denn ſelbſt Schillers Naturell iſt ein anderes und, wie er ſelbſt ſagt, er hatte ja die frühere Bahn verlaſſen.

Es liegt wohl in der Natur eines ſolchen Dichters, daß er an Stücken der genannten Art nicht allzu reich ſein wird, Hölderlin hatte nun am wenigſten die Art ſein Inneres zu zeigen und nach außen zu kehren — wie denn das eben ſein Verhängniß wurde. Aber er dichtete noch vieles Andere, namentlich zur Zeit, als er noch nicht von der tiefliegenden Leidenſchaft ergriffen war. Darunter iſt manches Beachtenswerthe, Didaktiſches in zierlicher Form und, wir kehren jetzt zurück auf das, wovon wir ausgingen, beſonders Landſchaftliches. Auch hier iſt Auffaſſung, Sprachgewandtheit, Schönheitsſinn, aber es fehlt an vollendeter Kunſt, ſo daß der talentvolle Dichter kaum die Stufe erreicht, auf welcher Salis ſteht. Es zeigt ſich eben, daß mit den landſchaftlichen Schilderungen doch nur eine gewiſſe Leere ausgefüllt wird. Im Gefühl deſſen verfällt unſer Dichter auf ein Mittel der Aushülfe, von dem er wiederholt Gebrauch macht, nämlich den Contraſt, in den er zwei landſchaftliche Schilderungen gegen einander ſtellt. Eben das was wir bereits im „Wanderer“ kennen lernten, — dort war es der Gegenſatz der heißen und kalten Zone und beider gegen die Heimat — finden wir noch in einer ganzen Reihe von Gedichten und bemerken die Wiederholung. In dem Gedicht „der Neckar“ ſchildert der Dichter ſeine heimatlichen quellenreichen Waldberge, und träumt ſich dann, um nur das erforderliche Gegenbild zu gewinnen, zum goldenen Pactol, zu Smyrnas Ufer, zu Ilions Wald, wünſcht auch bei Sunium oft zu landen u. ſ. w. Ganz von derſelben Art iſt das Gedicht „der Main“, ſo daß der neueſte Herausgeber es nur als Variation des vorigen bezeichnen konnte. Eben dahin gehört auch das Gedicht „Wanderung“, wo der Dichter wieder vom Neckar ausgeht, dann aber ſich im Geiſt nach dem Kaukaſus verſetzt, und ſich wieder an den Ufern Ioniens ergeht. Zuweilen findet ſich zu ſolcher Schilderung ein paſſendes Element der Betrachtung, das ihr Halt und Abſchluß giebt, aber auch ebenſo oft bleibt es aus und dann ergeben die beſten Anläufe doch nur ein Bruchſtück; ſo „die Nacht“. Recht beachtenswerth iſt ein größeres Stück, „der Archipelagus,“ wo auf breiter ſchildernder Baſis, nicht ohne manche Wunderlichkeit, ſich doch ein Bild des Lebens und zuletzt die

Schlacht von Salamis aufbaut, aber das Ganze iſt in dem zerlaſſenſten Wurf Klopſtockiſcher Improviſation und mit einer Ueberfülle des Worts leicht hingeſtreut, ſo daß ſich heutigestags kein dichteriſcher Genuß davon gewinnen läßt. Empfehlenswerth dagegen ſind einige mehr didaktiſche Stücke in antiken Strophen, welche übrigens durchgehends von unſerm Dichter mit einer Zerriſſenheit und Flatterhaftigkeit behandelt werden, die nichts weniger als antik iſt. Auch ſeine Hexameter ſind nicht zu loben, eher ſchon die Diſtichen. Endlich iſt zu bemerken, daß der Dichter mit ſeiner Vorliebe für Griechenland die griechiſche Götterwelt unmittelbar zu einer poetiſchen macht, nach Maaßgabe von Schillers Göttern Griechenlands. Ein ſolches Verſetzen ſeines Selbſt in eine fremde Welt, um darin zu dichten wie Pindar, iſt aber ganz verſchieden von dichteriſcher Darſtellung, bei der der Dichter immer noch ſeinen Standpunkt behauptet, es geht hier vielmehr die Sehnſucht zum Traum über und dieſer allmälig bis zum Irrſinn — der denn überhaupt, wie ſchon angedeutet, bis weit zurück in Hölderlins Poeſie hineinſpielt.

Wir haben von dem Dichter auch Fragmente eines Dramas erhalten, ſehr bezeichnend „Empedokles“, der ſich in den Aetna ſtürzt — man wird, wie wir den Verfaſſer bereits kennen, hier nichts wahrhaft Kunſtmäßiges erwarten.

IV.

Chriſtian Ludwig Neuffer.

Wir dürfen hier Hölderlins Jugendfreund, den 1769 zu Stuttgart geborenen Neuffer, nicht übergehen, um ſo weniger als er weſentlich den poetiſchen Landſchaftsmalern ſich anreiht, ja mit ein paar bemerkenswerthen Gedichten in den beiden erſten Jahrgängen des Schillerſchen Almanachs ſogar den Vortritt behauptet. Sein „Mondſcheingemälde“, von 1796, hat nicht nur die auffallendſte Aehnlichkeit mit dem Beſten, was Matthiſſon gegeben, ſondern thut es an Klarheit der Farben und fein gefühlter Verbindung demſelben zuvor; wir bleiben hier nicht bloß in der lebloſen Natur, ſondern ſehen den Dichter mit ſeiner Cidli in der monderhellten Landſchaft wandeln. Der „Sonnenuntergang im Walde“ iſt zwar eben nur eine Abſchilderung, hat indeß in aller Einfachheit gute Züge und ebene Verſe; um nochmals die Genügſamkeit dieſer Poeſie zu zeigen ſtehe hier der Schluß des Gedichtes:

Jetzt verliſcht der Schimmer wieder,
Der uns ſcheidend angelacht,
Und wir ſteigen ſchweigend nieder,
Tiefer in des Waldes Nacht.
Düſtrer Schauer deckt die Pfade,
Schwach von Dämmrung nur erhellt,
Gleich dem Eintritt am Geſtade
In die ſtille Schattenwelt.

Neuffer hat ſich dann ſpäter mehr dem Idylliſchen zugewandt und darin nach Art von Voſſens Luiſe mit dieſem gewetteifert in zwei ausgedehnten Gedichten, der „Herbſtfeier“ von 9, und dem Tag auf dem Lande von 10 Geſängen. Wir haben uns ſchon oben bei Voß darüber ausgeſprochen, daß in ſolcher Breite keine berechtigte Kunſtart in dieſer Sphäre beſtehen könne. Neuffer war zuletzt Stadtpfarrer zu Ulm, wo er im Jahr 1839 verſtarb.

V.

Griechiſche Stoffe.

Gegenüber dieſer Landſchaftsmalerei iſt eine andere Gattung nicht minder bezeichnend für den Zeitabſchnitt. Mit Vorliebe wenden die lyriſchen Dichter ſich der Behandlung griechiſcher Stoffe zu, und zwar ebenſo ſehr mythiſcher als hiſtoriſcher. Dabei tritt eine eigenthümliche Erſcheinung ein, daß nämlich die ernſte und ſchwungvolle Darſtellung der früheren parodiſchen folgt, jener von uns in der abgelaufenen Periode dargeſtellten Romanze; während man doch eher das Gegentheil erwarten ſollte. Allein es erklärt ſich dies bei näherer Betrachtung; die Parodie galt der als Maſchinerie verbrauchten Mythologie, jetzt aber war eine Auffaſſung des Alterthums von ganz anderer Art die Aufgabe geworden, man ging der den Mythen zu Grunde liegenden Poeſie nach, ſuchte dieſen poetiſchen Gehalt wieder zu verwerthen und hielt überhaupt die Welt des Griechenthums für die natürliche Sphäre, für die Heimat der Poeſie. Winkelmanns Beſtrebungen und Klopſtocks Mahnungen liegen hier dazwiſchen und man vergeſſe nicht Goethes Iphigenie und Schillers Götter Griechenlands.

Eine wahre Schwärmerei für Griechenland fanden wir ſchon bei Hölderlin; wenn aber Schiller, im Zuſammenhange mit Goethes Urtheil, ſeinen jungen Landsmann auffordert, er möge ſich an einer Darſtellung des Phaeton verſuchen, ſo ſcheiterte das eben nur daran, daß hier die Richtung und Kraft objectiver Darſtellung fehlte.

Aber was Hölderlin unerfüllt ließ, geſchah nun von andern, zunächſt von A. W. **Schlegel** und **Gries**, denn erſterer gab im Muſenalmanach von 1797 ſeinen Pygmalion, letzterer in dem von 1798 ſeinen Phaeton, und damit war die Bahn geöffnet, zumal da nun gleichzeitig Schiller ſeine Balladen gab, den Ring des Polykrates, die Kraniche des Ibycus, ſpäter Kaſſandra, Hero und Leander, die Klage der Ceres, das Siegesfeſt zu Eleuſis u. ſ. w., und da auch Goethe mit ſeinem Pauſias, Alexis und Dora, der Braut von Corinth ſeine Lyrik in dieſe Bahn hinüberführte. Freilich war es eben nur Schiller, der hier wahrhaft zu beleben und ſchwungvoll hinzuſtellen wußte, denn je mehr die Jünger den gleichen Ton anſtimmten, um ſo mehr mußte der Abſtand der Leiſtung fühlbar werden. Ueber Schlegels Pygmalion kann unter heutigem Datum kein Zweifel ſein, niemand wird darin die darſtellende Kraft und den prometheiſchen Lebensfunken erkennen, durch kein noch ſo weites Gewand ſchöner und gezierter Worte läßt ſich die überall durchblickende Proſa verdecken, das Ganze eben hat einen altmodiſchen, zugleich ſteifen und ſüßlichen Charakter; aber auch ſchon damals mußte im Vergleich mit den friſch gegriffenen, ſicher hingeſtellten Tönen in den Werken der großen Führer jedem Empfänglichen je mehr und mehr zur Anſchauung kommen, daß Werke des Kunſtfleißes, der Bildung und des Geſchmackes immer noch weit entfernt bleiben von wahrer Poeſie. Gerade hier im Pygmalion, wo es ſich um die Belebung des Steines handelt, fehlt die entſprechende dichteriſche. Die Aufgabe war freilich eine hohe, aber ſelbſt Ovid ward lange nicht erreicht. Ebendies gilt, wenn auch in anderer Art, von **Gries** und ſeinem Phaeton; der Verfaſſer hat ſpäter ein feines Formtalent entwickelt und kann als Ueberſetzer nicht genug anerkannt werden, aber augenſcheinlich überſtieg die Aufgabe ſeine Kräfte. Er iſt wenigſtens einfacher und hat eine glücklichere Strophe als Schlegel; der fünffüßige Trochäus, den beide wählen, ſteht aber dem vierfüßigen nach; dieſer iſt lyriſcher, wie Schiller das zu nutzen wußte. Schlegel ſelbſt hat in einem ſpätern Gedicht, der Kampaspe, Jahrgang 1799 des Schillerſchen Muſenalmanachs, dies anerkannt. Das Stück lieſt ſich ſchon um ein erhebliches beſſer, allein da es auch hier am Beſten gebricht, kommt der Vers nicht zu ſeiner vollen Entwicklung. Dazwiſchen, 1798, verſuchte derſelbe Dichter ein Stück aus der Fabel des Prometheus in Terzinen vorzutragen; es fand bei Goethe und Schiller Beifall, wir verzeichnen beſonders noch die frühe Anwendung des ſchwierigen Maaßes. Auch ſpäter in ſeinen geſammelten Gedichten (1800) hat Schlegel noch den Lorbeer auf dieſem Felde geſucht; wir nennen ſein größeres Gedicht „Ariadne“ und das ſehr bekannte „Arion“, behalten uns indeſſen vor, dieſe mit der geſammten poetiſchen Leiſtung Schlegels noch beſonders zu betrachten. Ludwig Tieck, eben kein Freund des Griechenthums, hat ſich an demſelben Stoff verſucht; in größerer Ausdehnung, und wohl auch mit einigem Erfolg, iſt dann beſonders Theodor Apel in dieſer Bahn fortgegangen; alle Bewerber aber haben bewieſen, daß auch hier weder die feinere Ausbildung des Wortes noch das Oratoriſche den Mangel an darſtellender Kraft und poetiſcher Compoſition zu erſetzen vermöge.

VI.

Ludwig Theobul Koſegarten.

Wir ſind bereits in der Zeit, wo es nicht mehr an geöffneten Bahnen fehlt, ja wo, wie Schiller das ſo ſchön ausdrückt, die gebildete Sprache für den Schreibenden dichtet und denkt. Die Empfänglichkeit für die von Anderen angeſchlagenen poetiſchen Töne kann ſich hier leicht für eigenes Schaffen halten und Dichter dieſer Art, welche ohne große Anſtrengung arbeiten, erſetzen dann leicht durch reiche Zahl von Werken in allen gangbaren Tonarten, was an Urſprünglichkeit und Eigenheit vermißt wird. Es kann nicht unſeres Amtes ſein, die einzelnen Stimmen dieſes Chores aufzuzählen, denn ſo ſehr es unſere Pflicht war, in den Zeiten des Aufſtrebens ſelbſt dem mäßigen Verdienſt unſer Auge nicht zu verſchließen und das Vergeſſene aufzuſuchen, erwächſt jetzt vielmehr die umgekehrte Aufgabe zurückzudrängen und zu vereinfachen. Statt vieler anderen nennen wir hier zunächſt nur Koſegarten, der die verſchiedenſten Gattungen anbaut, bald Klopſtock, bald Voß, bald Herder folgend und dieſe mit der geſteigerten Sentimentalität der Zeit verſetzend. Seine Verſe ſcheinen ihm nicht ſonderliche Mühe gemacht zu haben, es iſt eine Art des bequemen Sich-Ergehens, oft mit der oratoriſchen Breite des Kanzelredners. Seine Idylle „die Inſelfahrt", oder „Aloyſius und Agnes" in ſechs Eklogen, 1805, und „Jucunde" in 5 Eklogen fanden ihre Leſer, ſie ſtehen aber den Voſſiſchen weit nach, denn ihnen fehlt die kraftvolle und ſichere

Darſtellung, der anſprechende Ton, und oft verirren ſie ſich weit ins Fremdartige, Geſchmackloſe, ja Schwülſtige; ſo wird z. B. in der Jucunde einmal weitläuftig und hochtrabend platoniſche Philoſophie vorgetragen. Koſegarten ſchrieb auch „Rhapſodien" in zwei Bänden, „Poeſien", „Blumen", „Melancholien", „Geſänge" und vieles Andere, das damals bei dem erregten Intereſſe für die Gattung mitgenoſſen, das aber bald vom Strom der Zeit mit fortgenommen worden und das keiner Erneuerung werth erſcheint. Er fand eben in ſeiner Zeit mehr Beifall als er verdient und muß es nun entgelten — das gewöhnliche und gerechte Loos aller Modedichter. Er iſt geboren am 1. Februar 1758 zu Grewismühlen in Mecklenburg, ſtudirte zu Greifswald, war Geiſtlicher an mehreren Orten auf Rügen, beſonders zu Altenkirchen auf der Nordſpitze der Inſel; er wurde von Greifswald aus geehrt durch den Titel eines Doctors der Theologie und erhielt den des Probſtes. Seine Aemter ließen dem überaus fleißigen Mann hinreichende Muße zu literariſchen Arbeiten; u. A. überſetzte er in 8 Bänden Richardſons Clariſſa. Zuletzt war er Profeſſor der Theologie in Greifswald, woſelbſt er am 26. October 1818 ſtarb.

VII.

v. Halem.

Ein zweiter Dichter dieſer Art iſt von Halem, denn er marſchirt in allen Gattungen im zweiten Gliede. Ohne wahrhaft productiv zu ſein, iſt er aber empfänglich und ſinnig und überaus wachſam und rührig. Er ſteht den Stolbergen nahe, ſchließt ſich der Voſſiſchen Verskunſt an, ſucht aber die idylliſche Sphäre mehr ins Heroiſche und Romantiſche zu erheben, wie er denn überhaupt in der Mitte ſteht zwiſchen den norddeutſchen Dichterkreiſen und Wieland. Die Zahl ſeiner Gedichte und Schriften, mit deren keiner er beſonderen Eindruck erreicht, iſt außerordentlich groß, außerdem fehlte er in keinem Almanach, weder bei Voß noch Schiller; aber ſeine Werke ſind nicht ohne Intereſſe von Seiten der ergriffenen Stoffe, und hier hat er manches locker gemacht und Größeren die Spur gezeigt — dies oft die beſte Rolle, welche unter den Poeten die dii minorum gentium ſpielen können. Halem hat unter anderem verſucht den eben von Michaelis herausgegebenen Iwein von Hartmann von Aue (er hieß damals nach falſcher Leſung Twein) ins Neudeutſche und Moderne zu übertragen, auf eine Weiſe, welche ſich allerdings ſchon etwas von der ſchalkhaften Grazie des Originals aneignet, daſſelbe jedoch ins Wielandiſche hinüberzieht. Der gewonnene Ton wird leider durch Miſchung der Versart oft wieder verlaſſen. In Hexametern verſuchte er kleine Heldengedichte, unter anderen Conradin, und vor Schiller, 1786, ſchrieb er ein Trauerſpiel Wallenſtein. Je kleiner die Gattung, um ſo größer erſcheint der Dichter, und ſo ſind es denn gerade die Epigramme, mit denen er eben nur die Drucklücken ſeiner Gedichte füllt, welche wir der Erhaltung für werth halten können. Ich hebe hervor:

Schwach.

Da kommt Herr Schwach hervorgekrochen
Und redet Kraften Böſes nach. —
Laßt ihm den Ruhm von wenig Wochen!
Hätt' er nicht bös von Kraft geſprochen,
Wer Henker ſpräche dann von Schwach?

Prädeſtination und freier Wille.

Was ſtreiten wir denn für und für?
Ihr Herren Streiter! möchten wir
Zur Einigung uns neigen!
Wohl dem, der ſich's zu Herzen nimmt,
Wir ſind zur Thorheit vorbeſtimmt,
Sind frei, um ſie zu zeigen.

Fragment eines Eheſtandsgeſprächs.

A. Glücklich wärſt du, wie ein König.
Reich iſt ſie; zwar ſpricht ſie wenig —
B. Reich und ſtumm? das hört' ich nie!
Unbeſehen nehm' ich die.

Vetter Wicht.

Gut redet, ſagſt du, Vetter Wicht.
Wie lernte das der Vetter Wicht,
Er, der Tag aus Tag ein nur ſpricht!

Von dem Dichter haben wir auch vaterländiſche Gedichte, welche wohl Beachtung verdienten; er ermißt die Größe Friedrichs und ſeine Bedeutung für Deutſchland, wie er denn oft gelegentlich und überraſchend auf ihn zu ſprechen kommt, und das iſt um ſo mehr hervorzuheben als er in Oldenburg geboren iſt und ſpäter in Hamburg lebte.

Gerhard Anton von Halem iſt am 2. März 1752 geboren, ſtudirte die Rechte in Frankfurt a. O., Straßburg und Kopenhagen, wurde Landsgerichts=Aſſeſſor in Oldenburg, 1810 Apellationsrath in Hamburg, 1815 Regierungsdirector in Eutin, woſelbſt er am 5. Januar 1819 ſtirbt.

VIII.

Friedrich Wilhelm Auguſt Schmidt.

Ein Dichter mehr eigener Art iſt Schmidt. Geboren zu Fahrland bei Potsdam am 23. März 1764, machte er die theologiſche Laufbahn, wurde Feldprediger am Invalidenhauſe zu Berlin, ſtand hier mit ſtrebenden Genoſſen in Verbindung, mit denen er den neuen Berliniſchen Muſenalmanach 1793—97 herausgab; und lebte dann ſeit 1795*) als Prediger zu Werneuchen, drei Meilen nördlich von der Hauptſtadt, bekannt daher unter dem Namen Schmidt von Werneuchen. Die Ausgaben ſeiner Gedichte ſind ſchon zur Seltenheit geworden, während ſeine Dichtungsart durch Goethes heiteres Spottlied „die Muſen und Grazien in der Mark“*) ſo ſtark bezeichnet worden, daß man ſich gern damit begnügt hat. Allein der Dichter iſt doch werth in ſeiner Wohlhäbigkeit und märkiſchen Naturwüchſigkeit etwas näher gekannt zu ſein, zumal da er einen ſo anziehenden Gegenſatz bildet gegen den empfindſamen Matthiſſon und gegen den oft ſchwülſtigen Koſegarten. Immer noch mit einer beſonderen Tonart ſtellt er ſich Voß an die Seite, iſt voll Kraft und Friſche, oft naiv und anſprechend, ſelbſt in ſeiner Versbildung den berühmteren Genoſſen keineswegs nachſtehend, ja er erhebt ſich ſogar, wo er am beſten iſt, zu einer eigenthümlichen Grazie, ſo daß hier Goethes Spott auf eine wahre Tugend trifft. Die Stücke ſind freilich nicht von gleichem Werth, doch man braucht nicht eben zu ſuchen um den Dichter in ſeiner derben Biederkeit, ſeiner gemütlichen Offenheit zu finden, auch ſeine Verſe ſind ſtets munter, prall und drall. Bei der ziemlichen Unzugänglichkeit des Büchleins werde ich im Intereſſe des Leſers wie des Dichters hier ſogleich ein paar ſeiner leſenswerthen Gedichte mittheilen müſſen.

---

*) Dieſe Jahreszahl geht hervor aus einem Abſchiedsgedicht im Berliniſchen Muſenalmanach für 1796, S. 113.

**) Dieſe Ueberſchrift ſpielt augenſcheinlich an auf den von Schmidt 1802 zu Berlin herausgegebenen „Almanach der Muſen und Grazien“.

Der glückliche Tauſch.

An Henriette.

Seit du gern, mein ſüßes Liebchen,
Dem Gewühl der Stadt entrannſt,
Gnugſam hier mein ländlich Stübchen,
Meine Gegend liebgewannſt,
Wo Natur noch ihre Freuden
In der Liebe Becher tunkt:
Wirſt du wahrlich keinen neiden,
Der in Cedernſälen prunkt.

Früh die ſchöne Flur zu ſchauen,
Ohne Kopfputz und Corſett,
Wenn in Oſten ſich die grauen
Wolken malen violett,
Noch des Thau's Juwele träufelt
Von der Weide ſchmalem Blatt,
Und vom Wind der See ſich reifelt,
Wo ſein Neſt der Kranich hat;

Leicht ins Aehrenfeld zu wandeln,
Blaue Tremſen auszuſpähn,
Auszuruhn an Weizenmandeln,
Wenn im Hemd die Schnitter mähn;

Auf des Tannenhügels Mooſe
Hüpfend, dich mit mir zu freun
Bald der Hagebuttenroſe,
Bald der wilden Nägelein;

Still zu ſchlendern in geſunder
Abendkühl', an meinem Arm,
Nach der Wildniß von Holunder,
Trotz der Mücken dreiſtem Schwarm;
Dort zu ſehn, ob Maienglocken
Noch am Zaun verborgen blühn;
Dann, vor'm Gartenfroſch erſchrocken,
Schnell in meinen Arm zu fliehn;

In der Laube hinterm Garten,
Die die tück'ſche Bohn' umzieht,
Auf den vollen Mond zu warten,
Wenn die Nachtviole blüht;
Dort zu horchen nach dem Hügel,
Wo die Mühle fleißig klappt,
Während flink nach ihrer Flügel
Schatten unſer Hündchen ſchnappt;

Selbſt wenn Abſchied ſchon genommen
Schwalb' und Kuckuck von der Flur,
Wenn die Krammetsvögel kommen
Einzeln auf der Heide nur,
Hier ein Halm und dort ein Gräschen
Seinen grünen Schmuck behält,
Weh'n zu laſſen dir um's Näschen
Noch den Wind, wie's ihm gefällt;
Hinterm kleinen Fenſter, trocken,
Zuzuhorchen, wie er raſ't,
Wie er wirbelt in den Flocken,
Bäum' und Dächer überglaſ't;

Dann am Ofen hingeſunken,
Ihn zu ſtreicheln mit der Hand,
Während ſeine hellen Funken
Spielen an der rothen Wand:

O dies alles, mehr entzücken
Wird es dein empfindend Herz,
Als die Stadt voll Trug und Tücken,
Und der Bühne fader Scherz,
Als der Pompviſiten Schimmer,
Als der Etiquette Laſt:
Wohl denn dir, wohl mir auf immer,
Daß du mich erkoren haſt!

Oder ein noch friſcheres aus dem Neuen Berliniſchen Muſenalmanach für 1793:

Mein Wetter.

An Henrietten.

Wenn's ſo einmal vom Morgen an
Und wieder bis zum Morgen
Recht friſch und wacker regnen kann,
Wenn ſich am Tag verborgen
Die Sonne hält, nicht Mond noch Stern
Die finſtre Nacht erleuchten,
Das hab ich doch ſo gern, ſo gern,
Kann mir ſo treulich deuchten;

Wenn tief im dichten Waldgehölz,
Scheu vor des Sturmes Raſen,
Das junge Reh mit naſſem Pelz,
Der Hirſch kaum wagt zu graſen,
Die wilde Ent' ein Plätzchen ſucht
Mit Mutterſorg' und Hülfe
Sich triefend mit der jungen Zucht
Zu bergen im Geſchilfe;

Wenn hart ſich an die Fenſter drängt
Der Sturm mit lautem Ziſchen,
Die Tropfen, die er angeſprengt,
Bald wieder wegzuwiſchen;
Wenn ſich der Spatz ins Neſtchen duckt,
Nur ſelten an der Erde
Ein Schwälbchen ſtreicht, das ängſtlich kuckt,
Ob's nicht bald heller werde:

Dann iſt's ein Wetter recht für mich.
Warum? kann ich nicht ſagen;
Kein Maitag kann ſo inniglich,
So herzlich mir behagen.
Ha! Liebe führt mich froh zu dir,
Schlägt auch den kält'ſten Regen
In noch ſo großen Tropfen mir
Der wilde Sturm entgegen.

Wohl war der Kuß ſo labend ſüß
Von deiner Lipp', o Gute,
Wenn ich mit dir am Erlenfließ
Auf Kuckucksblumen ruhte;
Doch hören wir es, Arm in Arm,
Im Stübchen draußen regnen,
Wie thut's dann auch ſo ſüß, wenn warm
Sich Mund und Mund begegnen!

Wer ſich frei erhalten von Verbildung und Vorurtheil wird anerkennen müſſen, daß wir es hier mit einem ſehr achtbaren Dichter zu thun haben, dem ein Reichthum naiver Züge zu Gebot ſteht, der mit kräftigen Pinſelſtrichen zu malen, der alles mit Leben und Gemüt zu durchdringen weiß. Hier iſt reichlich vorhanden, was wir dort bei den Sentimentalen vermißten und wir treffen auf eine Friſche, welche dieſen Gedichten einen dauernden Platz in der

Literatur ſichert. Seine Landsleute hätten Urſache, ſich dieſes trefflichen Dichters zu rühmen, der unter den deutſchen Dichtern ſeinen Platz in allen Ehren behauptet, wie er denn als nöthiges Gegengewicht, als natürlicher Rückſchlag hier gar nicht fehlen darf. So iſt es denn auch unverkennbar, daß er mit Bewußtſein und Abſicht ſeine Farben mit ſcherzendem Pinſel etwas paſtos aufträgt, eben als Ironie auf die ſentimentalen Dichter. Aber gerade dieſes leiſe Schweben zwiſchen ſelbſtzufriedener Wirklichkeit und Ironie nach außen giebt den Gedichten einen beſonderen Reiz, und inſofern dürfte ſelbſt Goethes Lied fehltreffend heißen.

Das Kernhafte des Dichters prägt ſich unter andern in dem Liede aus:

Du und Ich.

Du haſt der Röcke viel im Schrank,
Von goldnen Treſſen ſchwer und blank,
Hanswurſt hat ſie nicht bunter;
Mein einz'ger Rock iſt ziemlich grob,
Gold iſt nicht drauf, dafür, Gottlob!
Ein gut Gewiſſen drunter.

Du biſt bei deinem Koch in Maſt,
Kaum trägt dein breiter Tiſch die Laſt
Von Torten, Wild und Sülzen;
Geſunder bin ich ohne Bauch,
Mit meinem Weibchen, wär' es auch
Bei Butterbrod und Pilzen.

Dein Schloßpark, fürſtlich ausgeputzt,
Bleibt dir, ſo viel dein Gärtner ſtutzt,
Doch freudenleer und öde:
Behalt' ihn denn! nie geb' ich drum
Vom Fenſter mein Baſilicum,
Mein Töpfchen mit Reſede.

Mit Reigerbüſchen ſucht dein Weib
Sich Buben auf zum Zeitvertreib
In Maskenſaal und Bädern,
Mein Weibchen ſtrickt ſo gern für ſich,
Weiß nichts vom Reigerbuſch, doch ich
Auch nichts von Hahnenfedern.

Du marterſt dir dein Bißchen Hirn
Mit langer Weile Runzelſtirn
Bis Mitternacht bei Karten:
Ich übe meine Pflicht im Scherz,
Und dann erquickt mir Sinn und Herz
Natur in ihrem Garten.

Empfindung iſt dir Spott, du kannſt
Mit Gut der Wittwe deinen Wanſt,
Mit Gut der Waiſe mäſten;
O ließe Gott mir bis ans Ziel
Mein Bißchen Hab' und mein Gefühl,
Den Jammernden zu tröſten!

O du, des Truges nimmer ſatt,
Horch, horch, wie deine Zunge glatt
Von Treu und Glauben plaudert!
Ich fühle tief des Lebens Schmach,
Der bald zu dem, was er verſprach,
Die Achſel zuckt und zaudert.

Dereinſt im letzten Augenblick
Fährſt du empor, und bebſt zurück
Vor Rechenſchaft und Strafen;
Kein Bubenſtück ſtört meine Ruh,
Ich mache froh mein Auge zu,
Zum Sterben nicht — zum Schlafen.

Es iſt nicht nur jene Genügſamkeit und laeta paupertas, welche Leſſing auch in der Poeſie ſchön fand, es ſpricht ſich hier die ehrbare, handfeſte, getreue Natur eines Volksſtammes aus, das die Schlachten von Roßbach und — Königgrätz gewann. Eben dieſe Kraft erſcheint aber auch ſchon in der gedrungenen Versbehandlung, welche eine Meiſterhand zeigt, wogegen ſo viel Stümperhaftes und Schlotterichtes bei den gegenüberſtehenden anſpruchsvollen Dichtern.

Um den unſern aber auch in ſeiner Leichtigkeit und Anmut darzuſtellen, ſtehe hier noch eines ſeiner hingeworfenen Briefchen; ein wirklicher Brief, ein Gelegenheitsgedicht, wie jemals eines gemacht worden, und doch wie anziehend, wie reizvoll, wie der Erhaltung werth!

An Frau Predigern Schultze in Döbritz.

(Als ich dieſelbe den Tag darauf beſuchen und kennen lernen wollte. Im Juli.)

Schwerlich ward wohl Einer noch geboren,
Der ſo innig, der ſo treu empfand
Für den Mann, den Du Dir auserkohren
Zum Gefährten durch dies fremde Land,
Als der Sänger, der Dich heut, Vertraute
Seiner Bruſt, begrüßt mit ſeiner Laute.

Immer gleich im Fühlen und im Streben,
Waren Eins wir von der Schulbank her,
Gönnt der Himmel mir ein längres Leben,
Bleibt mein Buſenfreund nur Er, nur Er!
Und der Tod? — den müßt' ich wenig kennen,
Wähnt' ich je, er könnt' auf ewig trennen.

Kannſt Du meinen Vorſatz nun verargen,
Ohne Anſtand meinem Amt und Pflicht
Vierundzwanzig Stunden abzukargen,
Um zu ſehn Dein freundlich Angeſicht?

Hätt' ein Unfall mir ein Bein genommen,
Selbſt mit einem Stelzfuß würd' ich kommen!

Morgen, wann der Hahn kräht, laſſ' ich ſatteln;
Denn mein Pferd, ich hab' es ſelbſt kein Hehl —
Schleicht bedächtlich, wie im Wald voll Datteln
In Arabia ein Laſtkameel;
Schwerlich lenk' ich morgen viel vor neune
Meinen Gaul um Deines Nachbars Scheune.

O! wie freut mich's, daß im Hauskalender
„Abgekühlte Luft" auf morgen ſteht —
Aber Weibchen! daß am Bratenwender
Meinetwegen nur kein Lamm ſich dreht!
Und daß weder Du noch Deine Hanne
Zeit verſäume bei der Kuchenpfanne!

Raube Du das Leben, mir zu Ehren,
Brave Frau, ſelbſt einer Taube nicht;
Denn ein Teller voll Johannisbeeren,
Und, wofern Du willſt, ein klein Gericht
Eier, nebſt Salat von Gartenkräutern,
Kann mich bis zum Ueberſchwang erheitern.

Willſt Du morgen waſchen oder plätten,
Alles hindre, nur nicht mein Beſuch!
Ja! die Leine zieh' ich, magſt Du wetten?
Selbſt zum Trocknen Dir geſchickt genug;
Schreit Dein Söhnchen? ohne Mißvergnügen
Hör' ich's an, und helfe ſelbſt Dir wiegen.

Uebung macht uns klug; der Storch der Fabel
Bringt vielleicht nach wenig Monden ſchon
Auch mir ſelbſt ein Wickelkind im Schnabel,
Das ich wiegen ſoll; doch mehr davon,

Wenn ich morgen in des Heumonds Hitze
Neben Dir im Schirm der Laube ſitze.

Der Dichter iſt unerſchöpflich in der mehr plaſtiſchen als maleriſchen Darſtellung der ihn umgebenden allerdings nicht reichen Natur, der er aber mit Liebe und Innigkeit anhängt, dabei verſteht er es, ſtets ſeine Bildchen wohl abzurunden und ſie ſind nichts weniger als Stillleben, denn das muntere Leben der Thierwelt ſpielt überall eine Hauptrolle und er findet artige Wendungen auf Perſonen hin. Um dem vielgeſcholtenen Dichter gerecht zu werden, bringe ich noch ein kleines Lied aus dem Göttinger Muſen-Almanach von 1789.

An meine Henriette.

Am Birkenzweige blättert
Der volle Keim ſich auf,
Das frohe Eichhorn klettert
Am Stamm hinab, hinauf;
Die trägen Winterſchläfer,
Waldbiene, Wesp' und Käfer
Und Hummel wachen auf.

Mit grünen Waſſerlinſen
Färbt ſich der Wieſen Moor;
Es hüpft aus Schilf und Binſen
Der muntre Froſch hervor,
Und Waſſerjungfern fliegen
Am Ufer hin und wiegen
Sich froh am jungen Rohr.

Und an den Gartenbäumen
Iſt alles weiß und grün,
Die Maienblümchen keimen,
Hollunder und Jasmin,

Bald wird die Roſ, o Wonne,
Am wärmern Strahl der Sonne
Für Dich, mein Jettchen, blühn.

Schmidt verſuchte ſich auch im eigentlichen Idyll, ſogar im Hexameter, und da wird ſeine Abhängigkeit von Voß noch deutlicher, nur — daß die Verſe erheblich zurückſtehen. Aber die guten Eigenſchaften verlaſſen den Dichter auch hier nicht, nur wird der ländlichen und dörflichen Schilderei etwas zu viel; dagegen iſt ſeine Natur nie unbelebt und öfters ſehr glücklich ſtellt er uns die Bewohner vor und führt ſie redend ein. So „das Dorf Döbritz" und „der Frühlingstag auf der Dorfpfarre", der freilich etwas alltäglich ausfällt.

Aber auch noch weiter ließ der Poet den Punkt, zu dem dieſe Richtung ſo leicht führen kann, nicht unberührt, namentlich. wenn die Jagd nach ſeltenen oder vielfachen Reimen ihn verführte, und hier kann er in ähnliche Fehler verfallen wie Matthiſſon. Man darf ihn aber nie, wie Schlegel will, auch nur in einem einzigen Stück, zu einem Nachahmer Matthiſſons machen, welcher einmal ſein Antipode iſt und bleibt. Geben Beide viel auf ſeltnen Reim, und das thun auch gute Dichter, ſo bringt der ſentimentale Matthiſſon dem offenbar weit größere Opfer, hier aber liegt die Aehnlichkeit beider in ihrem gemeinſamen Ausgange von Voß. Es ſind bei Schmidt nur wenige Stücke, welche ſtark darunter leiden, hauptſächlich Eines, „die Dorfbewohner". Hier tritt unleugbar zugleich Ungeſchmack und ein ſtarkes Maaß von Unzartheit hinzu, aber das Uebel kommt gutentheils von den kurzen Verszeilen und dem dreifachen Reim. Der Dichter wollte, was ihm anderswo gelang, auch hier ein Kunſtſtück machen und verlor ſich weit ab von der Kunſt; er hat es nicht in guter Stunde geſchrieben, man müßte es für eine Parodie auf ſeine Gedichte halten, wäre nicht ſeine Autorſchaft außer Zweifel.*) Es ſind aber diejenigen im Unrecht, welche in ihren Sammlungen und Literaturgeſchichten gerade das Stück herausheben, um den Dichter zu charakteriſiren. Ebenſo möchten ſchon die Zeitgenoſſen zu tadeln ſein, welche in Schmidts Gedichten eine Bedrohung der Poeſie erkannten und mit heiligem Zorn gegen ihn eiferten. Seine Tonart iſt ja ein Aeußerſtes, das kein Weiteres und keine Ausbreitung zuläßt; hatte doch Schmidt ſelbſt ſchon viel zu viel in dieſem Ton gedichtet. Er konnte nur zur Umkehr mahnen, er hatte eine Grenze deutlich gezeigt, man könnte ſagen, er ſei ſelbſt ſchon ſein Kritiker geworden. Sonach war es hier ganz beſonders leicht, den Mangel zu ſehen, viel ſchwerer dagegen, die Tugenden aufzufaſſen, und daran möchte es bis jetzt gefehlt haben. Ich mache noch aufmerkſam, daß eben in dem Almanach der Muſen und Grazien für 1802 ſich auch recht ſchätzbare Stücke unſeres Dichters befinden, namentlich ein größeres Idyll in zwei Geſängen, verfaßt in gutgebildeten, regelmäßigen Ottaverimen. Der wohlgewählte Gegenſtand iſt „das eingeſchneite Dorf“, fürwahr ein Stück, das beſſer gekannt zu ſein verdiente, denn es iſt hübſch erfunden und mit Kraft durchgeführt, ein treffliches Gegenſtück zu Voſſens ſiebzigſtem Geburtstag, zwar derber, allein in demſelben Maaß auch lebensvoller. Der Umfang verbietet leider die Mittheilung, doch darf nicht unbemerkt bleiben, daß die Behandlung des ſchwierigen Versmaaßes alles Lob verdient, ſo wie auch ſchon deſſen Wahl, denn hier iſt, bei leichterem Ton, auch der dreifache Reim weniger ſchwierig, weil im Heiteren und Komiſchen ein größerer Umfang des Wortreichthums zu Gebot ſteht. Ich kann, da man von Schmidt ein ſo falſches und ungünſtiges Bild zu machen geſucht hat, mir nicht verſagen, noch ein Stück herzuſetzen, das gleichfalls ſeine

---

*) Es ſtand im Almanach für 1794; der Verfaſſer ſelbſt nahm aber das

---

Stück in ſeine beiden Sammlungen nicht auf. Leider bringt er das unglückliche Gedicht unverändert wieder in dem Almanach der Muſen und Grazien für 1802 unter dem Titel „Die Dorfbewohner. Im Frühling 1800“; während es früher hieß: „Die Döbritzer. Im Frühjahr 1793“. Es wurde jetzt um ſo auffälliger.

Virtuoſität in der Behandlung der Sprache, des Maaßes und Reimes bekundet, weit über Matthiſſon hinaus.

Einladung zu einer Luſtfahrt nach Tegel.

An Herrn Regimentsquartiermeiſter und Auditeur Knüppel in Berlin.
(Abends im Juni 1793.)

Soll im Ernſt, mein Lieber, in dem dumpfen
Arbeitsſtübchen, vor dem Actenſchrank,
Frohſinn und Geſundheit Dir verſchrumpfen?
O! zerbrich einmal der Lage Zwang!
Morgen ſoll ein kleiner Bauernwagen
Früh um fünf uns durch den Jungferhain
Nach dem wunderſchönen Tegel tragen:
Schlechterdings mußt Du Gefährte ſein!

Von des Auslands Pflanzen und Gebüſchen
Säumt Dein Gärtner zwar im Sommer nie
Dies und jenes, Freund, Dir aufzutiſchen:
Manche Gruppen von Orangerie
Auszuſtellen in bemalten Kaſten,
Rein zu ſchaufeln jeden Gartenſteig:
Dennoch muß Dein Herz, das fürcht' ich, faſten;
Denn Natur allein bleibt groß und reich.

Anders ziehn in Tegels Paradieſe
Feld und See Dich an und wilder Park;
Ja, der Weinberg dort iſt ſchon ein Rieſe
Gegen andre Berg' in unſrer Mark.
Hier zu Lande kam Dir wohl, ich wette!
Solche Landſchaft ſelten zu Geſicht:
Nur vergiß, das bitt' ich, die Lorgnette
Und die frohe, heitre Laune nicht.

Morgen, ſtatt des Kochs verwürzter Speiſen,
Genüge Dir ein ländlich Mittagsmahl;
Aermlich ſoll's nicht ſein: aus ſeinen Reuſen
Holt der Fiſcher uns den beſten Aal,
Ihren fettſten Puter uns zu köpfen
Weigert ſich die flinke Wirthin nicht;
Wilde Erdbeern bringen uns in Töpfen
Auch die Kinder gern zum Nachgericht.

Bauernbrod und friſche gelbe Butter
Soll uns mehr als Wienertort' erfreun;
Aber freilich, Freund, ein Flaſchenfutter,
Wohlgefüllt, muß unſre Sorge ſein!
Brunnenſchwengel, Hahn und Glucke ſtimmen
Ein Terzett uns bei der Tafel an,
Und des Weinbergs ſchrägen Hang erklimmen
Wir vergnügt mit Weib und Kindern dann.

Dort wird Halt gemacht an jener Stelle,
Wo im Kreiſe blauer Flieder blüht,
Wo Dein Auge Spandaus Citadelle
Mit dem Thurm im Hintergrunde ſieht,
Vorn den langen See, voll weißer Täubchen,
Links des Schloſſes Dach, mit Blei gedeckt,
Neben uns vielleicht im grünen Leibchen
Auch die Gärtnerin, die Saamen ſteckt.

Ueber langgeſtreckte Gerſtenhufen
Hören dort, aus Nadelholz hervor,
Wir gewiß den fernen Kuckuck rufen,
Und den Kranich ſchrein im Wieſenrohr.
Hat Dir das behagt, ſo geht's bergunter,
Um der Thäler Schönheit nah zu ſehn;

Aber ungern nimmt man Abſchied, unter
Lautem Anruf: O, wie ſchön, wie ſchön!

Müde ſinkt mein Weib beim Schlag der Wachtel
Unten hin auf weichen Raſenhang,
Und wir ſammeln Raupen in die Schachtel,
Oder Heidelbeern, den Rain entlang,
Während neben uns die Feldcicade
Im zerkerbten Farrenkraute ſingt,
Schlendern froh wir nach dem Seegeſtade,
Wo aus Furcht der Froſch ins Waſſer ſpringt.

Welch Naturgemälde! Wunderdinge
Bannen hier auf Einem Fleck Dich feſt:
Dort des Schilfes lange grüne Klinge,
Waſſerliljen hier, vom Schaum benäßt,
Fern der Kohlenſchiffe leichte Wimpel,
In der Näh' ein angepfähltes Floß,
Und zur Seite Waſſerſpatz und Gimpel,
Grüßend uns auf jungem Elſenſproß. —

Doch des Gaſthofs Schornſteinwolken winken
Von dem einſam ſchönen Zauberort,
Der Levante ſchwarzen Trank zu trinken,
Leider! viel zu früh uns wieder fort.
Herrlich kühlt die Laube von Ebreſchen
Nun die Wandrer mit beſtäubtem Schuh;
Während Bauern in der Scheune dreſchen,
Und im Stalle brüllen Stier und Kuh.

Zu der Nachtigallen Luſtakkorden
Blöken, bei der Rückfahrt über Feld,
Lämmer uns entgegen aus den Horden,
Wo der Fix des Schäfers Wache hält.

Aus den Thaugewölken, licht und wollig,
Lauſcht der Vollmond, o, ſo glau hervor,
Und der Fröſche Völkchen ſchwatzt ſo drollig
Zwiſchen Pferdemünz' und Kolbenrohr.

Alle dieſe ländlich netten Sachen
Sollſt Du morgen hören, morgen ſehn;
Aber lange mußt Du heut nicht wachen,
Um bei Zeiten wieder aufzuſtehn.
Immer war ich des Kalenders Spötter:
Doch von morgen ſpricht er mit Verſtand:
Morgen, er hat Recht, iſt ſchönes Wetter,
Denn das Abendroth zieht über Land.*)

Freilich alles die natürlichſte Natürlichkeit, ohne Putz und Schleier, aber mit leichtem Pinſel hingeſtellt in muſterhaftem Epiſtolarſtil, und wer ſähe nicht, daß dem Scherz ſich auch ein gewiſſes Maaß von Ironie beimiſcht, das doch allein ſchon die Satire hätte entwaffnen ſollen.

Schmidts außerordentliche Virtuoſität in der Versbildung und Reimkunſt, in der er mit den Geübteſten ſeiner Zeit wetteifert, zeigt ſich beſonders in einem Stück des Muſen-Almanachs von 96, S. 80, „die Dorfbewohner im Herbſt", ein Stück, das er ſtatt jenes verunglückten hätte erhalten ſollen. Durch zehn Strophen mit ungezwungenem Inhalt, zum Theil noch leichter gefügt, finden wir die künſtliche Form durchgeführt:

Unſre Vögel,
Trappen,
Lerchen, Schwalben,
Störch' und Reiger ziehn davon,

---

*) Dazu die Anmerkung des Dichters: „Wenn nach untergegangener Sonne der Wind die Wolken von Oſten gegen Weſten treibt, ſo ſagt der Landmann: die Abendröthe zieht über Land, und verſpricht ſich für den folgenden Tag heiteres Wetter."

Und die Flegel
Klappen
Allenthalben
In der vollen Scheune ſchon.

Der Dichter gab vom Jahr 1793—97 im Verein mit Bindemann den neuen Berliner Muſen-Almanach heraus, von dem wir noch beſonders ſprechen, dann allein im Jahr 1802 den Almanach der Muſen und Grazien. In dem erſtern finden ſich Schmidts Dichtungen zerſtreut und bilden einen Gegenſatz mit Stücken von ſehr abweichendem Ton, wirken alſo ſchon darum nicht ſo maſſenhaft und auffallend; es iſt übrigens zu bemerken, daß der Verfaſſer in ſeinen ſpäter erſchienenen Sammlungen nicht Alles, ſondern nur eine Auswahl aufnahm, wobei er aber vielleicht nicht immer das Beſte gewählt hat, wenigſtens bleiben noch Stücke zurück, die ſehr wohl Erhaltung verdient hätten, z. B. die mit markigen Zügen und ſaftigem Pinſel hingeſtellte Bauernhochzeit im Almanach von 1795, oder die Sommerdürre (des Jahres 1795) in dem von 1796. Die Muſen und Grazien ſind freilich etwas höher geſchürzt, doch fehlt es auch hier nicht an verſchiedenen Tönen; wir haben ſchon des größeren idylliſchen Stückes gedacht, dazu einer Romanze im Bürgerſchen oder Stolbergſchen Ton, der Graf von Mansfeld. Man ſieht ſich jedoch immer zu dem hingezogen, was ſo vielen Tadel erfahren hat, denn, trotz alles Tadels, es iſt doch lesbar und anziehend und ſtets voll Darſtellung, ein Vorzug, den es vor vielem Anſpruchsvollen voraus hat. Dabei aber ſoll nicht verſchwiegen ſein, daß eben dieſe periodiſche Herausgabe des Muſen-Almanachs den Dichter veranlaßt hat, mehr auf ſeinem enggemeſſenen Felde zu dichten als gut war, woher denn eben Wiederholungen und Uebertreibungen, die ihm ſo gefährlich geworden ſind.

Schmidts Gedichte erſchienen geſammelt zu Berlin mit Kupfern von Chodowiecki, ohne Jahreszahl im Jahr 1797. Eine ſpätere Gedichtſammlung nennt ſich: „Romantiſch-ländliche Gedichte", Berlin 1798, richtiger wäre: Romantiſche und ländliche Gedichte; denn wir finden hier eine Zahl von Romanzen, mittelalterlichen Inhalts, aber etwas vom Standpunkt der Aufklärung — gut verſificirt wie immer, doch iſt der Verfaſſer hier augenſcheinlich nicht auf ſeinem Felde, dann wieder Gedichte nach ſeiner früheren Art, darunter Artiges und Hübſches, z. B. „der Landmann im Winter", in aller Einfachheit anziehend, voll Leben und Abwechſelung, nur in allem, was Jagd angeht, iſt der Herr Paſtor nicht zu Hauſe, denn hier verläßt ihn ſeine ſonſtige Genauigkeit gar ſehr. Noch iſt zu erwähnen, daß wir da auch ein Gedicht „die Alpen" und eine Schweizeridylle finden, „der Senn", letztere von einer ſehr einfachen Situation und an ſich nicht übel, wie es ſcheint unter Einfluß von Theocrit, der ſich auch ſchon hie und da in den frühern Gedichten zeigt. Der Verfaſſer ſcheint damit, ſo wie ja auch mit den Romanzen ausdrücklich darthun zu wollen, daß er nicht bloß ſeine märkiſche Natur zu ſchildern wiſſe; aber er kann ſich einmal nicht ganz verleugnen. Endlich erſchienen noch im Jahr 1815: „Neueſte Gedichte, der Trauer um geliebte Todte gewidmet." Es ſind dies zwei Kränze von Sonetten, der eine auf den Tod ſeiner Henriette, der zweite auf den Tod ſeines geliebten im neunten Lebensjahr verſtorbenen Sohnes Bernhard Wilhelm Ulrich. Die Sonette ſind trochäiſch und haben in den Vierzeilen eine gekreuzte Reimſtellung, ſind ſonſt aber regelmäßig und, wie man erwartet, mit vieler Gewandtheit, nur hie und da etwas härtlich gebildet, oder auch dem Reim zu Liebe mit entlegnerer Bildlichkeit. Ließe man ſie heutigestags drucken, niemand würde unſern Dichter darin erkennen; es findet ſich darin nichts von ſeiner gewohnten Naturſchilderung, wohl aber jene unverblümte Wahrheit der Empfindung und geſammten Darſtellung, welche ihm ſtets eigen iſt. Nicht wenige dieſer Stücke erheben ſich zufolge der Wahrheit, Innigkeit und Kraft des Gefühls in die Region der Poeſie, ja ſtellen ſich neben das Beſte, was die deutſche Literatur in der Gattung aufzuweiſen hat. Ohne beſondere Wahl hebe ich heraus — an ſeine verſtorbene Gattin:

Nähe.

Spricht die Geiſterlippe zwar hinieden
Kein vernehmlich Wort mir für mein Leid;
Dennoch biſt du mir nicht ganz geſchieden;
Denn dich hemmen weder Raum noch Zeit:

O dein Mitleid, meinem Gram geweiht,
Flößt allmälig in dies Herz den Frieden:
Mein gedenkend biſt du mir nicht weit,
Kühleſt ſanft die Stirn dem Reiſemüden.

Geiſt der treuen Obhut, ohne dich
Ginge nie, in Staub geworfen, ich
Sieggekrönt hervor aus dieſem Streite!

Geiſt der treuen Lieb', umſchwebe mich!
Bis zum Ziele laß an meiner Seite,
Nahe laß mich ahnen dein Geleite!

Rechenſchaft.

Du, Geliebte, biſt zwar froh entronnen
Zu der Hochverklärten hohem Glück;
Doch warum denn blieb noch ich zurück?
Ward der Faden länger mir geſponnen?

Was ich Armer unterdeß begonnen?
Daß du nie es kennteſt, mein Geſchick!
Retten konnte nur mich noch der Blick
In das unſichtbare Land der Wonnen.

Doch vernimm das Eine: aufgerafft
Hab' ich keuchend mich mit ſchwerem Streben
— Nur von oben ward mir Muth und Kraft —

Ganz noch dieſe letzte Handvoll Leben
Deinen Kindern freudig hinzugeben —
Dort darüber frohe Rechenſchaft!

Er verlor darauf noch ſein geliebtes, ſpätgebornes Kind, von dem er Erheiterung ſeines Greiſenalters gehofft hatte; in einer noch reicheren Zahl von Sonetten ergießt er ſeinen Schmerz; dieſer giebt dem Dichter Töne, die wir nicht bei ihm vermuten, obwohl der Form mehr Schmelz zu wünſchen wäre.

Der Vorbericht der Sammlung ſchließt mit den Worten: „Meine bisher bei verſchiedenen Verlegern herausgekommenen Poeſien bin ich Willens nach einiger Zeit in Ein Werkchen zuſammen drucken zu laſſen; und alsdann meinen Freunden für dieſe Welt auf immer ein dankbares Lebewohl zu ſagen.“ Es iſt leider nicht geſchehen, obwohl der Dichter noch länger lebte. Er ſtarb, hochbetagt, im Jahr 1832, damals ſchon von ſeinen Landsleuten vergeſſen, in der Literatur aber verunehrt und niedergetreten. Auch Schlegel in ſeinem Scherzgedicht, „Wettgeſang dreier Poeten“, hat, eben wie Goethe, viel beigetragen einen Dichter, der ſehr wohl neben Voß beſteht, ja, deſſen ſiebzigſten Geburtstag ausgenommen, ihn wohl mit ſeinen meiſten Stücken überragt, als eine ganz unbedeutende, ſeltſame und lächerliche Erſcheinung darzuſtellen. Iſt aber einmal eine Strömung da, ſo iſt Mut erfordert, um dagegen zu ſchwimmen und die Mehrzahl der ſpäteren Kritiker findet es leichter und vortheilhafter die vorhandene Richtung nur noch rhetoriſch zu übertreiben.

Bleibt nun unſer märkiſcher Schmidt an ſich ein Dichter, welcher alle Beachtung verdient, ſo wird er es um ſo mehr, wenn wir ihn im Zuſammenhange mit Ewald von Kleiſt betrachten, deſſen beſchreibende Poeſie ſich weit von der damals tonangebenden Thomſons entfernte und derſelben gegenüber eine ſehr achtbare Eigenthümlichkeit behauptet (ſ. o.). Auch Schmidt hat dieſelbe liebevolle Aufmerkſamkeit für die Einzelheit der Natur, beſonders der lebenden, und man könnte hier einen Grundcharakter preußiſcher Poeſie finden, der, fern von krankhafter Empfindſamkeit und ſelbſtgefälliger Schönrednerei, überall friſch und frei, derb und tüchtig erſcheint, dabei nicht ohne Scherz und Schalkheit, nicht ohne tieferes Gefühl. Aber ſtatt zu erkennen, weſſen man ſich rühmen durfte, hat man Ramler gefeiert, dagegen die Karſchin, ſo wie dieſen Schmidt, bei Seite geſchoben. Der niederdeutſche Charakter, der ſich hier ſchon ſo vernehmlich ausſpricht, hat erſt in dem fremden Gewande der plattdeutſchen Rede ſich allgemeinere Aufmerkſamkeit erringen können.

IX.

Langbein.

Dem märkiſchen Dichter reihen wir einen ſächſiſchen an, deſſen Ruf aber auch in neuerer Zeit Anfechtung erfahren. Auguſt Friedrich Ernſt Langbein iſt zu Radeberg in der Oberlauſitz im Jahre 1757 geboren, beſuchte die Fürſtenſchule in Meißen, ſtudirte in Leipzig die Rechte, wurde Actuar in Großenhain, darauf betrieb er die Advocatur in Dresden, zog aber bald eine beſcheidene Anſtellung bei dem Archiv vor und gab, da ihm die Ausſicht auf Beförderung benommen war, die Stelle auf, um in Berlin ſein Glück zu verſuchen. Hier privatiſirte er, bis er 1820 zum Cenſor der belletriſtiſchen Schriften berufen wurde. Er ſtarb in hohem Alter daſelbſt 1835. Von ihm erſchienen frühzeitig in Almanachen und Zeitſchriften Gedichte und proſaiſche Aufſätze, verſchiedentlich von ihm geſammelt, zuletzt, Stuttgart 1835, ſeine ſämmtlichen Werke in 31 Bänden, und die ſämmtlichen Gedichte, Stuttgart 1843, in 4 Bänden, Sedez. Gleichwohl wird ſeine Bedeutung von Süddeutſchland her, was ſich verſtehen läßt, am meiſten in Frage geſtellt. Heinrich Kurz ſagt von ihm mit ſeinem Namen entſprechender Kürze und nicht zu verkennender Deutlichkeit: „— der mehr auf komiſchen Effect bedacht und dabei nicht ſelten in das Gemeine verfällt, wie er denn ein wahres poetiſches Talent nicht beſaß.“ Nicht ausführlicher aber vorſichtiger und mehr hiſtoriſch Koberſtein: „er erwarb ſich in der ſchwankartigen Erzählung ſeit der Mitte der achtziger Jahre in weiteren Leſerkreiſen großen Beifall." Dieſer Beifall wäre vielleicht noch größer geweſen, hätte er ſelbſt, oder ein Anderer, ſeine Gedichte mehr geſichtet, denn einmal im Beſitz einer gewiſſen Reimkunſt reimte er nun auch alles und jedes, was ihm in den Wurf kam, darunter gar manches von leichteſtem Gehalt. Aber es iſt doch nicht ſelten Munterkeit und Laune anzutreffen und gewiß können nicht alle Gattungen ſich in gleicher Höhe bewegen. Er iſt am beſten, wo er derb ſein darf, aber er wird allerdings zuweilen auch ſchon platt. Doch, wie er denn ſei, auch diejenigen, denen für Poeſie das Gehör fehlt, verlangen ihren Dichter. Paſtor Schmolke, der Zürcher Breitopf, und manches andere, haben feſten Fuß in der deutſchen Poeſie gefaßt und verdienen nicht ausgeſtoßen zu werden. Daß aber einem Dichter dieſer Art Stoffe wie Eginhard und Emma, Richard und Blondel, nicht gelingen konnten, bedarf keiner Auseinanderſetzung. Und doch iſt es ein Verdienſt, wenn wir Langbein ſehr aufmerkſam auf poetiſche Stoffe finden: er hat manchen nach ſeiner Weiſe behandelt, der in anderer Tonart und höherer Hand mehr hätte ergeben können und wirklich ergab. Dies iſt geſchehen mit dem Stoff des Handſchuhs, den Schiller wahrſcheinlich dem Langbeinſchen Gedicht entnahm, denn daß Langbein nach Schiller noch den Gegenſtand hätte aufnehmen können, darf für unmöglich gelten.

X.

Seume. Falk.

Um keinen Dichter zu übergehen, der ſich irgend bemerklich gemacht hat, insbeſondere um keinem Gliede des deutſchen Vaterlandes den Antheil zu entziehen, den es etwa an deutſcher Literatur beſitzt, werde hier noch einiger mehr einzeln ſtehenden Dichter gedacht, wobei aber wieder ſogleich zu erinnern iſt, daß die Maaßſtäbe ſich jetzt bedeutend geſteigert haben und daß die hochragenden Gipfel der Zeit nunmehr weithin in das Land ihre Schatten über alle Geringeren werfen.

Wir führen zunächſt zwei Dichter auf, deren poetiſche Leiſtung durch ihre Perſönlichkeit und ihre Schickſale bedeutend unterſtützt wird, wie ſie denn auch im nahen Zuſammenhange mit dieſer gefaßt werden muß. Der erſte, Johann Gottlieb Seume, gehört dem ſächſiſchen Lande an, und darf hier um ſo weniger fehlen, als dies in der Zeit, wo Goethe und Schiller herrſchen, nur wenige Vertreter ſtellen kann. Seume hat ſein Leben ausführlich beſchrieben;*) hier genügt der kürzeſte Auszug. Geboren am 29. Januar 1763 in dem Dorfe Poſern bei Weißenfels, woſelbſt ſein Vater Bauer war, und bald verwaiſt und hülflos, hatte der Knabe das Glück in dem Grafen von Hohenthal-Knauthayn einen großmütigen Beſchützer zu finden, aber er dankt es gewiß ſeinem eigenen Fleiß und ſeinen guten Sitten, daß der Gönner ſeine Gunſt ſo weit ausdehnte ihn ſtudiren zu laſſen. Er ſtudirte zu Leipzig alte Literatur und Theologie, um durch letztere eine Lebensſtellung zu erhalten; allein ſchon hier zeigte ſich das Schnellentſchloſſene und Schroffe ſeines Charakters, das in der Folge ſein Leben beſtimmt und das es abenteuerlich gemacht hat. Berührt von dem freieren Zeitgeiſt ſagte die damals in Leipzig herrſchende orthodoxe Richtung ihm nicht zu, er brach nicht nur mit der Theologie, ſondern überhaupt mit dem Studium und dem eingeſchlagenen Lebenswege. Der achtzehnjährige Jüngling machte ſich plötzlich eines Abends, nachdem er bezahlt, was er irgend ſchuldig war, mit wenigem auf, um ſich in die Welt zu werfen. Er wollte nach Paris, fiel aber ſchon am dritten Abend Werbern in die Hände, welche damals für England gegen das freie Amerika in Deutſchland warben, mit Ueberredung, Liſt und Gewalt, ganz beſonders unterſtützt durch den Seelenverkauf des Kurfürſten von Heſſen. Mit den heſſiſchen Truppen wurde Seume nach Canada hinübergeſchifft und die erſte That ſeines erwachten Freiheitsſinnes war jetzt der Kampf zur Unterdrückung der nordamerikaniſchen Freiheit. Er diente als Unterofficier — mit dem Horaz im Torniſter; ward darauf, als man ſeine literariſche Neigung bemerkte, Regimentsſchreiber. Auf ſeinen Streifereien kam er hier vielfach mit wilden Stämmen, den Huronen, in Berührung, die auch in ſeiner ſpäteren Poeſie eine Rolle ſpielen. Eben war er im Begriff mit einem gleichgeſinnten Genoſſen nach den amerikaniſchen Freiſtaaten hinüber zu — deſertiren, als die Nachricht von dem Frieden kam und die engliſchen Truppen zurückgeſchifft wurden. Er kam in Bremen an, wurde hier durch das Gerücht der Auslieferung an Preußen geſchreckt, und floh abermals, wie zwei ſeiner Genoſſen vor ihm gethan, nicht ohne Gefahr ſeines Lebens. Er gerieth dennoch in die Hände preußiſcher Werber und mußte zu Emden als gemeiner Soldat dienen. Wiederholte Fluchtverſuche waren vergeblich und nur auf beſondere Fürſprache entging er dem Todesurtheil. Gegen eine Bürgſchaft, welche ein edelmütiger Bürger vorſtreckte, erhielt er ſogar Urlaub, um die Seinigen zu ſehen; er ging indeſſen nach Leipzig mit dem Entſchluß, den Soldatenrock nicht wieder anzuziehen. Fürs erſte von ſeiner Wanderluſt geheilt, widmete er ſich jetzt den Wiſſenſchaften, friſtete ſein Leben von der Ueberſetzung eines engliſchen Romans und konnte ſogar die Schuld der für ihn geleiſteten Bürgſchaft pünktlich abtragen. Im Jahre 1792 wurde er Magiſter, bald darauf aber Sekretär bei dem Ruſſiſchen General Igelſtröm, mit dem er nach Warſchau ging und durch den er eine Offizierſtelle bei einem Grenadierregimente erhielt. Bei dem bald darauf ausgebrochenen Aufſtand war er polniſcher Gefangner, und als ſolcher Zeuge der wildeſten Greuel. Nach ſeiner Befreiung begleitete er auf beſondern Befehl der Kaiſerin Katharina einen ſchwerverwundeten ruſſiſchen Offizier zu ſeiner Heilung nach Leipzig, nach dem leider ſehr bald erfolgenden Tode der Kaiſerin aber ſchwand ſeine Ausſicht auf fernere Beförderung. Er blieb alſo in Leipzig, habilitirte ſich hier als Docent und las über alte Claſſiker, ertheilte gleichzeitig Unterricht im Engliſchen und verwerthete ſeine neueſten Erlebniſſe in Schriften. Dem unſichern Erwerb zog er indeſſen das Sichere vor: er begnügte ſich mit dem beſcheidenen Poſten eines Correctors in ſeines Freundes Göſchen Druckerei zu Grimma, wo ſeinem großen Fleiß die höchſt fehlerfreien Ausgaben der Werke von Wieland und Klopſtock zu danken ſind. Aber die Einförmigkeit der anſtrengenden Arbeit weckte plötzlich wieder in ihm die alte Reiſeluſt und er trat im Jahr 1801 ſeinen „Spaziergang nach Syrakus“ an, den er zu Fuß innerhalb 9 Monaten zurücklegte. Ermuntert durch die Aufnahme ſeiner Darſtellung machte er einen ähnlichen im Jahre 1805, diesmal über Petersburg und Moskau durch Finnland und Schweden; er beſchrieb ihn in dem Werk: Mein Sommer im Jahr 1805. Bei ſeiner Liebe für Vaterland und Freiheit waren die Ereigniſſe der nächſten Jahre für ihn höchſt ſchmerzvoll, ſein Geiſt verdunkelte ſich und ſeine Geſundheit ſchwand. Er ſuchte Heilung zu Teplitz, endete aber daſelbſt ſein Leben am 13. Juni 1810. Abgehärtet und mit Wenigem zufrieden, bieder und offen, für Freundſchaft empfänglich, äußerer Ehre entſagend, ſeine Unabhängigkeit über Alles ſchätzend, das iſt das Bild des eigenthümlichen Mannes, der aber darum doch kein Sonderling war. Und eben dies zeigt ſich in ſeinen Schriften.

---

*) Fortgeſetzt von Clodius.

Seume nimmt beſonders als proſaiſcher Schriftſteller eine ganz achtbare Stellung ein; läßt ſich von ſeinen Reiſebeſchreibungen bei der Art und Flüchtigkeit ſeines Reiſens auch nicht Umfaſſendes und Gründliches erwarten, ſo hat er doch überall mit offenen Augen geſehen, und der durchgehende Zug von Humanität und Freiheit gewinnt allein ſchon den Antheil vieler Leſer; dazu eine ſehr gewandte und correcte Schreibart, die ſtets munter iſt und zuweilen ſogar geiſtig werden kann. Aber wir haben hier beſonders den Dichter zu betrachten. Seumes Gedichte erſchienen 1804 und erlebten bis 1810 drei Auflagen.*) In Sammlungen hat ſich am meiſten ſein Gedicht „der Wilde“ verbreitet; es erhält inſofern noch eine größere Anziehungskraft, als der Inhalt des Gedichtes erlebt ſein kann. Wer im Uebrigen den Gedichtband durchblättert, mag leicht auf Unbedeutendes und Mittelmäßiges ſtoßen, das zwar überall die Tüchtigkeit eines im Leben gekräftigten, ſelbſtändigen Charakters durchſcheinen läßt, indeſſen doch keinen ſonderlichen Fleiß und keine ernſte dichteriſche Durchbildung zu erkennen giebt. Davon machen aber einzelne Stücke eine ſehr rühmliche Ausnahme, denn ſie zeigen eine poetiſche Stimmung, die noch mehr hervortreten würde, wenn der Dichter nicht ſtete Gefahr liefe, ſich allzuſehr auszubreiten. Wer Seume als Dichter von ſeiner vortheilhafteſten Seite will kennen lernen, dem ſeien z. B. die Gedichte „Der Maiabend“ und „Am Grabe meines Vaters“ empfohlen. Im Ganzen hat er wenig Sentimentales und noch weniger Romantiſches, da er in ſeinem Freiheitsſinn, nicht ohne Einfluß der von Amerika und Frankreich herüberwehenden Gedanken, nichts mehr haßt als Ritterthum, Möncherei und Mittelalter; es mögen aber ſeine Declamationen dagegen damals noch ſchmackhafter geweſen ſein, als ſie es heute ſind. Man bedauert, in den Gedichten nicht mehr von den Eindrücken aus den canadiſchen Wildniſſen zu finden; in dem Fragment ſeiner Lebensbeſchreibung hat er ein damals gedichtetes Stück zum Theil aus dem Gedächtniß herzuſtellen vermocht. Es lautet:

---

*) Neuerdings ſind ſeine Werke, wegen ihres populären Inhalts ſogar den Claſſikern eingereiht worden und für ein billiges käuflich gemacht, in der Hempelſchen National-Bibliothek, Berlin 1868.

Laß uns ruhen, Freund, in dieſer Höhle,
Auf dem grauen Steine da,
Den vielleicht noch keine Menſchenſeele
Seit dem erſten Tag der Erde ſah.

Ha, wie ſchauervoll und furchtbar ſiehet
Hier das Antlitz unſrer Mutter aus!
Wie die Allmacht ſie dem Nichts entziehet,
Liegt ſie hier, Natur, in Schreck und Graus.

Felſen, ſeit der Flut noch unbeſtiegen,
Heben ſchwer ihr ſchwarzes Haupt empor,
Und um ihre dunkeln Schädel fliegen
Ungewitter aus der Kluft empor.

Kreuzend liegen tauſendjähr'ge Eichen
Durch einander, die das Alter fraß,
Morſche, eingeborſtne Stämme zeigen
Daß den Wald hier nie ein Förſter maß.

Kein geſellig Thier beſucht die Klüfte,
Wohin nie der Fuß des Wandrers dringt,
Wo kein Vogel durch die leeren Lüfte
Eine Melodie der Freude ſingt.

Nur zuweilen brummt mit tiefem Grimme
Ein bejahrter Bär aus ſeiner Gruft
Durch die Felſen, wo mit leiſer Stimme
Nur ein alter, grauer Adler ruft.

Doch vielleicht kann noch ein Wilder lauſchen,
Der zum Mord ſein krummes Meſſer ſchleift,
Und ſodann in blitzgeſchwindem Rauſchen
Uns den Schädel von dem Hirne ſtreift. —

Es iſt ferner an dieſer Stelle Johannes Falk zu nennen, ein Dichter deſſen Beſtrebungen gleichfalls durch die Bedeutung und die Schickſale des Menſchen ihr beſonderes Licht erhalten. Durch ſeltene Kraft aus den ungünſtigſten Verhältniſſen ſich emporarbeitend kam der Sohn eines armen Perrückenmachers bis in die geiſtig vornehmen Kreiſe Weimars, wenn auch auf dem Wege bis dahin ſeine Kunſt ſich erſchöpft zu haben ſchien. Er trat zuerſt mit einer freien Ueberſetzung Juvenaliſcher Satiren im deutſchen Merkur auf, weiterhin mit eigenen in ähnlichem Ton und Wieland prophezeite ſchon einen vollſtändigen deutſchen Juvenal, den er uns denn aber doch ſchuldig geblieben iſt. Indeſſen fanden mehrere ſeiner Werke zu ihrer Zeit Anklang, unter ihnen beſonders das in zwei Auflagen gedruckte „Die heiligen Gräber und die Gebete"*), in drei Geſängen, ein ganz ſinnreich angelegtes Stück, das eine Art von Theodicee ſein ſoll. Ein Engel führt Jsmael nach ſeinem Tode und giebt ihm frei drei Gebete zu erhören, er macht davon falſchen Gebrauch, indem ſeine Gewährungen ſtatt zu helfen Schaden bringen, während dann umgekehrt die Verweigerungen dreier Gebete von Seiten des Engels, obwohl ſcheinbar hart und ſchadenbringend, ſich nachher als heilſam und größerem Schaden vorbeugend erweiſen, — freilich alles caſuiſtiſch und eben darum nicht viel beweiſend. Die angehängten ſatiriſchen Gedichte ſind leider ſehr ſchwach und hätten kaum irgend eine Hoffnung erregen können. Falk bewährte ſich zu Weimar ſpäter in ganz anderer Art, indem er bei dem Einmarſch der Franzoſen nach der Schlacht bei Jena der Stadt weſentliche Dienſte leiſtete, ſowie er ein Aſyl für verwaiſte Kinder ſtiftete. Er ſtarb am 14. Februar 1826; nach ſeinem Tode erſchien die ſchätzbare Schrift: „Goethe aus näherem perſönlichen Umgange dargeſtellt“, Leipzig 1836. Von ſeinen früheren proſaiſchen Schriften fand am meiſten Leſer: „Leben, wunderbare Reiſen und Irrfahrten des Johannes von der Oſtſee“, zum Theil ſein eigenes Leben enthaltend.

---

*) Der Titel der erſten Auflage war: Die heiligen Gräber zu Kom (das Ganze mit lateiniſchen Lettern gedruckt), der Cenſor in Dresden las Rom und verbot daher das Erſcheinen

Johann Daniel Falk iſt zu Danzig im Jahr 1770 geboren, Sohn eines Perrückenmachers daſelbſt, zum Gewerbe ſeines Vaters erzogen, der eben darum jedes weitere Wiſſen und Streben unterdrückte. Aber der Sohn war mit Gellerts und Leſſings Schriften bekannt geworden, die er Abends bei der Straßenlaterne las, da er es zu Hauſe nicht durfte. Er faßte den Entſchluß das Vaterhaus zu verlaſſen und über See zu gehen, allein der Mangel an Kenntniß der engliſchen Sprache ſtand im Wege, nach längerem Irren in Wäldern und an der Seeküſte war er zur Rückkehr ins Vaterhaus genöthigt und erhielt jetzt von ſeinem Vater die Einwilligung zu ſtudiren, wozu freigebige Stiftungen der Stadt leicht die Mittel hergaben. Er beſuchte das damals unter Trendelenburg blühende akademiſche Gymnaſium und darauf die Univerſität Halle, ging alsdann nach Weimar, beſonders freundlich von Wieland aufgenommen, und lebte hier ohne Amt in beſcheidener Lage. Seiner ſpäteren Verdienſte, die vom Herzog mit dem Titel eines Legationsrathes belohnt wurden, ward ſchon gedacht.

XI.

Oeſterreichiſche Dichter.

Wir wenden den Blick nach Oeſterreich, um auch hier keinen, der irgend namhaft geworden, zu überſehen. Da finden wir in der Zeit Schillers beſonders drei nennenswerth, wiewohl wir bei allem Wohlwollen ihnen keinen beſonderen Rang beimeſſen dürfen und bald bemerken werden, daß ſie mehr in den älteren Bahnen verbleiben.

Wir können ohnedies hier zunächſt nur auf ihre lyriſchen Werke Bedacht nehmen und doch beruht ihr Name ungleich mehr auf anderen Gattungen, denn wenn hier Alringer, Blumauer und Collin vorzuführen ſind, ſo iſt der erſtere bekannt wegen ſeiner epiſchen Gedichte, der zweite wegen ſeiner traveſtirten Aeneis, und der letzte wegen ſeiner Dramen. **Johann Baptiſt von Alringer** iſt zu Wien im Jahr 1755 geboren, erhielt eine ſorgfältige Erziehung, durch den bekannten Antiquar Eckhel wurde in ihm eine beſondere Vorliebe für die Dichter des Alterthums erweckt, die durch ſein ganzes Leben ſeine Begleiter waren. Er ſchlug die juriſtiſche Laufbahn ein und hatte den Titel eines Hofadvocaten, doch in den Beſitz eines bedeutenden Vermögens gelangt, machte er von ſeiner Stellung nur Gebrauch in uneigennütziger Weiſe zur Hülfe Bedrängter. Mit Fleiß und Liebe wendete er ſich ſeinen dichteriſchen Beſtrebungen zu. Im Jahr 1794 übernahm er das Amt eines Theaterſecretärs und ſtarb am Nervenfieber 1797. Heiterer Sinn und ein edles Herz wird an ihm gerühmt. Seine lyriſchen Gedichte müſſen zu ihrer Zeit Beifall gefunden haben, denn ſie ſind wiederholt gedruckt worden, 1780 zu Halle, 1784 zu Leipzig, und als ſämmtliche Gedichte 1788 zu Klagenfurth und Laibach, eine ſpätere Sammlung zu Wien 1791. Mehreres in dieſen Gedichten iſt freie Bearbeitung antiker Stoffe, namentlich nach Virgil, Ovid, Horaz, Muſäus, ohne beſonderen Reiz, Anderes hält ſich in der Nähe des Gelegenheitsgedichts, darunter eine Anzahl von Freimaurerliedern. In dem Wenigen, was als eigene Poeſie zählen kann, fehlt es zwar nicht an Spuren des Talents, doch muß man, um daran Freude zu finden, ein ziemliches Maaß von Wohlwollen und ein geringes von Anſprüchen dazu mitbringen.

Sehr gekannt iſt Blumauers Name, und ſeine Werke ſind auch in neueren Ausgaben wieder gebracht worden, aber von ſeinen lyriſchen Gedichten viel Rühmens zu machen würde gewagt ſein. Eine gewiſſe Munterkeit läßt ſich ihnen nicht abſprechen, dieſe verbindet ſich jedoch meiſtens untrennbar mit dem Gröblichen und ſelbſt Unſaubern. Aloys Blumauer iſt zu Steyer im Jahr 1755 geboren, ſtudirte daſelbſt und ward zu Wien 1772 in den Jeſuiten-Orden aufgenommen. Nach Aufhebung deſſelben lebte er literariſchen Beſtrebungen, fand darauf eine Anſtellung als Cenſor, legte dieſelbe aber nieder, um ſich an einer Buchhandlung zu betheiligen. Er ſtarb im Jahr 1798.*)

Beſſer und bleibender iſt der Name Heinrich Joſephs von Collin unter den lyriſchen Dichtern der Zeit zu verzeichnen. Seine geſammelten Gedichte erſchienen zu Wien im Jahr 1812, dieſelben ſind aber großentheils noch bei Schillers Lebzeiten oder kurz nach deſſen Tode entſtanden. Im Jahr 1771 zu Wien geboren, ſein Vater war daſelbſt Arzt, kam er in das Löwenburgiſche Stift, und hier ſchon zeigte ſich die ſpäter noch mehr geförderte Neigung für claſſiſche Studien. Seine Laufbahn machte er in der Verwaltung, ſtieg in der Finanzhofſtelle von Stufe zu Stufe empor und erhielt den Hofraths-Titel. Bei ſchwacher Geſundheit und eifrigſter Wahrnehmung ſeines Amtes wendete er ſich mit großer Liebe der Dichtkunſt zu, ſchwächte dabei durch Nachtarbeit ſeine Kräfte noch mehr und erlag im Jahr 1811 einem Nervenfieber.

---

*) Von ſeiner traveſtirten Aeneide ſprechen wir weiter unten. Ebenſo von Alxinger.

Es iſt beſonders ein Gedicht, mit dem Collin feſten Fuß in der deutſchen Literatur gefaßt hat, das in viele Sammlungen übergegangene „Kaiſer Max auf der Martinswand“, eine Auszeichnung welche es dem ſehr anziehenden Stoff, dann aber dem lange Zeit vorhandenen Mangel an Bearbeitung deutſcher Geſchichten zu danken hat. Es ſoll damit nicht geſagt ſein, daß es für damalige Zeit nicht auch in der Ausführung Gutes habe und nach Lebendigkeit ſtrebe, allein wir können doch unter heutigem Datum dieſelbe nicht für gelungen und befriedigend anerkennen, denn ſie iſt weder lyriſch noch epiſch, dagegen bunt und unruhig, ſchon durch die unglückliche Wahl der Strophe mit einzelnen kurzen Zeilen; was wir an Goethes Braut von Corinth tadeln mußten, erſcheint hier nur in noch höherem Grade und verdirbt gänzlich den natürlichen Verlauf der Erzählung; dazu kommen Gewaltſamkeiten der Sprache und öſterreichiſch Mundartliches. Ein zweites Gedicht „Kaiſer Albrechts Hund“ hat ſich gleichfalls einer gewiſſen Aufnahme zu erfreuen gehabt; uns wird es beſonders bemerklich, weil wir hier zum erſten Mal bei einem neueren Dichter der Nibelungenſtrophe begegnen. Der Verfaſſer weiß freilich noch nicht recht damit umzugehen, eben ſo wenig aber mit ſeinem Stoff, obwohl Streben nach plaſtiſcher Geſtaltung ſich wahrnehmen läßt; es iſt nur eben nicht an der rechten Stelle. Beſonders iſt noch aufmerkſam zu machen auf die Vaterlands- und Kriegslieder, einzeln erſchienen als „Wehrmannslieder“, die, ſo ernſt ſie auch gemeint ſind, doch ihrer Wirkung entbehren, da ſie meiſtens der von Klopſtock gegebenen ganz falſchen Form folgen. Ohne Reim, in kurzen ſtets männlich ausgehenden Zeilen und in oft ganz proſaiſchem und abſtractem Ausdruck können ſie nichts Schwunghaftes haben, ſo daß die beſten Geſinnungen und Gedanken darüber zu Grunde gehen. Es iſt aber wohl zu merken, daß wir uns jetzt in einer ganz anderen Zeit befinden, als da Klopſtock und Stolberg ihre Schlacht- und Freiheitsgeſänge dichteten: das deutſche Vaterland iſt von dem Unterdrücker auf das ernſtlichſte bedroht, es ſind dieſe Lieder im Angeſicht grauſer Gefahr und während des Donners der Schlachten geſungen, um ſo mehr zu bedauern, daß ihnen doch kein höherer Rang anzuweiſen iſt. Aber auch wo Collin ſchon zu der Einſicht kommt, daß ſich hier der Reim, ſowohl von lyriſcher als volksmäßiger Seite, nicht entbehren läßt, iſt er doch in der Behandlung des Ganzen kaum glücklicher. So in dem Gedicht „Oeſterreich über Alles“. Auch die „Zuverſicht des Sieges“ weiß dieſe nicht eben in wirkungsvollen, geſangreichen Zeilen auszuprägen; ein weniges beſſer erſcheint das Gedicht „Wachfeuer“. Im Ganzen hat Collin immer noch erſt den Geſichtspunkt eines von Oeſterreich geführten, nicht eines allgemein deutſchen Krieges und es zeigt ſich deutlich, daß ſeine Stimme eine vereinzelte, nicht von allgemeiner Volksbegeiſterung getragene iſt. Dieſe Zeiten kamen erſt ſpäter und dazu bedurfte es anderer Volksbildung und geſchichtlicher Ueberlieferung.

XII.

Johann Martin Uſteri.

Auch in der Schweiz fehlte es zur Zeit, da Schiller ſeine große Laufbahn durchmaaß, nicht an poetiſchen Beſtrebungen, wiewohl dieſe noch mehr in älteren Bahnen verbleiben. Wir mußten in ſolcher Rückſicht einen wenig gekannten Dichter uns noch vorbehalten, und haben hier einen allerdings gekannten nicht auszuſchließen. Das iſt Uſteri, deſſen geſammelte Dichtungen nach ſeinem Tode in drei Bänden von David Heß (Berlin 1831) herausgegeben worden ſind: man wird über ihn ſogleich orientirt ſein, wenn wir ſagen, daß er der Verfaſſer des 1792 gedichteten Liedes „Freut euch des Lebens" iſt. Zu Zürich im April 1763 geboren, woſelbſt ſein Vater kaufmänniſche Geſchäfte des Großhandels trieb, war der Sohn derſelben Laufbahn beſtimmt; da aber ihm Muße genug blieb und der Verkehr mit Künſtlern und Gelehrten dazu einlud, trat in ihm frühzeitig die Luſt und das Talent des Zeichnens und Dichtens hervor. Im Jahr 1783 auf Reiſen geſchickt um die Welt zu ſehen, ging er über Straßburg, Frankfurt, Karlsruhe, Weimar, Leipzig, Halle nach Berlin und Hamburg, beſuchte an dieſen Orten Goethe, Ramler, Overbeck, Gerſtenberg und Claudius, von welchem Beſuch ſein trefflicher Bericht (ſ. o.); darauf wandte der Reiſende ſich über Brüſſel nach Paris. Reich an Anſchauungen kehrte er zur Heimat zurück, übernahm nach des Vaters Tode deſſen Geſchäft, erlitt hier aber durch die veränderten

Zeitumſtände wiederholt bedeutende Verluſte, die jedoch ſeine Lebenskraft nicht beugten und ihn nur noch mehr zu Kunſt und Wiſſenſchaft hinführten. Er erreichte ein rüſtiges Alter und ſtarb im Jahr 1827.

Die poetiſchen Beſtrebungen Uſteri's verdienten mehr gekannt zu ſein als der Fall iſt; wir haben von ihm beſonders ſchon Balladen, welche ſich durch Klarheit der Entfaltung und einfachen poetiſchen Klang auszeichnen; von ungleich höherem Werth jedoch ſind die in Zürcher Mundart verfaßten Gedichte, beſonders ein idylliſches, das dem Verfaſſer unter den mundartlichen deutſchen Dichtern eine vorzügliche Stelle neben Voß, Grübel, Hebel, Gabriel Seidl, Franz v. Kobell und den neueren Claus Groth und Fritz Reuter ſichert; es bleibt der Wunſch ihm in dieſer Hinſicht noch beſonders gerecht werden zu können.

XIII.

Johann Chriſtoph Friedrich Haug.

Haug, den wir vorübergehend ſchon als letzten unter den Epigrammendichtern einer früheren Periode genannt (III, S. 413), iſt hier nochmals ins Auge zu faſſen, und in der That iſt er der bedeutendſte, den neben Schiller und Hölderlin in dieſem Zeitabſchnitt das Schwabenland geſtellt hat. Man kann von ihm ſagen, was die Catalani von der Sonntag*) ſagte: Seine Gattung iſt nicht groß, aber er iſt darin groß; denn unter dem Verſchiedenen, das er ſchrieb, ſind es vorzugsweiſe die Epigramme, die ſeinem Namen Gewicht und Dauer geben. Was am meiſten Aufſehen machte, ſind wohl ſeine hundert, und darauf ſogar zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahls ungeheure Naſe, in deutſche Reime gebracht von Friedrich Hophthalmos (Berlin 1802, dritte Ausgabe, St. Gallen 1850); aber auch ſeine übrigen Epigramme tragen alle Vorzüge an ſich, deren die Gattung fähig iſt und bilden einen nicht zu unterſchätzenden Beſitz der deutſchen Literatur. Sie ſind bekannt und verdienen es noch mehr zu ſein: ernſter Sinn in ſcharfer Satire und munterſte Laune in luſtiger Uebertreibung und eleganteſter Form, aber auch Muthwilliges, zuweilen derb, hie und da ſelbſt etwas locker; die Weiber und die Ehen haben viel zu leiden, obwohl der Verfaſſer verſichert in der glücklichſten zu leben.

---

*) Elle est grande, mais son genre n'est pas grand.

Wenn überhaupt von einer klaſſiſchen Periode zu reden iſt, ſo gehört Haug weſentlich zu ihrer Aſſortirung und Abrundung, und recht merkwürdig iſt, daß ein Landsmann und Studiengenoß Schillers, denn das iſt Haug auf der Militär-Akademie, ein ſo entgegengeſetztes, aber ſeiner Kraft völlig angemeſſenes Gebiet der Poeſie anbauen ſollte. Johann Chriſtoph Friedrich Haug iſt am 6. März 1761 zu Niederſtotzingen in Würtemberg geboren, wurde in der Karlsſchule gebildet, war von 1816 ab Bibliothekar und Hofrath in Stuttgart, er ſtirbt am 30. Januar 1829. Von ihm erſchienen: Sinngedichte, Leipzig 1791; dann beſonders: Epigramme und vermiſchte Gedichte, Berlin 1815, in zwei Bänden. Es iſt noch zu erwähnen, daß Haug ſich verdient gemacht hat durch Wiedererweckung des Minnegeſangs in Ueberſetzung und Nachbildung. Beachtenswerth in ſolcher Rückſicht ſein: Poetiſcher Luſtwald, Sammlung von Gedichten älterer, großentheils jetzt unbekannter Dichter. Tübingen 1819; desgleichen ein zweiter Band der Gedichte; hier auch einige Bearbeitungen altengliſcher Balladen, beides für damalige Zeit lobenswerth, für die unſrige freilich nicht genügend.

XIV.

Zwei Ausländer.

Wir haben in dieſer Zeit die auffallende, gewiß aber erfreuliche Erſcheinung, daß ſelbſt Ausländer ſich den deutſchen Dichtern anreihen, die deutſche Sprache wählen, um darin ihre Poeſie niederzulegen: offenbar ein Anerkenntniß von der vorgeſchrittenen Bildung der Sprache, ſowie von der Ausbreitung der deutſchen Leſewelt, zugleich aber auch von ihrer Aufnahme im Ausland. Däniſche Fürſten und Staatsmänner haben große Verdienſte um deutſche Poeſie, Elias Schlegel, Klopſtock und noch mancher Andere fand in däniſchen Landen Aufnahme und Unterſtützung und da deutſche Provinzen dem däniſchen Scepter unterworfen waren, ſo darf um ſo weniger auffallen, wenn in der ſchönen Hauptſtadt deutſche Rede nicht unbekannt blieb. Aber auch geborene Dänen wandten ſich derſelben zu, dichteten in derſelben abwechſelnd mit der eigenen Sprache. Auch das iſt nicht ſo auffallend, hat vielmehr ſeinen natürlichen Grund und wird ſich gewiß noch wiederholen. So ſehr die kleinen Nationalitäten auch an ihrer Eigenheit feſthalten mögen, immer ſtellt ſich ihnen doch dar, daß ſie, in ihrer Sprache dichtend, im Vaterlande nur ein begrenztes Publicum und im Auslande ſo gut wie gar keines finden; ganz anders wenn ſie die Sprache eines größeren Landes und Volkes ergreifen. Da lag ihnen aber das Deutſche am nächſten, und, ſo lange friedliche Beziehungen obwalten, muß dem Dänen die germaniſche Stammverwandtſchaft klar ſein.

Nicht ohne Erfolg haben unter den Zeitgenoſſen Schillers ſich zwei geborene Dänen um den Lorbeer in deutſcher Poeſie beworben, Baggeſen und Oehlenſchläger, und es würde ebenſo ungerecht als unhöflich ſein, wollten wir ſie von dem hiſtoriſch hinzuſtellenden Bilde der Zeit hier ausſchließen, ſelbſt wenn unſer Urtheil nicht mehr ſo günſtig lauten kann.

Jens Baggeſen iſt am 15. Februar 1764 zu Korſör geboren, erhielt eine klaſſiſche Bildung, ſtudirte Kantiſche Philoſophie und folgte mit Theilnahme dem Aufſchwung der deutſchen Literatur, war beſonders für Klopſtock in hohem Grade begeiſtert, liebte aber in gleichem Maaß auch Wieland. Der Prinz von Holſtein-Auguſtenburg unterſtützte ihn zu einer Reiſe nach Frankreich, die er im Jahr 1789 in Geſellſchaft von Cramer und Friederike Brun unternahm. Er wurde auf derſelben zunächſt mit Voß in Eutin und darauf mit Klopſtock in Hamburg perſönlich bekannt. Auf dem Rückwege kam er nach Weimar und Jena, ſpäter vermälte er ſich zu Bern mit einer Enkelin Hallers. Er reiſte abermals nach Italien, darauf wiederum nach Paris; innere Unruhe und mancherlei Glückswechſel warfen ihn umher, bis er 1811 Profeſſor der däniſchen Literatur zu Kiel wurde mit dem Titel eines Juſtizrathes, eine Stelle, die er aber ſchon 1814 niederlegte. Er lebte jetzt ganz der Literatur zu Kopenhagen und ſtarb zu Hamburg am 3. October 1826.

Es liegen von Baggeſen Gedichte in zwei Bänden, Hamburg 1803, vor. Dieſelben ſind nun freilich von der Art, daß ſich darin nicht eben ein Lyriker erkennen läßt, denn auch das damals bekannteſte ſeiner Lieder, das „Theelied“, iſt mit dem Uhlandiſchen lange nicht zu vergleichen. Betrachtung und kritiſche Stimmung, Satire und was Humor ſein will, waltet überall vor. Das Gedicht „der Ichlehrer“, eine Satire auf Fichte, machte von ſich reden, doch fehlt ihm Schärfe und Eleganz, andere Stücke auf verſchiedene dichteriſche Notabilitäten ſtehen noch weiter zurück, bemerkenswerth macht ſich beſonders nur die Rückſichtsloſigkeit und Kühnheit des Dichters, ſo iſt z. B. in ſolchem Sinn das Gedicht auf Goethe nicht ohne Intereſſe:

Der Schalk ſpielt Blindekuh mit allen Pierinnen,
Mit allen Chariten Verſteckt:
Kaum ſteht er ſternbekränzt auf Säulen oder Zinnen,
Huſch! liegt er irgendwo mit Eicheln zugedeckt.
Muthwillig iſt ſein Thun, muthwillig all ſein Sinnen,
Und Ausgelaſſenheit ſein End' und ſein Beginnen.
Wenn Andre den Gedanken hin und her
Mühſelig ſuchen, endlich müde finden,
So ſuchen ihn Gedanken kreuz und quer,
Und finden ihn — doch nur von ungefähr;
(Denn ernſtliche Beſuche haßt er ſehr)
Und ſtünd's bei ihm, er ließ' ſich niemals finden.
Er hat dem Pöbel manches Buch geſchenkt,
Worin er niemals dacht', und jede Zeile — denkt!
O! wollt' er ſich manierlicher geberden!
Fänd' er der Leſewelt was anders werth als Spott;
Was würd' aus ihm dann Größeres noch werden!
Es würd' aus dieſem großen Goeth' ein Gott!

Man blickt hindurch, daß der Dichter den Genoſſen etwas von ſich abgewehrt habe*); geben wir im Uebrigen eine auch von uns berührte particula veri zu, hinſichtlich der Behandlung der Leſewelt, ſo müſſen wir doch proteſtiren gegen die auch ſonſt verbreitete Auffaſſung, als ſei Goethe alles im Schlaf gekommen; wir wiſſen vielmehr, mit welcher Beſonnenheit und Aufbietung der Kraft er gearbeitet.

---

*) Vergl. Briefwechſel mit Schiller 198, 199.

Von den größeren Arbeiten genügt es, hier nur Eines zu berühren, das idylliſche Epos in neun Geſängen, „Parthenais, oder der Jungfrauen Wallfahrt zur Jungfrau.“ Es iſt in Erfindung und Ausführung darin viel Gewagtes, Abſonderliches, Wunderliches. Wenn hier die beſonnen geſchilderten Eltern zugeben ſollen, daß ihre Töchter, drei blühende Jungfrauen, die Alpenhöhe, die unbeſtiegene Jungfrau, erſteigen ſollen, ganz allein, ohne Vorkehrung, ohne Alpenführer, unter der einzigen Begleitung eines jungen Mannes, ſo liegt das außer aller Wahrheit, Wahrſcheinlichkeit, ja Möglichkeit. Da waren denn auch ſo delicate Situationen, wie der Verfaſſer damit beginnt, wahrlich vorauszuſehen. Das Ganze iſt aus den verſchiedenſten Elementen unorganiſch zuſammengebracht, die Alpen und der Olymp, Voß und Thümmel, Klopſtock und Wieland, Deutſch und Franzöſiſch, hochtrabende Poeſie und nüchternſte Proſa gehen dicht neben einander. Hat man den Dichter naiv genannt, ſo muß das mehr auf ihn ſelbſt als auf ſeine Darſtellung bezogen werden, denn dieſe iſt vielmehr höchſt ſentimental. Das Einzelne, ziemlich wohlfeil und gewöhnlich, hält ſich ſtets in nächſter Nähe der genannten Muſter; am meiſten noch iſt die nach Voſſiſcher Art mit Fleiß und Sinn geübte Verskunſt zu rühmen, ſo wie, für einen Ausländer, der ſich nur hie und da verräth, hier ungleich weniger als in den Gedichten, die gewandte Behandlung der ihm fremden Sprache. Um doch etwas auszuzeichnen, wähle ich die Darſtellung des perſonificirten, in einer Felſenhöhle wohnenden Schwindels, welche original heißen mag.

Seit Urwinteren thront hier, gleich von Menſchen und Göttern,
Zwiſchen Himmel und Erd', entfernt, ein einſames Scheuſal,
Schwindel genannt, beherrſchend das Nichts und die ewige Leere.
Aller Dämonen iſt er der ſchrecklichſte; lebend und leblos
Scheint er zugleich, todtathmenden Hauchs. Ihn zeugte der Himmel
Einſt zu der Hölle geſellt in chaotiſcher Felſenumarmung.

Grauſe Vernichtung im ſtarrenden Blick, auf der Stirne Verzweiflung,
Sitzt auf dem ſchweigenden Fels, in weit verſtummender Oede,
Schweigend der Rieſ'. Entſetzen ergreift ſelbſt ſelige Götter,
Wenn ſie dem Schrecklichen nahn. Mit weit verquillendem Auge
Blickt er vom Gipfel herab in die Nacht der ſinkenden Tiefe,
Unbeweglich und ſtarr: und rollt er das Auge, gerollt dann
Dreht ſich der Fels und die taumelnde Welt und der ſchwindende Himmel.

Das könnte gut und trefflich ſein, ſtände es an ſeiner rechten Stelle; die hat es nun aber hier nicht gefunden, denn der Dichter mythologiſirt weiter und läßt, ſtatt das Scheuſal auf Menſchen wirken zu laſſen, ihm vielmehr erſt eine lange homeriſche Rede halten von dem Gott Eros, der hier wie in Thümmels Wilhelmine oder Popes Lockenraub und Zachariäs Schooßhund eine weitläuftige Intrigue anſpinnt — offenbar für das komiſche Epos paſſend und von dieſem längſt verbraucht, ja altmodiſch geworden. Aber mit abgelegten Kleidern ſich zu ſchmücken, war ja von je Sache der ſich ſpreizenden Dürftigkeit. So iſt denn bei dem beſten Willen von dem idylliſchen Epos wenig Gutes zu ſagen, es ſpielt neben dem einfachen Idyll in all ſeiner Bäuerlichkeit und Spießbürgerlichkeit eine ſchlechte Rolle.

In etwas ſpätere Zeit fällt Adam Oehlenſchläger, geboren zu Kopenhagen 1779, und jedenfalls iſt er ſeinem Landsmann überlegen, ſowohl in der Kenntniß der deutſchen Sprache als auch an innern Hülfsquellen. Er zeigt das Streben, dem deutſchen Weſen in ſeinen Tiefen näher zu kommen; leider nur tritt der fremde Dichter hier ſchon in die Zeit und in die Kreiſe der Romantiker ein, deren unklares Ringen ihm keinen Halt zu bieten vermochte. Desgleichen konnte ſeine Begeiſterung für den barocken und formloſen Jean Paul ihm für die Töne deutſcher Lyrik nicht von Vortheil ſein. Hiernach wird es wenig befremden, wenn wir geradehin ausſprechen müſſen, es laſſe ſich ſeinen im Jahr 1817 erſchienenen Gedichten nicht viel abgewinnen; in der

Form aber ſteht er ſogar gegen ſeinen Vorgänger zurück, indem die Sorgloſigkeit der Romantiker auf ihn übergeht. Am bekannteſten iſt er in Deutſchland durch ſein Schauſpiel Correggio geworden, dem wir in anderem Zuſammenhange einige Worte widmen. Sagt man uns, es ſeien die in däniſcher Sprache verfaßten Werke beider Dichter von höherem Werth, ſo wollen wir, da es nicht ſchwer iſt, es unſererſeits gern glauben.

XV.

Die Muſenalmanache. Die kleineren Dichter.

Sind für die frühere Periode die Göttinger und die Voſſiſchen Almanache kennzeichnend, ſo finden wir jetzt den Schiller-Goethiſchen Muſenalmanach, und den Berliner und Neuen Berliner, der ſich zuletzt in Schmidts „Almanach der Muſen und Grazien“ verlief — letzteres freilich ein gewagter Titel für den ihm gegebenen Inhalt. Daß dieſe beiden Unternehmungen von ſehr verſchiedenem Charakter ſind, bedarf jetzt keiner beſondern Ausführung; allein der Schillerſche Almanach hatte auch bereits ſehr bald, namentlich mit den famoſen Jahrgängen von 1797 und 98, alle älteren Rivalen überflügelt, insbeſondere ſenkte nunmehr der Voſſiſche ſeine Flügel, der bald ſeinem Ende entgegenging. Indeſſen iſt zu bemerken und ſchon bemerkt worden, daß auch der Almanach der beiden großen Heroen, wenn wir deren eigene Beiträge ausnehmen, nicht mehr viel des Glanzvollen und Bedeutenden darbietet, da ſelbſt die Stücke von Schlegel, von Hölderlin und Matthiſſon erheblich zurückſtehen. Dann aber iſt auch nicht außer Acht zu laſſen, daß der Berliner Almanach vor dem Schillerſchen beſtand, und daß er ſeinen damaligen Mitbewerbern ganz wohl ebenbürtig erſchien. Er wurde in den Jahren 1791 und 92 von Jördens und darauf als neuer Berliner Muſenalmanach für 1793 bis 1797 von Schmidt und Bindemann herausgegeben, die beiden letzten Jahrgänge führten dann auch den Titel: Kalender der Muſen und Grazien.

Von einem Herausgeber wie Jördens darf Urtheil erwartet werden, aber freilich, er ſelbſt war kein Dichter und mußte die Beiträge nehmen, ſo gut er ſie in ſeinem Kreiſe erhalten konnte.

Dem neuen Berliner Muſenalmanach geſchieht Unrecht, wenn man glaubt, es ſeien alle Stücke in dem Ton der Muſen von Werneuchen, im Gegentheil, Schmidt ſticht gegen ſeine Mitarbeiter nicht anders ab, als gegen die übrigen Almanache. Ramler regiert noch immer, er ſelbſt giebt Beiträge, welche den Stücken ſeiner geſammelten Gedichte keineswegs nachſtehen und ſein Einfluß iſt bei vielen anderen erkennbar, die jüngeren aber bringen es zu größerer Leichtigkeit und oft zu recht Anſprechendem, namentlich zur Eleganz. Der andere Herausgeber, C. F. Bindemann,*) iſt zwar fern von eigentlicher Originalität, doch in mittleren Tonarten der Zeit meiſtens lobenswerth, zuweilen voll darſtellungsvoller Züge und wieder gemütvoll und innig. Ein größeres Gedicht im Almanach für 1793, „Klage im Herbſt“, hat Aehnlichkeit mit Schillers „Ideal und Wirklichkeit;“ es ſchließt mit den wohlgeformten Strophen:

Muthig hatt' ich zwar mich losgewunden
Von der Jugendträume weichem Schooß!
Meine Hoffnung war dahin geſchwunden,
Und ich ſah es ſtumm und thränenlos;
Aber meines Herzens Wunden bluten
Wieder auf, vom Liebesſang erweicht,
Und vergebens zähl' ich die Minuten,
Bis der Schmerz im Buſen ſchweigt.

Alles, alles will ich gern entbehren,
Was den Jüngling einſt ſo ſehr erfreut,
Will der ſchönen Träume keinen nähren,
Wenn der Tugend hohe Pflicht gebeut,

---

*) Bindemann war gleichfalls Theologe, lebte damals in Berlin, war ſpäter Prediger in Schwedt an der Oder.

Will nicht ringen nach des Ruhmes Solde,
Nicht erſehnen ländlich ſtilles Glück;
Gebt mir nur die Liebe, gebt die holde
Jugendfreundin mir zurück!

Von **Stägemann** finden wir eine Anzahl von Sonetten an Amanda, die, wie ſeine ſpäteren, etwas mühſam gebildet, auch wohl ungeſchmeidig und härtlich ſind; überhaupt findet das Sonett auch bei Anderen dieſes Kreiſes Aufnahme, deren Empfindung und Phantaſie nicht eben reichlich fließt. Aber mit ſeinem Gegenſtand erhebt ſich Stägemann, wenn er voll Bewunderung und Patriotismus Friedrich den Großen feiert, doch gilt es mehr eine ſcharfe Zeichnung als hohen Schwung. Das Gedicht, im Almanach für 1793, S. 90, verdiente gekannt zu ſein; wir können daraus höchſtens ein paar mittlere Strophen herausheben:

Kein geſchliffner Mazarin entwarf
Seine tiefen Plane; falkenſcharf
Drang er durch mit ſeines Auges Blitze,
Er allein war König, erſter Rath,
Ein und Alles in Entſchluß und That,
Er, ſonſt keiner, an der Spitze.

Jeder Höfling, in der Kunſt gewandt,
Gute Namen zu verſtricken, ſtand
Vor ihm da in ſeiner Bettlerblöße;
Dem verworfnen Schmeichler war er Feind,
Hatte keinen Günſtling, doch ſein Freund
War der Mann von ſeltner Größe.

Keine Barry ſog des Landmanns Schweiß,
Er bezahlte mit des Bürgers Fleiß
Keinen Narrn und keinen Hofpoeten;
Gab zu ſpielen mit dem Weh und Wohl
Seines edeln Volks kein Monopol
Kriechenden Gewiſſenräthen. —

Ramler giebt neue Bearbeitungen ſeiner Oden und Ueberſetzungen des Martial, letzteres keine ſchlechte Würze für den Almanach und ſicherlich nicht ſo leicht zu haben; auch die nun ſchon gealterte Karſchin erſcheint noch neben ihrer Tochter, der Frau von Klenke, die aber, bei allem guten Willen, die Mutter nicht erreicht. Burman giebt ganz Lesbares, Herklots aber manches recht gute und meiſtens ſehr ſcharfe Epigramm. Ich zeichne nur aus:

Die Mittel emporzukommen.

Langwierig iſts in offnem, kühnem Lauf
Des Ehrefelſens Höhen zu erreichen.
Geſchwinder geht's, hinaufzuſchleichen,
Und am geſchwindeſten kriecht man hinauf.

Der Papagay.

Lucindens Papagay
Iſt nicht mit Golde zu bezahlen!
Man ſchwört, hört man ihn krahlen,
Daß ſie es ſelber ſei.

Da wir hier einen trefflichen Epigrammendichter kennen lernen, der aber in keiner Epigrammenſammlung, auch nicht in der ſehr ausgedehnten von Weißer zu finden iſt, und der nicht zum kleinſten Theil den Werth dieſer Muſenalmanache erhöht, ſo wird noch ferneres von ihm mitzutheilen ſein. Im M. A. für 1795:

Die Wittwe.

An ihres Mannes Todtenbahre
Zerrauſt Elwire ſich die Haare.
Ach! ruft ſie, ach! es war ein Mann,
Desgleichen ich vor einem Jahre
Nun keinen nehmen kann.

Deutſche Hirſche (M. A. für 1794).

In Deutſchland ſind die Hirſche weit behender
Als man ſie andrer Orten ſchätzt:
Oft kommt es, daß ein raſcher Sechzehnender
Quer über deiner Fürſten Länder
In zehn Minuten ſetzt.

Der Wunderthäter (M. A. für 1797).

Der Küper Steffen, ohne Spaß,
Thut nieerhörte Wunder:
Er zapfet aus demſelben Faß
Oft Landwein und Burgunder.

Goldmacherei (ebenda).

Im Menſchenblut verſichert ein Adept,
Kann man den echten Keim des Goldes finden.
Hat er geglaubt, was Neues zu ergründen?
Das iſt ein altes fürſtliches Recept.

Kreislauf der Stände (ebenda).

Des reichen Schneiders Sohn ward Schreiber,
Des Schreibers Sohn ward Advocat.
Sein Sohn ward Rath, geheimer Rath,
Und that es Grafen gleich an Staat.
Der Sohn des Raths, ein Poſſentreiber,
Verlor ſein Geld durch Spiel und Weiber.
Sein Sohn that, was ſein Ahnherr that,
Und näht als Schneider ſeine Naht.

Thrax (M. A. für 1794).

„Thrax fährt im Londner Wagen durch die Stadt!"
Nun gut, wie kann man das ihm übel nehmen?

Man ſagt, er ſollte ſich der Thorheit ſchämen? —
Ich find' es klug, daß er den unbequemen
Lakayenſitz verlaſſen hat.

Auf Steffen (M. A. für 1796).

Ich höre, Steffen ſchilt ergrimmt
Ein Sinngedicht von mir Sottiſe!
Ich hatte keins für ihn beſtimmt,
Doch kann ich, wenn er Toback nimmt,
Nicht hindern, daß er nieſe.

Carl Alexander Herklots iſt zu Dulzen bei Eilau, alſo in Oſtpreußen, am 19. Januar 1759 geboren, ſtudirte Rechtswiſſenſchaft, war 1779 Referendar zu Königsberg, dann beim Kammergericht in Berlin und ſpäter daſelbſt Theaterdichter. Man hat von ihm eine Zahl von Singſpielen, Operetten, Opern und 70 Ueberſetzungen von Operntexten aus dem Franzöſiſchen und Italieniſchen, zum Theil von noch gegebenen Opern. Von ſeinen Epigrammen, welche ſeinen Namen in der Literatur hätten erhalten ſollen, war alle Kunde verſchwunden. Er ſtarb am 23. März 1830 zu Berlin.

Herklots geht der bekanntere **von Kyaw** zur Seite, ohne ihn jedoch zu übertreffen, oder nur zu erreichen. Sonſt iſt an Schwachem und Verfehltem unter dem namenloſen Chorus eben kein Mangel, und hier trifft denn auch die Dürftigkeit der Natur mit einer Trockenheit des Geiſtes zuſammen. Ich bemerke noch, daß, vor Schlegel und Tieck, ein Arion begegnet, von Auguſt Röder, aber nach Art der damals immer noch beliebten Romanze (ſ. o.) burlesk behandelt; ſehr möglich, daß gerade dieſe Behandlung die ſentimentale hervorrief, umgekehrt, wie ſonſt Parodieen entſtehen.

Von **Göcking** aber enthält der Almanach für 1796 ein Stück, wie man es dieſem Dichter kaum zutraut, denn er geht mit Glück auf die neuere Form des elegiſchen Maaßes ein. Da dies der

Aufbehaltung werthe Stück in ſeiner früher (1782) erſchienenen Gedichtſammlung natürlich fehlt, verdient es um ſo mehr hier mitgetheilt zu werden.

An Chloen.

Geſtern bedeckte dein Haar ein röthlicher Puder und Salben,
Federn von Reiher und Strauß, Blumen und Bänder und Flor.
Heute ſeh ich es ſchwarz, gleich Fäden von ſeidnem Atlas,
Sehe, nicht minder erſtaunt, daß es die Hüfte dir küßt.
Geſtern verhüllte das Fell von einer cypriſchen Katze
Und ein Segel von Flor mächtig ſich blähend die Bruſt.
Heut errath' ich denn doch, das Auge werde ſo wenig
Durch den Buſen getäuſcht, als durch die Lippe das Herz.
Geſtern berührte der Saum, der Blumenſtickerin Schöpfung,
Selbſt die Sohle des Schuhs, der ſich vermuten nur ließ.
Heut überraſch' ich dich noch im Morgenröckchen, du Holde,
Und du kannſt tanzen ſogar mit dem chineſiſchen Fuß? —
Geſtern fanden dich ſchön die Kammerfräulein der Fürſtin:
Schöner finden dich heut' Grazien, Amor und ich.

Wer das Ganze überblickt, wird ſich ſagen müſſen, daß in der zahlreichen Geſellſchaft, an der auch Göcking und Müchler Theil nehmen und der kaum ein Berliner fehlt, der damals Verſe machte, immer noch Schmidt die intereſſanteſte Erſcheinung iſt, wie er ſich auch zum öftern gehen läßt. Daß übrigens der Kreis nicht mit Eiferſucht oder Neid nach Weimar blickte, bekundet am beſten Bindemanns Epigramm auf die Gründung der Horen (im Jahrgang von 1797):

O willkommen bei uns, ihr langſam wandelnden Horen,
Bringet die griechiſche Zeit gütig uns wieder zurück!
Führt uns den blumigen Pfad! — wir ſtiegen auf Klippen der Staatskunſt,
Irrten in des Syſtems finſterer Krümmung umher.
Windet der Menſchheit Kranz! — Noch blühen am Hügel die Roſen,
Und es reichen ſie euch eure Geweiheten zu.

Hat Berlin bisher nicht eben Großes in der Poeſie geleiſtet, ſo war es um ſo mehr beſtrebt, durch Empfänglichkeit und nur allzu willige Anerkennung das zu vergüten, eine Eigenſchaft, die an unſern ſüddeutſchen Brüdern nicht immer zu rühmen.

Es iſt hier nochmals ein Blick auf den Schillerſchen Muſenalmanach zu werfen. Gemäß dem Einleitungsgedicht, „die Macht des Geſanges," wird ganz beſonders das Schwungvolle, in Phantaſie und Empfindung, vertreten, es zeigt ſich durchweg Streben nach dem Idealen, dem Schönen, dem Großen. Kein Zweifel, daß der Herausgeber auch bei der Aufnahme ſich davon hat leiten laſſen, ſo daß Stücke im Ton von Schmidt keine Aufnahme finden konnten. Bekannt iſt aber auch, daß Schiller nachhalf, wo ihm im Einzelnen etwas nicht edel genug erſchien, ja daß er zuweilen ſogar umformte. Wir haben Gelegenheit gehabt hervorzuheben, daß auch bei den Schwächeren ſeines Gefolges die Landſchaftsmalerei eine große Rolle ſpielt, die ſentimentale, die in ſchönen Worten und Floskeln ſich ergehende. Eine Reihe von Jüngern tritt hier auf, aus denen weiterhin keine Dichter geworden ſind, z. B. der ſpätere Hiſtoriker E. v. Woltmann, oder auch W. von Humboldt; andere, die es geworden, zeigen ſich hier mit Stücken, aus denen es kaum zu vermuten iſt, ſo Haug, Langbein; Pfeffel hatte ſchon einen Namen, allein ſeine Beiträge ſind nicht ins Gewicht fallend. Von Dichterinnen ſind Sophie Mereau und Friederike Brun zu nennen, welche den Ton Matthiſſons fortſetzen, endlich Amalie von Imhoff, von der Schiller leider in dem Jahrgang von 1800 ein überlanges Gedicht, „die Schweſtern von Lesbos", aufgenommen hat, das ſicherlich zum Untergange des Almanachs das Seinige beigetragen. Bemerkenswerth iſt der Mangel an Scherz, Humor und harmloſem Witz in dem Almanach, denn auch die Xenien ſind ja nur ſcharfe Satire. Es gehört dies weſentlich zu dem Ernſt der Beſtrebung und darf als ein beſonderes Kennzeichen nicht überſehen werden.

XVI.

Jägerlieder.

Im Gefolge deſſen, was Voß für Volkslieder zu geben meinte, ſeiner Heureigen, Dreſcherlieder, Spinnlieder, erſchien eine Flut ähnlicher Reime auf alle Thätigkeiten des Alltagslebens, keine Beſchäftigung, kein Stand ſollte leer ausgehen. Hatte ſchon der Anführer in dieſer Bahn gefehlt, ſo wird man von den Nachfolgern nicht Beſſeres erwarten; in der That, gelänge es, alle dieſer Zeit angehörigen Spinn-, Bleicher- und Weberlieder, ferner die Pflüger-, Sämanns-, Schnitter-, Binder- und Dreſchergeſänge, nebſt den dazu gehörigen Müllerliedern, ſodann die Hirten- und Melker-, die Bergmanns- und Schmiedelieder, die Fiſcher- und Schifferlieder, die Scheerenſchleiferlieder, endlich die Geſänge für Todtengräber in Einem Bande zuſammenzuſtellen, man würde ein Concert gewinnen, nicht unähnlich dem der Fröſche an einem warmen Sommerabend. Nur die Lieder eines einzigen Faches machen hier eine vortheilhafte Ausnahme, das liegt aber auch eben ſowohl in der Sache ſelbſt, als darin, daß die Sänger nicht von außen herantretende Zuſchauer, ſondern ſelbſt Betheiligte waren, die aus innerem Trieb, aus wahrer Luſt ihre Stimme erhoben. Es handelt ſich um die Jagd, die in allen deutſchen Landen und in den deutſchen Herzen bis jetzt noch eine ſichere Statt findet; in den Eichen- und Buchenwäldern Deutſchlands, im Lande der geborenen Schützen, müſſen auch Lieder zur Ehre des edeln Waidwerks erklingen. Sie ſind erklungen von älteſter Zeit her, ſie haben ihre alten Melodien; aber ſie wollten auch von der neueſten Dichtkunſt nicht ausgeſchloſſen ſein. Gebildete Forſtmänner hatten ſich die Form der Dichter ihrer Zeit angeeignet und goſſen nun luſtig in dieſe, was ihr Herz bewegte. Als Führer iſt hier der treffliche Karl Ludwig Eberhard Friedrich von Wildungen zu nennen, geboren am 24. April 1754 zu Kaſſel, ſeit 1799 Oberforſtmeiſter zu Marburg, wo er am 14. Juli 1822 ſtarb. Selbſt mit ganzer Seele Waidmann, gab er dieſen Liedern alle die guten Eigenſchaften der grünen Farbe, Kraft und Friſche, Munterkeit und Laune, dabei einen gewiſſen erbaulichen Charakter, der zuweilen ſogar zu dem Empfindſamen hinüberneigt, das in der Zeit herrſchend iſt. In Zeitſchriften einzeln erſchienen, fanden dieſe Geſänge bald ihr Publicum und haben ſeitdem in allen Sammlungen von Jagdliedern feſten Fuß gefaßt. Geſammelt erſchienen ſie unter dem Titel: Lieder für Forſtmänner und Jäger, Leipzig 1788; vierte Auflage, Altona 1816. Ich theile daraus mit:

Der ächte Jäger.

Laß, Diana, laß, Apoll,
Mir ein Lied voll Kraft gelingen!
Denn vom braven Waidmann ſoll
Die entzückte Muſe ſingen!
Für die ſpäte Jägerwelt
Sei ein Bild hier aufgeſtellt!

In der Wiege ſchon muß er
Lächelnd nach den Hunden blicken;
Roß und Wild und Jagdgewehr
Muß den Knaben ſchon entzücken;
Täglich muß der dunkle Hain
Seiner Spiele Schauplatz ſein.

Hoch wird dann des Jünglings Herz
Bei Dianens Namen beben,
Mutig ſeine Bruſt von Erz
Allen Stürmen widerſtreben!
Durſt und Hunger, Froſt und Glut
Trägt er dann mit Löwenmut.

Ueber alpengleiche Höhn
Muß er, wie der Steinbock, rennen,
Wie der Luchs und Falke ſehn,
Wie der Keuler hören können;
Nächte durch bei Lunens Schein
Wachſam, wie der Kranich ſein.

Nie darf er von wilder Luſt
Taumelnd bis zum Morgen zechen,
Nie an feiler Phrynen Bruſt
Seine Heldenkräfte ſchwächen;
Und Aurorens holder Glanz
Find' ihn nie bei Spiel und Tanz.

Iſt ihm Delia nur hold,
Sagt, was könnt' ihn dann noch reizen?
Thoren läßt er gern nach Gold
Und nach ſchnöder Ehre geizen:
Frei, in öder Wildniß frei,
Lacht er aller Sclaverei.

Wenn ſein frohes Horn ertönt,
Dünkt er ſich den Herrn der Erde,
Seine Leidenſchaft verhöhnt
Müh', Gefahren und Beſchwerde.
Zehnmal zieht er leer nach Haus,
Zehnmal freudig wieder aus.

Selbſt wenn ſchon des Alters Schnee
Seinen harten Scheitel decket,
Springt er raſch noch wie ein Reh,
Und was reiche Städter ſchrecket,
Herbes Podagra und Gicht
Kennt der graue Waidmann nicht.

Nur dem mächt'gern Schützen Tod
Wird er das Gewehr einſt ſtrecken;
Leicht beſteigt er Charons Boot,
Sieht den Orcus ohne Schrecken,
Jagt mit Vater Nimrods Ruhm
Selbſt noch im Elyſium.

Ich bedaure, „das Lob des Waldes", „Waldphantaſie" und „Sehnſucht nach dem Walde" in Rückſicht auf den zugemeſſenen Raum nicht mittheilen zu dürfen, Gedichte, welche ſich ebenſo ſehr durch Gehalt und Ton, ſo wie auch durch eine ſchöne Form auszeichnen; aber der waidmänniſche Dichter geht auch in die Einzelheit ſeines Berufes, ſo das in höherem Ton geſungene Lied „die hohe Jagd", dann aber auch „Jagdunglück" und „Am letzten Jagdtage" u. ſ. w.

Wildungen ſteht nun in ſeiner Zeit keineswegs einzeln, ſondern es reihen ſich ihm ebenbürtig ſogleich nicht wenige Sänger an, meiſtens Männer des Berufes. Es ſei erlaubt hier auf die ſchöne Sammlung, „das Waldhorn, von H. von Warburg, Berlin 1844," zu verweiſen, woſelbſt man wohlgelungene Lieder von Bunſen, von Münchhauſen, Krauſeneck, Cramer, Diezel finden wird, ſo wie auch eine größere Darſtellung vom Grafen Walderſee, die nur in ihren reimloſen Jamben etwas farblos erſcheint. Alle dieſe Dichter, als nächſte Nachfolger von Wildungens zu betrachten, theilen deſſen treffliche Eigenſchaften: Einfachheit, Lebendigkeit, zum Herzen ſprechenden Ton. Wie ſie in gewiſſem Zuſammenhang ſtehen mit der dieſer Periode ſo eigenthümlichen Landſchaftsmalerei, ſo ſind ſie auch deren Ergänzung und in ſolcher Rückſicht wohl vorzüglich beachtenswerth.

XVII.

Ein komiſches Epos.

Um keine Lücke zu verſchulden, muß erwähnt werden, daß, im großen Abſtande zu dieſen lyriſchen Beſtrebungen, die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auch ihr komiſches Epos aufweiſen, ſogar ein ſolches, das ſich ſogleich großer Popularität erfreut hat und dieſelbe noch heute beſitzt; es erwirbt dieſe freilich durch eine gewiſſe Gröblichkeit und überhaupt durch Eigenſchaften, welche das Werk an die Grenze der Literatur ſtellen, ohne es in demſelben Maaß der Volkspoeſie anzunähern. Es iſt dies die vielbekannte Jobſiade von Johann Arnold Kortum, Arzt zu Bockum in der Grafſchaft Mark, zuerſt erſchienen im Jahr 1784, ſpäter vielfach aufgelegt und beſonders verherrlicht durch die ſchätzbaren Bilder von Haſenclever, welche leicht den Verfaſſer übertreffen könnten. Den Inhalt bildet die aus dem Leben gegriffene, in luſtiger Uebertreibung hingeſtellte Geſchichte eines munteren, aber herzlich dummen Burſchen, der auf hohen Schulen flott gelebt und wenig gelernt hat, bis die Stunde ſeines theologiſchen Examens ſchlägt. Er fällt darin durch und ſtatt der gewünſchten Pfarre muß er ſich zum Schulmeiſter bequemen, ſteigt dann ſelbſt bis zum Nachtwächter herab, und verſtirbt als ſolcher. Das Stück dankt ſeinen Ruf und den Anklang, den es gefunden, im Grunde nur einer einzigen Scene, in welcher der glücklich getroffene Ton culminirt, dem Examen; insbeſondere iſt es der refrainartige Wiederkehr: Ueber dieſe Antwort des Candidaten Jobſes u. ſ. w., welche die Wirkung nicht verfehlt. Daß dagegen der Vater bei der Rückkunft des hoffnungsvollen Sohnes vor Verdruß ſtirbt, iſt dem angeſchlagenen Ton zuwider.

In einem ſpäter erſchienenen zweiten Theil lebt der ſchon als Nachtwächter geſtorbene Jobs wieder auf und wird nun doch noch Landgeiſtlicher, damit der Verfaſſer das materielle Leben der ſchlechteſten Vertreter dieſes Standes ſchildern könne, in der That in ganz treffenden Zügen und nicht ohne Laune. Was überhaupt dieſen Stücken Eingang verſchafft hat, iſt einerſeits die Wahrheit in der Schilderung heimiſcher Zuſtände, die derbe Art der Auffaſſung und Darſtellung und dann beſonders auch die entſprechende Form in einer friſchen Handhabung des Knittelverſes, wogegen die ähnlichen Beſtrebungen der früheren Periode, namentlich die ſehr achtbaren Zachariäs, ſchon von Seiten der Form veraltet ſind. Aufgemuntert durch den Erfolg ließ Kortum noch eine ganze Reihe von Gedichten ähnlicher Art folgen, welche ſich jedoch mehr in das Satiriſche begeben; ſie haben in der Literatur nicht Wurzel ſchlagen können.

XVIII.

Valerius Wilhelm Neubeck

iſt der Verfaſſer eines Lehr-Gedichtes in vier Geſängen, „die Geſundbrunnen“, das zu Leipzig bei Göſchen im Jahr 1798 erſchien und alsbald Verbreitung und Beifall fand, namentlich als A. W. Schlegel in der Jenaer Literaturzeitung ſich ſehr zu deſſen Lobe ausſprach. Er beginnt ſeine Beurtheilung mit den Worten: „Durch dieſes Gedicht wird die deutſche Poeſie in einer Gattung bereichert, in welcher unter den Neueren vorzüglich die Engländer eine beträchtliche Anzahl geſchätzter Gedichte beſitzen, die dagegen unter uns faſt noch gar nicht angebaut iſt. Wir unterſcheiden hier nämlich von dem Lehrgedichte, das allgemeine Wahrheiten zu verſinnlichen ſucht, dasjenige, worin irgend eine beſondere Wiſſenſchaft oder Kunſt, oder ein Theil derſelben vorgetragen wird.“ In dem philoſophiſchen Lehrgedicht hätten wir Haller und noch manches aufzuweiſen, hier nun werde ein erſter Schritt gethan auf einem Felde, auf dem das klaſſiſche Alterthum ſich vielfach bewegt, wir nennen Jagd, Fiſchfang, und, was Schlegel nicht gewußt zu haben ſcheint, ſchon in alter Zeit Kochkunſt. Ein höchſt ausgezeichnetes Werk der Art von Acheſtratos lag ſchon dem Ariſtoteles vor, der in ſeinen naturgeſchichtlichen Schriften Fragmente daraus erhalten hat. Die Berechtigung einer ſolchen Gattung wird alſo ſchwerlich beſtritten werden, es kommt freilich dabei alles auf die

Behandlung an, die Kunſt vom Einzelnen auf das Allgemeine zu blicken, das Nützliche und Anmutige zu miſchen und ſtets das Menſchenleben hineinzuziehen. Dazu iſt nun hier der Gegenſtand wohl geeignet und man darf ſagen, der Dichter habe ſeine Aufgabe, ſo wie ſeinen Vortheil verſtanden. Wohlwollen für die Menſchheit hält ſeine Regeln zuſammen, und wiederum Bewunderung der Natur ſeine Schilderungen. Die Anlage iſt einfach und lichtvoll, die Ausführung reich und belebt, in gewandter Rede, in graziöſer Wendung der Betrachtungen, in leidlichen Verſen. Aehnlich wie in dem großartigen Lehrgedicht des Empedokles ruft der Dichter die Muſe an und dieſe antwortet ihm huldreich, es ſolle wegen ſeiner menſchenfreundlichen Abſicht ihm das Verborgene enthüllt werden. Schlegel lobt beſonders und mit Recht, wie der Dichter bei der Aufzählung der Heilquellen, von denen man gern einen Theil erlaſſen hätte, doch für eine jede eine treffende Bezeichnung zu geben und mit ſtets andern Mitteln für ſie ein Intereſſe zu erwecken wiſſe, unerſchöpflich in Zügen, Gemälden, Wendungen und Anſpielungen. Noch größer war die Schwierigkeit bei den Vorſchriften für die Brunnenkur, aber auch hier ſiegt die Gewandtheit und der Reichthum eingeſtreuter Betrachtungen. Dazu angemeſſene Epiſoden, die Generation der Pflanzen und eine Geſchichte, welche als Warnung vor Erkältung nach dem Tanz dienen ſoll. Ein Gedicht dieſer Art konnte nur Product einer hohen Bildung ſein, welche weit über das ſpecielle Gebiet, hier das ärztliche, hinausgeht, und es konnte nur in einer Zeit erwachſen, in welcher dieſe Bildungsſtufe erreicht war, inſofern ein Lob für das Zeitalter der Poeſie und kein ungültiger Beweis für deſſen begünſtigte Stellung. Alle Theile des Werkes verkünden die liebevolle Sorgfalt des Verfaſſers, nur erſcheint dieſes nicht ſelten etwas überfüllt, man wünſcht einen leichtern Fluß, Vers und Vortrag, weniger nach Voſſiſcher, mehr nach Goetheſcher Art, alles bequemer, einfacher, noch harmoniſcher. Leider iſt bis heute kein zweites Werk der Art erſchienen, am wenigſten eines, das nur die Tugenden des vorliegenden hätte, geſchweige denn dem entſpräche, was darüber hinaus zu wünſchen iſt.

Valerius Wilhelm Neubeck iſt zu Arnſtadt in Thüringen, woſelbſt ſein Vater Apotheker war, am 29. Januar 1765 geboren, beſuchte die Ritter=Akademie zu Liegnitz, ſtudirte darauf zu Göttingen und Jena Medicin, wurde 1788 praktiſcher Arzt in Liegnitz, darauf Kreisphyſikus zu Steinau in Schleſien und ſtarb daſelbſt 1827.

XIX.

Dichterinnen.

Es müßte Wunder nehmen, wenn in der Zeit, wo die großen Werke der beiden Dichtergrößen erſchienen, wo eine allgemeine Bewegung unter den Geiſtern und eine ſeltene Empfänglichkeit für Poeſie herrſchte, nicht auch deutſche Frauen ſich in den Reigen der Dichter gemiſcht haben ſollten, ſelbſt getragen von dem Aufſchwung der Zeit. Gewiß fehlt es an ſolchen nicht, wir dürfen indeſſen hier unſere Erwartung nicht zu hoch ſpannen, eben weil gleichzeitig auch die Maaßſtäbe gewachſen ſind.

Am beſten beginnen wir mit dem, was Schiller am nächſten ſtand, und hier gebührt die erſte Stelle ſeiner Gattin. Hofmeiſters Nachleſe zu Schillers Werken bringt uns am Schluß des dritten Bandes drei Gedichte von Charlotte von Schiller, eine in Hexametern verfaßte Idylle: „die Kapelle im Walde“, eine Romanze „die Urnen“, und ein Sonett: „die wechſelnden Gefährten.“ Letzteres, zuerſt mitgetheilt in Schillers Leben von Caroline von Wolzogen, Theil II, hat am meiſten Werth und darf hier nicht fehlen:

Als das Geſchick dereinſt zu ſüßem Lohne
Mir zu Begleitern Lieb' und Treu gegeben,
Da dünkt' ich mir zum Himmel aufzuſchweben,
Das Leben reichte ſeine Blütenkrone.

Nun faßt nur Sehnſucht jene hellen Sterne
Im Himmelsraum; die Zeit gebiert nur Schmerzen,
Und Glaub' und Wahrheit fliehen in die Ferne,
Nichts ſtillt die Wehmut der zerrißnen Herzen.

Die Sorge naht in grauem Nebelſchleier,
Und will für die Geliebten, die mir blieben,
Kein freundlich Bild der Zukunft mehr enthüllen.

Nicht eilen wir zu Tagen froher Feier,
Das Schickſal will des Herzens Kräfte üben,
Und nicht auf Erden wird der Schmerz ſich ſtillen.

Die beiden andern Gedichte ſind unter Schillers Augen in den Horen gedruckt worden und füllen ihren Platz, wie manches Andere; aber beide Stücke, und beſonders die Ballade, geben deutlich zu erkennen, daß Schillers Hand nirgend nachgeholfen, was auch ſchwer ſein mochte.

Auch Schillers Schwägerin, **Caroline von Wolzogen**, die ältere Schweſter ſeiner Frau, erhob ſich gelegentlich zu poetiſcher Form. Das nachfolgende Gedicht ſtehe hier mehr wegen ſeines Inhalts als poetiſchen Werthes:

An Schiller.

Das Reine, Große, Menſchliche haſt Du gewollt,
Nie Eitlem; Kleinem, Selbſtiſchem gezollt.
Der Wahrheit und der Liebe warſt Du Schutz,
Dem Falſchen bot Dein Genius ſtets Trutz.
Erblüht im Licht, aus Einfalt und Natur,
Erhob er ſich zur reinen Sonnenſpur.
Der Dichtung Bilder, die er aufgeſtellt,
Sie dringen in die inn're Herzenswelt;
Der Edle fühlte ihrer Wahrheit Macht,
Zu höhrer Kraft im Leben ſich erwacht.
Ja es umglüht den würd'gen Siegeskranz
Vom fremden Joche Deiner Lieder Glanz.

Die Weltgeſchichte lag vor Deinem Blick
Als ew'ge Weisheit, flechtend das Geſchick.
Dem Guten, der ſo oft als Opfer fällt,
Ihm zeigteſt Du die Blüten beſſrer Welt.
Da, wo ein hohes, zartes Herz nur ſchlägt,
Fühlt ſich's in Deiner Dichtung Macht bewegt,
In eigner Sprache Zauberhauch gebannt,
Errang manch edler Geiſt Dich ſeinem Vaterland.
Im Leben ſtill, nur gern auf freier Flur,
Gingſt Du mit feſtem Schritt der Ehr' und Treue Spur.
So liebte Dich die Welt, Dein Vaterland.
Mit Stolz beweinen Dich, die innig Dich gekannt.

Ich ſchließe hier Amalie von Helwig, geborene Freiin von Imhof, an, denn ſie iſt zu Weimar im Jahr 1776 geboren und lebte als Hofdame am Herzoglichen Hof daſelbſt, vielfach in ihren Studien und Arbeiten von Goethe und Schiller gefördert. Letzterer nahm von ihr größere und kleinere Gedichte in die Muſenalmanache und in die Horen auf. Sie lebte eine Zeit lang in Schweden ſpäter in Heidelberg, Dresden und Berlin. Wichtig wurde namentlich ihr Aufenthalt in Schweden und ihre Kenntniß der ſchwediſchen Sprache, denn ſie eignete ſich manches von nordiſcher Sage an und hat beſonders das Verdienſt, die Deutſchen zuerſt mit Tegners Frithiofsſage bekannt gemacht zu haben. Spätere Ueberſetzungen, deren Zahl groß iſt, mögen ſich zum Theil dem Original enger anſchließen, haben aber weniger Ton und gefälligen Fluß.

Reicher an dichteriſchem Gemüt iſt die den Goetheſchen Kreiſen nahe ſtehende Caroline von Günderode, auf welche durch Bettina von Arnim in Goethes Briefwechſel mit einem Kinde und in einem beſondern Buch die Aufmerkſamkeit gelenkt worden; Gedichte von ihr waren ſchon unter dem Namen Tian 1804 und Poetiſche Fragmente 1805 erſchienen. Sie war die Tochter des badiſchen Kammerherrn v. G. und Stiftsdame des von Cronſtettiſchen Stifts zu Frankfurt a. M. Im Sommer 1806 ſuchte ſie den Tod in den Fluten des Rheins bei Winkel. Unter Verweiſung auf die angeführten Bücher geben wir hier nur zwei ihrer leidenſchaftlichen Gedichte.

Liebe.

O reiche Armut! gebend ſeliges Empfangen!
In Zagheit Mut! in Freiheit doch gefangen!
In Stummheit Sprache,
Schüchtern bei Tage,
Siegend mit zaghaftem Bangen!

Lebendiger Tod, im Einen ſeliges Leben,
Schwelgend in Noth, im Widerſtand ergeben,
Genießend Schmachten,
Nie ſatt Betrachten
Leben im Traum und doppelt Leben.

Das Stück verdient einen Platz neben der Behandlung dieſes ewigen Themas von großen Dichtern; ich verweiſe auf Paul Fleming, ganz beſonders aber auf das großartig ſchöne Fragment des Sophokles bei Stobäus LXIII, 6. Mittheilenswerth auch das Sonett: der Kuß im Traum:

Es hat ein Kuß mir Leben eingehaucht,
Geſtillet meines Buſens tiefes Schmachten,
Komm, Dunkelheit, mich treulich zu umnachten,
Daß neue Wonne meine Lippe ſaugt.

In Träume war ſolch Leben eingetaucht,
Drum leb' ich, ewig Träume zu betrachten,
Kann aller andern Freuden Glanz verachten,
Weil mir die Nacht ſo ſüßen Balſam haucht.

Der Tag iſt karg ob liebeſüßen Wonnen,
Es ſchmerzt mich ſeines Lichtes eitles Prangen,
Und mich verzehren dieſe heißen Gluten.

Drum birg dich Tag dem Leuchten irdſcher Sonnen,
Hüll dich in Nacht, ſie ſtillet dein Verlangen,
Und heilt den Schmerz, wie Lethes kühle Fluten.

Hierher gehört auch Sophie Brentano, die Gemahlin von Clemens Brentano, doch tragen ihre Lieder wenig von deſſen Romantik an ſich, ſchließen ſich vielmehr den Landſchaftsdichtern an, das Frühlingslied hat Kraft und lyriſchen Schwung und iſt den meiſten Stücken Mathiſſons entſchieden vorzuziehen. Ich bedaure, nur einzelne Strophen hervorheben zu können, während der gleiche Ton durch das größere Ganze geht.

Düfte wallen — tauſend frohe Stimmen
Jauchzen in den Lüften um mich her.
Die verjüngten trunknen Weſen ſchwimmen
Aufgelöſt in einem Wonnemeer.

Welche Klarheit, welches Licht entfließet
Lebensvoll der glühenden Natur!
Feſtlich glänzt der Aether und umſchließet
Wie die Braut der Bräutigam, die Flur.

Leben rauſcht von allen Blütenzweigen,
Regt ſich einſam unter Sumpf und Moor,
Quillt, ſo hoch die öden Gipfel ſteigen,
Emſig zwiſchen Fels und Sand hervor.

Welch ein zarter, wunderbarer Schimmer
Ueberſtralt den jungen Blütenhain!
Und auf Bergen um zerfallne Trümmer
Buhlt und lächelt milder Sonnenſchein.

Dort auf ſchlanken, ſilberweißen Füßen
Wallt und wogt der Birken zartes Grün,
Und die leichten hellen Zweige fließen
Freudig durch den lauen Lichtſtrom hin.

In ein Meer von ſüßer Luſt verſenket,
Wallt die Seele ſtaunend auf und ab,
Stürzt, von frohen Ahnungen getränket,
Sich im Taumel des Gefühls hinab.

Liebe hat die Wieſen neu geſtaltet,
Ihre Gottheit überſtralt auch mich,
Und ein neuer üpp'ger Lenz entfaltet
Ahnungsvoll in meiner Seele ſich.

Laß an deine Mutterbruſt mich ſinken,
Heil'ge Erde, meine Schöpferin!
Deines Lebens Fülle laß mich trinken,
Jauchzen, daß ich dein Erzeugter bin. u. ſ. w.

Sophie Brentano, geb. Schubart, iſt geboren zu Altenburg 1768, geſtorben zu Heidelberg 1806. In erſter Ehe vermählt mit dem Profeſſor Mereau in Jena, dann geſchieden und 1804 verheiratet mit Brentano. Ihre Gedichte erſchienen 1800 und 1802.

Die ſentimentale Landſchaftsmalerei wird von weiblicher Seite beſonders vertreten durch Friederike Brun, geb. Münter, geboren zu Gräfentonna, im Gothaiſchen, 1765, geſtorben zu Kopenhagen 1835, als Gattin des däniſchen Theologen, Conferenzrath Conſtantin Brun. Von ihr erſchienen zwei Sammlungen von Gedichten, Zürich 1795 und 98, beide von Matthiſſon herausgegeben. Sie wurden mitgenoſſen in dem damaligen Modegeſchmack, jetzt haben ſie als ſchwache Nachahmung des allzu erkennbaren Vorbildes ihre Bedeutung verloren und ſind nur noch hiſtoriſch von Intereſſe als Ausbreitung jenes Geſchmacks. Man urtheile nach den erſten Strophen eines längeren Gedichtes, das ſich nennt: Nachtſtück am Ufer der Elbe:

Stille ſinkt!
In der Abenddämmrung Weben
Athmet Ruhe, neues Leben,
Wo des Stromes Schooß uns winkt.

Eil' empor,
Vollmond! wo dem Schimmerſaume
Schwebend überm Weidenbaume
Leiſ' entwallt der Purpurflor.

Schauerlich
Hallt's in tiefgeſenkten Pfaden,
Jetzt an dunkeln Bachgeſtaden;
Ahnungsvoll umflüſtert's mich u. ſ. w.

Und nun ſind es auch großentheils ganz dieſelben Gegenden, welche Matthiſſon beſingt, der Genferſee, die Schweiz, die Ufer der Rhone. Aber eines muß man zugeſtehen, was die Gedichte über ihr Muſter erhebt: ſind ſie ſchwächer, ſo ſind ſie auch freier von Manier, nicht die gezwungene Reimkunſt und das Abhetzen der Phantaſie in halsbrechenden Sprüngen (ſ. o.).

Nicht überſehen mag ich die edle Freundin Tiedge's, Eliſabeth Charlotte Conſtantia von der Recke, geb. Reichsgräfin zu Medem, geb. auf dem Gute Schönburg in Curland 1754, geſtorben zu Dresden 1833. Ihre Gedichte nähern ſich mehr oder weniger dem Erbaulichen und Religiöſen, ſind gebildet in der Form, ohne aber in irgend einer Weiſe hervorſtechend zu ſein.

Mehr Raum in der Geſchichte deutſcher Poeſie verdienen die Sängerinnen, mit denen wir hier ſchließen wollen. Louiſe Caroline Brachmann hat ebenſowohl durch ihr Schickſal wie durch ihr Talent die Augen der Zeitgenoſſen auf ſich gezogen und darf in dem Kranz deutſcher Dichterinnen nicht vergeſſen ſein. Sie iſt zu Rochlitz, im Königreich Sachſen, 1777 geboren, Tochter eines dortigen Kreisſekretärs; ſie gab ſich den Tod zu Halle in den Fluten der Saale, am 17. September 1822. Durch Novalis in die romantiſche Poeſie eingeführt, beſaß ſie ſpäter die Bekanntſchaft Schillers, der Gedichte von ihr aufnahm in die Horen und die Muſenalmanache. Ihre auserleſenen Gedichte erſchienen in vier Bänden 1823, und in neuer Ausgabe von Profeſſor Schütz 1834. Am bekannteſten iſt ihr Gedicht Columbus geworden, aber die eigentlich lyriſchen Stücke ſind höher zu ſtellen. Man begreift nach ihrem Schickſal, daß die von Leidenſchaft durchglühte Sängerin auf erotiſchem Gebiet feurige Lieder habe ſingen können; aber wir finden, im zweiten Bande, auch eine lange Reihe von Romanzen, darunter oft gute Stoffe, meiſtens in Schillers Ton vorgetragen, ſo namentlich die in Trochäen verfaßten. Die meiſten erliegen ihrer eigenen Länge und der mehr novellenartigen Behandlung, einige wenige Balladen in knapper Faſſung werden das Auge des Kenners gewinnen, wenn auch die Ausführung noch hinter der Intention zurückbleibt. Unter den erotiſchen Liedern verdienen Auszeichnung die Stücke: Entſchluß, Anklage und Rechtfertigung, an meine Laute, der Liebe Geheimniß und beſonders Letzte Bitte; man findet ſie im zweiten Bande meines Dichterwaldes.

Endlich hat auch die Nachkommenſchaft der warmblütigen reichbegabten Karſchin einen Platz in deutſcher Literatur erworben, ihre Tochter und noch mehr ihre Enkelin. Es liegen vor: Gedichte von C. L. von Klenke, geb. Karſchin, Berlin 1788. Von der Mehrzahl der Stücke, unter ihnen ein Contingent von Gelegenheitsgedichten, iſt nicht allzu viel Gutes zu ſagen, doch verdient das Gedicht am 17. Auguſt 1786 bemerkt zu werden. Es hebt an:

Sein Augenlicht iſt nun verblichen,
Doch nicht ſein großer Geiſt entwichen
Zum heldenvollen Sternenzelt,
Nein, der blieb hier im Puls der Welt.

Er gab den Tag den Völkern aller Erde;
Wie? ſollt' Er fliehn, daß wieder Dunkel werde?
Wir, wir bedürfen Friedrichs Licht,
Der ſonnenvolle Himmel nicht.

Daneben finden wir ein Gedicht voll Freude über die „Erhebung Sr. Excellenz des Herrn von Woellner zum Königlichen Etatsminiſter des geiſtlichen Departements," im Juli 1788, darin die Strophe:

Auf die reinſte Lehre wird er halten;
Keines Schriftverdrehers Hand
Darf hinfort am Glaubenspfeiler ſpalten,
Der Jahrhunderte beſtand.

Gewiß bedurfte es einer Gegenwirkung gegen den Unglauben der Zeit; daß ſie zu weit gehen konnte war im Beginn nicht abzuſehen. Hat ſich die Erbſchaft der Tochter am wenigſten auf den lyriſchen Schwung der Mutter bezogen, ſo findet ſich in den Gattungen, welche der Lebenserfahrung und dem Verſtand Raum geben, der Erhaltung Werthes. Von dieſer Art ſind beſonders am Schluß des Bandes die „Denkſprüche für meinen Sohn", aus denen ich hervorhebe:

Such überall auf deinem Wege Licht,
Wohin es endlich führt, ſei deine Sorge nicht.

Die erſte Stufe auf der Leiter
Des Glückes iſt: Beſcheidenheit;
Die zweite: Unverdroſſenheit;
Die dritte Hoffnung! Dieſe führt dann weiter.

Kannſt du dein eigner Herr bei Brod und Waſſer ſein,
Dann ſei zu ſtolz bei Schmauſerei'n
Der eingeſchlich'ne Gaſt zu ſein.

Such, wenn du fiſchen willſt, ein Waſſer rein und helle,
Sonſt ſchmeckſt du an dem Fiſch die dumpfe Lagerſtelle.

Desgleichen ein paar Epigramme:

Der Schein trügt.

Ach, welch ein glänzendes Gefieder,
Wie hoch gebaut, wie ſchön geſchopft!
Fleuch, Vogel, fleuch zur Sonne wieder! —
O weh! er iſt nur ausgeſtopft.

Hans Dumms kluge Meinung.

An Praß will ich mein Capital verleihn,
Da wird es doch wohl ſicher ſein,
Denn der trinkt ja ſtatt Waſſer Wein.

Aber in der Enkelin kommt die lyriſche Gabe der Großmutter vollſtändig wieder. Helmine Chriſtiane von Chezy, geb. von Klenke, geboren zu Berlin am 26. Januar 1783, hat in ihrem unruhigen und wechſelvollen Leben aus ihrem zündbaren Herzen manchen poetiſchen Seufzer und manchen Jubelruf ertönen laſſen, bei etwas mehr Sorgfalt und Fleiß hätte ſie leicht noch mehr ſein können als aus ihr geworden. Unter vielen anderen Arbeiten gab ſie Carl Maria von Weber den Text zur Eurianthe. Iſt dieſer in ſeiner unklaren Entwickelung nicht eben zu rühmen, ſo treten doch einzelne Lieder hervor, die dem berühmten Tonſetzer allerdings trefflich entgegen kommen, vor allem der unvergleichliche Jägerchor: Die Thale dampfen, die Höhen glühn, mit dem Kehrreim:

Dringt muthig durch Schluchten und Moor!
Laßt ſchmettern die Hörner im Chor!
Ihr Fürſten der Waldung hervor!

Worte, wie die Muſik ſie nur irgend wünſchen kann. Andere Gedichte zeigen, daß ſie von der ſpielenden Tonart der Romantiker nicht unberührt blieb, aber die Flamme ſchlägt durch den Rauch hindurch, z. B. in dem Liede:

Iſt alles ſtumm und leer,
Nichts macht mir Freude mehr,
Düfte, ſie düften nicht,
Lüfte, ſie lüften nicht,
Mein Herz ſo ſchwer. — u. ſ. w.

Oder:

Ein Seufzer:

Sollt' ich dich miſſen,
Dich nicht mehr ſehn,
Bald wär's um alle
Freude geſchehn.
Wo du nur biſt,
Da iſt mein Leben,
An deiner Bruſt
All meine Luſt! —
Laß mich in Thränen
Bangen und beben
Alles iſt ſelig,
Sterben iſt ſelig
An deiner Bruſt!

Aber auch Leichteres, harmlos Scherzendes, z. B.

Niemand entgeht ihr.

Schöner dünkt ſie mich mit jeder Stunde,
Heißer ſtets und tiefer brennt die Wunde,
Hoffnungslos mußt' ich mein Herz verlieren!
Nun, ich will ſie hin zum Kadi führen,
Wieder heiſchen die geraubte Ruh —
Doch ſie ſtiehlt ſein Herz wohl noch dazu.

Die Dichterin vermählte ſich in ihrem 18. Jahr mit einem Freiherrn von Haßfer, von dem ſie bald wieder getrennt wurde. Nach Paris von Frau von Genlis eingeladen, heirathete ſie hier den Orientaliſten Chezy, verließ dieſen mit deſſen Einwilligung im Jahr 1810, lebte dann in Heidelberg, Dresden, Wien. Ihre Gedichte erſchienen 1812 in zwei Bänden.

Noch eine Reihe von Frauen wäre zu nennen, welche, verſchiedenen Muſtern und Anregungen folgend, neben Schiller Verſe gemacht, ſie erbleichen aber zu ſehr vor dem Glanz ſeiner Lieder, als daß die Geſchichte für ihre Namen ein Gedächtniß haben könnte.

XX.

Dramatiſche Dichtung.

Es iſt jetzt vor allem ein Blick auf die großen Gattungen zu werfen. Hatten die beiden Dichter, welche ihre Zeit beherrſchen, ſchon im Lyriſchen das Uebergewicht, ſo iſt das im Dramatiſchen nur noch mehr der Fall. Es hat nicht an Verſuchen gefehlt, die von ihnen eröffneten Bahnen zu verfolgen und ſich in ihre Nähe zu ſtellen, allein Wenigen iſt hier etwas gelungen, das die Zeit dafür nehmen konnte, und noch weniger hat es dieſe Zeit überleben können.

Die Bühne hatte ſich indeſſen befeſtigt, ſtehende Inſtitute traten an die Stelle der wandernden Geſellſchaften, in allen großen Städten Deutſchlands und auch in vielen Mittelſtädten wurde geſpielt, das Theater wurde je mehr und mehr Bedürfniß und dem entſprach eine Production von Theaterſtücken, welche vielleicht zu keiner Zeit in unſerem Vaterlande größer geweſen iſt. Allein ſie nahm eine Richtung, welche nicht viel mit der Poeſie gemein hatte und in ihrem weiteren Verlauf ſich immer mehr von derſelben entfernte. Von England und nun auch von Frankreich kam das bürgerliche Stück, Leſſing brachte das bürgerliche Trauerſpiel, führte durch ſein bürgerliches Luſtſpiel zum Schauſpiel hinüber und dies erhielt ſeine Begründung beſonders durch Lenz (ſ. o.). Schröder und Iffland knüpften ſich hier an. Es liegt fern, den Werth ihrer Leiſtung irgend herabdrücken zu wollen; Schröders Stück, „Stille

Waſſer ſind tief“ iſt ein Theaterſtück, das hohe Achtung verdient und das, obwohl es ſich an ein altengliſches Werk anlehnt, an Fletſchers Rule a wife and have a wife, doch dadurch nicht an Originalität verliert, denn es iſt nach allen Richtungen verfeinert, charaktervoller, lebendiger, anziehender. Und wer wollte den Stücken Ifflands Wahrheit, Leben, Wirkung abſprechen, beſonders ſeinen früheren! Nur iſt es ſchwer, ſeine Motive poetiſch zu finden: die Verwickelung meiſtens Drangſale des bürgerlichen Lebens, nahe vorbeiführend an Noth und Jammer, oder ſelbſt eintauchend in die proſaiſchſte Miſere, und dann die Löſung durch dazu tretende Großmut von außen her. Aber die Stücke arbeiten dem Schauſpieler in die Hand und machen nicht den geringſten Anſpruch an den Zuſchauer, der mit ſeiner ganzen Spießbürgerlichkeit hier Platz nehmen kann, der freilich auch in keiner Weiſe geläutert und erhoben, ſondern nur eben ſtark berührt, davon geht. Da ſolche Verhältniſſe immer noch fortdauern, können einzelne dieſer Schauſpiele, beſonders „die Jäger“, auch heute noch geſpielt werden, ſogar unlängſt noch auf einer Hofbühne. Daß zu ihrer Zeit dieſe Werke ſich eines großen Beifalls erfreuten, wird um ſo weniger auffallen, und noch natürlicher iſt, daß ſie reiche Nachfolge fanden.

Einer vor allen machte hier ſein Glück und that es ſämmtlichen Mitbewerbern zuvor, kein anderer als Kotzebue. Er iſt für denjenigen Raum, den Goethe und Schiller übrig ließen, bald der eigentliche Beherrſcher der deutſchen Bühne, und in mancher Art ihr Gegenfüßler. Und Kotzebue war zu Weimar geboren (am 3. Mai 1761), konnte hier alſo um ſo weniger überſehen werden, zumal als er mit Ruhm gekrönt aus dem fernen Auslande zurückkam. Zum großen Verdruß und Schmerz Schillers nahm das ungebildete, aber auch gebildete Weimar ihn für einen Nebenbuhler des großen Dichters, und dieſer mußte erleben, daß daſſelbe Haus, welches heute ſeinen idealen Werken zujauchzte, morgen denſelben, oder noch größern Beifall und ſicherlich reichlicheren Thränenſtrom an „Menſchenhaß und Reue“ und „die Indianer in England“ vergab. Es war auch hier wieder dieſelbe Theilung der Herrſchaft, wie wir ſie ſchon öfters im literariſchen Deutſchland geſehen haben, und vieles kam zuſammen, Kotzebue immer mehr in der ſeinigen zu befeſtigen: Schickſale, welche die Theilnahme für ſeine Perſon erwerben mußten, ſeine Verbannung nach Sibirien, eine nicht gewöhnliche Weltkenntniß, vor allem aber Kenntniß der Bühne und des deutſchen Publicums, dazu die unverkennbarſte Anlage zu einem Schriftſteller für die große Leſewelt und für einen Theaterdichter der Maſſen. Die Leichtigkeit ſeines Auffaſſens und Hinſtellens wurde nun beſonders noch erhöht durch den Mangel ſittlicher Grundſätze und durch die völlige Abweſenheit höhern Strebens. Seine Stücke ſind ſtets unterhaltend, aber niemals feſſelnd, ſie erpreſſen im Augenblick Thränen, aber ſie erſchüttern nicht und haben keine Wirkung auf die Dauer, ſie ſind nicht bildend, geſchweige denn erhebend, im Gegentheil, ſie konnten eher das Publicum herabziehen und waren inſofern ein feindliches Element gegen den Aufſchwung deutſcher Poeſie, der eben von Weimar ausging. Aber die Liebe für das Theater war einmal geweckt, hatte doch die Zeit ſo wenig andere Intereſſen! Das Verlangen der Theater nach neuen Stücken war größer, als es von den Heroen der Poeſie in ihrer Weiſe befriedigt werden konnte, und hier bot ſich ein Raum für das Talent neben dem Genius. Kotzebue hat ihn in vollem Maaß zu nutzen gewußt. Aber eben die Schnellfertigkeit der Arbeit hat nun auf dem Gebiet des Drama's, vornehmlich der Tragödie, noch ihre beſondern Nachtheile. Wenn die Theatercoups und ſtark aufgetragenen Farben ſelbſt auf die Unempfänglichern noch Eindruck machten, ſo wirkten ſie auf den geſunden Sinn abſpannend und verderbend, ſofern das Echte und Maaßvolle daneben ſeine Wirkung verlor; das Schlimmſte aber war, daß bei dem großen Verbrauch von Motiven auch ſolche vernutzt wurden, welche in der höheren Tragödie ihre Stelle hätten finden können — dies allein ausreichend, eine Verſtimmung Goethes und Schillers zu erklären.

Am unſchädlichſten iſt Kotzebue in der Poſſe, anerkennenswerth aber in einigen feineren Luſtſpielen, obenan in ſeinen „deutſchen Kleinſtädtern“, vom Jahr 1803. Das Stück folgt nach Idee und Anlage zwar ungefähr einem franzöſiſchen Original, Picards petite ville, iſt aber dennoch in der ganzen Ausführung, welche hier hauptſächlich den Werth macht, durchaus wieder eigen und urſprünglich, ſofern es in Charakter und Sitten das eigenthümlich Deutſche herauszukehren und mit leichteſtem und eleganteſtem Pinſel darzuſtellen weiß. Auch eine gewiſſe Stärke im Rührenden, nach Art der comedie larmoyante der Franzoſen, iſt nicht zu verkennen. Das Schauſpiel Menſchenhaß und Reue, das im Jahr der Revolution, 1789, ſein Glück als dramatiſcher Schriftſteller begründete, iſt nicht ohne Verdienſt, und die Wirkung war eine ganz entſchiedene auf allen Theatern Deutſchlands, nicht minder auf denen Englands, woher freilich auch dieſer Geſchmack kam. Man hat dem Verfaſſer in ſpäteren Stücken die Anwendung von Kindern zur Steigerung der Rührung vorgeworfen, aber hier iſt ſie am Ort und durch die Compoſition gerechtfertigt, ja gefordert. Nahe ſtehend ſind: das Epigramm, die Stricknadeln, letzteres Stück entſtanden, als der Verfaſſer ſich rühmte, aus jedem Gegenſtand ein Schauſpiel bilden zu wollen, worauf eine Dame ihm die Nadeln ihres Strickzeuges überreichte. Wo ſich aber Kotzebue in höheren Regionen des Dramas erheben will, z. B. in Johanna von Montfaucon, den Kreuzfahrern, Bayard, Octavia, dem Schutzgeiſt, u. ſ. w., da verſagen die Schwingen, und ſelbſt ſeine ſonſt nie verlegene Erfindungsgabe erweiſt ſich unzureichend.

So iſt es denn Schade um dieſen Schriftſteller von nicht gewöhnlichen Anlagen, wie das ſelbſt Goethe in einem Gedicht anerkennt. Scheint es doch, als ob die ſtaunenswerthe Fülle ſeiner Production, welche an Lope und Calderon reicht und an Shakeſpeare, ſo wie auch an Sophokles und Euripides erinnern kann — immer doch auch ein Zeichen des Berufs, denn Goethe ſagt einmal ſehr treffend, alles Gute ſei zugleich reichlich, weil es eben nur aus dem Vollen kommen kann — ſcheint es doch, daß eben dieſe Fülle ihm ſelbſt geſchadet habe. In der That, hätte er nichts weiter geſchrieben als die beiden Stücke Menſchenhaß und Reue und die deutſchen Kleinſtädter, es würde ſein Name ehrenvoll und unanfechtbar beſtehen. Kotzebue übertrifft in vieler Beziehung ſeine Vorgänger, Schröder und Iffland, die Compoſition ſeiner Dramen, insbeſondere der genannten, iſt einfach und gewandt, durchſichtig, ohne der Ueberraſchung zu entbehren, die Charaktere ſind wohlgezeichnet und nicht ſelten anziehend, dem Derben und durchaus Verſtändlichen ſtellt ſich in dem erſtgenannten Stück ſogar im Einzelnen Zartes, Feines, Vornehmes gegenüber und wiederum iſt die Komik ebenſo harmlos als ergetzlich. Lobenswerth und muſterhaft iſt beſonders der Dialog, die Menſchen ſprechen leicht, natürlich, charakteriſtiſch, in wahrem Converſationston, und doch nicht ohne Reiz, der Verfaſſer zeigt Geiſtesgegenwart, ſelbſt Geiſt, er hat gute Einfälle und hübſche Bilder, er iſt unerſchöpflich an Wendungen, wie an Ausdruck; beide Stücke ſind noch immer lesbar, ſelbſt für einen verwöhnten Geſchmack und neben neuern franzöſiſchen Werken, was in der That viel ſagen will. Wenn aber in Menſchenhaß und Reue die Hypochondrie und Miſanthropie etwas ſtark aufgetragen und die Rührung ein wenig hoch geſpannt iſt, ſo liegt das im Zeitgeſchmack und man darf nicht vergeſſen, daß Dichter, die wir verehren, auch mit der Tugend einen gewiſſen Luxus getrieben haben. Ein ſolcher Vorwurf trifft freilich Kotzebue nicht, aber man wird hier noch keinen Verſtoß gegen die Moral finden, wie in ſpätern Stücken, z. B. den beiden Klingsbergen.

Die Vielſchreiberei, großentheils auch Folge des geringen Lohns, den die Production fand, entwerthete dann freilich dieſe Vorzüge je mehr und mehr, und der Schriftſteller ſank immer tiefer, in dem Maaß wie er fühlte, daß die Achtung der Beſſeren ſich von ihm abwendete. Engel und Wieland blieben ihm wohl noch am längſten geneigt. Aber an dieſem Sturz ſcheinen auch ſonſt noch beſondere Verhältniſſe, theils innerer, theils äußerer

Art, mitzuwirken. Die hohe Schätzung, welche die Werke der großen Heroen in ſeiner nächſten Nähe fanden, veranlaßten Kotzebue, auch das höhere Gebiet zu betreten und hier reichte weder ſeine Kraft aus noch ſein Weſen, ſein Charakter, er konnte hier nur Unechtes hervorbringen. Was ihm verſagt war, wollte er auf dem Wege der Parteiung und Intrigue einbringen und nun verdarb er es gänzlich mit jenen, die ihn anfangs geduldet hatten. Als im Jahr 1802 eine Schrift von Herrn von Maſſow gegen Kotzebue erſchien, äußert Schiller an Goethe (Br. vom 6. Juli d. J.), er ſei darin „ganz niederträchtig, aber nach Verdienſt“ behandelt worden, die Schrift ſei für ein Werk der Indignation nicht ſchlecht geſchrieben. Den Schlegeln und allen Romantikern war er dann ein willkommenes Angriffsziel, wiewohl auch ſie wieder ſcharfe Streiche zurückempfingen. Der Zeitgeiſt in ſeinem Umſchwung trat aber auf ihre Seite. Was übrigens Kotzebue den Demagogen verdächtig machte, iſt hier nicht weiter zu unterſuchen, denn es liegt außerhalb der Literatur; für dieſe war der einſt ſo gefeierte Dichter bereits todt, als der Mordſtahl Sands ihn traf — zu Manheim am 23. März 1819.

Kotzebues Theaterſtücke haben weithin Verbreitung gefunden, ſelbſt auf den Bühnen des Auslandes eine Rolle geſpielt, in Frankreich, in England, in Italien, wahrſcheinlich noch weiter. Einen Begriff von ſeiner Theaterherrſchaft in Deutſchland zu geben, und wie lange er ſich an gewiſſen Orten gehalten, diene Folgendes. Die „Wiener Zeitung“ brachte jüngſt (Februar 1867) eine ſtatiſtiſche Ueberſicht der 104 Kotzebueſchen Stücke, welche im Wiener Burgtheater aufgeführt worden ſind. Dieſelben erlebten hier in 77 Jahren 3650 Aufführungen. Die populären wurden mehr denn 100 mal gegeben, ſo die deutſchen Kleinſtädter 130 mal, Menſchenhaß und Reue 123 mal, die beiden Klingsberge 129 mal. Letzteres Luſtſpiel und die Pagenſtreiche ſind noch heut Repertoirſtücke. Die Thatſache, daß nicht allein Menſchenhaß und Reue noch 1855, die Indianer in England noch 1844 gegeben wurden, ſondern ſelbſt die ſogenannten hiſtoriſchen Dramen, wie Bayard, Octavia, Johanna von Montfaucon, die Huſſiten vor Naumburg u. dergl. in den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren noch zahlreiche Wiederholungen erleben konnten, trägt einiges zur Charakteriſtik des Ortes bei, der eine andere Zeit hatte als wir in Norddeutſchland.*)

Ein Beſonderes ſind noch Kotzebues kleine für Liebhaber-Theater geſchriebene Stücke. Sein Almanach der Theaterſpiele wurde in den weiteſten Kreiſen mit Begier ergriffen und die leichten einactigen Stücke dienten beſonders die Langeweile des Landlebens zu verkürzen — bis der Name mißtönend wurde.

Obwohl die meiſten Werke des Autors in Proſa geſchrieben ſind, haben wir denſelben doch unſere Aufmerkſamkeit zuwenden müſſen, weil er einen richtigen Gegenſatz bildet und zur Vollſtändigkeit des Zeitbildes gehört, das ohne dieſe Erſcheinung der Wahrheit entbehren würde. Er iſt aber nicht ſowohl als Gegenſatz von Goethe und Schiller aufzufaſſen, denn dieſen iſt er ja auch in keiner Art ebenbürtig, als vielmehr zur romantiſchen Schule und beſonders zu den beiden Schlegel. Es war eine natürliche Feindſchaft, welche zwiſchen Kotzebue und den Romantikern beſtand und in der That läßt ſich Entgegengeſetzteres nicht finden und denken. Wenn auch nicht ein Genius, ſo doch ein Mann von entſchiedenſtem Talent und großen Hülfsquellen, überdies durch und durch ein Praktiker, insbeſondere der gewiegteſte, geſchulteſte Dramatiker, ſie dagegen bei weitem mehr Theoretiker, die meiſten von zweifelhaftem oder unentſchiedenem Talent, und nun vollends ihre Neigung zum Katholicismus! Kein Wunder, daß ſie ſich befehdeten auf Leben und Tod, ſich gegenſeitig zu verzehren Miene machten und jedenfalls ſich beiderſeits tiefe Wunden beibrachten. Aber die Kritik auf dem Standpunkt einer unbefangenern Zeit hat auch hier auszugleichen. In dieſem Kampf ſpielt allerdings auch eine Rolle, was man den Haß der Impotenz nicht unrichtig nennen würde: die Angreifer konnten von ihrer Production kaum etwas Nennenswerthes entgegenſtellen, und das wäre doch die Hauptwaffe geweſen. Aber man ſtelle ſich einen Augenblick vor, wir hätten keinen Goethe und Schiller und nicht die von ihnen gegebenen Maaßſtäbe, dann würden ſelbſt Bayard, der Schutzgeiſt, Johanna von Montfaucon und manches andere noch Stücke ſein, über welche die Literatur nicht ſo leicht hinweg ginge. Es iſt alſo nur der größere Beſitz, welcher uns das Geringere gleich ſo ganz werthlos erſcheinen läßt. Andere Nationen, welche weniger ausſchließend urtheilen und ſich mehr ihres allſeitigen Beſitzes freuen, würden vielleicht noch manches mit Stolz nennen, was bei uns unbeachtet bleibt oder ſchlechthin verdammt wird.

---

*) In Berlin ſind, nachdem Kotzebue längſt in Vergeſſenheit gekommen, nur die Klingsberge und das Epigramm auf dem Friedrich-Wilhelmſtädter Theater zu Ende der funfziger Jahre gegeben worden, weil ein bedeutender Darſteller (Friedrich Haaſe) ſich darin in einer chargirten Rolle zeigen mochte.

XXI.

Fernere Dramatiker.

Der eben betrachteten Reihe dramatiſcher Beſtrebungen ſtellt ſich eine andere gegenüber. Läßt jene ſich im Grunde von Lenz herleiten, denn deſſen Hofmeiſter wurde beſtimmend für Schröder und Iffland, und Kotzebue darf hier als ein Aeußerſtes und Letztes gelten, ſo knüpfen ſich wiederum Theaterſtücke an Goethes Goetz. Dieſer zog zunächſt Ritterromane nach ſich, aber in etwas weiterem Abſtande blieben auch die Bühnenwerke nicht aus. Unter ihnen ſind beſonders zwei nennenswerth, beide von Baiern kommend und bezüglich auf bairiſche Geſchichte, ſo daß dieſer deutſche Volksſtamm hier zuerſt, wenn auch nicht ſogleich mit Originalen, auf dem Schauplatz deutſcher Literatur ſich zeigt.

Im Jahr 1780, alſo 9 Jahr nach dem erſten Erſcheinen ſeines Vorbildes, erſchien zu München das Trauerſpiel „Agnes Bernauerin,“ und ging alsbald über die meiſten Bühnen Deutſchlands. Der Stoff iſt an ſich ſelbſt von der rührendſten Art und man darf dem Verfaſſer, Graf von Törring-Cronsfeld, zugeſtehen, daß er in großen Zügen den Gegenſtand recht wohl zur Anſchauung gebracht; Engel hielt das Werk einer Bearbeitung werth, um es auf die Berliner Hofbühne zu bringen. Ein zweites Stück des Verfaſſers, Caspar der Thorringer, konnte dieſelbe Wirkung nicht erreichen, weil hier der Stoff nicht in gleichem Maaß zu Hülfe kam. Joſeph Auguſt Graf von Törring-Cronsfeld iſt 1754 zu München geboren, iſt zuletzt Präſident des Steuerraths daſelbſt und ſtirbt 1826.

Das zweite Werk iſt Otto von Wittelsbach von Babo, erſchienen zu München 1781. Der Stoff iſt gleichfalls ein bedeutender, einer der wenigen wahren Tragödienſtoffe, welche, was wir ſonſt nicht zu beklagen haben, die deutſche Geſchichte darbietet. Der Verfaſſer hat aber die Sache nur vom menſchlichen und bürgerlichen, durchaus nicht vom politiſchen Geſichtspunkt aus gefaßt, und ſo viel hier auch die Rede vom „Kaiſermord“ iſt, ſo ſehen wir doch wenig von Kaiſer und Reich, dagegen bekommen wir viel bunte und wilde Scenen, nach Art, wie Goethes Götz ſich räuspert und ſpuckt. Das Ganze iſt eben ſo wenig hiſtoriſch als poetiſch, in der Hauptrolle aber gemacht für couliſſenerſchütternde Schauſpieler. Der Stoff war deshalb für eine neuere Behandlung wieder vollſtändig frei geworden. Franz Marcus von Babo iſt zu Ehrenbreitſtein, am 14. Januar 1756, geboren, lebte als Profeſſor der Aeſthetik, als Studiendirector der Militärakademie und dann als Intendant des Theaters zu München, und ſtarb daſelbſt 1822. Zwei andere Trauerſpiele, „Dagobert der Frankenkönig“ und „die Strelitzen“, haben keine Bedeutung erringen können, beachtenswerther dagegen ſind ein paar bürgerliche Schauſpiele des Verfaſſers.

Es fehlt an höher Strebenden nur eben nicht ganz und auch hier dürfen wir kurz ſein. Ihrer kommen im Grunde nur zwei in Betracht, beide erſt in der letzten Lebenszeit Schillers auftretend, der Eine zwar mit einer ganzen Reihe von Trauerſpielen und Schauſpielen, von denen aber nur ein einziges zu ſeiner Zeit und auf einige Jahrzehnte hinaus eine gewiſſe Geltung erwarb, der Andere nur eben gelegentlich und verſuchsweiſe mit Einem Stück ins dramatiſche Gebiet hinübergreifend. Heinrich Joſeph von Collin, im Jahr 1771 zu Wien geboren, gab 1802 ſeine Tragödie Regulus, die eben zur Zeit, da Schillers großartige Werke erſchienen und bewundert wurden, ihre Freunde fand, was ſie wohl zunächſt dem Gegenſtand und einer gewiſſen heroiſchen Rhetorik verdankt. Wir haben zwar nicht von Schiller, aber doch von Körner, der darüber an jenen ſchreibt, ein kurzes, jedoch treffendes Urtheil über das Stück, das ſo lautet: „Collins Regulus habe ich geleſen. Ohne Talent iſt der Verfaſſer nicht und ſcheint ſeinen Stoff mit Ernſt und Liebe bearbeitet zu haben. Aber in dem Ganzen iſt viel Schülerhaftes und in der Aufführung muß die Monotonie unerträglich ſein. Auch iſt die Attilia ganz verfehlt, da ſie doch auch Römerin ſein ſollte. Indeſſen unterbricht ſie jetzt doch manchmal das ewige Einerlei des übrigen Dialogs. Kaum glaube ich, daß Regulus' Geſchichte zu einer dramatiſchen Darſtellung taugt. Die Gründe, warum? möchte ich einmal in unſeren Annalen auseinanderſetzen.“ Das Letztere trifft ganz mit meiner Anſchauung zuſammen, und hier iſt wohl bemerkenswerth, daß Shakeſpeare den Stoff, der ſo viel Lockendes hat, liegen ließ; ebenſo Corneille; nur ein Unerfahrener konnte hier zugreifen. In der That, ſchon im zweiten Act iſt das Intereſſe erſchöpft und das Stück ſpinnt ſich nur mühſam weiter, der Verfaſſer kommt in Verlegenheit ſeine Acte zu füllen, auch die Rhetorik, in der er ſich ſonſt ſo ſtark zeigt, muß ihm zuletzt verſagen. Beſonders matt iſt zu Anfang des dritten Actes die Scene Bodoſtor und Regulus, wo beide ihre Grundſätze entwickeln und ſich in Betrachtungen über Rom ergehen, in einer Weiſe, daß, was im zweiten Act heroiſch war, jetzt in die Breite gezerrt und gedämpft wird. Dann folgen Rührſcenen, nicht unähnlich denen des bürgerlichen Trauerſpiels oder weinerlichen Schauſpiels. Die Scene mit dem Dolch iſt dann gar noch ein verfehlter Theatercoup. Das Stück kam ſogleich in Wien auf die Bühne und kurz darauf auch in Berlin. Dies veranlaßte A. W. Schlegel zu einer ſcharfen Kritik, aus der hier nur der Eingang ſtehe: „Für den Regulus waren von Wien her große Erwartungen erregt worden; er hatte ſchon dort im vorigen Herbſte bedeutende Senſation gemacht. Die Empfänglichkeit für ſolch ein Stück macht dem Geſchmack des

Wiener Publikums von einer gewiſſen Seite Ehre: ſie deutet auf das Bedürfniß, welches jetzt überall rege wird, ſich aus dem engen Kreiſe der bisherigen dramatiſchen Vorſtellungen hinaus in das Gebiet der Geſchichte der Vorzeit zu wagen. Es iſt erquicklich, einmal wieder große Namen, das herrliche Rom auf unſerer Bühne nennen zu hören. Daß dabei die bis jetzt ſo wenig geübte Schärfe der Unterſcheidung fehlt, darf nicht befremden. Dann freilich iſt der Regulus keineswegs, wie man gerühmt hat, ein Meiſterwerk eines bisher noch unbekannten Autors, ſondern er hat vielmehr ganz die Art einer Schulübung: wo ein junger Mann, was er in den Geſchichtſchreibern geleſen und ſich wohl gemerkt hat, beſtens wieder anzubringen ſucht. Der Verfaſſer iſt in Anſehung der dramatiſchen Kunſt noch lange nicht auf dem rechten Wege, oder vielmehr er iſt auf gar keinem Wege" u. ſ. w. — eine Einleitung, welche nicht viel Lob verſpricht. Schlegel hebt beſonders hervor, daß Collin ſich großentheils noch auf dem alten Wege der Franzoſen befinde, ja daß er Kotzebue, beſonders in deſſen Octavia, nachahme, indeſſen läßt er ihm doch einzelne gute Momente, außer dem zweiten Act die Scene im letzten, wo der Conſul, Regulus und deſſen Sohn Reden an das Volk halten und wo der Conſul am Altar Jupiters das Gebet ſpricht — ein Urtheil, das man im Ganzen unterſchreiben kann, mit dem aber keine wahre Tragödie, kein gutes Theaterſtück beſteht.

Collin ſchrieb noch eine Reihe von Tragödien: Polyxena, in fünf Abtheilungen, mit Chören, die geſungen werden ſollten. Das Stück des Euripides erſcheint hier durch Herbeiziehung neuer Perſonen und Situationen erweitert, ohne weſentlich zu gewinnen; es iſt ſchwerlich auf die Bühne gekommen. Näher dem Regulus ſteht Collins Coriolan: hier war es beſonders ſchwer mit Shakeſpeare zu wetteifern; das Stück iſt aber mehr franzöſiſch. Wir nennen noch die Horatier und Curiatier, ferner die im ſpaniſchen America ſpielende Tragödie Bilboa u. ſ. w., alles Werke, die hinter Goethe und Schiller zu ſpät kommen, während ſie vor dieſen vielleicht hätten ihre Stelle finden können. Der Dichter hat übrigens auch bürgerliche Schauſpiele geſchrieben, Julie von Villenau, Kindespflicht und Liebe, und wenn dieſe mehr Leben und Intereſſe darbieten, ſo iſt das nicht ſo überraſchend, denn auf geringerer Höhe wird das um vieles leichter; man kann immer noch Genremaler ſein, wenn die Kraft für die Hiſtorie nicht ausreicht. Vielleicht hatte der Dichter, durch Erfahrung belehrt, ſich ſpäter mehr in dieſer Bahn befeſtigt, aber er ſtarb vierzig Jahr alt, im Jahr 1811.

Das andere Werk nun, auf das wir hier den Blick zu richten haben, iſt von dem ſtrengen Kritiker ſelbſt, keinem andern als A. W. Schlegel, nämlich deſſen Jon, nach dem gleichnamigen Stück des Euripides. Es dankt ſeine Entſtehung einmal einer kritiſchen Betrachtung der fehlerhaften Anlage des Originals, was an ſich noch nicht zu ſeinen Ungunſten entſcheiden darf, denn wenn nur ſonſt die ſchöpferiſchen Kräfte vorhanden waren, ſo konnte auch auf dieſem Wege immer noch ein gutes Stück erwachſen, ja es kann die verfehlte Behandlung recht wohl der richtigen den Weg weiſen und immer bleibt es Schade, wenn ein guter Stoff nicht ſeine erſchöpfende Darſtellung gefunden hat. Dann aber leitete wohl auch das Beiſpiel von Goethes Iphigenie, die neben einem Stück des alten Tragikers ihr außerordentliches Glück gemacht hatte. Und nun beſteht auch eine gewiſſe Aehnlichkeit zwiſchen der tauriſchen Iphigenie des Euripides und dieſem ſeinem Jon, denn in beiden ſpielt die Erkennung eine Hauptrolle und beide ſind keine eigentlichen Tragödien, mit finſter waltendem Schickſal, ſondern nähern ſich in ihrer freundlichen Löſung mehr dem neueren Schauſpiel, kommen alſo der modernen Anſchauung entgegen. Es tritt hinzu, daß nach den allgemeinen Maaßſtäben dramatiſcher Kunſt die Fehler der Compoſition im Euripideiſchen Jon leicht zu erkennen ſind, und es ſchien, es werde ſich mit geringer Nachhülfe ein fehlerfreies und muſtergiltiges Stück daraus geſtalten laſſen, ſelbſt für denjenigen, der kein gewiegter und bewährter Dramatiker war. Indeſſen liegt die Sache doch ein wenig anders. Euripides verfolgt hier einen beſondern Zweck, er iſt von außerhalb liegenden Abſichten geleitet, er will, wie dies von Ottfried Müller ins Licht geſtellt worden, den Athenern eine Schmeichelei ſagen, er wendet darum die Fabel um, macht Ion zu einem Sohn des Apollo, damit, den Doriern zum Trotz, auch dieſer Stammvater des ioniſchen Volksſtammes ſeinen Urſprung herleite von Apollo, dem von jenen beſonders verehrten Gott. Ion iſt nicht mehr der eheliche Sohn des Xuthus und der Kreuſa, vor dieſer Ehe hat Apollo ihn mit der letzteren erzeugt, die Mutter hat ihn heimlich ausgeſetzt, Hermes ihn nach Delphi getragen, hier dient er im Tempel des Gottes. Aber die Ehe des Xuthus, der hier gleichfalls einen unehelichen der Kreuſa verheimlichten Sohn hat, iſt kinderlos und als dieſer nach Delphi kommt, enträthſelt ſich hier der Sachverhalt mit kunſtmäßiger Ausſparung, nicht ohne Spitzfindigkeit, die Verwickelung aber wird ſo weit getrieben, daß Kreuſa ihren nicht erkannten Sohn, den ſie für den Sohn des untreuen Gemals hält, vergiften will, worauf denn aber plötzlich alles ſich auf das vergnügteſte löſt, nachdem ſogar Kreuſa auch noch gegen Apollon gewüthet hat!

Genügt das Stück des Euripides den Maaßſtäben der Kunſt nicht,*) ſo iſt das nicht viel anders auch mit Schlegels Bearbeitung der Fall, denn er milderte und änderte zwar Einiges, blieb aber der fehlerhaften Anlage des Originals, wie dieſe von einem Nebenzweck bedingt war, immer noch viel zu treu. Sehr begreiflich konnten die von keinem innern Gedanken getragenen, ſondern ganz äußerlich herbeigeführten Situationen kein wahres Intereſſe ergeben, ſehr abweichend von Goethes Iphigenie. Dieſer hat Schlegel zwar nachgeſtrebt in der Zierlichkeit und dem klaſſiſchen Anſtrich des Ausdrucks und der Sprachbehandlung, aber er hat dem Ganzen doch nicht jenen wohlthuenden poetiſchen Hauch verleihen können, der über Goethes Werk ſo einzig und unnachahmlich verbreitet iſt. Sein Stück iſt bewegter, aber nicht ergreifender, weil es eben den ſchlechten Abkartungen des Vorbildes folgt. Der Verfaſſer hat beſonders der Wirkung überlanger Reden vertraut, die einen ganz epiſchen Charakter annehmen und bei aller Wohlredenheit doch für das Drama nicht taugen. Er hat übrigens auch lyriſche Stellen eingefügt, und namentlich Kreuſa in der Leidenſchaft in Anapäſten ſprechen laſſen, deren Behandlung aber nicht zu loben iſt.*) Alles bewegt ſich in wohlgeſetzten Worten, die je länger, je mehr einförmig und wirkungslos werden, und gar ſehr vermißt man hier die Abwechſelung des Chors, der, ſo wie die geſammte opernartige Ausſtattung, einer griechiſchen Tragödie ganz andere Anziehung gab, ſelbſt wo der dramatiſche Inhalt weniger mächtig war. Das Stück, das unter Goethes Aegide zu Weimar auf die Bühne kam, erfuhr ſogleich manchen Angriff, den der Verfaſſer in einer weitläuftigen Gegenſchrift abzuwehren ſich vergeblich bemüht hat.**) Er ließ keinen zweiten Verſuch dieſem erſten folgen und die Abſicht, der Goetheſchen Iphigenie ein ebenbürtiges Gegenſtück zu geben, blieb unerreicht.***)

---

*) Ich erlaube mir hier auf meine eingehende Zergliederung, Ariadne S. 406, zu verweiſen.

Endlich iſt hier noch eines Stückes zu gedenken, das in der Zeit ſeines Erſcheinens und noch weit hinaus ſich einer gewiſſen

---

*) Die Auflöſung der Anapäſte in Dactylen, welche ſich im Griechiſchen leicht macht und dem Vers erwünſchten Wechſel giebt, iſt im Deutſchen unmöglich, weil bei uns Maaß und Accent zuſammenfällt, und ſich neben letzteren kein beſonderer Versictus ſtellen läßt.

**) Ueber den deutſchen Jon. Schreiben an den Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt. Im Auguſt 1802, jetzt abgedruckt im 2. Band der Kritiſchen Schriften.

***) Schillers Urtheil (im Brief an Körner) lautet ſehr milde: „Der Jon von Wilhelm Schlegel iſt ſchon deswegen genießbarer (als Alarcos) weil er auf das Stück des Euripides gebaut iſt, dem er im Ganzen und oft auch wörtlich im Einzelnen folgt. Dieſes Stück enthält wirklich manches Geiſtreiche und ſchön Geſagte, aber die Schlegelſche Natur ſchimmert dann wieder ſehr zum Nachtheil hindurch. Der Jon ſelbſt hat an Intereſſe verloren, die Mutter hingegen hat hier und da gewonnen. Dieſe hat auch auf der Bühne das Stück getragen.

Geltung erfreut hat, ja das Miene macht, ſich Goethes Taſſo an die Seite zu ſtellen; es iſt dies Oehlenſchlägers Correggio, deſſen Betrachtung wir uns bis hierher aufgeſpart haben. Den Inhalt bildet die bekannte, mythiſch gefärbte Erzählung, daß Correggio ſeinen Tod gefunden und dem Blutſturz erlegen ſei, weil man ihm den Preis eines Bildes in Kupfer ausgezahlt und er ſelbſt genöthigt geweſen, es nach Hauſe zu ſchleppen. Dieſe Erzählung zu einem Trauerſpiel auszudehnen, war ſicherlich kein glücklicher Gedanke und jetzt hätte auch eine größere Kraft ſcheitern müſſen, falls ſie denn überhaupt darauf hätte eingehen können. Oehlenſchläger hat nun alle Hebel in Bewegung geſetzt und das Verſchiedenartigſte herbeigezogen, aber trotz ſeines mühſamen und verwickelten Baues die innere Leere nicht ausfüllen können. Correggio, der hier über ſein Dorf nicht hinausgekommen und gar keinen Namen hat, obwohl er ſchon die Nacht, die Danae, die Leda u. ſ. w. gemalt und eben jetzt auch noch die büßende Magdalena malt, ja in ſeinen letzten Lebensmomenten dargeſtellt wird, kommt hier mit Michelangelo und Giulio Romano zuſammen, eine ſchwache Verwickelung läßt ihn von erſterem verkannt, dann aber durch Vermittelung des letztern doch bald wieder ſehr anerkannt werden; den Hauptinhalt jedoch bilden die langen Reden der drei Maler über ihre Kunſt von ihren verſchiedenen Standpunkten aus, ſehr wenig dramatiſch und in höchſt diletantiſcher Weiſe, mit den allergewöhnlichſten Phraſen und ſehr geringem Verſtändniß, aber ganz gemacht, um in äſthetiſchen Theecirkeln Anklang zu finden. Ein Uebermaaß von Sentimentalität iſt über das Ganze ausgegoſſen, dabei doch wieder viel Plumpes und Triviales, und eine Fülle von Surrogaten aller Art für poetiſche Production. In der Ausführung Geſuchtes und Spitzfindiges, und überall blickt die Kleinheit des Verfaſſers hindurch, wie bei Goethe und Schiller die Größe, auch wo ſie ſchlicht und ſorglos ſind. Es mangelt an Stil und oft ſinkt der Autor bedeutend herab; dem Ganzen fehlt es entſchieden an künſtleriſcher Durchbildung und undeutſche Wendungen geben den Ausländer hinreichend zu erkennen. Wir möchten gegen dieſen gern nachſichtig und höflich ſein, aber das Werk verſtößt gar zu ſehr gegen die Forderungen wahrer Kunſt und guten Geſchmackes. Zu ſeiner Entſchuldigung kann geltend gemacht werden, daß es auf der von Goethes Taſſo eröffneten Bahn fortzugehen glaubt, während es doch nach verſchiedenen Seiten und beſonders in der weit ausgedehnten Kunſtphraſeologie ſich weit davon entfernt, und nur wieder recht ſehr den Beweis führt, daß Künſtler, ſo wie Dichter kein günſtiger Gegenſtand der Darſtellung ſind.

XXII.

Epiſche Beſtrebungen.

Neben den dramatiſchen iſt auch der epiſchen Beſtrebungen in der Zeit Schillers zu gedenken. Da die Führer der Periode hier keine Bahn eröffneten, wird man es von Dichtern zweiten und dritten Ranges um ſo weniger erwarten und darf darauf gefaßt ſein, daß im Weſentlichen nur die älteren Bahnen verfolgt werden, ja daß großentheils diejenigen, welche von der Aufgabe keinen vollſtändigen Begriff haben, ihre Kräfte an die Löſung ſetzen.

Immer noch fehlt es nicht an ſolchen, welche nach Klopſtockiſcher Art das geiſtliche Epos anbauen in Gedichten weiteſten Umfangs und mutigſten Anlaufs. Sie konnten denſelben nicht mehr Lebensfunken verleihen als es der ruhmreiche Vorgänger vermocht und hier thut jetzt die Geſchichtſchreibung das Ihrige, wenn ſie nur eben die Namen verzeichnet. Wir nennen von Emanuel Weßely die im Jahr 1795 erſchienene Moſaide in 18 Geſängen, von Franz von Sonnenberg Donatoa oder das Weltende in 12 Geſängen, zu Halle 1806 und 7 erſchienen, ein Gedicht, in welches die Anfänge des Wahnſinns, in welchem der Verfaſſer endete, ſchon hie und da hineinſpielen; dann von Johann Friedrich von Mayer das 1809 erſchienene epiſche Gedicht Tobias.

Andere verſuchten das vaterländiſche Epos, dies beſonders in Preußen, wo es noch am meiſten Vaterland gab. Von Daniel Jeniſch (geboren 1762 zu Heiligenbeil in Oſtpreußen, ſpäter

Prediger an der Nicolaikirche zu Berlin) erſchien 1794 in 12 Geſängen und zwei Bänden das vaterländiſche Epos Boruſſias, das aber weder in Deutſchland noch in Preußen ſelbſt Wurzel ſchlagen konnte. Der Verfaſſer, der ſein Leben an etwas geſetzt hatte, dem ſeine Kräfte nicht gewachſen waren, ſuchte am 9. Februar 1804 den Tod in der Spree. Nicht glücklicher war Detlef Friedrich Bielefeld mit ſeinem 1802—5 zu Leipzig in zwei Bänden erſchienenen Epos: Thuiska, ein Heldengedicht in zwanzig Geſängen. Auch der durch ſeine Geſchichte der Baukunſt bekannte Chriſtian Ludwig Stieglitz verſuchte ſich im Epos: Wartburg, ein Gedicht in fünf Geſängen, Leipzig 1802.

Mehr Aufmerkſamkeit verdienen diejenigen Beſtrebungen, welche ſich an Wieland anknüpfen, denn hier giebt es allerdings ſolche, welche bemüht ſind, ſich von dem betrachtend erzählenden Gedicht weiter aufwärts zum wahren romantiſchen Epos zu erheben. Wir werden hier beſonders nach Oeſterreich verwieſen und es mag bemerkenswerth ſein, daß am Sitz der Reſte des deutſchen Kaiſerthums ſich die meiſte Vorliebe für romantiſches Ritterthum findet. In der That ſetzen die Dichter in der neuen Form nur eben die Beſtrebungen Hochbergs oder ſelbſt des abenteuerlichen Theuerdank und der hier blühenden Reimchroniken fort. Ein bleibender Gewinn iſt freilich der Literatur nicht erwachſen, dennoch ſind dieſe Bemühungen zu ernſt, als daß wir leicht und ſchnell über ſie hingehen dürften.

Der ſchon als Lyriker vorgeführte Alringer verlangt hier zunächſt eine verweilende Betrachtung. Er gab zwei größere Gedichte, Doolin von Mainz, ein Rittergedicht, ohne den Namen des Verfaſſers zu Leipzig bei Göſchen 1787 erſchienen, neue Auflage 1792, und Bliomberis, ein Rittergedicht in zwölf Geſängen unter dem Namen des Dichters ebenda im Jahr 1791, und 1802 in ſtattlicher Ausgabe wiederum gedruckt. Schon dieſe wiederholten Auflagen bekunden deutlich, daß der Verfaſſer in ſeiner Zeit Anklang gefunden, und wenn er in der Vorrede ſeines erſten

Gedichtes ſich bitter darüber beklagt, daß in ſeiner Heimat kein Geſchmack für Geiſteswerke vorhanden ſei, und in Wien eben nur perſönliche Anzüglichkeiten und pudelnärriſche Späße Glück machen könnten, ſo ſcheint weiterhin doch auch bei ſeinen Landsleuten ein Intereſſe für den heimiſchen Dichter erwacht zu ſein; außer Zweifel iſt, daß ſelbſt die ſtrengere Kritik ihn neben Wieland in Ehren hielt, ihn als deſſen glücklichſten Nachfolger oder Nachahmer bezeichnete. Und ſo wird er denn auch heutigen Tags noch in allen Büchern, die im Uebrigen bald mit ihm fertig ſind, nur als ſolcher betrachtet. Damit hat es aber nicht ſeine volle Richtigkeit, denn bei näherer Anſicht erweiſt ſich vielmehr ein anderes. Schon dem Stoff und der Richtung nach iſt Alxinger weſentlich von Wieland verſchieden, er ſteht dem Ritterthum und dem geſammten mittelalterlichen Weſen nicht ſpöttelnd gegenüber, nimmt ihm gegenüber nicht einen überlegenen Standpunkt ein, ſondern verſucht vielmehr ſich demſelben anzunähern und ſich in jene Anſchauungen hineinzuverſetzen, jener Voltairismus, welcher doch mehr oder weniger Wieland beherrſcht, tritt hier zurück, der Dichter iſt, ſo gut es ihm gelingen kann, in ſeinem romantiſchen Stoff ſchon ſelbſt Romantiker und wird es je mehr und mehr. Aber dem Leſer gegenüber hält er noch eine Entſchuldigung für nöthig. In der Vorrede zum Doolin leſen wir: „Wer auch nur obenhin mit den Sitten des Zeitalters bekannt iſt, in dem mein Held auftritt, wer nur einen Auszug aus einem Romancier geleſen hat, der wird den Ton der Bigotterie, die Vereinigung der Feereyen mit der Religion und den göttlichen Wundern, kurz alles was Glauben an übernatürliche Dinge vorausſetzt, in meinem Gedichte nicht nur entſchuldigen, ſondern auch rechtfertigen können.“

Ebenſo unterſcheidet ſich nun Alxinger auch in dem wichtigen Punkt von Wieland, daß er von Lüſternheit frei iſt, und daß noch weniger ſeine Erfindung auf Reize dieſer Art abzielt. Er folgt in beiden Gedichten treuherzig der alten Quelle, im Doolin dem franzöſiſchen Roman La Fleur de Batailles d'Oolin de Mayence et cet., den er freilich nur im Auszug der Bibliothek der Romane kannte, ſo daß ihm alle nähern Züge der Ausführung entgingen — und dieſer Roman, ſo wie das ganze Ritterthum, iſt eben rein und keuſch.

Dagegen behielt er die Form und die Vortragsart Wielands bei und hier iſt er allerdings ganz deſſen Schüler. Daß er die achtzeilige Stanze nach Wielandiſcher Art feſthält, iſt dabei das Geringſte, er verbeſſert ſie übrigens, indem er ſie ſtets jambiſch, mit Ausſcheidung der hüpfenden Füße, behandelt, jedoch von ungleicher Länge, ſechsfüßig, fünffüßig, vierfüßig. Die Hauptſache bleibt die betrachtende Art der Erzählung mit ſteten Seitenblicken und ganz modernen Reflexionen, ſo daß z. B. Tacitus und Shakeſpeare citirt und auf Klotzens literariſche Streitigkeiten angeſpielt wird, überhaupt ſtets der Dichter ſich zwiſchen den Leſer und die Perſonen ſeines Gedichtes ſtellt. Dieſe Wielandiſche Form, die ganz wohl dem Wielandiſchen Inhalt entſprach, aber auch da ſchon läſtig wurde, paßt ganz und gar nicht zu dem veränderten Inhalt von Alxingers Gedichten. Die langen künſtlich verſchlungenen, oft unbequemen Perioden contraſtiren gleichfalls mit dem Stoff und ſeiner Auffaſſung; um hier künſtleriſche Geſtalt zu gewinnen, bedurfte es einer ganz anderen Darſtellung, einer naiven und anſpruchsloſen nämlich, überdies eines anderen Tones, einer anderen Form. So bleibt denn ein innerer Widerſpruch, der zu keinem Genuß kommen läßt und noch mehr als bei Wieland fehlt es an Stil. Sieht man auf das Einzelne, ſo begegnet zwar Anerkennenswerthes, aber auch wieder genug Ermattendes und Unſchmackhaftes und dem Ganzen fehlt es an Plan und fortleitendem Intereſſe.

Dies bemerken wir beſonders in Beziehung auf Doolin von Mainz, Bliomberis iſt davon allerdings unterſchieden, denn hier zeigt ſich der Dichter in Beziehung auf Vortrag merklich vorgeſchritten, er hat ſich mehr von Wieland losgemacht, es findet ſich Streben nach ebenem epiſchen Fluß, nach Stil. Virgil und die italieniſchen Epiker ſind mehr ſein Vorbild geworden; allein es bleibt die Kraft der Durchführung aus und es begegnen Rückfälle. Den Inhalt anlangend, entſagt der Dichter auch hier allen ſinnlichen Reizmitteln, behandelt das Ritterthum nicht ironiſch, ſondern ſucht es ernſt und würdig zu faſſen, ſelbſt in aller Abenteuerlichkeit, welche die Quelle ihm zuführt. In der Ausführung fehlt es nicht an Spuren dichteriſchen Talentes, ſo wie die große Sprachgewandtheit unverkennbar iſt und die Leichtigkeit des Reimes nicht weit unter Wieland bleibt. Dennoch iſt auch dies Werk in ſeiner Ganzheit unhaltbar und heutigestags ungenießbar; dies liegt aber nicht bloß am Stoff, ſondern auch weil der Dichter denſelben nicht kräftig genug zu bezwingen gewußt. Seiner Anlage nach hätte aus dem Gedicht wohl etwas werden können, indem es wahre Liebe, wahres Ritterthum, wahre Mannheit predigen will, alſo ſchon ein Anlauf zur wahren Romantik; allein in der Reihe der Abenteuer, welche der Held zu beſtehen hat, folgt der Dichter allzu ſehr den lockern, inhaltloſen und bei aller Ungeheuerlichkeit doch einförmigen Erfindungen der vorliegenden proſaiſchen Quelle, daß hier das Intereſſe für unſere Zeit fehlt. Der Verfaſſer hat dies auch bei der Arbeit ſelbſt gefühlt, denn wir ſehen im weitern Verlauf ſeine Luſt ſchwinden, ſeine Kraft ermüden. Hatten die erſten Bücher im Vortrag Verdienſt, ſo daß er dem epiſchen Stil ſchon nahe kommt, ſo verliert ſich das um die Mitte und gegen den Schluß immer mehr, werthloſer Stoff häuft ſich maſſenhaft und verworren über einander und die Darſtellung wird in demſelben Maaß ſandig, vernachläſſigt und ſelbſt unklar, dies auch nach den Nachhülfen, welche der ſpätere Herausgeber, Seume, in der Ausgabe von 1802 nach des Verfaſſers Tode zu geben geſucht hat. Man könnte dies beklagen, weil ſonſt vielleicht der Verfaſſer im Stande geweſen, einen weitern Schritt in das Gebiet der Romantik zu thun, an der Wieland noch mit ſpöttelnder Miene vorbeigegangen, müßte man ſich nicht ſagen, dies Ermatten der Darſtellung ſei eben nur Folge der mangelnden Compoſition und dieſe beruhe eben auf dem Maaß dichteriſcher Kraft.

Um die Einförmigkeit ſeiner Quelle zu unterbrechen, hat Alxinger zwei Epiſoden hineingeworfen, die eine dem Virgil, die andere dem Arioſt nachgebildet — beides vom Uebel, denn obwohl das Epos an rechter Stelle Epiſoden ſehr wohl verträgt, weil dieſe, wo conſequenter Fortſchritt iſt, die Spannung nur noch höher treiben, ſo ſind ſie hier, wo ohnedies ſchon die Ungeduld herrſcht, doch ſehr am unrechten Ort und tragen nicht wenig bei, das Ganze ſcheitern zu laſſen.

Hinſichtlich der Form ſind auch hier die hüpfenden Füße vermieden, dagegen die Alexandriner vorherrſchend, wodurch ein mehr altmodiſcher Ton erwächſt, der in den ſchwächeren Partien ſogar dem Vorgänger Hochberg ähnlich werden kann. Die Sprache aber iſt ebener als im Doolin, der an ſtarken Ueberziehungen und unbequemer Fügung der Perioden in den Vers leidet.

Hiernach läßt ſich denn in das Lob nicht mehr einſtimmen, das frühere Beurtheiler dem Dichter im Allgemeinen und dem Bliombris im Beſonderen zuertheilen, z. B. noch Jördens. Neuere haben es durch Mißachtung und Wegwerfung aufzuwiegen geſucht; ſo W. Mentzel. Gervinus erwähnt den Dichter nur noch in einer Parentheſe bei Gelegenheit Wielands, der auch nach Geſichtspunkten, die außerhalb der Kunſt liegen, inſultirt wird. Sicherlich kam es darauf an, das Verhältniß zu Wieland und zur Romantik ins Auge zu faſſen und näher zu präciſiren. Schon die Richtung iſt hier von Intereſſe und ſelbſt das Beſtreben verdient Anerkennung.

Es bleibt noch ein anderer Dichter hier zu betrachten, um ſo mehr, als ein neuerer Kritiker, Hermann Kurz, demſelben ſogar eine höhere Bedeutung beimißt — ein Urtheil, dem ich freilich nicht beizuſtimmen vermag. Friedrich Auguſt Müller iſt 1767 am 16. September zu Wien geboren, er war Proteſtant, kam 1776 in das Baſedowſche Philanthropinum zu Deſſau, ſtudirte darauf zu Halle und Göttingen, beſonders Literatur und Philoſophie, wandte ſich der Kantiſchen Lehre zu, war darauf Privatdocent zu Erlangen, kehrte dann aber nach Wien zurück und lebte hier als vermögender Privatmann; an den Nerven leidend, insbeſondere durch Schlafloſigkeit entkräftet, ſtarb er, 40 Jahr alt, am 31. Januar 1807. Es ſind von ihm drei größere Gedichte erſchienen: Richard Löwenherz, Alfonſo, Adalbert der Wilde; die beiden erſteren 1790, das dritte 1793. Wenn wir eben an ſeinem Vorgänger rühmten, daß er ſich von Wieland entfernt, ſo läßt ſich das von Müller nicht ſagen, ſowohl nach Inhalt als Form. Im Richard ſtellt ſich der Dichter von vorn herein auf einen Standpunkt, den wir im Weſentlichen einen antiromantiſchen nennen müſſen, und da war freilich für ein Gedicht, das die Kreuzzüge behandelt, nicht viel zu hoffen. Man urtheile, was zu erwarten ſteht, wenn der Dichter anhebt:

Die fromme Wuth fürs Heil der Chriſtenheit
Durch einen Schwur zum Kreuz ſich zu verbinden,
Und im Geruch der Heiligkeit,
Für ein erlognes Glück, erträumte Seligkeit
Und vollen Ablaß aller Sünden
Das heim'ſche Land, die Ruh am eignen Herd zu fliehn,
Zum heil'gen Grabe nach Jeruſalem zu ziehn,
Sein Schwert mit Bruderblut zu färben,
Und endlich hart getäuſcht im Arm des Grams zu ſterben:
Die fromme Wuth war noch nicht abgekühlt.
Ein ſtarker Wind aus Süden unterhielt
Die Flammen immer noch, und fachte neues Feuer
In jedem Chriſtenherzen an.
Vom Herrſcher bis zum niedern Unterthan
War Keiner, dem der Ruhm, Befreier
Der Chriſtenwelt im Orient zu ſein,
Nicht preislicher erſchienen wäre,
Als häuslich Glück, als Glück des Bürgers, und die Ehre
Ein guter Fürſt des guten Volks zu ſein.
Wer fromm und heilig war, trat in den Bund mit ein,
Und wer ſein Leben lang ein böſer Mann geweſen,

Der ſchwor zum Kreuz und ſchiffte ſich mit ein,
Und ſieh, ſein Haupt umſtrahlt ein goldner Himmelsſchein,
Und ſeine Seele war vom Sündentod geneſen,
So zog noch jedes Jahr ein immer größres Heer
Gekreuzter Heiligen und Thoren übers Meer,
Oft, um zu büßen, oft, für Gottes Ruhm zu ſtreiten,
Doch öfter, wuchs kein Glück im Vaterlande mehr,
In jener Welt die Gunſt des Schickſals zu erbeuten.

Deutlicher konnte der Verfaſſer nicht zu erkennen geben, wie wenig dieſer Stoff für ihn, er für dieſen Stoff paßt, denn wahrlich von dem Standpunkt ſolcher Ungläubigkeit ließ ſich demſelben keine Poeſie abgewinnen. Zugleich iſt die Formloſigkeit, die im weitern Verlauf nur noch größer wird und alles Maaß überſchreitet, ein ſchreckender Beweis, wohin Wielands Vers- und Sprachbehandlung ausarten konnte. Epos und epiſchen Stil wird man hier nicht mehr erwarten. Aber auch die Compoſition hat große Gebrechen, den Helden finden wir meiſtens nur in der Gefangenſchaft, wo denn das Heldenthum des Heldengedichts ſich nicht eben zeigen kann.

Im Alfonſo, der ganz der Erfindung des Dichters gehört, ſtets ein ſchlimmer Umſtand, iſt der Verfaſſer wenigſtens ſo weit von der abſoluten Formloſigkeit zurückgekehrt, als er Wielands Strophen bringt — aber auch deſſen Lüſternheiten und, wie ſich verſteht, in den abgeſchwächten Farben des Abbildes. Es vergeht die Luſt zu weiterer Bekanntſchaft, und der öſterreichiſchen Epik wächſt kein neuer Glanz hinzu. Hier iſt offenbare Nachahmung Wielands, die wir bei Alxinger nur ſehr bedingt zugeben durften.

XXIII.

Aloys Blumauer.

Aber ein öſterreichiſcher Dichter der Zeit hat ſich auch durch die Traveſtie des Heldengedichtes einen Namen gemacht, Aloys Blumauer (ſ. o.) mit ſeiner traveſtirten Aeneis, welche zu Wien 1784—88 erſchien, unter dem Titel: „Abenteuer des frommen Helden Aeneas oder Virgils Aeneide traveſtirt.“ Der Dichter fand einen durchaus gebahnten Weg, nach Tonart und Form, wie wir beides in ſeiner bisherigen Entwicklung ſorgfältig verfolgt haben. Er ſtellt ſich in der parodiſchen und burlesken Behandlung ganz in die Reihe, welche mit Gleim und Zachariä beginnt und von Löwen, Schiebeler, Michaelis, Lichtenberg fortgeſetzt wird, ja er fand an Michaelis (ſ. o. II, S. 594) einen unmittelbaren Vorgänger, deſſen abgebrochenes Werk er eigentlich nur aufnahm und weiterführte; die Form aber ſtand bereits ſeit den niederſächſiſchen Dichtern um den Anfang des vorigen Jahrhunderts feſt (ſ. o. II, S. 370). Wenn nun dieſer Ton im Grunde von Scarrons traveſtirter Aeneide ausging, ſo kehrte er letztlich darauf zurück und Blumauer gewinnt als Abſchluß dieſer ganzen Entwickelung allerdings ein Intereſſe. Will man parodiren und traveſtiren, dann war allerdings Virgil dazu beſonders geeignet, zwei bedeutende Vorgänger hatten dies mit Glück benutzt, der Nachfolger ging um ſo ſicherer und breiſter ans Werk. In dieſem, das in ſo weiten Kreiſen Beifall gefunden, begegnet eine derbe Laune, manch barocker Einfall, hie und da auch wohl eine kleine Gabe von Witz — im Ganzen aber bleibt es eine Speiſe für unverwöhnte Gaumen, ja geradezu groben Geſchmack; und im Grunde ſind es nur einzelne Stellen, hauptſächlich der Eingang, auf dem die Popularität des Werkes beruht. **Goethe** ſchreibt in den Tag- und Jahresheften vom Jahr 1819: „In eine frühere Zeit jedoch durch Blumauers Aeneis verſetzt, erſchrak ich ganz eigentlich, indem ich mir vergegenwärtigen wollte, wie eine ſo gränzenloſe Nüchternheit und Plattheit doch auch einmal dem Tag willkommen und gemäß hatte ſein können.“

Blumauer blieb inmitten der Arbeit ſtehen, er kam nur bis zum 9. Buch des Originals und auch das war ſchon zu viel; er fand gleichwohl einen Fortſetzer, der ihn, man ſollte es nicht für möglich halten, ſogar an Gröblichkeit noch übertraf und dieſe bis zur Plumpheit ſteigerte: Prof. Schaber, der, zu Wien 1794, noch das 10. bis 12. Buch der traveſtirten Aeneide hinzuthat.

XXIV.

Chriſtoph Auguſt Tiedge.

Wir haben noch einen Dichter übrig gelaſſen, den wir bisher an verſchiedenen Stellen hätten anſchließen können, bei der Betrachtung des Lehrgedichtes und wieder bei dem Antheil des märkiſchen Volksſtammes an der Literatur der Zeit. Allein derſelbe hat ein hohes Alter erreicht und ſich in verſchiedenen Gattungen bewegt, auch greift er in eigenthümlicher Weiſe in die Folgezeit hinüber; überdies dürfte das Urtheil über ihn noch keineswegs abgeſchloſſen ſein, ſo daß wir ihm beſſer eine beſondere Betrachtung hier am Schluß zu widmen haben.

Chriſtoph Auguſt Tiedge wurde am 13. December 1752 zu Gardelegen in der Altmark geboren, woſelbſt ſein Vater Rector der Stadtſchule war, ſpäter Conrector am Gymnaſium zu Magdeburg. Er ſtarb leider gerade zur Zeit als der ſorgfältig gebildete Sohn die Univerſität beziehen ſollte und ließ dieſen, ſo wie eine zahlreiche Familie, in ſehr beſchränkten Verhältniſſen. Tiedge ſtudirte zu Halle die Rechte, konnte aber die Laufbahn nicht verfolgen und ging 1776 als Erzieher nach Elrich in der Grafſchaft Hohenſtein. Hier, in einer freundlichen Gegend und Umgebung machte er Göckings Bekanntſchaft und wurde durch dieſen noch mehr in ſeiner Neigung zum Dienſt der Muſen beſtärkt, er kam darauf auch mit Gleim und Klamer Schmidt in Verbindung und erwarb den näheren Umgang mit der hochgebildeten und einflußreichen Frau von der Recke. Seine erſten poetiſchen Verſuche fanden Aufnahme in den Muſenalmanachen von Bürger und Voß und es fehlte ihnen nicht an Beifall und Anerkennung. Einer Einladung Gleims folgend, der für ihn zu ſorgen wußte, zog er nach Halberſtadt und wurde 1792 Privatſekretär und Geſellſchafter des begüterten Domherrn von Stedern, nach deſſen Tode er als Erzieher ſeiner Töchter bei der Familie verblieb; mit dieſer begab er ſich nach Neuſtadt bei Quedlinburg und 1797 nach Magdeburg, wo damals auch v. Archenholz und Matthiſſon verweilten. Allein Frau von Stedern zog ihrer Geſundheit wegen wieder nach Quedlinburg, wohin Tiedge ihr folgte; als ſie 1799 verſtarb, hatte ſie für den Unterhalt ihres Freundes geſorgt, dem zugleich Gleim eine kleine Präbende ausgewirkt. Tiedge wandte ſich jetzt nach Berlin und traf hier mit Frau von der Recke zuſammen, die er dann auf Reiſen durch Deutſchland, die Schweiz und Italien begleitete. Den Winter brachten ſie in Berlin und ſeit 1819 in Dresden zu. In hohem Alter, allgemein geachtet und geehrt, ſtarb er daſelbſt am 8. März 1840. Durch die Tiedgeſtiftung iſt ihm ein ſchönes Denkmal geſetzt worden, das, ſpäter bedeutend vermehrt, der bedrängten deutſchen Poeſie und Kunſt ſchon viel Gutes geleiſtet hat und noch ferner leiſten möge.

Tiedges Name iſt beſonders durch ſein Lehrgedicht Urania der deutſchen Poeſie einverleibt worden, es wird darum zunächſt von dieſem zu handeln ſein, um ſo mehr als es wohl das einzige philoſophiſche Lehrgedicht iſt, das die Zeit aufzuweiſen hat und ebenſo in Verbindung mit der Kantiſchen Philoſophie ſteht, wie die früheren mit der Leibnitziſchen. Nur darf man dieſe Verbindung nicht zu eng auffaſſen, und in der That iſt auch die kritiſche Philoſophie, eben wegen ihres kritiſchen und negativen Charakters, an ſich zu poetiſcher Ausbildung und Darſtellung wenig geeignet, am wenigſten, wo es, wie hier, ſich um Gott und Unſterblichkeit handelt. Aber die tiefere Tendenz der Kantiſchen

Philoſophie iſt eigentlich nicht erfaßt, denn wenn das Ergebniß ihrer Kritik der menſchlichen Erkenntnißkräfte kein anderes iſt, als daß ihre Tragweite ſich nicht über das Irdiſche hinaus erſtrecke, daß ſich auf metaphyſiſchem Wege, wie bisher alle Philoſophie und namentlich noch die Leibnitziſche gewollt, über Gott und Ueberſinnliches keine Erkenntniß gewinnen laſſe, ſo wurde dadurch eben wieder der Raum frei für poſitive Religion, dem Rationalismus wurde eine Hauptſtütze entzogen, der ſogenannten natürlichen Religion aber, die eben noch in Wolfs Schule geblüht hatte, ein Ende gemacht, mithin die Bahn geöffnet für eine wärmere Auffaſſung der geoffenbarten Religion, welche denn auch nicht hat ausbleiben können. In dieſer Richtung der Kantiſchen Philoſophie nun ſteht das Gedicht keineswegs und bleibt im Weſentlichen noch in dem alten Geleiſe. Den Zweifeln ſetzt es auch nur wieder Vernunftgründe entgegen, ſo daß alſo nur ſolche mit wiederum ſolchen ſtreiten und kein feſter Fuß zu gewinnen iſt. Von poſitiver Religion und der davon bedingten Stimmung ſehen wir wenig, Chriſtus wird am Schluß des fünften Geſanges nur beiläufig genannt und iſt eben auch nur „der größere Sokrates der Chriſten“ — alſo auch unter Einfluß des Jahrhunderts der Aufklärung. Anlangend die Ausführung laſſen ſich ſchöne und kraftvolle Partien nicht verkennen, namentlich in dem erſten Geſange, wo dem Zweifler beredte Worte in den Mund gelegt werden. Es fehlt nicht an Stellen, in denen ſich Adel und Hoheit zeigt, und eine Idealität ſowohl im Gedanken als Sprache, letztere iſt meiſtens melodiſch, zuweilen ſchwungvoll, ohne geziert und blumig zu ſein, aber es fehlt auch nicht an Matterem und Trocknerem, dabei kommen Wiederholungen vor und der Plan wird nicht einleuchtend genug. Das Gedicht iſt charakteriſtiſch für ſeine Zeit und iſt eben darum nur noch ſchwer genießbar: der Dichter ſteht halb im Neuen und halb im Alten, in der Form aber zeigt ſich Abhängigkeit von Schiller.

Als lyriſcher Dichter verleugnet Tiedge die Verwandtſchaft mit ſeinem Freunde Matthiſſon nicht, wiewohl er ſich immer noch vortheilhaft von ihm unterſcheidet und kaum Theil nimmt an deſſen Fehlern. Seine Landſchaftsmalerei iſt zuſammenhängender und geht eine beſſere Vereinigung mit innerer Stimmung ein, iſt frei von der äußerlich aufgetragenen Schwermut. Man ſieht die Herkunft von Klopſtock und die Hinneigung zu Schiller. Nicht wenige Stücke zeigen Zartheit und Innigkeit, ſo das Gedicht „an den Schlaf: Sohn der Nacht, laß um Eliſen Deine Stille niederthaun“ — offenbar Eliſe von der Recke gemeint. Noch beachtenswerther „das Abendthal“ (im zweiten Bande der Elegien und vermiſchten Gedichte), das in ſeiner Art ein Aeußerſtes ſein mag. Friſch dagegen iſt die Skolie: Pflanzt die Gläſer auf den Tiſch. Unter den Elegien iſt am bekannteſten die auf das Schlachtfeld von Kunersdorf — wiewohl ich ihr nicht den Preis ertheilen möchte. Alles iſt gar zu allgemein gehalten und hat der zart colorirten Schilderungen, der wohltönenden Worte zu viel, das Gedicht erhebt ſich nur ein wenig, wo es die Feier des Frühlingsſängers Kleiſt gilt.

Ungleich mehr Gewicht lege ich auf ſpätere Gedichte, welche uns den Dichter von ganz anderem Charakter zeigen; er hat jene offenbar im Umgang mit feingebildeten Frauen genährte Weichheit der Empfindung, jene Schönfärberei der Schilderung abgelegt und zeigt ſich voll Ernſt in ſtrenger Mannheit, in vaterländiſchen Gedichten, zur Zeit da das deutſche Vaterland unter ſchwerem Druck ſchmachtete, eine grauſe Schmach erdulden mußte. Die märkiſche Abkunft des Dichters kommt hier kräftig zum Vorſchein. Wir finden dieſe Gedichte bei einander im dritten Bande der genannten Sammlung und es iſt hoch an der Zeit, auf dieſe trefflichen Werke, von denen unſere Geſchichtſchreiber der deutſchen Literatur noch gar nichts wiſſen, recht ſtark aufmerkſam zu machen. „Das Kriegslied eines deutſchen Patrioten“, wahrſcheinlich noch vor dem Jahr 1808 gedichtet, in ſeiner Form und Faſſung noch an Klopſtock und Gleim erinnernd, iſt ein mächtiger Ruf zur Befreiung des Vaterlandes und verdient geleſen zu werden; aber noch ſchwunghafter erſchienen die nachfolgenden Stücke, „Das Vaterland“, 1808, „An die Deutſchen“, 1809, „Ergebung nach dem Frieden von Wien“, 1809, „Ruthenia“, 1813 am 1. Januar, „Boruſſia“, 1813, „Der Zug der preußiſchen Krieger“, den 17. Auguſt 1813, „Der heilige Friedensbund“, „Die Nacht der Siegesbotſchaft“, den 23. October 1813, „Siegeslied“, den 31. December 1813, „Der Oſtermorgen“ u. ſ. w. Wenn es uns verſagt iſt, all dieſe wenig gekannten Stücke hierher zu ſetzen, ſo müſſen wir um ſo dringender auf ſie verweiſen, denn hier ſpricht ein patriotiſches Herz und offenbart ſich ein Dichter, wie man ihn bisher in Tiedge nicht gefunden und geſchätzt hat. In der That tritt Tiedge an die Spitze der Freiheitsdichter und er ſteht keinem derſelben an Gewicht und Schwung irgend nach, ſelbſt den beſten in ihren gelungenſten Stücken nicht. Behalten wir dieſe Dichter einer beſondern Betrachtung vor, ſo müſſen wir doch Tiedge, der den Uebergang von den Friedrichsſängern zu denen der Freiheitskriege macht und hier die Verbindung einer langen und wahrlich beachtenswerthen Reihe preußiſcher Dichter herſtellt, ſchon hier in ſein richtiges Licht ſetzen. Es kann dies nur geſchehen durch Mittheilung einiger dieſer Lieder, welche nicht verfehlen werden, ſogleich die Luſt zur Bekanntſchaft mit allen zu erwecken. „Das Vaterland“, vom Jahr 1808, iſt ein Schmerzensſchrei aus tiefer Bruſt, das Gedicht hat glanzvolle Strophen und iſt leider nur zu groß, um es unverkürzt geben zu können; am meiſten klagt der Dichter um die Erniedrigung des Thrones, auf dem der große Friedrich ſaß:

Wo ſind, o Friedrich, deine Siegerſchaaren,
Daß ſie den Räubern nicht entgegenziehn?
Geſchmäht, gefeſſelt, ach, von höhnenden Barbaren!
Und unſre deutſchen Fürſten knien!

Und weiterhin:

Dein Fürſtenchor, Germanien, in Banden!
Ich kenne dich nicht mehr in deinem Sklavenjoch!
Wie zürnt der Rhein! Hier hat mein Vaterland geſtanden!
Die heil'ge Stelle kenn' ich noch.

Du, Deutſchlands Cäſar, brich noch einmal auf und rette
Das Volk, das ſich an deinen Buſen drängt! —
Es ruft dich an: Zerbrich die Sklavenkette,
Die an dem Arm des deutſchen Mannes hängt!

Ihr Brennen, ſtrömt aus allen Thoren!
Stürzt auf die Feinde, wie ein Wetterſtrahl!
Seid, was ihr wart, und gebt den Lorbeer nicht verloren,
Den feiler Hochverrath euch ſtahl.

Laut ruft euch, lauter als der Ton in meinem Liede
Die Jugendſchaar, die ſich um euren König ſtellt!
Da ſteht er, ungebeugt, der hohe Hermannide!
Wer ſo das Unglück trägt, der iſt ein Held.

Wie ſchwarze Wolken ziehn daher die Räuberhorden!
Auch du vernimm das Angſtgeſchrei der Zeit!
Auch du, erhabner Stern im Norden,
Erſcheine furchtbar groß in deiner Herrlichkeit! u. ſ. w.

Ganz ſtehe hier das Lied:

An die Deutſchen 1809.

Hört, welch ein Ruf, der mit dem Lerchenſchlage
Fernher die blaue Frühlingsluft erfüllt,
Und im Gemüt der nachterfüllten Klage
Den Lichtblick neuer Hoffnungen enthüllt!
Verkündet er den feſtlichſten der Tage?
Den Richttag Gottes, der die Zeit erfüllt?
Er tönet wie mit langverhaltnem Grimme!
Vom Donauſtrom herüber ſchallt die Stimme.

Da ſpiegelt ſich das neue Morgenroth!
Auf, deutſche Söhne, wagt euch zu erheben!
Unwillig brauſt der Rhein durch ſeine Reben:
Löſt ihn und euch vom fremden Machtgebot!
Der Sklave lebt nur halb; und halbes Leben,
Nichts weiter iſt's, als ein gefühlter Tod!
O, richtet euch mit friſchem Herzensſchlage
Empor zum großen Auferſtehungstage!

Nur Wollen gilt's; im Wollen ruht die Kraft;
Nur Wollen gilt's, um Felſen zu zerſplittern!
Und deutſche Fürſten ſollten in der Haft
Der Kettenſchmach vor einem Gaukler zittern?
Brecht ſtürmend auf gleich brauſenden Gewittern!
Verſöhnt den Geiſt der alten Heldenſchaft,
Und reicht von Süd und Nord euch treu die Hände,
Daß keine Schmach das Heiligſte mehr ſchände!

Nur Wollen gilt's! Da ſeht die Lügenbrut,
Ob ſie auch prunkend Sieg auf Sieg entführte,
Bekennt durch ſich, daß ihr kein Sieg gebührte.
Der Geiſt der Wahrheit ſei mit eurem Muth,
Den ungebeugt die Knechtſchaft nicht berührte!
Am Schrei der Noth entzündet eure Glut!
Vernehmt, Geborene von deutſchen Müttern,
Vernehmt den Ruf, um euch empor zu ſchüttern.

Seht die Geſtalt, mit Feſſeln an der Hand,
Daliegend, wie ein Opferthier gebunden,
Aus dem ſchon halb das Leben weggeſchwunden:
Das iſt, entſetzt euch! euer Vaterland!
Und welch ein Vampir ſaugt an ſeinen Wunden?
Das iſt der Friede, der das Opfer band!
So ganz iſt er zur Höllenkunſt geworden,
Die halb erwürgt, um länger zu ermorden!

Brecht rüſtig auf, und fraget nicht das Glück!
Euch führen Helden, ſtärkt euch durch Vertrauen!
Laßt hinter euch das alte Mißgeſchick!
Wie Waſſerfluten brauſet durch die Auen!
Glaubt an euch ſelbſt und reißet aus den Klauen
Des Galliers das Vaterland zurück!
Nur Wollen gilt's, um kräftig aufzuſtehen:
Ein Volk, das ſtehn will, kann nicht untergehen.

Hochvortrefflich, ſchwung- und markvoll, von tiefer Reſignation und doch wieder voll feſter Hoffnung iſt auch das Gedicht „Ergebung nach dem Frieden zu Wien,“ man findet es bereits in meinem lyriſchen Schätzkäſtlein und in meinem Dichterwald. Aber ich habe vergeblich auf dieſen bedeutenden Freiheitsdichter ſeit lange wiederholt aufmerkſam gemacht: in unſeren Literaturgeſchichten iſt Tiedge nichts weiter als ein Nebenläufer von Matthiſſon und wohl noch geringer als dieſer. Es iſt an der Zeit hier eine Abrechnung zu halten. Gervinus, um mit dem einflußreichſten anzufangen, weiß nichts von dieſer vaterländiſchen Poeſie, von dieſem Weckruf Tiedges, von dieſen Kraftgriffen in ſeine deutſche Lyra, er feiert ihm nur „einen andächtigen Naturgottesdienſt“ und der Geſchichtſchreiber glaubt ein großes Wort geſprochen zu haben, wenn er ſagt: „alles iſt wie bei Brockes“ — welch eine Zuſammenſtellung! Ja er ſpricht ſogar mit deutlichem Wort aus: „er flieht vor den drängenden Zeitereigniſſen zu dem Frieden der Hütten“ — bedarf es noch einer Zurechtweiſung? So verdient denn hier auch zu prangen, was Vilmar über Tiedge von ſich giebt. Er hat keine Kunde von deſſen patriotiſcher Poeſie und ſchreibt getroſt, es ſei das alles „faſt durchaus ein leeres Klingen, wodurch ſich höchſtens ein ungeübtes Ohr auf kurze Zeit täuſchen laſſen kann,“ und es trügen Tiedges Gedichte „ganz das Spielende, oft Tändelnde, die Geringfügigkeit und oft Armſeligkeit des Inhalts der Gedichte Gleims an ſich, mit dem er früh in Verbindung geweſen.“ Das letztere iſt es, und daraus hat der gründliche Mann geſchloſſen, nur leider fehlgeſchloſſen. Und ſind denn Gleims Kriegslieder auch ſo geringfügig und armſelig? Oder paßt das überhaupt auf irgend ein Gedicht von Tiedge, von dem es nichts Anakreontiſches, nichts Tändelndes giebt, der einer ganz anderen Zeit angehört! Aber Wolfgang Mentzel, der Deutſchthümelnde, der Franzoſenfreſſer, wird ſich doch dieſe Seite des Dichters nicht entgehen laſſen! Man ſchlage deſſen „Deutſche Dichtung" auf und leſe III, S. 102, was da über Tiedge vorgebracht wird. Auch dieſer Kritiker hat nicht geleſen, er hat nur gehört und folgert: „Von einer Frau lebend (er meint die Frau von der Recke), war Tiedge weniger ein Mann, als ein gutes Kind, allgemein geſchätzt wegen ſeiner Seelengüte und Beſcheidenheit, gewiß nächſt Hölty unſer ſanfteſter Dichter." Und: „Die Hauptſache iſt bei ihm immer die mit überſchwenglicher Empfindſamkeit hervortretende Subjectivität, in deren Gefühlsfluidum Stoff, Gedanken und Bilder verſchwimmen." Wahrlich, die Deutſchen haben nicht nur die Schmach der Fremdherrſchaft erlitten, ſondern auch die, daß kenntniß- und gewiſſenloſe Buchmacher ihre Literatur beherrſchen. Aber auch dieſe Schmach ſoll überwunden werden.

Tiedges Werke, darin freilich manches, das beſſer ungedruckt geblieben wäre, wurden von A. G. Eberhard, Halle 1823—29 in 8 Octavbänden und darauf 1832, 33 in 12 Duodezbänden herausgegeben.

Achtundzwanzigſtes Buch.

Die romantiſche Schule.

I.

Die romantiſche Schule.

Eine Gruppe von deutſchen Schriftſtellern und Dichtern, welche in den letzten Lebensjahren Schillers ſich bildet und bald nach deſſen Tode eine gewiſſe Herrſchaft erlangt, wird mit dem Namen der romantiſchen Schule bezeichnet. Sie hat dieſen ſich ſelbſt beigelegt, und man hat ihn willig angenommen, in ſpäterer Zeit iſt er um ſo lieber feſtgehalten worden, als wieder andere Richtungen aufkamen und mithin ein Abſchluß jener Gruppe erfolgte. Ihre Grenzen verlaufen ſich aber nach verſchiedenen Seiten und mehrere ihrer Mitglieder ſtehen nur mit Einem Fuß in derſelben oder verfolgen wieder noch beſondere Tendenzen; dennoch läßt ſich recht wohl ein feſter Mittelpunkt des Beſtrebens bezeichnen, namentlich wenn ſogleich der Gegenſatz ins Auge gefaßt wird.

Wir haben nicht ohne beſondere Abſicht Schiller als den Schlußpunkt der mit Opitz beginnenden Periode betrachtet, und eben dies lag denen, die ſich jetzt zur literariſchen Herrſchaft aufwarfen, im Sinne, wenn ſie ſich auch deſſen nicht klar bewußt wurden. Sie ſind an ihrer Stelle eine Reaction, eine Reſtauration und eine nicht unberechtigte. Man vergegenwärtige ſich die Stellung des neueren Claſſicismus, der aus der ſogenannten Reſtauration der Wiſſenſchaften hervorgeht und in der bildenden Kunſt die Renaiſſance an ſeiner Seite hat, man erinnere ſich, daß damals deutlich ausgeſprochen worden, es ſei das Mittelalter mit allen ſeinen Beſtrebungen und Inſtitutionen eine Zeit der Barbarei, insbeſondere gelte dies von ſeiner geſammten Kunſt, welche in einer Zeit des guten Geſchmacks keine Geltung habe und als nicht vorhandenes zu überſehen ſei, man müſſe daher die erneuerte Kunſt über dieſe dunkle Zwiſchenzeit hinweg, möge ſie immerhin ein Jahrtauſend füllen, unmittelbar an die Kunſt des Alterthums anknüpfen, dieſer nacheifern, ſie fortzuſetzen ſtreben. Allerdings für eine ſolche Fortſetzung hielten ſich die franzöſiſchen Tragiker und ihre Auffaſſung drang in alle Länder Europas, ſelbſt nach England; in Deutſchland blieb man nicht zurück, wie wir dies ausführlich dargeſtellt haben. Die Auffaſſung war zu ſehr ein Aeußerſtes, als daß ſie lange hätte beſtehen können, aber ſie dauerte bei uns doch mehr als ein Jahrhundert und vieles mußte von verſchiedenen Seiten ſich ſammeln, ehe ihr der Krieg erklärt werden konnte. Wir haben dieſe Elemente bereits ins Auge gefaßt, namentlich auch die erwachende Ueberzeugung, daß jenſeit Opitz noch eine deutſche Literatur und Dichtkunſt liege. Aber auch Ausländiſches wirkte eben dahin, vor allem Shakeſpeare und die engliſchen Balladen. So kam nach und nach das Mittelalter, die chriſtliche Kunſt wieder zu Ehren, die gothiſche Architectur war nicht mehr barbariſch, altitalieniſche und altdeutſche Maler, ſelbſt wenn ſie weit abſtanden von griechiſchen Formen, fanden Beachtung und wurden bewundert, man lernte die Schätze altdeutſcher Poeſie kennen, man wendete ſich wieder chriſtlichen Anſchauungen zu und gab ihnen eine Stelle in der Kunſt, in der Dichtkunſt. Wir haben verzeichnet, was hier Bürger und die Göttinger geleiſtet, wir haben insbeſondere auf die Schritte aufmerkſam gemacht, die Goethe und Schiller gethan, nicht ohne Zuſammenhang mit der Wendung des geſammten Zeitgeiſtes, an der auch Leſſing, Herder und viele andere Theil haben. So gewann denn Mittelalter und Chriſtenthum nicht nur eine Stellung neben dem Alterthum, dem Griechenthum, es errang nicht nur eine Gleichberechtigung, ſondern einen Schritt weitergehend, ſollte es nun auch das Uebergewicht haben.

Die neuere Poeſie, die germaniſche Poeſie, ſo hieß es, ſolle und müſſe chriſtlich ſein, vom Chriſtenthum durchdrungen und vom Geiſt des Mittelalters, an dies ſei anzuknüpfen, nicht an das ferne, fremde und feindliche Alterthum, das doch nur ſoeben noch als die wahre, wo nicht einzige Region der Poeſie gegolten! Wir haben alſo hier die vollſtändige Umkehrung, die entſchiedene Reaction und von hier aus wird ſich die romantiſche Schule am beſten verſtehen und begreifen laſſen. Sie iſt nichts ſo ganz Neues, ſondern allmälig vorbereitet, noch weniger iſt ſie die Erfindung Einzelner, ſondern ſie tritt mit einer gewiſſen Naturnothwendigkeit ein, aber ſie iſt eben ſo ſehr ein Einſeitiges, als das, was ſie bekämpft, ſo daß ſie kaum einer Uebertreibung bedurfte, um auszuarten.

Es hat nichts Auffallendes und iſt ganz in der Ordnung, da man der allmälig erfolgten Wendung an einer beſtimmten Stelle ſich bewußt wurde und ſich mit klaren Worten darüber ausſprach; allein dies geſchah beſonders laut und geräuſchvoll zu einer beſondern Zeit, um die Scheide des Jahrhunderts und nach Schillers Tod. Man wollte jetzt das Chriſtliche, das Naive, das Still-Innige, Anſpruchsloſe, man floh das Deklamatoriſche, die pathetiſche Reflexion, alles, was Schiller unter dem Sentimentalen begriffen hatte. Die Poeſie ſollte, ſo wurde vermeint, mit neuem Inhalt und in neuen Formen auftreten; man wandte ſich den Formen der ſüdeuropäiſchen Völker zu. Was Klopſtock erſtrebt hatte, war ſomit verdammt.

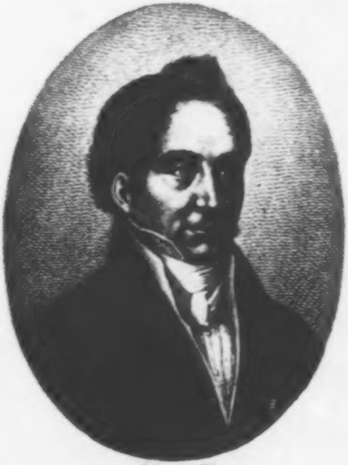
Alles Nähere bleibt beſſer bis dahin vorbehalten, wo wir bereits die einzelnen Geſtalten dieſer Gruppe vorgeführt haben. Es muß aber hier ſogleich geſagt werden, daß dieſelben kein Recht auf eine gleiche Ausführlichkeit beſitzen, wie wir ſie mehreren der bisherigen Dichter zugewandt haben, weil nämlich ihre Leiſtungen einer ſolchen nicht entſprechen und hier vielmehr eine ſummariſche Behandlung zur Pflicht wird.

II.

Die Brüder Auguſt Wilhelm und Friedrich Schlegel.

Wenn in der romantiſchen Schule die Theorie eine große Rolle ſpielt und die Production dieſer mehr gefolgt als vorangegangen iſt, ſo werden wir auch am richtigſten mit Theoretikern, als den eigentlichen Führern, beginnen. Den Brüdern Schlegel kann hier ihre Stelle nicht beſtritten werden; der ältere, Auguſt Wilhelm, hat zwar anfangs ganz der frühern Richtung angehört, wie wir denn bereits Gedichte von griechiſchem Stoff und wiederum griechiſcher Form kennen gelernt haben, er iſt indeß je mehr und mehr zur romantiſchen Schule übergegangen, namentlich unter Einfluß ſeines Bruders, und hat dann ſelbſt in verſchiedener Weiſe zu dem Aufkommen der neuen Richtung mitgewirkt.

Auguſt Wilhelm Schlegel iſt der Sohn des in der Literatur bekannt gewordenen Johann Adolf Schlegel (ſ. o.), der Neffe von Elias Schlegel, geboren am 8. September 1767 zu Hannover. Er beſuchte das Lyceum ſeiner Vaterſtadt, ſtudirte darauf zu Göttingen, anfangs Theologie, wandte ſich aber, beſonders unter Heynes Leitung, philologiſchen und unter Bouterweck literariſchen Studien zu. Schon damals hatte Bürger Einfluß auf den jungen ſtrebſamen und talentvollen Mann, dem er eine Zukunft verſprach und den er ſeinen lieben Sohn in Apoll nannte; ſchon von ihm mußte ein romantiſches Element auf Schlegel übergehen, ebenſo das Streben nach vollendeter Form und der Geſchmack an ſüd-



[illegible]

lichen Formen, denn Bürger bekanntlich war der erſte, der das lange Zeit ruhende Sonett wieder aufnahm und in ſeiner wahren Form und Art wiederbrachte. Nachdem Schlegel die Univerſität verlaſſen, nahm er eine Hauslehrerſtelle in Amſterdam an, woſelbſt er drei Jahre lang verblieb. Er verheirathete ſich darauf mit der Tochter des Profeſſor Michaelis, die von ihrem früheren Gatten, dem Phyſikus Brehmer in Clausthal, geſchieden war und auch bald von Schlegel geſchieden wurde, um ſich alsdann mit Schelling zu vermählen. Der Gelehrte begab ſich nunmehr nach Jena und wurde hier durch Goethe gefördert; auch Schiller zog ihn zu den Horen und dem Muſenalmanach heran, wandte ſich jedoch ſpäter von ihm ab. Als Schlegel darauf in Gemeinſchaft ſeines Bruders in literariſchen Kämpfen, die aber oft ins Perſönliche überſchlugen, ſich rings in ſeiner Umgebung Feinde gemacht,*) hielt er es für gerathen den Ort zu verlaſſen und wählte Berlin zu ſeinem Aufenthalt. Hier ward beſonders die Bekanntſchaft mit der Frau von

---

*) Ueber dieſe Verhältniſſe iſt durch den Leipzig 1846 veröffentlichten Briefwechſel Schillers und Goethes mit A. W. Schlegel volles Licht geworden. Schiller kündigte wegen der kritiſchen Angriffe Friedrich Schlegels am 31. Mai 1797 auch dem Bruder den Verkehr auf, und erläuterte ſeinen Schritt, als dieſer ſein Bedauern darüber ausſprach, mit Folgendem: „Sehr ungern, ſeyen Sie verſichert, entſchloß ich mich zu dem unangenehmen Schritt, aber die Umſtände forderten ihn längſt. Ich mache Ihnen keinen Vorwurf, und will Ihrer Verſicherung, daß Sie Sich gegen mich nichts vorzuwerfen haben, gerne glauben, aber dadurch wird leider nichts verändert, weil bei den großen Urſachen zum Mißvergnügen, die Ihr Herr Bruder mir gegeben hat und noch immer zu geben fortfährt, das gegenſeitige Vertrauen zwiſchen Ihnen und mir nicht beſtehen kann. Ein Verhältniß, das durch eine natürliche Verbindung von Umſtänden unmöglich gemacht wird, läßt ſich mit dem beſten Willen nicht erhalten. In meinem engen Bekanntſchaftskreiſe muß eine volle Sicherheit und ein unbegrenztes Vertrauen ſein, und das kann nach dem, was geſchehen, in unſerem Verhältniß nicht ſtattfinden. Beſſer alſo, wir heben es auf, es iſt eine unangenehme Nothwendigkeit, der wir, beide unſchuldig, wie ich hoffe, nachgeben müſſen; dies bin ich mir ſchuldig, da niemand begreifen kann, wie ich zugleich der Freund Ihres Hauſes und der Gegenſtand von den Inſulten Ihres Bruders ſein kann.“ Dennoch fuhr Schlegel fort am Muſenalmanach Theil zu nehmen und beide Autoren tauſchten ihre Werke aus.

Stael, welche Goethe an ihn empfohlen hatte, für ihn entſcheidend.*) Die geiſtreiche Dame fand in Schlegel was ſie ſuchte, einen mit Sprach- und literariſcher Kenntniß ausgeſtatteten, in feinen Formen gewandten Mann, der ihrem Hofſtaat ein Anſehen geben und ſie bei ihren ſchriftſtelleriſchen Arbeiten unterſtützen konnte. Sie nahm ihn mit ſich nach Italien, behielt ihn in ihrer nächſten Umgebung auf ihrer Villa zu Coppet am Genfer See und er folgte ihr ſpäter auch nach Dänemark und nach Schweden. Zu Stockholm in Hofkreiſen bekannt geworden, ward ihm der Adel zu Theil. Er trat dann, als der Krieg ausbrach, in die Dienſte des Kronprinzen von Schweden, folgte dieſem als geheimer Cabinetsſekretär nach Deutſchland und verfaßte für ihn Proclamationen in deutſcher und franzöſiſcher Sprache. Nach dem Frieden finden wir ihn wieder zu Coppet bei Frau von Stael, wo die ausgezeichnetſten Männer aller Länder einſprachen und verkehrten. In dieſem Kreiſe durfte er frei ſeiner Neigung und ſeinen literariſchen Arbeiten leben, hauptſächlich der Ueberſetzung des Shakeſpeare, bis im Jahr 1818 die Univerſität zu Bonn gegründet wurde; er erhielt einen Ruf an dieſelbe, hauptſächlich um durch ſeinen gefeierten Namen derſelben einen höheren Glanz zu verleihen. Jetzt wendete ſich ſein Studium beſonders der altindiſchen Literatur zu, in deren Intereſſe er Reiſen nach Paris und London unternahm. Im Sommer 1828 hielt er bei einem Beſuch in Berlin Vorleſungen über bildende Kunſt, die aber das Aufſehen nicht mehr erregen konnten, welche ſeine im Jahr 1811 gehaltenen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt gemacht hatten. Er ſtarb, noch rüſtig, in dem hohen Alter von 78 Jahren am 12. Mai 1845.

Obwohl Wilhelm Schlegels Bedeutung ganz wo anders liegt als in ſeiner poetiſchen Production, müſſen wir doch auch von dieſer ſprechen und das, was davon ſchon geſagt iſt, hier ergänzen und zuſammenfaſſen. Er trat mit lyriſchen Gedichten zuerſt in Schillers Muſenalmanach auf, geſammelt erſchienen dieſelben im Jahr 1800 zu Tübingen in einem Bande, ſpäter zu Heidelberg, 1811, in zwei Bänden. Sie ſpielen in ihrer Zeit, zumal neben den Gedichten Goethes und Schillers keine glückliche Rolle, denn es bedarf eben nicht großer Kennerſchaft um wahrzunehmen, woran es ihnen fehlt, und dies iſt das Hauptſächliche: Lebenswärme, Leben, Schöpferkraft. Die Behandlung der griechiſchen Stoffe erhebt ſich nicht über Schönrednerei, keine Geſtalt tritt entgegen, keine Lage wirkt ergreifend. Von Pygmalion und Kampaspe ſprachen wir ſchon, aber Prometheus und Ariadne ſind um nichts beſſer und beſonders kennzeichnend erſcheint Arion. In aller ſeiner porzellanhaften Zierlichkeit und zuckerbäckermäßigen Süßigkeit iſt das Stück froſtig und hölzern, und der Charakter des Altmodiſchen wird durch die unglücklich gewählte Strophe noch bedeutend verſtärkt. Gleich der Anfang zeigt was wir zu erwarten haben, zugleich Nüchternes und Geziertes, Unglaubliches aber in der dritten Zeile:

---

*) Goethe ſchrieb am 1. März 1804 an Schlegel mit vieler Feinheit: „Frau von Stael wünſcht Sie näher zu kennen, ſie glaubt, daß einige Zeilen von mir die erſte Einleitung erleichtern. Ich ſchreibe ſie gern, weil ich nun Dank von beiden Theilen verdiene, wo ſich alles von ſelbſt gegeben hätte. Erhalten Sie mir ein freundliches Andenken."

Arion war der Töne Meiſter,
Die Cither lebt' in ſeiner Hand,
Damit er ergetzt' er alle Geiſter.

So kann ſelbſt der Geſchmack, wenn er von keinen anderen Eigenſchaften unterſtützt wird, zum Ungeſchmack führen! Dagegen iſt Schlegel auf ſeinem Felde in einem Gedicht wie „Lebensmelodien," denn da gilt eben nur der weiche Klang wohlgeſetzter Worte. Um aber auch zu loben, was irgend zu loben iſt, heben wir die Legende „der heilige Lukas" hervor. Die Wendung auf Rafael iſt ſchön und anſprechend. Von den geiſtlichen Sonetten iſt nicht eben ſo viel Gutes zu ſagen, denn es fehlt die wahre Inbrunſt und man fühlt das Mechaniſche der Arbeit. Von Seiten der Form verdient auch das Idyll Nikon und Heliodora Erwähnung, denn es iſt in Octaven, die hier nach Art der italieniſchen Muſter durchgängig in weiblichen Reimen erſcheinen, wodurch in der That erſt der Charakter des Maaßes gewahrt wird. Aber es tritt noch Künſtlicheres hinzu, denn wenn die Liebenden wechſelnd Strophe um Strophe ſprechen, ſo wird ſtets die letzte Zeile aufgenommen als Anfang der neuen Strophe, ſo daß von hier aus zugleich drei Reime derſelben beſtimmt werden und jeder Reim ſich fünfmal wiederholt. Das hat denn der Verfaſſer allerdings pünktlich geleiſtet, freilich auf Koſten des Inhalts, der kaum noch Intereſſe erregt. Eine andere gleichfalls im Deutſchen ſehr ſchwierige Form, die Terzine Dantes, verſucht Schlegel in einem Stoff, der weit abliegt, in ſeinem Gedicht Prometheus. Allein hier hat er männliche Reime eingemiſcht, die das Weſen des Maaßes ſogleich verändern, und das Ganze hat keinen größeren Werth als den eines Uebungsſtückes. Den Schluß machen Elegien in antiker Form, zunächſt die an Goethe gerichtete, „die Kunſt der Griechen.“ Ich kann die Behandlung des Maaßes nicht muſterhaft finden, namentlich hat Schlegel den Charakter deſſelben durch zu häufige und gewaltſame Ueberziehungen des Satzes in das nächſte Diſtichon, was bekanntlich die Römer durchaus vermieden, während die Griechen es ſich nur in ſeltenen Fällen erlaubten, gänzlich verändert oder zerſtört, die ganze Ausdrucksweiſe aber hat etwas Mühſames, invita Minerva Zuſammengebrachtes. Man vergleiche, wo Schlegel von Pompeji und Herculanum ſpricht, Schillers Gedicht, um den ganzen Abſtand von Genius und fleißiger Arbeit zu empfinden.

In der weit ausgeſponnenen Heroide „Neoptolemos an Diokles“ beklagt Schlegel den Tod ſeines im Jahr 1786 in Indien verſtorbenen Bruders, indem er deſſen Geiſt erſcheinen läßt und ſich von ihm angeredet darſtellt, Nachahmung der bekannten Elegie des Properz. Das Ganze iſt mit vieler Proſa belaſtet, und es hat die Bruderliebe dem Verfaſſer, der eben nur ein Mann von Bildung und Geſchmack war, nicht wärmere Töne eingeben können.

Indeſſen giebt es immer noch Felder, auf denen auch ein ſolcher ſich günſtig zeigen kann; der Wettgeſang dreier Poeten (Matthiſſon, Voß und Schmidt) den Schlegel ſeiner Kritik beigab (im Athenäum, jetzt im zweiten Theil der kritiſchen Schriften) iſt eben ſo treffend als beluſtigend und wiederum ſind die ſauber geformten Octaven,*) mit denen Schlegel am 28. Auguſt 1829 zu Bonn Goethes Geburtstag feierte, in hohem Grade anerkennenswerth.

Nicht übergehen mag ich die ſpäter einzeln gedruckte Elegie Rom, obwohl ich von ihr nicht beſſeres zu ſagen weiß, als von den in den Gedichten enthaltenen: ſie iſt nur noch ſteifer und mühſamer, und das hat zugleich einen äußern Grund. Hier nämlich hat Schlegel, und ſehr mit Unrecht, ſich noch den beſonderen Zwang angethan den Trochäus durchaus und unter allen Umſtänden von der Bildung des Hexameters und Diſtichons auszuſchließen**), dagegen dreiſilbige Ausgänge in Fremdwörtern geſucht. Er iſt weit entfernt von einem wahren Gefühl des elegiſchen Maaßes und ſteht hierin ſelbſt gegen Goethe und namentlich gegen Schiller weit zurück.***) Den Inhalt und die Compoſition anlangend, iſt dieſe eben ſo gut, als ſie dem gelingen kann, dem die Natur nicht den vollen Stempel des Dichters gegeben. Alles müht ſich, und ächzt wohl auch, wenig Entgegenkommendes, geſchweige denn auf Flügeln Entführendes, wie das aller wahren Poeſie eigen iſt.†)

---

*) In meinem Dichterwald. II., S. 331.

**) Das Ausführlichere darüber in meinem Buche „deutſche Ueberſetzerkunſt."

***) Dabei darf nicht auffallen, daß Goethe bei der Verfeinerung ſeiner Elegien und Epigramme, wie dies aus dem Briefwechſel mit Schlegel hervorgeht, ſich ſeines Rathes und ſeiner Hülfe bediente, denn es iſt ein Anderes, einzelne Anſtöße entfernen, und Fluß und Melodie in das Ganze bringen; auch zugeführte Regeln wurden natürlich in der Hand des Dichters ſogleich ganz anders gehandhabt.

†) Wenn Schiller und Goethe ſich in ihren Briefen an W. Schlegel oft ſehr vortheilhaft über ſeine Gedichte ausſprechen, ſo iſt in Anſchlag zu bringen,

Beſonders hervorzuheben iſt hier noch, daß Wilhelm Schlegel in Gemeinſchaft mit Ludwig Tieck im Jahre 1802 einen Muſenalmanach herausgegeben hat, der Jahrgang iſt freilich ein einziger geblieben, was ſtark darauf hindeutet, daß er keinen ſonderlichen Anklang gefunden. Für uns iſt er dennoch von Intereſſe, weil wir hier die Romantiker und alle Kräfte, über die ſie damals gebieten konnten, beiſammen finden; aber die Zahl der Namen iſt nicht groß. Außer den beiden Schlegeln und Tieck finden wir beſonders nur noch Novalis, denn wenn ihnen ſich Sophie B. (Brun), Mnioch und Süvern anſchloſſen, ſo iſt das nicht von Bedeutung. Mehr Aufmerkſamkeit verdient der pſeudonyme Bonaventura, denn dieſer iſt kein anderer als Joſeph Schelling. Er erſcheint hier mit vier Stücken, von denen das in ganz geſchickten Terzinen verfaßte, „die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning in Seeland“ nicht unbekannt geblieben iſt und durch den Reiz des Geheimnißvollen wirkt, freilich mehr eine Eigenſchaft des Stoffes als der Darſtellung. Ein Lied deſſelben Verfaſſers iſt gleichfalls beachtenswerth, ſofern ſich darin das Beſtreben zeigt, den Ton der Dichter des 17. Jahrhunderts, etwa Simon Dachs, zu treffen, in zwei anderen dagegen, „Thier und Pflanze“ und „Loos der Erde“ verräth ſich der Philoſoph und hier haben wir nicht den Dichter zu ſuchen. Erinnern wir uns, daß auch Leibnitz in deutſchen Verſen nach Art ſeiner Zeitgenoſſen ſich verſuchte, ſo verdienen dieſe Poeſien vor der Hand des berühmten deutſchen Philoſophen unſeres Jahrhunderts gewiß eine nähere vergleichende Betrachtung. Schelling iſt überhaupt ein Formtalent eigen, worauf nicht zum kleinſten Theil ſeine Wirkung auch innerhalb des Philoſophiſchen beruht, in Jena, in der Nachbarſchaft des äſthetiſchen Weimar,

---

daß er unter den Dichtern zweiten Ranges, welche in den Horen und im Muſenalmanach erſchienen, immer einen der erſten Plätze einnimmt, daß er überdies Goethe für die Literaturzeitung unentbehrlich war. Auch ſchien er damals ſich ganz der Richtung Schillers in der Ballade anſchließen zu wollen, wofür ſich freilich bald ſeine Schwingen als unzureichend erwieſen.

mußte dies zu noch höherer Ausbildung gelangen und der Verkehr mit den Schlegeln, die auch keine geborenen Dichter waren, zog ſelbſt zur Production hinüber. Aber Schelling war einſichtsvoll genug, es bei dieſen Proben, denen das Intereſſe nicht fehlen kann, bewenden zu laſſen.

Unter den Dichtern nehmen die Stücke des kurz zuvor verſtorbenen Novalis unbeſtritten den erſten Platz ein; wir ſehen hier, zum erſten Mal gedruckt, die Lieder aus dem Heinrich von Oſterdingen, Bergmannsleben und Lob des Weins, außerdem die werthvollen geiſtlichen Lieder. Tieck giebt die überromantiſche Romanze, „das Zeichen im Walde,“ und das Lied von der Einſamkeit, anderes iſt unbedeutend. Von A. W. Schlegel finden wir die Romanze „Warnung“, d. h. das Zuſammentreffen des ewigen Juden mit den renommirenden Heiligthumſchändern, ein achtbares Stück, deſſen ernſte Tendenz und deſſen Zuſammenhang mit der Romantik ſich nicht verkennen läßt, dem aber doch die poetiſche Beflügelung fehlt, ſodann die Romanze von Fortunat und Bearbeitungen mittelalterlicher lateiniſcher Hymnen: die vor Liebe ſterbende Maria; die Himmelfahrt der Jungfrau; vom jüngſten Gericht. Desgleichen erſcheint Friedrich Schlegel mit alten Gedichten aus dem Spaniſchen, chriſtlichen Inhalts, und was er von Eigenem beiſteuert, ſteht offenbar auch in Abhängigkeit von ſpaniſcher Poeſie — alles Beiträge, welche in hohem Grade den Charakter des Almanachs ins Licht ſtellen. In ſolcher Rückſicht, denn von Seiten der Poeſie iſt der Werth nicht groß, nenne ich noch ein Gedicht von Mnioch „Hellenik und Romantik,“ das ſich ziemlich theoretiſch über den Gegenſatz zweier Kunſtwelten ergeht und dem unbefangenen Naturleben das Sonnenlicht des Glaubens gegenüberſtellt; unſerer Zeit ſei dies verloren und an ſeiner Statt der Kampf mit dem Zweifel. Aber der Verfaſſer findet ſich in ſein Schickſal; ſehr kennzeichnend für die Stimmung der Geſellſchaft, als deren Bundespanier der Almanach zu betrachten, dürften die Schlußſtrophen ſein, denn ſie geben zugleich Zeugniß, wie wenig dieſe Herren über dem Geiſtigen das Sinnliche aufzugeben Willens waren, und wie mit dem Streben nach dem Himmliſchen doch zugleich alles Weltliche und auch ein guter Theil üppigen Lebensgenuſſes verbunden bleiben ſollte.

Leb wohl, o du des Glaubens Heroëthum,
Du rangſt und ſpielteſt gern im Weltgewimmel.
Religion ward drauf ein Ritterthum,
Die Welt verleugnend kämpft ſie für den Himmel.
Uns, Freunde, ſei des Glaubens ſchönſter Ruhm,
Die Welt zu lieben als den Weg zum Himmel,
Wir ſcheiden Pflicht und Neigung, Geiſt und Sinn,
Doch ſinnlich ſtrebend zu dem Geiſt'gen hin.

Zum Ziel des Strebens iſt ein myſtiſch Bild
Von ſinnlich geiſt'ger Harmonie geſtellt.
Die Sehnſucht wird durch Sehnen noch geſtillt,
Als Ort des Sehnens lieben wir die Welt.
So auch mit Sehnſuchts-Düften überhüllt
Die neue Kunſt den Menſchen wohlgefällt,
Helleniſch Leben, du biſt uns verloren,
Drum haben das romant'ſche wir erkoren.

Hiermit hat der ungeſchickte Verfaſſer das ganze Geheimniß der Romantik ausgeplaudert; daß er es mit ſtammelnder Zunge und in taumelnder Bewegung thut, ſcheint aber mit zur Sache zu gehören.

Das Gedicht iſt noch in anderer Rückſicht beachtenswerth. Es prägt den Gegenſatz der Hellenik und Romantik auch in der Form aus, indem der auf das Griechenthum bezügliche Theil in Hexametern, übrigens recht locker gebauten, vorgetragen wird, während für die Romantik Octaven gewählt ſind; es kann nicht entgehen, daß Goethes um dieſe Zeit entſtandene Helena damit im Zuſammenhang ſteht; er faßte den Gedanken auf und führte ihn durch in künſtleriſcher Weiſe. Ein Aehnliches wiederholt ſich mit einem anderen Gedicht. S. 170 dieſes Muſenalmanachs finden wir unter der Ueberſchrift „Idylle" ein Stück von ungeübter Hand, welches den Gedanken bringt, den Goethe in ſeinem ſchönen Gedicht „Nachgefühl:" Wenn die Reben wieder blühen, Rühret ſich der Wein im Faſſe — zu verwerthen wußte. Mozart ſagt in einem Brief: wenn Dilettanten einmal einen Gedanken haben, kann man ſicher ſein, daß ſie nichts daraus zu machen wiſſen — wie glücklich alſo, wenn nachträglich eine Künſtlerhand darüber kommt. Hierin einen Tadel zu ſehen, wäre das Verkehrteſte.

Viel Günſtigeres iſt von Schlegels Ueberſetzer-Arbeit zu melden, ja er ſteht in dieſer Sphäre ohne Nebenbuhler da. Hier reichte ſeine Kraft aus; war dieſelbe unzureichend für wahre Production, ſo war ſie vollkommen genügend für Reproduction, und dieſe unterſcheidet ſich noch ſehr beſtimmt von mechaniſcher Wiedergabe. Ueberdies beſaß er zwei weſentliche Eigenſchaften des guten Ueberſetzers, die Kenntniß der Sprachen, aus denen er überſetzte und die Gewalt über die Sprache in welche er übertrug, letzteres wichtiger noch als erſteres und wohl auch ſeltener in vollem Maaß vorhanden. Schlegel überſetzte aus alten und neuen Sprachen, aus dem Griechiſchen, dem Lateiniſchen, dem Engliſchen, dem Spaniſchen, dem Altindiſchen. Aus dem Griechiſchen hat er nur wenig ins Deutſche übertragen und dies iſt nicht von Bedeutung: ich nenne die Elegien des Phanokles und Hermeſianax, ſowie einige Idyllen des Theokrit (ſämmtlich im Athenäum); mit mehr Fleiß und Kunſt überſetzte er eine Elegie des Ovid (I, 5) Aestus erat — dieſelbe iſt aber nicht in jeder Rückſicht gelungen zu nennen, denn die Zierlichkeit geht in Ziererei über und der leichte Wurf des Originals wird vermißt. Ohne Frage liegt Schlegels größte Leiſtung nicht nur als Ueberſetzer, ſondern überhaupt, darin, daß er den Deutſchen den Shakeſpeare zu eigen gemacht, ein Verdienſt, das man niemals vergeſſen ſoll, auch wenn er im Einzelnen allerdings übertroffen werden kann. Schröder hatte mehr eine Bearbeitung gegeben und auch Wielands von Vielen angefochtene, von Leſſing aber in Schutz genommene Ueberſetzung folgte dem Original nur in beſcheidenem Abſtande. Dreiſter hatte Lenz verſucht die Schnörkel des Britten auch in deutſcher Sprache nachzubilden, aber Wilhelm Schlegel gab uns zuerſt einen lesbaren Shakeſpeare, der zu wahrem Genuß kommen ließ, und in der That ſcheint der ſtarke Flügelſchlag des Originals ihn ſelbſt über ſeine ſonſtige Kraft erhoben zu haben. Er wird den verſchiedenen Eigenſchaften und Tonarten des Originals gerecht, ebenſowohl den pathetiſchen und tragiſchen Partien als denen, die von originellſter Laune ſtrotzen. Vor allen iſt Falſtaff in Heinrich IV. trefflich wiedergegeben, ebenſo aber auch Shylock im Kaufmann von Venedig, Hamlet und Romeo und Julie. Leider hatte er in neun Bänden den Dichter nicht erſchöpft, es trat durch Lebensverhältniſſe eine Pauſe ein und ſpäter erklärte der Verfaſſer, ohne neue große Zurüſtung die Arbeit nicht wieder aufnehmen zu können. Es iſt dies von anderer Seite geſchehen und neuerdings begegnen wir dem rüſtigſten Wetteifer höchſt talentvoller Ueberſetzer*). Es läßt ſich auch nicht verkennen, daß ſeitdem die Anforderungen ſich verändert und geſteigert haben, und daß das Bild, das Schlegel uns von Shakeſpeare giebt, nicht mehr in jeder Rückſicht genügt. Man darf ſagen, daß Schlegel alles gethan habe, was für ſeine Zeit möglich war, daß er den großen Tragiker gerade ſo vorgeführt, wie ſeine Zeitgenoſſen ihn genießen konnten, er hat jedoch manches gemildert, geſchmackvoller geſtaltet, hie und da der Kraftäußerung auch wohl nicht nachfolgen können, oder ſie nicht aufgefaßt: Shakeſpeare iſt farbiger, heißblütiger, blutiger, als Schlegel ihn darſtellt. Aber das darf ſeinem Verdienſt keinen Eintrag thun.

Für weſentlich geringer halte ich Schlegels Leiſtung in der von ihm begonnenen Uebertragung des Calderon. So hoch er auch dieſen Dichter ſtellt, ſo giebt er doch ſelbſt den Beweis, wie tief er unter Shakeſpeare zu ſetzen ſei, weil er nämlich von ihm eine ungleich geringere Anregung empfing, wie dies eben die Ueberſetzung ſelbſt beweiſt. Und hier hat Schlegel leichter übertroffen werden können, zunächſt von Gries.

---

*) Es iſt hier namentlich auf die trefflichen Ueberſetzungen im Verlage des bibliographiſchen Inſtituts zu Hildburghauſen zu verweiſen.

Auch über die ſpäteren Uebertragungen aus den epiſchen Gedichten des alten Indiens wäre ein Wort zu ſagen. Wir finden wieder die trochäenfreien Hexameter, auf welche der Verfaſſer ein ſo großes Gewicht legt, dann aber eine ſehr gewandte Ausdrucksweiſe und nicht minder jenes fremdartige Colorit, das hier erfordert wird; allein da die Uebertragung nicht in derſelben, ſondern in einer andern Form von eigenem und weit abweichendem Charakter erfolgt, ſo tritt der Maaßſtab der Ueberſetzung zurück und wir haben mehr Bearbeitung und Umſchmelzung.

Von nicht zu unterſchätzender Bedeutung iſt Wilhelm Schlegel als Kritiker. Als ſolcher gewann er in der Nähe von Goethe ſchon durch ſeine Beiträge für die Jenaer Literaturzeitung, ſpäter beſonders durch das in Gemeinſchaft mit ſeinem Bruder herausgegebene Athenäum (drei Bände, 1798—1800) und durch Beiträge in dem von Friedrich Schlegel herausgegebenen Deutſchen Muſeum (1811 und 12) einen nicht geringen Einfluß und ſeine geſammelten kritiſchen Schriften haben lange nachgewirkt. Der harten Beurtheilung Schillers gegenüber iſt ſeine unbefangene Würdigung des ihm früher ſo nahe ſtehenden Bürger in hohem Grade anzuerkennen, dann aber hat er beſonderes Verdienſt in der Art, wie er der größeren Leſerwelt die höhere Sendung Goethes darlegte und eingänglich machte, z. B. in ſeiner Kritik von Hermann und Dorothea. Ueberhaupt haben beide Brüder redlich das Ihrige gethan den Heroen deutſcher Literatur Raum zu machen, indem ſie mit Beredtſamkeit und allen Waffen der Satire und des Spottes diejenigen Schriftſteller bekämpften, welche wie ein wucherndes Unkraut die zarte Blüte zu überwachſen und zu erſticken drohten. Ihr Angriff richtete ſich in erſter Reihe auf Kotzebue, der das

Theater beherrſchte und auf Lafontaine, der die Leſerwelt für ſich in Beſchlag nahm, nebenbei mußte auch Iffland wegen ſeiner Proſa und Alltäglichkeit ihre Pfeile empfinden. Es war dies ein harter Kampf vor den Augen des Publicums und es fehlte nicht an Gegenwehr. Warfen ſie jenen die Plattheit und Fabrikarbeit vor, ſo mußten ſie dagegen von ihrem poetiſchen Unvermögen hören, und es läßt ſich nicht leugnen, daß ihre eigenen Arbeiten dem Gewicht ihrer Kritik entgegenſtanden. Im Ganzen muß man ihnen laſſen, daß ſie gelobt und erhoben, was zu loben und zu erheben war, daß ſie getadelt, was tadelnswerth, daß ſie im Allgemeinen das richtige Gefühl gehabt von dem Gang, den die deutſche Literatur nehmen müſſe.

Noch iſt in Ehren eines literariſchen Werkes von W. Schlegel zu gedenken, der im Frühjahr 1808 vor einer glänzenden Verſammlung zu Wien gehaltenen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt, erſchienen im Jahr 1809, in zweiter Auflage 1811, ſpäter in dritter. Bei dem ſehr umfaſſenden Inhalt, der ſich auf alle Zeiten der europäiſchen Cultur erſtreckt und auf alle im Vordergrund derſelben ſtehenden Völker, iſt eine gleiche Gründlichkeit nicht zu erwarten, ganz abgeſehen von den Forderungen der Popularität. Die Darſtellung iſt leicht und eben, nicht ohne Reiz; auf heutigem Standpunkt freilich nicht mehr genügend, was über das griechiſche und römiſche Theater geſagt wird, im Uebrigen aber bemerkenswerth die ſehr vortheilhafte Beleuchtung des ſpaniſchen Theaters, beſonders Calderons, dies aber auch im Intereſſe der Romantik, wogegen die Feier Shakeſpeares nichts Auffallendes haben kann. Für das franzöſiſche Theater ſucht Schlegel einen mehr unparteiiſchen und hiſtoriſchen Standpunkt zu gewinnen, ſo daß von der Verwerfung, welche ſeit Leſſing immer mehr verſchärft worden, wieder um einige Schritte zurückgegangen wird; es ſei eine in ihrer Art eigenthümliche Erſcheinung, die als ſolche gefaßt werden müſſe. Dagegen wird ſich nichts einwenden laſſen, wie denn an dem Verfaſſer überhaupt, namentlich im Vergleich zu ſeinem Bundesgenoſſen, eine gewiſſe Maaßhaltung und ſelbſt Unbefangenheit zu rühmen iſt.

A. W. von Schlegels Schriften ſind neuerlich von Böcking geſammelt und herausgegeben worden.

Sehr verſchieden, bei aller Gemeinſamkeit des Strebens, iſt der Bruder.

Friedrich Schlegel iſt zu Hannover am 10. März 1772 geboren, mithin fünf Jahre jünger als Wilhelm. Er ſollte in Leipzig die Handlung erlernen, allein ſchon im ſechzehnten Jahr verließ er dieſe Laufbahn und wandte ſich der Wiſſenſchaft zu. Er ſtudirte auf den Univerſitäten zu Göttingen und Leipzig und widmete ſich, getragen und geſpornt von dem Ruf, den ſein Familienname in der deutſchen Literatur erlangt, ſo wie angefeuert von der Ehre, die ſein Bruder bereits zu erwerben im Begriff war, mit leidenſchaftlichſtem Eifer dem Studium der Literatur, zunächſt der des Alterthums, da er von hier den ſichern Ausgang zu finden hoffte. Er ging darauf nach Berlin, wo er mit Schleiermacher verkehrte, begab ſich alsdann nach Jena zu ſeinem Bruder. Nach erſterem Ort zurückgekehrt, kam er hier mit der Frau des Dr. Veit, einer Tochter Mendelsſohns, in nahen Verkehr, der bei gleichen Neigungen der reizbaren Frau zu einer Scheidung von ihrem Gatten und zur Verheirathung mit Schlegel führte.*) Sie gingen nach Paris und hier traten beide im Jahr 1803 zur katholiſchen Kirche über. Der bisher frei und ungebunden Lebende nahm darauf, 1808, zu Wien das Amt eines Sekretärs der Hof- und Staatskanzlei an, und man bediente ſich ſeiner Feder in wichtigen Staatsſachen, namentlich auch während des Krieges. Nach dem Frieden war er öſterreichiſcher Legationsrath beim Bundestage, kehrte aber ſchon 1818 nach Wien zurück. Im Winter 1828—29 hielt er zu Dresden Vorleſungen über die Philoſophie des Lebens und ſtarb hier plötzlich am 11. Januar 1829.

---

*) Sie iſt Verfaſſerin des von Fr. Schlegel herausgegebenen Romanfragments Florentin, Erſter Theil, 1801. Ein Werk, das wenig Romantiſches an ſich trägt, in ſeinen gelungenen Partien aber der Goetheſchen Art ſich anſchließt, vielleicht ſogar eine Beziehung zu den ſpäteren Wahlverwandtſchaften hat.

Auch er hoffte auf dem Felde der Poeſie Lorbeer erwerben zu können; man iſt wohl darüber einig, daß es ihm nicht gelungen. Fehlt es ſeinen lyriſchen Gedichten, die 1809 geſammelt erſchienen, auch im Einzelnen nicht an Gedanken und Intentionen, aus denen wohl etwas hätte werden können, ſo zeigt ſich hier doch ein ſo durchgängiger Mangel an Wärme und Schwungkraft, an Phantaſie und ganz beſonders auch an Formſinn, daß es ſchwer und unmöglich wird, dem Verfaſſer dichteriſche Stimmung und dichteriſches Vermögen zuzueignen, zumal wenn erwogen wird, daß die Form in der Kunſt nichts Aeußeres und Trennbares, ſondern tief und innig mit dem Inhalt Verwachſenes iſt. Schlegel bringt es ſelten über kleine Anläufe zur Poeſie hinaus, ſehr bald ſtellt ſich Trockenheit und Proſa ein und der Leſer, welcher Richtung er auch angehöre, muß nach kurzem der Ungenießbarkeit inne werden. Am meiſten unter den Gedichten ſind die vaterländiſchen zu ſchätzen, allein auch nur wegen ihres allgemeinen Inhalts und des Wollens, das aber hat in der Kunſt keine Geltung. Dieſe von manchen noch immer geprieſenen Stücke halten in keiner Weiſe den Vergleich mit den ungekannten von Tiedge aus (ſ. o.). Unter denen, welche an romantiſche Natur anknüpfen, mag das „Im Speßhart“ noch eins der lesbarſten ſein — was ſich von dem in viele Sammlungen gelangten, „das verſunkene Schloß“ nicht ſagen läßt.

Unter ſolchen Umſtänden iſt am auffallendſten, daß Friedrich Schlegel ſich auch an ein Drama, an eine Tragödie, wagte, ja daß er den Mut hatte, hier eine neue Bahn brechen zu wollen. Dies iſt ſein „Alarcos, Trauerſpiel in zwei Aufzügen.“ Es iſt leicht das Stück zu verwerfen und es giebt heutigestages wohl keinen Beurtheiler, der ſich noch bemühen könnte es zu halten; allein die Fehler und Mängel desſelben ſind zu eigenthümlich und kennzeichnend als daß wir ſchnell darüber hinweg gehen dürften

Das Drama ſpielt in Spanien und auf den erſten Blick zeigt es ſich als Nachahmung ſpaniſcher Stücke, insbeſondere Calderons, indeß doch mehr in ſeinen Aeußerlichkeiten. Der Stoff iſt einfach und allerdings ſehr tragiſch. Graf Alarcos hat der Infantin Soliſa, die ihn liebt, ein Eheverſprechen gegeben, dennoch eine andere geheirathet. Die Infantin fällt darüber in Gram, klagt es ihrem Vater, dem König, und dieſer gebietet dem Grafen Alarcos ſein Ehrenwort einzulöſen, d. h. ſich von ſeiner Gemalin zu ſcheiden, bezüglich ſie zu tödten, und der Infantin ſeine Hand zu geben, dabei ein volles Maaß der königlichen Gnade zu empfangen. Und wirklich, Alarcos, ſo ſehr er ſeine Gemalin liebt, faßt ſogleich den Entſchluß ſeine Ehre zu retten, dieſer Gnade würdig zu werden. Im zweiten Act ſehen wir ihn nun mit dem Mord der Gattin umgehen; aber ſie kommt ihm, als ſie ihn nur betrübt und finſter ſieht, ſogleich damit entgegen, für ihn ſterben zu wollen, verwundet ſich auch alsbald ſelbſt mit dem Dolch, worauf Alarcos nach langen Reden ſie vollends tödtet. Nachdem dies geſchehen, trifft Nachricht ein, es ſei die Infantin, die doch Ausſicht hatte ihren Geliebten zu beſitzen, vor Gram geſtorben, darauf die fernere Nachricht von dem plötzlichen Tode des Königs — worauf denn auch Alarcos nicht länger anſteht ſich den Todesſtoß zu geben.

Ich vermag nicht feſtzuſtellen, wieweit der Stoff Erfindung des Dichters iſt und was ſich ihm etwa dargeboten habe, der abſolute Werth der ritterlichen Ehre war es wohl eben, was denſelben dem Romantiker empfahl; aber der geringe Werth der Compoſition läßt ſich nicht verkennen. Das Beſte daran, ein öfters bei den griechiſchen Tragikern begegnendes Motiv, iſt, daß nachdem die Gräfin den Tod gefunden, die Nachricht von dem Sterben der Infantin eintrifft, welche jenen überflüſſig und mithin um ſo rührender macht — wäre dies nur beſſer genutzt! Und ſo liegt denn überhaupt die Schwäche des Stücks in der Ausführung, denn bei aller Wohlfeilheit des Stoffes bietet er doch Situationen, aus denen die Hand eines Tragikers etwas hätte geſtalten können, aber hier eben fehlt es. Nirgend iſt die geringſte Spur von dramatiſchem Leben, von pſychologiſcher Wahrheit, von Charakterzeichnung, überhaupt von Belebung, die Leute ſagen ihr Verschen her und das klingt nicht wenig proſaiſch — überall Proſa und Aermlichkeit; bei großem Anſpruch, bei der Miene, etwas Neues und Außerordentliches zu bringen, finden wir eine Behandlung, die ſich kaum mit Hans Sachs oder Ayrer meſſen kann. Scheint es doch als ob des Verfaſſers ganzes Bemühen ſich auf die Form gewendet habe, und gerade hier iſt er beſonders unglücklich und unbegabt. Er hat Calderon in ſeinen Reimen, zugleich aber auch in all ſeinen Fehlern copirt und dieſer Eindruck der Copie verläßt uns in keiner Zeile. Wir bekommen lange Reimverſchlingungen, die an ſich ſelbſt höchſt undramatiſch ſind und hier iſt überall eben nur gereimte Proſa, oft von unglaublicher Nüchternheit und Dünnheit. Eine große Rolle ſpielt die Aſſonanz; ſie iſt die eigentlich herrſchende Form: in der That ein großes Mißverſtändniß. Nicht einmal alle romaniſchen Sprachen haben davon Gebrauch machen wollen, für die deutſche Sprache und das deutſche Ohr iſt ſie ganz unbrauchbar. Es giebt dafür keine Tradition, und das Deutſche iſt zu conſonantenreich, ſo daß alſo in der Aſſonanz die Unähnlichkeit größer iſt als die Aehnlichkeit des Klanges, ganz abgeſehen davon, daß der deutſche Reim, als mehr dem Stamm und Begriff angehörig, überhaupt eine andere Stellung hat. Nun macht aber Schlegel auch davon einen ſehr äußerlichen, nahebei lächerlichen Gebrauch; wo es dunkel wird, wo vom Mond die Rede iſt, enden alle Zeilen in hohlem U; man denke ſich das geſprochen! Aber man denke ſich überhaupt dieſe Verſe geſprochen: der bloße Gedanke muß Gänſehaut zur Folge haben. Wie groß der Mangel an Sinn für Charakter der Formen iſt, meſſe man danach ab, daß Friedrich Schlegel ſogar ſehr häufigen Gebrauch von einer ihm allerdings eigenthümlichen Versart macht, nämlich Trimetern mit Aſſonanz! Daneben kommen aſſonirende Trochäen von ſieben Füßen mit Einſchnitt nach dem dritten

Fuße vor, alſo verſtümmelte Tetrameter — entſetzlich anzuhören!

In der That, man begreift nicht, wie jemand, der ein Stück von Shakeſpeare geleſen, eine Seite in ſolcher Weiſe ſchreiben konnte: freilich hat Friedrich Schlegel es auch nur auf zwei Acte gebracht — auch das eine Eigenheit, die tiefer ſchauen läßt. Man begreift ferner nicht, wie jemand, der ein Werk von Goethe und Schiller geleſen, gefaßt, verſtanden, noch irgend glauben konnte, es laſſe ſich ein ſolches Stück als Drama, als Poeſie bieten. Es will viel ſagen, nicht zu verſtehen, daß die deutſche Poeſie bereits weit über Calderon hinaus ſei, falls ſie überhaupt jemals auf einem ſo äußerlichen Punkt ſtehen konnte; man mußte weit in der Irre gehen, um zu glauben, daß von hier aus ſich etwas Neues und Beſſeres gewinnen laſſe. Und nun ſteht ja auch dieſes Stück um vieles hinter Calderon zurück, von dem es eben nur die Kleidung erborgt und nachbildet. Gewiß war den Gegnern Friedrich Schlegels viel Anlaß gegeben, von hier aus auch ſeine Kritik anzufechten und in Zweifel zu ziehen; aber ich fürchte ſehr: nicht bloß den Gegnern. Alarcos erſchien zu Berlin bei Unger im Jahr 1802 — alſo nach Schillers Jungfrau von Orleans, die denn doch wohl eine ganz andere Art von Romantik entfaltet. Wenn Goethe das Stück auf die Bühne brachte, ſo geſchah es wohl eben nur, um das Publicum über deſſen dramatiſchen Unwerth entſcheiden zu laſſen.*)

Es wäre hier noch der epiſchen Beſtrebung Friedrich Schlegels zu gedenken. Nach Turpins Chronik giebt er ein Heldengedicht, Roland, in fünfzehn Romanzen, in ſpaniſcher Form. Ein=

---

*) Allein Schiller ſchreibt nach der Aufführung an Körner: „Mit dem Alarcos hat ſich Goethe allerdings compromittirt; es iſt ſeine Krankheit ſich der Schlegels anzunehmen, über die er doch ſelbſt bitterlich ſchilt und ſchmählt. Das Stück iſt aber hier nur einmal, und völlig ohne Beifall gegeben worden. Die Infantin des Stückes wäre wirklich zu loben, wenn die Manier in der Ausführung nicht ſo widerwärtig wäre."

ſalt und Naivetät wären hier ganz am Ort, allein die erſtere iſt gar zu bewußt und die letztere betrifft mehr den Dichter als das Gedicht; dem Leſer wird viel zugetraut und zugemutet, wenn er eine ſo reizloſe und faſt durchgängig unſchmackhafte Erzählung hinnehmen und überwinden ſoll. Statt ſich mit leiſem Anklang an die alte Quelle zu begnügen und in kunſtvoller Weiſe ihr einen Ton zu entlehnen, verzichtet der Verfaſſer von vorn herein auf alle Kunſt und ſchließt ſich ſeinem Original in ſorgloſer Weiſe da an, wo es am wenigſten nachahmenswerth iſt. Wenn jemals, wird man hier an Voltaires Ausſpruch gemahnt: tout genre est bon, hors le genre ennuyant. Aber wieder iſt aller Fleiß auf die Aſſonanz gewendet, die jedesmal mit gleichem Vocal durch die ganze Romanze ſich erſtreckt, in der achten Romanze hat es der Verfaſſer ſogar mit zwei Vocalen U und A verſucht: Luſtkampf, der Burg Wall, Grundkraft, Fußmacht, Luſtfahrt, Blutbad, von Stund' an, Prunkfahrt u. ſ. w., was denn noch ſeine beſondern Schwierigkeiten bringt, die Versart, welche leicht fließen ſoll, gänzlich verändert, und worüber der alterthümliche Ton völlig verloren geht. Die beiden Vocale ſind im Deutſchen nur durch zuſammengeſetzte Wörter zu gewinnen, dies macht die Sache ſchwerfällig und dem Muſterbild vollkommen unähnlich. Ein andermal, in der ſechſten Romanze enden alle Zeilen, auch die zwiſchenliegenden auf ei, in der elften ſämmtliche Zeilen auf e, in der vierzehnten auf ü und i, dann aber wieder in der zehnten, welche beſonders ausgedehnt iſt, abwechſelnd o und u — ein armſeliges Beſtreben, wovon der Verfaſſer große Noth, der Leſer keinen Genuß, der Hörer nur Pein hat.

Wir wenden uns jetzt zu den kritiſchen Schriften Friedrich Schlegels, die, gleich denen des Bruders, offenbar ſeine beſſere Leiſtung ſind. Die älteſten dieſer Arbeiten beſchäftigen ſich mit der Literatur der Griechen und Römer, welche ſeinem Univerſitätsſtudium zunächſt lag und für welche damals auch noch die Stimmung vorherrſchend war. Wenn ſie auch nicht weſentlich Neues bieten, ſo geben ſie doch Zeugniß von Studium und ſelbſtändigem Urtheil; des Verfaſſers Neigung für das Mittelalter iſt ſpäteren Datums. In die Zeit, welche zwiſchen dieſen ganz verſchiedenen Richtungen liegt, fällt der berüchtigte Roman Lucinde (Berlin 1800), der, um es kurz zu ſagen, auf einen äſthetiſch verblümten Cultus des Fleiſches hinausläuft, viel ſchamloſer als Wielands ſchlimmſter Epicureismus und weit über Heinſes Ardinghello hinaus (ſ. w. u.). Von hier war freilich der Uebergang zu Vielem möglich, ganz beſonders zu ſinnlicheren Formen des Religiöſen und zu einer Auffaſſung, welche der ſittlichen Zurechnung Erleichterung entgegenbringt. Dieſer Uebergang, ſo wie auch der Religionswechſel darf nun bei der Beurtheilung der ſpäteren äſthetiſchen Grundſätze nicht außer Acht fallen.

Diejenige Phaſe ſeiner Anſchauung, mit der Friedrich Schlegel in die nachfolgende Wendung der Literatur eingreift, finden wir beſonders in den drei Jahrgängen des mit ſeinem Bruder gemeinſam herausgegebenen Athenäums, 1798—1800. War die Wendung, welche die romantiſche Schule nahm, auch eine allgemeine, großentheils in der Zeit liegende, ſo hat doch der jüngere Schlegel unbeſtreitbaren Antheil an ihrer Zuſammenfaſſung, er brachte dieſelbe zum Bewußtſein und ging auf manchen Punkten noch dreiſter vorwärts in der angegebenen Richtung, ſo daß er hier zugleich als ein äußerſter Punkt erſcheinen kann. Es geſchieht dies aber nicht in abhandelnder Form und zuſammenhängender klarer Darlegung, ſondern vielmehr in abgeriſſenen Sätzen, in Aphorismen, die in ihrer Vereinzelung, worauf es abgeſehen iſt, um ſo gewichtiger, geiſtreicher, orakelartiger erſcheinen und zugleich manches Widerſpruchsvolle weniger bloß legen. Die Oppoſition gilt in der Kunſt nicht nur allem, was mit der Renaiſſance Zuſammenhang hat, ſondern auf weiterem Gebiet der geſammten Aufklärung. Die Religion ſoll wieder in ihre vollen Rechte eintreten und unmittelbar eins ſein mit Kunſt und Philoſophie. Es iſt dies zunächſt die chriſtliche Religion, ſchon hier mit merklicher

Annäherung an die Auffaſſung der älteren Kirche, dann aber auch wiederum alle Religion in ihrer gemeinſamen Wurzel. Sehr viel iſt die Rede vom Göttlichen und Unendlichen und man merkt hier den Verkehr, den Fr. Schlegel in Jena mit den dortigen jüngern Philoſophen gehabt, freilich Worte, die zunächſt Worte bleiben, und mit denen ſich, wenn man Klarheit und Begreifliches verlangt, nicht viel regeln läßt. Es tritt auch ſchon die Forderung der Myſtik auf, in der Poeſie, der Philoſophie, ſo wie der Religion. Wir haben den vollen Gegenſatz gegen den Rationalismus, gegen alle Verſtändigkeit, ja überhaupt gegen die von Leibnitz und Wolf ſo hoch geſtellte Deutlichkeit. Geiſt, Tiefſinn, in jeder Art Abſonderliches nach Inhalt und Form wird verlangt um jeden Preis, ſelbſt um den der Unverſtändlichkeit. Der geſunde Menſchenverſtand iſt in Mißcredit und wehe dem Schriftſteller, der für ihn arbeitet. Eine vorzügliche Stelle wird der Ironie gegeben, „in ihr ſoll alles Scherz und alles Ernſt ſein, alles treuherzig offen und alles tief verſteckt. Sie entſpringt aus der Vereinigung von Lebensleichtſinn und wiſſenſchaftlichem Geiſt, aus dem Zuſammentreffen vollendeter Naturphiloſophie und vollendeter Kunſtphiloſophie.“ Und giebt nun der tiefſinnige Aeſthetiker Friedrich Schlegel uns irgend einen näheren Fingerzeig über dieſe Ironie, die in der Kunſt das Höchſte und Alles iſt? Er ſagt ſogleich dabei: „Es iſt gleich unmöglich ſie zu erkünſteln und ſie zu verrathen. Wer ſie nicht hat, dem bleibt ſie auch nach dem offenſten Geſtändniß ein Räthſel!“ Aber doch folgt dann wieder ein Orakelſpruch: „Ironie iſt die Form des Paradoxen. Paradox iſt alles, was zugleich gut und groß iſt.“

Noch einige dieſer Sprüche mögen hier ſtehen. „Witz iſt die Erſcheinung, der äußere Blitz der Fantaſie. Daher ſeine Göttlichkeit und das Witzähnliche der Myſtik.“

„Das Leben und die Kraft der Poeſie beſteht darin, daß ſie aus ſich herausgeht, ein Stück von der Religion losreißt, und dann in ſich zurückgeht, indem ſie es ſich aneignet. Eben ſo iſt es auch mit der Philoſophie.“

„Wer Religion hat, wird Poeſie reden. Aber um ſie zu ſuchen und zu entdecken iſt Philoſophie das Werkzeug."

„Jeder vollſtändige Menſch hat einen Genius. Die wahre Tugend iſt Genialität."

„Gott iſt jedes ſchlechthin Urſpüngliche und Höchſte, alſo das Individuum ſelbſt in der höchſten Potenz. Aber ſind nicht auch die Natur und die Welt Individuen?"

Brächten wir noch mehr dieſer Sätze, wir würden noch mehr der Räthſel und Widerſprüche bringen. Der erſtrebte Tiefſinn bewegt ſich hier ſtets am Rande des Widerſinns, um nicht zu ſagen des Unſinns. Es würde all das unerklärlich ſein, wären wir nicht in der Zeit einer philoſophiſchen Gährung und Berauſchung, welche nirgend die natürlichen Grenzen der Begriffe achtet, alles durch einander rührt und das Trübe für das Tiefe nimmt. Sie hat der Poeſie in gleichem Maaß geſchadet wie der Philoſophie, aus ſo Schwankendem, Taumelndem ſind keine klaren äſthetiſchen Begriffe zu gewinnen, kein Anhalt für künſtleriſche Production, ja man darf ſagen, dem Urheber ſelbſt ſei der himmelweite Unterſchied zwiſchen Meiſterwerk und Stümperwerk verloren gegangen.

Und doch ſind von dieſen Phraſen ſo viele geblendet worden und lange nachwirkend, nicht bloß bei den Anhängern der Schule, hat Friedrich Schlegel den Ruf eines tiefſinnigen Kritikers behauptet, namentlich auch im Gegenſatz zu ſeinem Bruder. Dieſem wird ſelbſt in einem neueren und ſonſt ſchätzbarem Buch „Hohlheit und Leerheit" beigemeſſen, während man noch überall Friedrich mit Schwung behandelt, ſeinen tiefen Gehalt hervorhebt, und nur die Form, welche jenem allein verbleiben ſoll, an ihm ſchmerzlich vermißt. Bei näherer und gerechter Behandlung dürfte ſich die Sache doch noch anders ſtellen und ſelbſt die Eitelkeiten, von denen manches zu erzählen wäre, laſſe man den älteren Schlegel nicht ſo ſchwer entgelten; ſie gehören nicht in die Literatur. Aber ſelbſt im Athenäum ſpielt er neben ſeinem excentriſchen Bruder immer noch eine ſehr achtbare Rolle und hat nicht wenig beigetragen, daß die Zeitſchrift mit all ihren gegebenen Blößen nicht noch ſchneller ihrem Schickſal verfiel. Nicht berauſcht und nicht beſeſſen von dem Streben nach Aeußerungen über die innewohnende Kraft hinaus, iſt er ſtets verſtändlich und darum keineswegs verlaſſen von weiterblickender Auffaſſung und feinerem Gefühl. Ich ſetze deshalb eine Stelle aus einer Beurtheilung von Tiecks Volksmährchen hieher, nachdem eben gezeigt worden, wie ſehr es Lafontaine an Poeſie, an Geiſt, an romantiſchem Schwung fehle (Athenäum I, S. 167):

„Wer alſo einiges Bedürfniß für alle dieſe Dinge hat, wird ſich gern von jener materiellen Maſſe, jener breiten Natürlichkeit, zu luftigern Bildungen der Phantaſie wenden, die bald heiteren Scherz hingaukeln, bald die Muſik zarter Regungen anklingen laſſen. Ihm wird alsdann eine ruhige Darſtellung ſehr erquickend entgegen kommen, die, wenn ſie auch noch nicht bis zur Vollendung gediehen iſt, doch in der milden Temperatur eines künſtleriſchen Sinnes geboren wurde. Die theils dramatiſirten, theils erzählten Volksmährchen von Tieck unter dem Namen Peter Lebrecht ſind von dieſer Art; doch ſcheinen ſie bis jetzt nicht mit der Aufmerkſamkeit bewillkommnet zu ſein, auf die eine ſo gefällige Erſcheinung wohl rechnen dürfte, wenn es nicht gar wenige gäbe, welche in der Dichtung nur die Dichtung ſuchen. Ob dies letzte daher rührt, daß die Urheber derſelben ihre Unabhängkeit ſo ſelten zu behaupten wiſſen, oder ob der Mangel an reinem Sinn dafür genöthigt hat, zu fremden Hülfsmitteln ſeine Zuflucht zu nehmen, um Eingang zu finden, will ich hier nicht unterſuchen. Allein gewiß iſt es, daß vieles, was für Poeſie gegeben und genommen wird, durch etwas ganz anderes ſein Glück macht. Wie man guten Seelen immer die Gewalt der Liebe ans Herz legt, haben wir eben geſehen; andere und mitunter berühmte Männer ſind in dem Falle, daß die Lüſternheit bei ihnen ein nothwendiges Ingrediens zu einem Gedichte iſt, ohne welche ſie ſich gar nicht getrauen es ſchmackhaft zu machen. Gegentheils können andre die Tugend niemals los werden und ergießen ihr Bächlein, da gute Lehre und Warnung innen fleußt, hinter dem Dichterlande vorbei, um die Aecker der Pädagogik und Ascetik zu wäſſern. Die Unſchuld einer Muſe, welche weder ein bloß leidenſchaftliches Intereſſe zu erregen ſucht, noch dem gröberen Sinne ſchmeichelt, noch moraliſchen Zwecken fröhnt, kann daher leicht als Unbedeutendheit mißverſtanden werden. Und in der That iſt es auch eine nähere Beziehung auf die Wirklichkeit, was unter dieſen Volksmährchen vorzüglich den geſtiefelten Kater mehr in Umlauf gebracht und nach dem Maaße des gegebenen Aergerniſſes ihm Leſer uud Tadler verſchafft hat" u. ſ. w. — Worte, die wohl hier wiederholt zu werden verdient haben. Die ſich ſelbſt genugſame Poeſie iſt in dieſen ruhigen Worten vortrefflich ins Licht geſtellt und man begegnet einer Anſchauung, welche, weit abweichend von Friedrichs Extravaganzen, am Ende mehr für ſich hat.

Sehr bemerkenswerth dagegen iſt, daß Friedrich Schlegel im letzten Stück des Athenäums zu einer Auslaſſung „über die Unverſtändlichkeit" genöthigt wurde. Aber auch hier ſchlägt er in wildem Gebaren alle Paraden durch, z. B. mit der Phraſe: das Beſte dürfte wohl auch hier ſein, es immer ärger zu machen; wenn das Aergerniß die höchſte Höhe erreicht hat, ſo reißt es und verſchwindet, und kann das Verſtehen ſogleich ſeinen Anfang nehmen. Noch ſind wir nicht weit genug im Anſtoßgeben gekommen: „aber was nicht iſt, kann noch werden" u. ſ. w. Das iſt nicht die Sprache der Kraft, ſondern des Uebermuts und der Ueberhebung, leider ſchon von Fichte angeſtimmt! Wie weit hatte man ſich von dem Ton Leſſings verloren!

Hat der Verfaſſer ſich hier übernommen, ſo finden wir in ſpäteren Werken einen um ſo ruhigeren, aber freilich zuweilen auch matteren Ton. Es hat dies zum Theil Zuſammenhang mit ſeinem Aufenthalt in Wien und ſeiner Anſtellung in öſterreichiſchen Dienſten. Von Wichtigkeit iſt hier zunächſt die periodiſche Schrift „das deutſche Muſeum" vom Jahr 1812, von nicht geringem Einfluß im Sinn der veränderten Zeitrichtung, welche durch die politiſchen Ereigniſſe nur noch höher geſteigert wurde. Macht ſich dieſelbe weniger bemerklich durch Paradoxien, ſo wirkt ſie um ſo mehr durch eingehende Darlegung, gemeſſeneres Auftreten, verſtändlichere Sprache. Die Vorliebe für das Mittelalter und die katholiſche Auffaſſung tritt jetzt entſchieden hervor, und die Betrachtung erſtreckt ſich ebenſo auf bildende Kunſt wie auf Poeſie. Die Aufgabe der neueren Zeit ſei eine andere als die des Alterthums, als chriſtliche habe ſie an das Mittelalter anzuknüpfen. Sehr bemerkenswerth iſt hier namentlich auch der vom älteren Bruder im Jahr 1803 gehaltene Vortrag über das Mittelalter (deutſch. Muſ. II, S. 432), in welchem mit einer gewiſſen Gründlichkeit, zum Theil ſogar Schwerfälligkeit, das Bekenntniß der neuen Schule dargelegt wird. Ueberall gilt es den Gegenſatz gegen das Zeitalter der Humanität und Aufklärung; nicht nur die Kreuzzüge, ſondern überhaupt die Religionskriege werden in glänzendem Licht gezeigt, dann das Ritterthum mit dem Lehenswesen, ſeinem religiöſen Cultus, ſeinem Frauencultus. Entſcheidend ſei die geiſtige Religion, ihr zufolge hätte die neuere Zeit und Kunſt eine höhere Aufgabe als die des Alterthums, die ſie aber eben darum unvollkommener gelöſt.

Es iſt hier beſonders noch ein Blick auf die im Jahre 1815 erſchienene „Geſchichte der alten und neuen Literatur“ zu werfen; die Vorleſungen ſelbſt wurden 1812 zu Wien gehalten. Ort und Zeit, Confeſſion und Politik wirken hier im Ganzen und im Einzelnen beſtimmend ein und was die Urtheile über deutſche Literatur anlangt, ſo iſt der Verfaſſer meiſtens allgemein und ausweichend und behandelt alles andere ausführlicher als gerade dieſe. Wo er aber einmal beſtimmter wird, erſcheint Bedenkliches und Wunderliches. Leſſing hat nach Friedrich Schlegel ſeinen Beruf verfehlt, er war ſeiner Natur nach Philoſoph — wahrſcheinlich wegen ſeiner Erziehung des Menſchengeſchlechts; gewiß aber war er eine ganz andere Art von Philoſophen als diejenigen, mit denen der Verfaſſer ſympathiſirt. Dann wird bedauert, daß in Deutſchland ſich die Bühne zu früh entwickelt habe, ſelbſt in Beziehung auf Leſſing und Schiller. Man iſt geſpannt auf das, was über Goethe geſagt ſein wird, denn hier war doch ein vorzüglicher Ausgang für Romantik; aber wir erfahren wenig und Unbeſtimmtes. Um einen Begriff von der ſeltſamen Art der Kritik zu geben, die gleichſam mit Schlittſchuhen über alles leicht hinweg gleitet, ſtehe hier eine kurze Stelle: „Oder ſieht man den letzten (Taſſo) von der Seite an, daß darin der Künſtler in ſeinem Gegenſatz zu der äußeren Welt, wie im Fauſt der in Ideen lebende Geiſt in ſeinem inneren Kampf dargeſtellt wird, und vergleicht damit den Wilhelm Meiſter, ſo wird die Gedankenfülle und der kunſtreiche Stil in dem letzten Werke allerdings einen großen Vorzug zu behaupten ſcheinen. Sieht man aber auf die Poeſie allein, ſo glaube ich, daß die genannten Werke, Fauſt, Iphigenie, Egmont, Taſſo bei der Nachwelt den Ruhm dieſes großen Dichters als ſolchen am meiſten erhöhen werden, nebſt den ſchönſten ſeiner Lieder; denn in dieſen finde ich ihn in allen Zeiten gleich votrefflich.“ Das iſt die Hauptſtelle über Goethe, die Quinteſſenz des Urtheils, es iſt alles, was in dem Buch über Fauſt geſagt wird, und das iſt ſchon viel, denn Hermann und Dorothea wird gar nicht genannt, ſondern nur das allgemeine Bedauern ausgeſprochen, daß Goethe „ſo häufig ſeine Poeſie unmittelbar an die Gegenwart anzuknüpfen verſucht“ *). Nicht Eingehenderes über Schiller, doch finde ich hier einen Satz zu verzeichnen: „Er war ganz dramatiſcher Dichter; ſelbſt die leidenſchaftliche Rhetorik, die er neben der Poeſie beſitzt, iſt dieſem weſentlich“ — eine Aeußerung, welche auf eine gewiſſe Umkehr des Autors von ſeinen früheren romantiſchen Grund-

---

*) An einer anderen Stelle, nachdem bemerkt worden, es zweifelten Manche, ob Goethe ein dramatiſcher Dichter ſei. denn ſogar im Egmont neige die Ruhe ſeiner maleriſchen Darſtellung mehr zum Epiſchen: „Die Verſuche in dieſer Gattung ſelbſt, oder in ſolchen, die ſich ihr nähern, ſprechen nicht ganz dafür. Denn faſt ſcheint es, daß er weder einen wahrhaft epiſchen Stoff, der ihm als ſolcher ganz Genüge leiſtete, noch eine Form, wie ſie die rechte geweſen wäre, dafür habe finden können“. Und: „Sein Gefühl zog ihn jederzeit mehr zum Romantiſchen als zum Heroiſchen hin“. So weit hieran Wahres iſt, ſtimmt es mit unſerer Auffaſſung und Darſtellung, daß Goethe nur eine Abart des Epos, das idylliſche, gelungen ſei, nicht das Epos ſelbſt — was aber doch Hermann und Dorothea nicht entwerthen kann.

ſätzen deutet, denn zuvor ward nichts mehr verdammt als eine ſolche Rhetorik, ſo wie denn auch für das eigene Unvermögen in der Darſtellung der Leidenſchaft Beſchönigungen geſucht wurden. Am Schluß werden Fichte und Tieck zuſammengeſtellt in zweideutigem Lobe. Jener mit einer kraftvollen Männerſeele zerarbeite ſich in Folge ſeiner Denkfreiheit, baue immer neue Gedankengebäude auf und zerſtöre ſie wieder, Meiſter in allen Künſten des Denkens, wolle er den Stoff zu ſeinem Denken ganz aus ſich ſelbſt nehmen, verſchmähe die Natur und ſeine Vorgänger — und dieſer? Der Verfaſſer fährt unmittelbar fort: „Unter den Dichtern aber, die von gleichem Streben (wie Fichte) beſeelt ſind, wüßte ich keinen zu nennen der um die Wiedererweckung der Phantaſie in Deutſchland ein ſo großes und allgemeines Verdienſt hätte als Tieck, der alle ihre Tiefen und Verirrungen ſo vollkommen kennt und ihrer wundervollen Erſcheinungen und Geheimniſſe ſo ganz Meiſter iſt.“ Was bleibt von dem Lobe, wenn man die Zuſammenſtellung mit dem ſo gefaßten Fichte feſthält! Und wieder, das Lob für baar genommen, wo bleibt dann Goethe? Kokettirt hier etwa der Verfaſſer mit diplomatiſch ſein ſollendem Ausdruck und iſt auch ihm nur die Sprache ein Mittel ſeine Gedanken zu verbergen? Oder wäre das die Verwirklichung ſeiner uns dunkel gebliebenen Ironie? Sie wäre freilich etwas katzenartig.

Aber was man dem Buch, wie überhaupt Friedrich Schlegels Beſtrebungen, laſſen muß, iſt der weite Umblick, das Bild einer europäiſchen Literatur in alter und neuer Zeit. Steht der Verfaſſer hier auf Herders Schultern, den er deßhalb auch über Leſſing ſtellt, ſo kann nur auffallen, daß er nicht, wie jener, bis zu einer allgemeinen Weltliteratur, mit Einſchluß des Hebräiſchen, Altindiſchen, Perſiſchen fortgegangen iſt, um ſo mehr als es auch hier ihm nicht an Kenntniſſen fehlte; iſt er doch unter den Deutſchen einer der erſten, die dem Studium der altindiſchen Literatur ſich zuwenden, er ſogar früher als ſein Bruder. Das Werk erhält für ſeine Zeit, und ſelbſt für die unſere, immer noch Anziehendes und Beachtenswerthes, namentlich wo der Verfaſſer das ſo barbariſch geſcholtene Mittelalter in eine vortheilhaftere Stellung zu rücken bemüht iſt — nur giebt es auch hier eine Grenze —, dann aber beſonders, wenn er die germaniſchen Völker von dem Vorwurf der Uncultur und der Zerſtörungsluſt befreit.

Friedrich Schlegels ſämmtliche Werke ſind geſammelt und wiederholt gedruckt worden, Wien 1822—25 und Wien 1846; es iſt aber zu bemerken, daß hier gegen die urſprünglichen Drucke manches gemildert und abgeſchwächt worden, ſo daß man nicht mehr genau die Geſtalt hat, in der die Schriften zu ihrer Zeit erſchienen.

III.

Novalis.

Der unter dem Namen Novalis bekannt gewordene Dichter ſteht Friedrich Schlegel als deſſen Freund beſonders nahe und unzweifelhaft unter ſeinem Einfluß; da er nun überdies einer der begabteſten iſt, welche die romantiſche Schule zu den Ihrigen zählt, ſchließen wir ihn am beſten hier ſogleich an. Es iſt dies auch das freundlichſte, das wir für Friedrich Schlegel thun können, ſofern die Grundſätze, welche er ſelbſt nicht in der Poeſie zur Anwendung zu bringen vermochte, hier großentheils zur Geltung kommen.

Von Friedrich von Hardenberg, denn das iſt des Dichters wahrer Name, hat der Herausgeber ſeiner Werke, Ludwig Tieck, eine ausführliche Lebensbeſchreibung gegeben, welche ſehr genau auf perſönliche und Familienverhältniſſe eingeht, mehr als das literariſche Intereſſe verlangt, und dieſe Werke ſind ja in drei einander folgenden Ausgaben verbreitet; um ſo kürzer dürfen wir ſein. Der Vater des Dichters war Director der ſächſiſchen Salinen und lebte damals auf einem Familiengute in der Grafſchaft Mansfeld; hier wurde der Sohn, welcher eine Stelle in der Literatur einnehmen ſollte, am 2. Mai 1772 geboren. Als Kind war er ſchwächlich und ohne beſondere Lebendigkeit, allein nach einer überſtandenen Krankheit ſtellte ſich Lebenskraft und Munterkeit ein. Er wurde durch Privatunterricht gebildet, beſuchte eine kurze Zeit ein Gymnaſium und begab ſich 1789 nach Jena, um daſelbſt zu ſtudiren. Hier verblieb er bis zum Jahr 1792, in welchem er mit einem jüngeren Bruder ſich nach Leipzig begab, darauf im folgenden Jahr nach Wittenberg. In Jena hatten ihn Fichtes Vorträge und deſſen Philoſophie beſonders angezogen, auch hatte er hier Wilhelm Schlegel kennen gelernt, mit deſſen jüngerem Bruder ſich, bei gleichen Neigungen, bald eine innige Freundſchaft entwickelte. Er begann darauf die praktiſche Laufbahn eines Verwaltungsbeamten zu Arnſtadt in Thüringen und lernte hier auf einem benachbarten Gut ein noch nicht zur Jungfrau erblühtes Mädchen kennen, zu der er eine ideale Liebe trug. Schon hatten die Eltern in eine ſpätere Verbindung eingewilligt, als ſie einer ſchweren Krankheit erlag. Hardenberg wandte ſich jetzt dem Bergweſen zu und erhielt in der Nähe ſeines Vaters zu Weißenfels eine Anſtellung. Er verlobte ſich wieder, aber diesmal war ſeine Erkrankung Urſache, daß die Vermälung ausblieb. Die ſchon angeſetzte Hochzeit mußte verſchoben werden, er ſiechte je mehr und mehr an einem Bruſtleiden, und ſtarb am 21. März 1800. Tieck, der ihm gleichfalls nahe geſtanden, ſchildert ſeine Geſtalt als groß, ſeinen Kopf als ſchöngebildet, ſein Weſen als freundlich, ſinnig und anſpruchslos.

Wir haben von Novalis nur ein größeres Werk, einen Roman, und dieſer iſt unvollendet. Aber auch das Fragment iſt ſo kennzeichnend und bildet ſo ſehr einen Höhenpunkt der romantiſchen Beſtrebung, daß es, trotz ſeiner proſaiſchen Form, hier nicht kann übergangen werden. Das Werk ſpielt in der Zeit der Hohenſtaufen und Heinrich von Oſterdingen iſt der Held. Wie der Dichter ſich ſelbſt in einem Brief an Tieck darüber äußert, ſollte das Ganze eine Apotheoſe der Poeſie werden. „Heinrich von Oſterdingen wird im erſten Theile zum Dichter reif, und im zweiten als Dichter verklärt.“ Die Ausführung iſt nun in jedem Sinn wahrhaft romantiſch, es fehlt nicht an Abenteuern und der Phantaſie wird der freieſte Spielraum gegeben bis zum Phantaſtiſchen, eine weiche, milde, fromme Empfindung beherrſcht die Darſtellung, aber Farbenpracht aller Art wird nicht geſpart. Das kaum zur Hälfte vollendete Werk ſollte, wie Tieck aus mündlicher Mittheilung angiebt, mit einer Verſöhnung der chriſtlichen und heidniſchen Religion ſchließen, und die Signatur der ſeltſamen Dichtung ſoll gefunden werden in den für den zweiten Theil beſtimmten Zeilen:

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüſſel aller Creaturen,
Wenn die, ſo ſingen oder küſſen,
Mehr als die Tiefgelehrten wiſſen,
Wenn ſich die Welt ins freie Leben
Und in die Welt wird rückbegeben,
Wenn dann ſich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten,
Und man in Mährchen und Gedichten
Erkennt die ew'gen Weltgeſchichten,
Dann flieht vor Einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Weſen fort.

In der That Worte, welche ſtark auf ein romantiſches Helldunkel deuten. Der geiſtesverwandte Eichendorff erläutert das Werk dahin: „Halb Mährchen, halb Roman, ſucht dieſe Dichtung mit jenem univerſalen poetiſchen Lichte, und alles Sinnliche an das Unſichtbare knüpfend, das geſammte Leben mit allen ſeinen weltlichen Beziehungen (Ehe, Staat, Gewerbe u. ſ. w.) in ſeiner höheren Bedeutung und verhüllten Schönheit zu erfaſſen und zumal in der Natur die gebundenen Stimmen, den Geiſterblick des Irdiſchen zu löſen, deren poetiſcher Ausdruck eben das Mährchen iſt." Das univerſale poetiſche Licht bleibt freilich auch etwas dunkel. Tieck aber meldet uns weiter: „Es war die Abſicht des Dichters nach Vollendung des Ofterdingen noch ſechs Romane zu ſchreiben, in denen er ſeine Anſichten der Phyſik, des bürgerlichen Lebens, der Handlung, der Geſchichte, der Politik und der Liebe, ſo wie im Ofterdingen die der Poeſie, niederlegen wollte." In der That ein großes Unternehmen, aber eben zu groß, als daß wir den Verluſt ſehr zu beklagen hätten; fragt es ſich doch, ob der Verfaſſer bei längerem Leben den Oſterdingen hätte in irgend welcher künſtleriſchen Geſtalt zum Abſchluß bringen können. Es rächt ſich die Unterſchätzung einer durchgebildeten Form an dem Werk ſelbſt; der Genius ohne entſprechenden Antheil von künſtleriſchem Verſtand iſt ohnmächtig, zumal wenn er von der Ueberlieferung ſich losgeſagt hat. Aber gerade dies gehört zum Weſen der Romantik, und ſo bleibt denn kaum etwas mehr als ein gewiſſes geiſtiges Nachtwandeln oder der irre Flug eines Dämmerungsvogels — ja zuletzt mehr ein pathologiſches als literariſches Intereſſe.

Von Werth ſind die eingelegten Lieder und Romanzen, ſie zeigen uns am ungetrübteſten den zarten und innigen Dichter. Dieſen Werth näher ins Licht zu ſtellen iſt überflüſſig, denn er wird in vollem Maaß anerkannt; es kann auch keinem Urtheilenden entgehen, daß hier, ſehr abweichend von den Beſtrebungen der beiden Schlegel und mancher anderen, unmittelbar die Sprache der Poeſie anklingt, ſelbſt bei großer Verſchiedenheit der Gegenſtände und des Tones. Das Bergmannslied, das Weinlied, das Lied auf die Kreuzzüge ſind bekannt, eben ſo die geiſtlichen Lieder, von denen einige ohne Weiteres in Geſangbüchern ſtehen können. Obenan iſt hier zu nennen: „Wenn alle untreu werden," „Wenn ich ihn nur habe," „Was wär' ich ohne dich geweſen," und „Ich ſag' es jedem, daß er lebt —." Das dichteriſche Gemüt hatte zugleich eine tiefe religiöſe Stimmung, die ſich hier, wie überall ausſpricht, ſie iſt um ſo inniger und wahrer, als ſie nicht bloß der Perſon des Dichters, ſondern der Familie und dem Kreiſe gehört; der Vater bekannte ſich zu den Herrnhutern. Allein in dieſen Liedern, ſo wie auch im Oſterdingen neigt ſich der Verfaſſer ſchon merklich zur katholiſchen Anſchauung hin, wie das zunächſt die der Jungfrau Maria gewidmeten zu erkennen geben, auch dies nur im Einklange mit Friedrich Schlegel, ſo wie der ganzen Schule, wobei zugleich an Friedrich Leopold Stolberg zurückzudenken iſt. Aenderte

Novalis ſein Bekenntniß noch nicht, ſo ſpricht doch ein Gedicht wie das folgende, XV. der geiſtlichen Lieder, deutlich genug:

Ich ſehe dich in tauſend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich ſchildern,
Wie meine Seele dich erblickt.
Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar ſüßer Himmel
Mir ewig im Gemüte ſteht.

Oder in dem Liede „Wenn ich ihn nur habe" die vierte Strophe:

Wenn ich ihn nur habe,
Hab' ich auch die Welt,
Selig, wie ein Himmelsknabe,
Der der Jungfrau Schleier hält —

Gewiß für die Poeſie des Dichters ſehr kennzeichnende Zeilen.

Es liegt außer unſerer Aufgabe auf die proſaiſchen Schriften näher einzugehen, wir begnügen uns mit der Andeutung, daß wieder hier nach Schlegels Wünſchen verfahren wird und manches Myſtiſche hereinſpielt. Auch in den philoſophiſchen Aphorismen finden wir dieſe Aehnlichkeit, und die Ehre, welche Jacob Boehme erwieſen wird, mag Einiges erklären, ſo wie der nahe Zuſammenhang mit der damaligen Naturphiloſophie. Dennoch iſt bei mancher Dunkelheit und Paradoxie, welche mit der Sucht Ungewöhnliches und Außerordentliches zu ſagen, oft an die Grenze des Widerſinns führt, Sinn und Tiefſinn nicht zu verkennen; aber man wird es unſerer Zeit nicht verdenken, wenn ſie nicht ganz den Reſpect vor dieſen Ausſprüchen bewahren kann, der ihnen in näher ſtehenden Kreiſen zu Theil geworden. Sagt doch der Verfaſſer ſelbſt, Weisheit ſei nicht bei dem Genius zu ſuchen, ſondern bei der Mittelmäßigkeit.

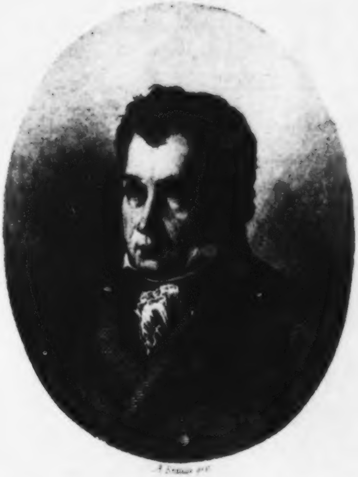
Halten wir uns hier nur an das, was als Gedicht auftritt, ſo iſt in der neueſten dritten Auflage eine nicht unerhebliche Abtheilung hinzugekommen; eine Vermehrung, die ſich indeß nur beklagen läßt. Dieſe Gedichte ſind ſchwach und nahebei werthlos, ſie verderben offenbar das höhere Bild, das man ſich nach den früheren Ausgaben ſeiner Werke von dem Dichter machen durfte. Wir nehmen deshalb keine nähere Kenntniß davon und betrachten ſie als nicht vorhanden, können aber nicht unterlaſſen unſern Tadel auszuſprechen über die Art, wie man in Deutſchland nicht aufhört mit ſchriftſtelleriſchen Nachläſſen zu verfahren.

IV.

Ludwig Tieck.

Tieck iſt für den Mittelpunkt der romantiſchen Schule gehalten worden, für den am meiſten mit poetiſcher Schöpferkraft ausgerüſteten. Allein er hat weder in ſeinem Ausgange dieſer Richtung angehört, noch bei derſelben ausgehalten, ſondern nur in der Mitte ſeiner Laufbahn, alſo vorübergehend, ſich ihr angeſchloſſen. Dennoch iſt die Bedeutung, welche ihm von der Schule beigelegt wird, ſo wie überhaupt der bisherige Klang des Namens, Grund genug ſeinen hieher gehörigen Werken, deren eben nicht viele ſind, unſere volle Aufmerkſamkeit zu widmen.

Ludwig Tieck wurde am 31. Mai 1773 zu Berlin geboren, der Sohn eines Seilers in der Roßſtraße. Merkwürdig genug, daß nicht nur er, ſondern auch ſein drei Jahre jüngerer Bruder Friedrich, der treffliche Bildhauer, ſich aus dem Stande einer Handwerkerfamilie zu hoher Geltung emporarbeiten konnte, er in der Literatur, ſein Bruder in der Kunſt; denn die Brüder Schlegel und die Brüder Humboldt waren von Hauſe aus günſtiger geſtellt. Er beſuchte das unter Gedicke blühende Gymnaſium zum grauen Kloſter und begann ſchon hier ſchriftſtelleriſche Arbeiten, zunächſt, um des Erwerbes willen, Ueberſetzungen im Auftrage von Nicolai. Er ſtudirte darauf zu Göttingen, beſchäftigte ſich hier aber beſonders mit dem Studium des Engliſchen. Im Jahre 1794 kehrte er nach Berlin zurück, hielt ſich dann in Hamburg auf und heiratete



[illegible]

[illegible]

hier die Tochter des Predigers Alberti, eines Hauptgegners des bekannten Goeʒe. Im Herbſt 1799 bis zum Juni des folgenden Jahres finden wir ihn in Jena, wo er mit den beiden Schlegel, Brentano, Schelling und Fichte verkehrt, auch mit Schiller und Goethe bekannt wurde. Von hier wandte er ſich nach Dresden, um dann dem Grafen Finkenſtein auf ſein Gut Ziebingen bei Frankfurt a. d. O. zu folgen. Im Jahr 1804 begab er ſich mit ſeiner Schweſter nach Italien, erkrankte aber zu München, ſo daß er erſt im folgenden Jahr die Reiſe fortſeʒen konnte. Sein Bruder hatte ſich ihm mittlerweile angeſchloſſen, ſowie der Freiherr von Rumohr. In Rom ließ Tieck ſich das Studium der altdeutſchen Manuſcripte in der Vaticaniſchen Sammlung angelegen ſein und ſchrieb manches ab, das ſpäter von ihm, freilich unzulänglich, herausgegeben wurde. Nach der Rückkehr fand er wieder in Ziebingen gaſtliche Aufnahme, und da ſich ihm in Preußen keine Ausſicht auf irgend eine angemeſſene Stellung eröffnete,*) wollte er ſein Heil in Wien ſuchen, wo unterdeſſen Friedrich Schlegel angekommen war. Er erreichte hier eben ſo wenig, flüchtete während des Krieges nach Prag und wandte ſich ſpäter nach Dresden, wo ſpärlich für ihn geſorgt wurde. Er lebte hier indeß in nahem freundſchaftlichen Verhältniß mit der Gräfin Finkenſtein. Nach ſeiner Thronbeſteigung im Jahr 1840 berief Friedrich Wilhelm IV. ihn nach Berlin und gab ihm hier endlich eine ſorgenfreie Muße, leider viel zu ſpät, denn in ſeinem vorgerückten Alter konnte er davon kaum noch einen Gebrauch machen, ſo daß nur eben noch ſein Name, neben dem Schellings und Rückerts, die preußiſche Reſidenz verzierte. Es iſt noch zu erwähnen, daß er im Jahr 1817 von Dresden aus eine Reiſe nach London unternahm zum Behuf ſeiner Shakeſpeariſchen Studien. Er ſtarb zu Berlin am 28. April 1853. Ein feierlicher Trauerzug von literariſchen Männern der Hauptſtadt gab ſeiner Leiche das

---

*) Es wird erzählt, Koʒebue habe ihm hier geſchadet, der gewiſſe Stellen in dem Prinzen Zerbino als Satire auf den König gedeutet (?); hier gab es ja damals ohnedies keine überflüſſigen Stellen und zu keiner Zeit Sinecuren.

Geleit nach dem Friedhofe der Dreifaltigkeitskirche vor dem Halleſchen Thor.

Wir haben hier Tieck nur zu betrachten, ſo weit er Dichter und Romantiker iſt, die Maſſe ſeiner proſaiſchen Romane und Novellen, ſowohl der früheren als der ſpäteren, können wir zur Seite liegen laſſen, obwohl möglich, daß hier nicht nur die größere, ſondern auch bedeutendere Leiſtung zu finden ſei.

Es begreift ſich, daß Tieck in Berlin nicht Eindrücke empfangen konnte, welche ihn zur Romantik hingeführt hätten, am wenigſten in der Nähe von Nicolai; aber auch der Verkehr mit den Brüdern Schlegel bringt ihn noch nicht ſogleich in das romantiſche Fahrwaſſer. Eine lange Reihe von Erzählungen, Romanen, Dramen liegt vor dieſer Zeit, dann aber wirft er ſich auch nicht plötzlich der Romantik in die Arme, ſondern wird derſelben allmälig zugeführt durch die Bearbeitung der Volksbücher und Volksmährchen. Dieſe erſchienen anfangs einzeln, dann geſammelt unter dem Namen Peter Lebrecht, Berlin 1797 bei Nicolai; wie hätte dieſer auch entſchieden Romantiſches drucken können! Später kamen ſie in den Phantaſus.

Wahrſcheinlich durch Goethes Fauſtfragment angeregt, warf Tieck ſich auf dramatiſche Bearbeitung der Volksbücher und Mährchen. Letzteres widerſtrebt aber einer ſolchen ſeiner innerſten Natur nach und vielleicht keines mehr als Blaubart, der hier die erſte Stelle einnimmt. Das Mährchen nämlich geht leicht über alle Motive fort, ſelbſt über ſolche, die bei einiger Wahrheit gewichtvoll und tragiſch werden müſſen. Geſchieht dies in der Ausführung, ſo geht darüber der Duft, eben das Weſen des Mährchens, verloren. Nun war aber der gebotene Stoff auch nicht ausreichend für ein Drama, ſo griff der Verfaſſer zu mancherlei Zuthat, einer zweiten Fabel, in der ſehr gewöhnlichen Entführungsgeſchichte. Daneben lange Betrachtungen, mitunter hübſch und ſelbſt geiſtreich, die aber doch die erſten Acte gewaltig verſanden und den Leſer unmutig machen, ehe er zur Sache kommt. Dennoch gehört das Stück zu dem Beſten, das Tieck geleiſtet hat, denn es iſt hier mehr Blut und Wärme als in ſpäteren Werken, auch mehr Darſtellung inneren Seelenlebens. Der Dichter arbeitete hier noch unter den Einflüſſen von Goethe und Lenz, die Schlegel hatten ihn noch nicht zu Calderon hinüber gezogen. Im geſtiefelten Kater beſteht die Zuthat in Laune und Satire und da nimmt ſich Reflexion ganz gut aus, das Phantaſtiſche behauptet ſich beſſer in ſolcher Miſchung.

Einen bedeutenden Schritt auf der romantiſchen Bahn that der Dichter im Jahr 1800 mit ſeiner Genoveva, aber an die Spitze der Romantik trat er im Jahr 1804 mit ſeinem Kaiſer Octavianus, beides Stücke, die von den Freunden der Schule als deren bedeutendſte Leiſtung und überhaupt als werthvollſter Beſitz der Literatur betrachtet wurden.

Wir wollen nicht weiter darauf eingehen, daß, wie behauptet worden, Tieck ſeine Genoveva dem ihm anvertrauten Manuſcript des Maler Müller entlehnt habe; er hat ſich ſelbſt darüber in der Vorrede zum erſten Theil der Schriften (Berlin 1828) in aller Ausführlichkeit ausgeſprochen. Die Anregung räumt er ein, gegen den Verdacht des Plagiats und der Unterdrückung des Originals ſchützt ihn aber am beſten der Umſtand, daß er es eben iſt, der letzteres bekannt gemacht, alſo zum Vergleich aufgefordert hat. Merkwürdig indeß, daß gerade dies Original in dem Punkt, wo die Abhängigkeit zu Tage liegt, nämlich in der Zeichnung und Hervorhebung des Golo, ihm geſchadet, ihn auf eine falſche und verführeriſche Bahn geleitet hat, denn die ſentimentale Melancholie, welche dieſem Charakter gegeben worden, ſteht im grellſten Contraſt mit allen ſeinen Thaten, mit der ganzen Rolle, wie ſie nach dem Volksbuch beibehalten worden*). Ueberhaupt haben beide Dichter in allem Weſentlichen ſich ſo nahe an die Quelle gehalten, daß ihrer Compoſition wenig verbleibt, wir alſo nur, ſo ſcheint es, die nähere Ausführung zu beachten haben. Bei Müller iſt nun dieſe voll dramatiſcher Lebendigkeit, nach Art des Goetz; allein Tieck ſchlug eine ganz andere Bahn ein und hier iſt er allerdings original. Er gab dem Stück eine beſonders hervorgehobene chriſtliche Bedeutung, ſo daß er in der Genoveva, ihrem Leiden und ihrer Erhöhung zur Heiligen ein allgemeineres Bild aufzuſtellen bemüht war. Das Stück iſt geprieſen worden, ſofern es wieder „die Glorie der katholiſchen Religion“ heraufgeführt, und man hat es „das katholiſche Programm“ der Romantik genannt. Dies ſpricht ſich beſonders aus in der Scene Genoveva und Gertrud, wo erſtere in Octaven, die man nicht gerade wohlgeformt nennen kann, erzählt, wie ſie, damals ſchon Braut, doch noch im Kloſter lebend, im Traum um Chriſti Erſcheinung gebeten, und wie dieſer ihr erſchienen ſei. Da dem Leſer vielleicht das Stück nicht ſogleich zur Hand iſt, ſetze ich die ſehr charakteriſtiſchen Strophen, die überdies eine Beziehung zu Schiller haben, hieher:

---

*) Wenn alſo der Graf Appiani in Leſſings Emilia (ſ. o. II, 262) ſchon dieſe ſcheinbar unmotivirte Melancholie zeigt, welche dann aber auf den Ausgang ſeines Schickſals deutet, ſo war ſie hier offenbar beſſer an ihrem Ort und durfte

---

als ein poetiſcher Zug hervorgehoben werden. Zur Beſtätigung dieſer Leſſingiſchen Intention führe ich noch an, was an ſich ſelbſt von Intereſſe ſein möchte, daß am Ende kein Anderer als der große König dem Dichter dieſes ſchöne Motiv dürfte zugeführt haben. Ich leſe nämlich in den „Beiträgen zu den Anecdoten und Charakterzügen aus dem Leben Friedrichs des Zweiten“, Berlin 1788, das Folgende: „1741 nahm der König aus franzöſiſchen Dienſten einen Offizier von des Marſchalls von Sachſen Regiment in ſeine Dienſte, und gab ihm ein Huſarenregiment. Es war der Obriſte von Malachowsky. Der König liebte dieſen Mann ſehr und glaubte in der Zukunft an ihm einen tüchtigen General zu bekommen; er erlebte aber die Erfüllung dieſer Erwartung nicht, denn Malachowsky hatte das Unglück 1745 den 12. April im Scharmützel bei Großſtrelitz aus Unvorſichtigkeit eines ſeiner Leute tödtlich verwundet zu werden, und ſtarb einige Tage darauf zu Brieg. Als der König ſolches erfuhr, ward er ſehr darüber betroffen, und ſagte bei der Tafel: Meine Herren, meine Armee erleidet einen großen Verluſt. Malachowsky iſt todt. Es war ein braver Mann, ich habe aber, als ich ihn zum erſtenmal ſahe, in ſeiner Phyſiognomie etwas Trauriges entdeckt, das nun erfüllt iſt. — Dieſe Rede des Königs gab nun Gelegenheit von Phyſiognomik, von Nativitätſtellen und Weiſſagungen zu ſprechen“ — u. ſ. w.

Wie ich noch tief im Seelenflehn befangen,
Schwung ſich ob meinem Haupte wie ein Singen,
Es ſänſelte und ſchlug an meine Wangen,
So hold und ernſt, als wie mit Engelsſchwingen,
Da fühlt' ich plötzlich mich von dem Verlangen
Den Jeſu Chriſt zu ſehn mich ganz durchdringen,
Die Kindeswünſche lebten in der Bruſt,
Ich war des Orts, mein ſelbſt mich*) kaum bewußt.

Da ſagt' ich: laß mir Herr**) den Herrn erſcheinen,
Der ſich erniedrigt hat uns zu erhöhn,
Er ſprach ja ſelbſt: laßt zu mir her die Kleinen,
Damit die Kindelein mein Antlitz ſehn.
Ihn barmte der Unmünd'gen Harm und Weinen:
Seid ſo wie die, wollt ihr ins Reich eingehn —
Ach Herr, ich kann nicht zu dir, wie ich ſtrebe,
So komm zu mir, dein Bildniß in mir lebe.

Ich war im tiefen Beten noch verloren
Und pries des großen Gottes Herrlichkeit,
Da brauſt es wie ein Meer vor meinen Ohren,
Da öffnet ſich das Dach der Kirche weit,
Und wie aus Morgens purpurrothen Thoren
Der glanzgekrönte Oſt dem Blick ſich beut,
So ſah ich in der Kirche düſtern Hallen
Mit Lichtern eine Glorie niederwallen.

Von lieben Kindern iſt der Raum erfüllet,
Die mit den Harfenzungen Hymnen tönen,
Im höchſten Glanz gewahr' ich ihn verhüllet
Den Gottes-Sohn, das Siegeslamm, den Schönen,

---

*) So gedruckt und wahrſcheinlich doch auch ſo geſchrieben.

**) So gedruckt ohne Kommata; es kann nur Gott gemeint ſein, was aber auffallend, da es unmittelbar vorher heißt, ſie habe geträumt, vor dem Altar zu liegen und zur Mutter Gottes zu flehn.

Der plötzlich alle Seelenwünſche ſtillet,
Doch kann der Blick ſich nicht an ihn gewöhnen,
Da blüht er leuchtend aus den Glanzgewanden
Wie eine Blum' aus ihren grünen Banden.

Wie er geſtaltet, kann ich Niemand ſagen,
Was ich gefühlt, kann keine Zunge ſprechen,
Was ſeine Engel ſungen, darf nicht wagen
Der ird'ſche Odem wieder auszuſprechen,
Wie wenn nach harten düſtern Wintertagen
Der Frühling durch die Finſterniß will brechen,
Und in dem Frühling Frühling ſich entzündet,
Aus Blumen ſich noch eine Blüthe windet.

Wie wenn das Morgenroth die Knoſpe wäre,
Aus der die Himmelsblum' ſich müßt' entfalten
Und alles ſich bis in die höchſte Sphäre
Zu einem blüh'nden Purpurkelch geſtalten,
Und Sonn' und Mond, der Sterne mächt'ge Heere
Im Lauf zu einem Kranze ſtille halten,
So müßte ſich das hohe Wunder zeigen,
So ſah ich Chriſtum vor mir niederſteigen.

Da fühlt' ich erſt die Kraft der Religion,
Die bis dahin mein Herz nur ſchwach getroffen,
Mir war als ſchaut' ich ſchon den höchſten Thron,
Mit allen Freuden ſchon den Himmel offen,
So hoch entzückte mich der Gottes-Sohn,
Zu dem geſtanden Jahre lang mein Hoffen.
Ich war in Angſt, ich möchte gar erblinden,
Die Himmelsfreude möchte mir verſchwinden.

Da ſtreckte Chriſtus aus die weiße Rechte
Und ſprach: Ich habe dich zur Braut erkoren,
Daß du die mein', der dein' ich werden möchte,
Doch biſt du meiner Liebe jetzt verloren.

Dich zwingen bald die kalten ird'ſchen Mächte,
Du biſt für Gram und Leiden nur geboren,
Doch wirſt du mir in jedem Kampf vertrauen,
So werden wir dereinſt uns wiederſchauen.

So ſprach er und im jungen Lichte lachte
Mein Herz und rings um mich auch das Gebäu',
Und wie ich noch der Rede ſtaunend dachte
Und welch ein trübes Wort geſprochen ſei,
Da ſchwand mir alles hin und ich erwachte;
Das Traumbild brach in einem Wink entzwei.
Ich lag allein in meiner düſtern Kammer,
Und fühlte Freude halb und halb auch Jammer

Viel Worte und Farben, aber nicht eben künſtleriſch verwendet, viel Bilder ohne Bild, Wiederholung und Mangel an Ton wie an wahrer Empfindung, nirgend die Hand eines Meiſters. Aber Tieck giebt in der Vorrede zu verſtehen, es ſei Schiller durch Genoveva zu einigen Stellen der Maria Stuart, ſo wie der Jungfrau angeregt worden, und ſehr möglich iſt, daß die Schilderung, welche Johanna von der ihr gewordenen Erſcheinung macht, einen gewiſſen Zuſammenhang mit der eben gegebenen habe; aber wie ſehr ſpricht der Vergleich zu Schillers Gunſten! Er iſt einfacher und zugleich katholiſcher; auffallend bleibt bei Tieck, daß Chriſtus erſcheint, nicht Maria, und die Art und Weiſe, wie hier von der Gottesbraut die Rede iſt, kann gefühllos erſcheinen. Das Ganze iſt aber ſo wenig dichteriſch als religiös empfunden, hier ganz äußerlich hingeſtellt, und ſo iſt auch die Bedeutung der Worte Chriſti, der nimmermehr ſo einzumiſchen war, für das Stück nur eine geringe.

Wer heutigestags das Werk genauer betrachtet, wird, wenn er irgend Urtheil beſitzt, nicht mehr viel daran zu rühmen finden; die Holzſchnittmanier der alten Sage iſt keineswegs zu größerer Feinheit und Lebendigkeit hinübergeführt, trotz aller aufgewendeten Mittel. Man bemerkt in den Hauptpartien einen offenbaren Mangel an dramatiſchem Leben, das dann theils durch den Ton volksmäßiger Alterthümlichkeit, theils aber auch durch Reimſpiele zugedeckt werden ſoll. Allerorten ſind lyriſche Auswüchſe, an ſich ſelbſt ohne Kunſt und beſonderen Werth, aber dies Lyriſche dringt auch weit in den Monolog und Dialog vor: die ſüdlichen Formen, ausgebildetſter Kunſtpoeſie angehörig, ſollen ſich hier mit dem roh Volksmäßigen vereinigen, während ſie demſelben aufs äußerſte entgegengeſetzt ſind, wir finden Octaven, Sonnette, ſogar eine längere Stelle in Terzinen, die wenig hieher gehörige Weiſſagung an Karl Martell. Man könnte ſagen: dieſe, ohnehin nicht mit Meiſterſchaft, ſondern oft ſehr locker gearbeiteten Reimkünſteleien verdürben viel und ſchadeten der dramatiſchen Lebendigkeit, hinderten die pſychologiſche Entwicklung, allein, ſehr wahrſcheinlich ſagt man richtiger: der Mangel an wahrer dramatiſcher Kunſt verſteckt ſich nur eben unter dieſer Hülle, der mechaniſche Fleiß erſetzt hier den künſtleriſchen — freilich ein ſchlechtes Surrogat.

Aber als das Prachtſtück der Romantik wird uns Kaiſer Octavianus gerühmt, alle Lichter und Farben, alle zarteſten Blüten derſelben ſollen hier bei einander ſein: das Religiöſe, das Phantaſtiſche und ein reiches Maaß von Humor und Witz — ein Urtheil, das, ſelbſt in beträchtlicher Abſchwächung, ſchwer zu unterſchreiben iſt. Schon der erſte Blick giebt einen neuen Einfluß zu erkennen, der nicht vortheilhaft ſein kann: den Einfluß Calderons, ja deſſen entſchiedene Nachahmung; wir finden nicht blos ſeine Aſſonanzen, ſondern auch ſeine ganze ſpielende Manier bei wenig von ſeinen ſonſtigen Tugenden. War Genoveva ſchon ein überlanges, ſehr zerdehntes Stück ohne Gliederung in Acte und ohne feſten Plan, ſo bekommen wir jetzt ſogar ein Luſtſpiel in zwei Abtheilungen, d. h. in zwei Stücken, und an das Theater iſt gar nicht mehr gedacht. In der That, wenn Friedrich Schlegel Goethe tadelte, daß er Stücke geſchrieben, die wenig für das Theater geeignet ſeien, ſo hätte er hier in Bezug auf Tieck das viel größere Uebel nicht überſehen, und daſſelbe bei ſeinem ſo reich gemeſſenen Lobe wohl in Anrechnung bringen ſollen. Aber das romantiſche Drama ſpricht als ſolches allen Regeln und Gewohnheiten Hohn und nimmt jede Art der Ausnahme für ſich in Anſpruch. Gleich zu Anfange bekommen wir ſo ernſte Conflicte, ſo zornige Reden, wie ſie für das Luſtſpiel nicht paſſen — auch das wohl Einfluß der Spanier, welche den Unterſchied von Komödie und Tragödie nicht kennen — aber warum dann der Titel Luſtſpiel?

Tieck ſelbſt ſcheint im Jahr 1828 bei Herausgabe ſeiner Schriften noch große Stücke auf dies Drama gehalten zu haben, denn nicht ohne Grund kann er es an die Spitze geſtellt haben, ſogar vor die um einige Jahre ältere Genoveva. Das Werk dankt dieſe Bevorzugung wohl hauptſächlich ſeinem Prolog, der als das allgemeine Programm der Romantik hingeſtellt iſt und insbeſondere auch hier allen Tadel abwehren und die Tugenden der neuen Kunſtart in helles Licht ſtellen ſoll. Die Romantik ſelbſt nämlich zeigt ſich hier unſern Blicken, ſie tritt unter vielen anderen allegoriſchen Figuren und leibhaften Perſonen in der Geſtalt der Romanze auf und meldet uns ihre Ankunft. Sie entſtammt, man merke auf, dem Glauben und der Liebe, letztere aber wieder der Venus und — einem chriſtlichen Eremiten! Welche Erfindung! Dazu weiterhin die unſaubere Geſchichte von der Entſtehung der Roſe, die Tieck ſogar noch beſonders in die Gedichte aufgenommen! Sonſt viel Barockes, viel Spielendes, viel Breites, viel Trockenes und Langweiliges; aber wiederholt, im Munde der Romanze und im Schlußchor, die von ihm ſelbſt gloſſirten vielgerühmten Zeilen: „Mondbeglänzte Zaubernacht", die aber dieſen Ruhm doch wohl nicht ſo ganz verdienen, beſonders auch, weil ſie die Erwartung auf das Nachfolgende höher ſpannen, als dieſes ſie erfüllen kann. Will man in dieſem Prolog etwas auszeichnen, ſo würde ich die von dem Dichter bei der Erſcheinung der Romanze geſprochenen Zeilen wählen:

Halt an! Du wunderbares Bild! Wer biſt du
Auf dieſem weißen königlichen Zelter?

Mit Federbüſchen in dem Winde flatternd,
Die weiße Bruſt mit blauem Schleier ſchmückend,
Im Munde Lächeln, in dem Auge Ernſt,
Auf vollen Wangen Thronen für die Liebe?
Mir iſt, ich kenne dich, doch biſt du fremd,
Ich habe nie ſo Wunderherrliches,
So Liebliches geſehn, ſo fremde Tracht!

Verſe, an ſich nicht außerordentlich, doch wie man ſie bei dieſem Dichter nicht häufig findet.

Was das Stück ſelbſt betrifft, ſo können wir kurz ſein. Es erliegt ſeinen Mängeln und Fehlern noch weit mehr als Genoveva, es iſt gegenwärtig todt, denn es kann nur noch mit Mühe und Anſtrengung geleſen werden: die Form hat ihren Reiz verloren und der Inhalt, nicht feſſelnd, nicht ſpannend, nirgend Natur und Leben, bei allem Wechſel und aller Phantaſterei wird er kaum unterhaltend, und ſelbſt der eingeſtreute Spaß iſt wenig ſchmackhaft; kurz, alle die großen Vorzüge, welche Befangenheit und Parteigeiſt dem Werke angedichtet, wollen nicht Stand halten. Nun iſt aber auch ein Luſtſpiel in zwei Theilen an ſich ſelbſt ein Unding. So hat denn dieſer Octavianus nur beſtätigt, was Schiller nach der Genoveva über Tieck urtheilte: „Ich erwarte nichts Vollendetes mehr von ihm.“*)

---

*) Wir finden dies Urtheil in dem Brief an Körner vom 27. April 1801, und es iſt ſo gewichtig, daß wir es hier in ſeiner ganzen Ausdehnung mittheilen: „Es freut mich, daß Dir Tiecks Umgang ſo angenehm iſt; ich kann mir das in Deiner Seele wohl denken — denn er giebt Deiner Thätigkeit Objecte, Du kannſt ihn gleichſam in dir verarbeiten. Mich macht das ohnmächtige Streben dieſer Herren nach dem Höchſten nur verdrießlich und ihre Prätenſionen ekeln mich an. Genoveva iſt als das Werk eines ſich bildenden Genies ſchätzbar, aber nur als Stufe, denn es iſt nichts Gebildetes und voll Geſchwätzes, wie alle ſeine Producte. — Es iſt ſchade um dieſes Talent, das noch ſo viel an ſich zu thun hätte und ſchon ſo viel gethan glaubt; ich erwarte nichts Vollendetes mehr von ihm. Denn mir däucht, der Weg zum Vortrefflichen geht nie durch die Leerheit und das Hohle, wohl aber kann das Gewaltſame, Heftige zur Klarheit und die

Recht beachtenswerth mag ſein, daß Tieck um vieles beſſer und lebendiger erſcheint, wo er Proſa ſchreibt, z. B. in ſeinem Blaubart; macht er Verſe, ſo fehlt es nicht nur an Stil, ſondern alles wird ſteif, ſeine Lyrik iſt voll Proſa, mehr als ſeine Proſa ſelbſt — wahrlich kein Zeichen für einen Dichter. So erklärt ſich's denn aber auch, daß er durch die Romantik nur eben hindurch gegangen, ſie liegt nicht in ſeiner Natur, in ſeiner innerſten Stimmung, wie bei Novalis, er hat ſie nur angezogen wie ein Gewand und kann ſie ebenſo auch ablegen, was er ſogar mußte, als er es abgetragen. Tiecks Natur iſt eine ganz andere; welche? das zeigt ſich im geſtiefelten Kater, in der verkehrten Welt, im Zerbino. Er iſt trefflich, wo er Satiriſches, Kritiſches einmiſchen kann; er iſt mindeſtens zur Hälfte eine kritiſche, eine reflectirende Natur.

Verlangt man noch unſer Urtheil über Tiecks lyriſche Gedichte? Wir haben es im Grunde ſchon gegeben und feſt ſteht, daß ſie keine Stelle im Herzen des deutſchen Volks errungen haben. Selbſt Sammler kommen bei der Auswahl je mehr und mehr in Verlegenheit und nur Wolfgang Mentzel ſteht noch einzeln da, der ſie alle „ſehr ſchön" findet (Deutſche Dichtung III, 305).

Ihrer nur wenige laſſen ſich noch produciren, die große Mehrzahl iſt matt, ohne Wärme, ohne Schwung, ohne Kunſtfleiß, Einiges ſogar abſtoßend. So wenig wir Schlegels Arion loben konnten, Tieck bleibt in dem ſeinigen noch weit unter jenem, er übertrifft ihn nur an Steifheit und Unförmlichkeit aller Art. Ueberall Mangel an Geſtalten und auch die Naturſchilderung entbehrt des feineren Gefühls und des inneren Zuſammenhangs, die Sprache iſt durchgehend bald geziert, bald vernachläſſigt, der Reim äußerlich, ohne Nachdruck und lyriſchen Klang. Der Poet, der ſich viel in künſtlichen Formen bewegt, ohne ſie aber mit wahrer Kunſt zu behandeln, fühlt ſich dann wieder am wohlſten im ganz Formloſen.

---

rohe Kraft zur Bildung gelangen. Tieck beſitzt übrigens viel literariſche Kenntniſſe, und ſein Geiſt ſcheint mir wirklich genährter zu ſein als ſeine Werke zeigen, wo man das Bedeutende und den Gehalt noch ſo ſehr vermißt."

Die Reiſegedichte ſind das Flüchtigſte und Lockerſte, das jemals als Gedicht geboten worden, und man muß die Zeit beklagen, in der das geſchehen konnte. Wollte man ſie von Seiten der Leichtigkeit des Wortes und der Behendigkeit der Wendung loben, ſo iſt doch zu bemerken, daß auch dieſe bei der völligen Zerlaſſenheit der Form ihren Werth verliert. In den „Zeichen im Walde" finden wir die Aſſonanz, bei ſehr herabgeſtimmter Tonart, in unbeholfener Sprache mit ſchauerlichem U durchgeführt — in der That Schrecken erregend und abſchreckend von jedem weiteren Verſuch. Die beſſeren Lieder ſind aus früherer Zeit, ſie folgen dem Ton der improviſirten Stücke Goethes, doch mehr auf der Seite, wo ſie nicht zu rühmen ſind: zuſammenhangslos hingeworfene Bilder und Interjectionen.

Wie Tieck vom Roman und der Novelle ausging, anfangs zwar nicht im Stil der Lucinde, aber doch ziemlich in Wielandiſcher Art, ſo kehrte er auch darauf zurück und nahm hier Goethes ſpätere Erzählungsweiſe auf, insbeſondere mit eingelegter Reflexion, welche leichter auf das Papier hinfloß. Hat Tieck noch im Alter wie in der Jugend auch den Erwerb bei ſeinen Arbeiten im Auge haben müſſen, ſo iſt ihm doch ſtets gelungen unter vielen Mitbewerbern den erſten Platz zu behaupten und er fand in dieſer Region ein ausgebreitetes Publicum, das nur kein feſtes zu ſein pflegt, um ſo weniger als der Autor an Zeitfragen und Zeitſtimmungen anknüpfte und dieſe, geſtaltend und betrachtend, verarbeitete.

Tiecks hiſtoriſche Romane hier eingehender zu beurtheilen liegt außer unſerer Aufgabe, dagegen iſt von ſeinen letzten Arbeiten, der Victoria Accorombona und dem Tiſchlergeſellen, wohl auf alle Fälle beſſer zu ſchweigen, denn bei Spuren des Alters fällt er hier zurück in die Fehler ſeiner Jugendarbeiten, namentlich auch auf ſittlicher Seite.

Den eigenen Werken reihen wir zunächſt die Ueberſetzungen an. Obwohl uns die proſaiſchen fern liegen, können wir doch nicht unterlaſſen, der trefflichen Verdeutſchung des Don Quichote von Cervantes zu gedenken, die beſonders dem Original in alle Feinheiten des pathetiſchen Stiles zu folgen weiß, und eben hierin beſteht großentheils deſſen Werth und Reiz. Allbekannt iſt Tiecks Bemühung und Verdienſt um die Fortführung der Schlegelſchen Shakeſpeare-Ueberſetzung. Iſt ſein eigner Antheil hier auch nicht überwiegend, ſo hat er doch überall die Leitung gehabt, und bei aller Verſchiedenartigkeit der einzelnen Arbeiter läßt ſich nicht in Abrede ſtellen, daß man, über Schlegel hinaus, ſich um mehrere Schritte dem Original genauer angeſchloſſen habe, womit indeß keineswegs geſagt ſein darf, daß nicht glücklichen Nachfolgern hier noch ein Weiteres übrig gelaſſen ſei.

Tieck iſt, beſonders in ſpäterer Zeit, auch als Kritiker aufgetreten, vornehmlich in ſeinen dramaturgiſchen Blättern, neuerdings mit ſeinen übrigen kritiſchen Schriften in vier Bänden geſammelt. Obwohl ihm große Kenntniß zur Seite ſteht und feines Gefühl nicht abzuſprechen iſt, ſo macht ſein ganzer Bildungsweg ihn nicht eben zum unbefangenen Kritiker; neben mancher treffenden Bemerkung geht auch ſehr Individuelles, Erklügeltes, Fehltreffendes.

Größer und unbeſtreitbarer iſt Tiecks Verdienſt als Literator; in allen Perioden ſeines Lebens war er bemüht Vergeſſenes ans Licht zu ziehen, das Beſitzthum der deutſchen Literatur zu mehren und zu ordnen. Wurden ſeine Bemühungen um die mittelhochdeutſche Poeſie, er gab Minnelieder, insbeſondere den Frauendienſt des Ulrich von Lichtenſtein, in neudeutſcher Ueberſetzung, auch bald überholt, ſo waren ſie doch in ihrer Zeit nicht ohne Werth; dann ſammelte er, Berlin 1817, in zwei Bänden die Anfänge des deutſchen Theaters, endlich folgte 1827 die Erneuerung des alten Romans „die Inſel Felſenburg". Von neueren Dichtern verdanken wir ihm die Herausgabe der Werke von Novalis, gemeinſam mit Friedrich Schlegel, Berlin 1802, der Werke Friedrich Müllers, Berlin 1811, Heinrichs von Kleiſt, Berlin 1826, von Reinhold

Lenz, Berlin 1828, und zu den von Bülow herausgegebenen Werken Schröders ſchrieb er die Vorrede.

Endlich war Tieck berühmt als Vorleſer; als ſolcher hat er Vielen Genuß bereitet und manches Werk, das vom Theater ausgeſchloſſen war, lebendig erhalten. Er las am liebſten Shakeſpeare, Calderon, Holberg, aber auch ältere deutſche Stücke. Seine Stärke lag beſonders im Komiſchen, wo er mit feiner Unterſcheidung die einzelnen Charaktere vorzuführen und doch die Rolle des Leſers in ihren Grenzen zu halten wußte; auch Geiſtergeliſpel gelang ihm wohl, am wenigſten Pathetiſches und erhaben Nachdrucksvolles, wie denn eben dies in ſeinen dichteriſchen Werken vermißt wird.

V.

Friedrich de la Motte Fouqué.

Wieder ein Romantiker von reinem Waſſer iſt Fouqué, und nicht zufällig kann es ſein, daß dieſe Bahn beſonders für den Adel einladend war, wie denn die Stolberge als ihr Ausgang zu betrachten ſind. Friedrich Baron de la Motte Fouqué iſt zu Neubrandenburg am 12. Februar 1777 geboren, der Enkel des berühmten Generals unter Friedrich dem Großen. Er trat jung in die militäriſche Laufbahn und nahm mit Heinrich von Kleiſt Theil an dem Rheinfeldzug in den neunziger Jahren. Darauf lebte er in ländlicher Zurückgezogenheit, lebhaft theilnehmend an den neuen Erſcheinungen der Literatur und ſelbſt in ihrem Sinne dichtend. Der Befreiungskrieg rief ihn aber ſogleich zu den Waffen, auf den Aufruf des Königs führte er dem auferweckten Vaterland eine eigene Schaar tapferer Vertheidiger zu. Im Verlauf des Krieges ſtand er als Lieutenant und darauf als Rittmeiſter bei den freiwilligen Jägern des brandenburgiſchen Cüraſſier-Regimentes und focht in den entſcheidendſten Schlachten; nach der Schlacht von Kulm erkrankt, war ihm doch vergönnt bei dem großen Kampf bei Leipzig nicht zu fehlen, aber ſeine erſchütterte Geſundheit nöthigte ihn darauf aus der militäriſchen Laufbahn auszuſcheiden. Er vertauſchte jetzt das Schwert mit der Feder und lebte ganz dichteriſchen Beſtrebungen, worin ſeine Gattin, Caroline von La Motte Fouqué, ihm zur Seite ſtand. Beide gaben auch verſchiedene Zeitſchriften heraus und beuteten ſpäter das erlangte Gehör des Publicums nur allzu ſehr aus. Nach dem Tode ſeiner Gattin in ſeinen äußeren Verhältniſſen zurückgekommen, wurde ihm eine Profeſſur in Halle zu Theil; er verheirathete ſich wieder, ſeine letzten Lebensjahre brachte er zum Theil in Berlin zu. Er ſtarb zu Halle im Jahr 1843, und hinterließ aus zweiter Ehe einen unmündigen Knaben; ſeinen Ruhm hatte er großentheils überlebt.

Fouqué trat zuerſt im Jahr 1804 mit einer Reihe von Schauſpielen auf, unter dem romantiſchen Namen Pellegrin, herausgegeben von A. W. Schlegel, alſo demſelben, der ein Jahr zuvor dem Lacrimas in die Welt verholfen hatte. Zu dieſem haben auch Fouqués Schauſpiele eine unverkennbare Beziehung, aber eine nur noch größere zu Calderon, mit deſſen Ueberſetzung damals Schlegel beſchäftigt, und von der im Jahr 1803 der erſte Band erſchienen war. In der That iſt die Abhängigkeit von dem ſpaniſchen Dichter und die Aehnlichkeit mit ſeinen Werken ſo groß, daß man ſtets nur deſſen Ueberſetzung zu leſen glaubt, zumal da auch die Sprache in ihrer Gezwungenheit und Steifheit überall ein Ueberſetzerdeutſch kund giebt; hatte doch ſchon der ſprachgewandte Schlegel bei ſeiner Uebertragung des Calderon empfinden müſſen, daß die vierfüßigen gereimten, oder auch nur aſſonirenden Trochäen, insbeſondere für dramatiſchen Inhalt, der deutſchen Sprache durchaus widerſtreben, da dieſe ihrer Natur nach und durch den Artikel einen jambiſchen Fall hat und da für das Drama noch immer gilt, was ſchon die Griechen bemerkten, daß nämlich der Jambus die angemeſſene Versart für den Dialog deſſelben ſei. So führt denn nun hier die Schwierigkeit des Reims weit ab von dem natürlichen Ausdruck und vollends von dem Ausdruck der Empfindung, die Sprache bewegt ſich in ſteten Umſchreibungen und kühler Drechſelei, welche das Verſtändniß erſchwert und die Langweiligkeit befördert. Wer dies Hinderniß in Geduld überwindet, wird an der Compoſition dieſer Dramen manches zu loben finden, ſie ſind jedenfalls dramatiſcher als Alarcos und Lacrimas, dagegen wohl noch mehr von romantiſchem Geiſt beſeelt; Ritterthum, Ehre, Galanterie tritt beſonders darin hervor, ebenſo fromme Liebe. Die Stücke heißen: „Liebe und Streit", und das Gegenſtück: „Streit und Liebe", „Aquilin", „des heiligen Johannis Nepomuceni Martyrer-Tod", „Rübezahl", „die Minneſinger". Aquilin erhält als Zueignung das folgende charakteriſtiſche Sonett:

Deutſchland ſah früh glorreicher Dichtkunſt Tage,
Die Lieder tönten kräft'ger ſtets und linder;
Durch Schwert und Harfe zwiefach Ueberwinder
Hielt unſrer Ahnen Hand richtend die Wage.

Aus fabelhafter Welt ging Luſt und Klage
Vergänglich auf, dem Rufe der Erfinder,
Die, lieb und freundlich wie unſchuld'ge Kinder
Sich Spiel vergönnten auch mit frommer Sage.

Sie wußten, treu dem Heil'gen: nicht verwund' es
Der freie Scherz, die arglos frohen Poſſen;
Solch Streben ſei andächtig wie Tragödie.

Drum weih' ich dir, zur Feier jenes Bundes,
Der unſre Herzen ſegnend hält umſchloſſen,
Die kühn des Ehſtands ſpottende Comödie.

Man ſieht, daß die fromme Romantik doch auch wieder Luſtigkeit und Ausgelaſſenheit in Anſpruch nimmt, was ſich freilich auf naivem Standpunkt leichter macht als bei ſo klarem Bewußtſein und mit ausdrücklichen Worten.

Von den übrigen Stücken empfehle ich der Aufmerkſamkeit des Leſers beſonders das Schauſpiel Rübezahl, denn leicht könnte ſein, daß man hier den Höhenpunkt und die Quinteſſenz der modernen Romantik zu erkennen hätte. Der Berggeiſt des Rieſengebirges ſpielt darin eigentlich keine Rolle, ſondern giebt nur den

Rahmen für allen möglichen Zauber und Spuk, und im Grunde iſt es nur eine Variation der Sage vom Venusberg, die hier den Inhalt macht. Dazu Ehre und Liebe; aber dieſe ſonſt in der Romantik weſentlich vereinten Potenzen werden hier in Conflict gebracht. Der Ritter hat ſo eben nur ſeine Geliebte entführt, als an dem unheimlichen Ort bei Nacht und Mondſchein der mächtige Berggeiſt ihn in eine Traumwelt ſtürzt und hier das Zauberbild einer klagenden Jungfrau ihn ſogleich nöthigt ſich von jener zu trennen und ein nur eben genanntes Abenteuer zu beſtehen; er tritt alsbald noch tiefer in die Zauberwelt ein, wir bekommen Verwandlung auf Verwandlung, einen herrſchenden myſtiſchen Vogel, der lange Reden hält, eine Blume, die zu brechen Liebe erzeugt — der Ritter bricht ſie, aber zugleich auch ſeine Dame, die ihm in die Traumwelt gefolgt iſt, beide verlieben ſich von neuem in einander, ohne ſich zu erkennen, erwachen dann plötzlich und ſind erſchrocken und beſchämt; aber der Ritter weiß zu tröſten:

Hat, Geliebte, dich vermeſſen
Hier geneckt ein eitler Traum;
Gieb drum keiner Sorge Raum,
Laß uns, was geſchah, vergeſſen.

Darauf die Dame:

Leicht ja iſt es zu ermeſſen:
In der Träume luft'gem Reich
Scheint ſich nichts mehr ſelber gleich,
So auch was man thut und handelt.

Und der Ritter:

Unſre Treu bleibt unverwandelt,
Unſre Liebe macht uns reich.

Zum Schluß nun erſcheint Rübezahl in Köhlergeſtalt, mit den Worten:

Bekomm's euch wohl, das luſt'ge Abenteuer!
Sagt dreiſt vom Rübezahl: in vielen Leibern
Gleich Prieſtern, Zwergen, Vögeln, Rittern, Weibern
Treib' er ſein Spiel, und nie ſei's hier geheuer —

Alſo alle erſcheinenden Perſonen Wandlungen deſſelben Berggeiſtes und die Abſicht des Spukes:

Damit die Treu in Noth noch werde treuer.

Sehe man der Art, wie dieſe moraliſche Abſicht erreicht wird, und überhaupt der Compoſition nicht allzu ſehr auf den Grund, aber in dem Ganzen zeigt ſich hier die Hand eines Dichters, Stimmung und Schilderung nimmt hie und da romantiſche Farben an und auch die Form erhebt ſich, wird freier und flüſſiger, alles Vorzüge, wie ſie bei den romantiſchen Genoſſen entweder gar nicht, oder in viel geringerem Maaß angetroffen werden. Sehr mit Unrecht hat man das merkwürdige Stück in die ausgewählten Werke nicht aufgenommen; der Dichter iſt vielleicht in keinem anderen Werk ſo ſehr Romantiker, wie in dieſem.

Auch von Fouqué haben im weiteren Verlauf ſeines Dichterlebens die proſaiſchen Werke ungleich mehr Eindruck gemacht als die in metriſcher Form, ja man darf ſie nach ihrem Inhalt poetiſcher nennen. Sehr geſchätzt wurde in ihrer Zeit die 1811 erſchienene Erzählung Undine, deren Werth auch wohl geſichert iſt. Wer von einer gewiſſen Manier der Darſtellung abſehen kann, muß die ſinnreiche Erfindung anerkennen, ſo wie auch den Glanz des romantiſchen Colorits. Sehr verſchieden ſind die der nordiſchen Mythe entnommenen Helden-Romane, in denen der Verfaſſer das Verdienſt hat, das Germaniſche herausgefühlt und hervorgehoben zu haben. Es herrſcht darin ein großer Reichthum der Phantaſie und ein kräftiger geſunder Heroismus, der hier frei iſt von der Beigabe weichlicher Frömmelei. Der Verfaſſer weiß der altnordiſchen Heldenſage nicht nur poetiſchen Stoff abzugewinnen, ſondern ihn auch poetiſch zu verarbeiten. Vor allem verdient hier ſein großer Roman, der Zauberring, rühmende Erwähnung. Er erſchien zu Berlin im Jahr 1815. Es ſind bunte Geſtalten und Geſchichten, und Mythe und Zauber ragt in dieſe Heldenwelt herein. Das Ganze iſt wieder romantiſch und ritterlich, die Gegenſätze von Süd und Nord, Orient und Occident ſpielen darin eine große Rolle, aber Heldenthum, Religion, Frauendienſt fließen zuſammen und vereinen alles. Dabei fehlt es jedoch an ausgiebigen Motiven, ſtatt deren ein Ueberfluß der Worte. Der Eindruck auf den heutigen Leſer, ſelbſt den empfänglichen, kann daher nicht derſelbe ſein, wie ihn wohl noch mancher aus der Jugenderinnerung bewahrt. Neben dem Heroiſchen geht viel Süßliches, neben Pretioſen viel Willkührliches und ſelbſt Vernachläſſigtes. Der proſaiſchen Erzählung ſind Gedichte eingelegt, theils lyriſche, theils epiſche, jene oft anerkennenswerth wegen guter Intention und lobenswerther Form, dieſe dagegen oft unförmlich, manierirt und buntſcheckig; in ſolcher Art leider ausgezeichnet die Erzählung von der Roſe von Damaskus (im dritten Theil).

Uns liegen hier die poetiſchen Werke näher, auch wenn ſie nicht jenen gleich ſtehen mögen; unter ihrer großen Zahl können wir nur einige berühren. Die „Romanzen vom Thale Ronceval" von Pellegrin, 1808, folgen, wie billig, noch ganz dem romantiſchen Banner; dies aber gilt von den nachfolgenden Stücken nicht mehr, namentlich nicht von den dramatiſchen, denn hier erkannte der begabte Dichter entweder die läſtige Schranke der erborgten Form, oder aber es waren die Leſer ihrer ſchon ſatt geworden. Sein Schauſpiel, Eginhard und Emma, in drei Aufzügen, 1811 erſchienen, betritt ſchon eine andere Bahn, noch mehr „Alboin der Longobardenkönig, ein Heldenſpiel in ſechs Abenteuern", 1813. Allein hier iſt wieder die Form des Theaterſtückes völlig aufgegeben, denn der Dichter folgt dem epiſchen Stoff in ſeinem ganzen Verlauf, wie Paul Diaconus denſelben, der offenbar durch den Mund des Volkes gegangen, uns überliefert. Wir haben nur Epos in dramatiſcher Einkleidung und wie an dieſe Geſtalt die vollen dramatiſchen

Anſprüche nicht zu machen ſind, ſo vermag ſie auch nicht ſich zu wahrer dramatiſcher Wirkung zu erheben. So ſehr der Dichter unter der Vernachläſſigung der wahren Kunſtform auch leidet, er zeigt ſich uns hie und da immer noch als ſolcher. Die Zahl der Dramen und dramatiſchen Spiele, welche Fouqué ohne alle Rückſicht auf die Bühne ſchrieb, iſt außerordentlich groß und dies allein ſchon macht ihren Werth zweifelhaft. Man ſehe die Titel in Goedekes Grundriß.

Leider iſt Fouqué in epiſcher Darſtellung nicht glücklicher. Mir liegt vor: „Karls des Großen Geburt und Jugendjahre, ein Ritterlied von Friedrich, Baron de la Motte Fouqué, herausgegeben von Franz Horn, Nürnberg 1816.“ Der Herausgeber gedenkt in dem ſtatt der Vorrede an den Dichter gerichteten Schreiben ſeines Zuſammenlebens mit demſelben auf deſſen Gut, dem freundlichen Nennhauſen, im Mai des Jahres 1812, und fährt fort: „Da ſaß ich denn oft unter der ſchönen Fülle Deiner Handſchriften, und erfreute mich innig an der reichen, reinen Quelle Deines ſchaffenden Geiſtes, dem Gott mächtige Sprache verliehen hat, um das Edelſte und Tiefſte auszuſagen. Aber unter allen jenen Schriften, in denen ich damals nur blättern konnte, weil wir uns durch friſch flatternde Geſpräche oft ſelbſt unterbrachen, traf mich doch keines ſo ſehr als Karls des Großen Geburt und Jugendjahre. Du ſaheſt das und reichteſt mir das Werk und ſagteſt: „Es iſt bereits im Jahr 1809 geſchrieben, es ſoll jetzt Dein ſein, mache damit, was Du willſt.“ Franz Horn giebt es nun dem Autor gedruckt wieder und bietet es zugleich der deutſchen Leſewelt, für die er nur hinzufügt, man habe ſeit 60 Jahren viel Rittergedichte gegeben, denen aber das Weſen eines Gedichtes überhaupt und das Weſen des Ritterlichen insbeſondere gefehlt habe. Dies ſei nun hier vorhanden, es ſchlöſſe ſich den wahrhaftigen Abbildern des ächt ritterlichen Geiſtes, den ewigen Nibelungen, dem Heldenbuch u. ſ. w. an, aber es ſei nicht etwa eine Nachbildung: „Es hat ſein eigenes, ſelbſtändiges Leben, obwohl es ſich an jene freundlich anſchließt; es iſt erwachſen aus einer durchaus freien Bruſt, aus einem in ſich ſelbſt vollendet geſicherten Geiſte. Es iſt in dieſem Gedichte alles klar und einfach, aber bedeutungsvoll und tief; friſch und heiter, aber fromm und ſinnig; beſonnen begränzt, aber ſtets die Ausſicht gewährend in einen weiten erfreulichen Hintergrund. Die alte Zeit ſteht groß und mächtig da, und ſieht die Deutſchen ernſt und freundlich an, als wollte ſie ſagen“ u. ſ. w.

Ich gebe dieſe Worte des Kritikers, weil ſie ſelbſt zum Charakter der Zeit und der romantiſchen Beſtrebung gehören, die Kritik folgte der Production und war eben ſo erregt und befangen wie dieſe. Das überſchwengliche Lob, ſelbſt mit Abzug deſſen, was auf Rechnung der Freundſchaft kommt, läßt immer noch Bedeutendes erwarten, eine Erwartung, die aber gegenwärtig im Angeſicht des Gedichtes ſelbſt ſich ſehr getäuſcht ſieht, denn weniger als andere Werke Fouqués erſcheint es noch leſenswerth. Die ſchwierige Strophe hat dem Dichter offenbar eine ſehr unbequeme Feſſel angelegt, das Streben nach naiver Alterthümlichkeit des Ausdrucks und die ſtark aufgetragene Frömmigkeit ihn aber in noch weit größere Gefahren gebracht, ſo daß der heutige Leſer entweder mit Mühe lieſt oder mit Lächeln, und letzteres gerade da, wo der Verfaſſer es am wenigſten wünſchen muß. Es iſt auch hier ein greller Widerſpruch zwiſchen der künſtlichen Form und dem einfältig ſein wollenden Ton der Darſtellung, beides findet nur eben ſeine Vereinigung in grauſer Unbeholfenheit der Verſe und in entſetzlicher Proſa der geſammten Sprache; dazu viel Geſuchtes, Geſchmackloſes, ja ſogar im Hautgout des Naiven ſittlich Anſtoßendes.

Es iſt ſchwer Proben und Beweisſtellen aus einem Gedicht herauszuheben, wenn es ſich nur darum handeln kann zu zeigen, wie ſchwach es ſei und wenn dieſe Eigenſchaft nicht im Einzelnen liegt, ſondern ſich über das Ganze verbreitet. Doch, man möge wählen wie man wolle, der Leſer dürfte jedenfalls überraſcht ſein, denn ſo viel wird man ſelbſt nach unſerer Vorbereitung kaum erwarten. Ich begnüge mich mit einer einzigen Strophe, welche zugleich die Form anſchaulich machen wird; am Schluß des 25. Abenteuers „Von König Pipinus fürderm Leben und ſeinem Sterben,“ leſen wir:

> Der König ſtarb ergeben,
> Vertrau'nd der Chriſtes Hulden;
> Da mochte kaum im Leben
> Vor treuem Schmerz Frau Bertha ſich gedulden.
> Man fürchtete ſchon faſt, ſie aufzubahren,
> Doch ward ſie endlich beſſer.
> Der Karl war juſt ein Knab' von ſiebzehn Jahren.

Wie weit mußte man ſich verirrt haben, um das für Poeſie bieten zu können! Und iſt da ein epiſches Gedicht zu erwarten, dem irgend welche Dauer zu verſprechen wäre! In der That, der Herausgeber hat dem Verfaſſer keinen Dienſt geleiſtet, dieſer hatte vielleicht nicht ohne richtiges Gefühl das Werk zurückgelegt, da er den Gipfel der Romantik bereits überſchritten; aber jener hat allerdings durch die Herausgabe beigetragen dem Weſen und Unweſen derſelben noch einen feſteren Umriß zu geben.

Fouqué hat eine große Zahl von lyriſchen Gedichten geſchrieben, geſammelt in fünf Bänden, 1816—27, im Cottaiſchen Verlag;*) die Auswahl der Werke aber hat nur noch zwei bis drei Bogen des zwölften Bandes damit gefüllt und ſich hier beſonders für die Lieder aus den Freiheitskriegen entſchieden. Wir würden nicht gerade dieſen den Vorzug gegeben haben, denn ſie behaupten ſich ſchwer neben denen anderer Dichter der großen Zeit, dagegen iſt, wenn man wohlwollend ſuchen will, in jenen fünf Bänden manches zu finden, das in Fouqué den Dichter zu erkennen giebt.

Man hat bitter zu beklagen, daß Fouqués ſchöne Gabe und edeles Streben ſich nicht reiner entwickelt hat; die Zeitſtimmung, der bei ſo viel Aufregung und mit ſo veränderter Anſchauung das ruhige Kunſtbeſtreben und die Zeitigung zur Reife ganz abhanden gekommen war, hielt auch ihn nieder, wenn nicht vielleicht auch, wie Zeitgenoſſen andeuten, in ſeiner Natur etwas Eigenthümliches lag, das ſeinen Ernſt doch wieder ins Abenteuerliche und Komiſche hinüberzog und ſeinem Heroismus einen Beigeſchmack gab. Dieſer, ſo wie eine je mehr und mehr kenntliche Manier konnte nur eine Zeit lang hingenommen werden, trat dann aber dem Anklang und der Verbreitung ſeiner Werke als weſentliches Hinderniß entgegen; ſie wirkt auch jetzt noch abſtoßend und macht wohl gar ungerecht gegen das was in allen ſeinen Schriften ſchätzenswerth bleibt: den ſittlichen und religiöſen Sinn, den Adel und Aufſchwung, das germaniſche Weſen, die patriotiſche Geſinnung.

---

*) Nach ſeinem Tode erſchienen: Geiſtliche Gedichte, herausgegeben von Albertina de la Motte Fouqué, mit einem Vorwort von H. Kletke, Berlin 1846.

Leider iſt Fouqué, theils durch frühzeitige Anerkennung verzogen, theils durch äußere Verhältniſſe veranlaßt, der Vielſchreiberei anheimgefallen. Goedeke zählt 100 Nummern ſeiner Werke auf, darunter mehrbändige und eine Reihe von Zeitſchriften; dazu 46 Nummern ſeiner Frau Gemahlin. Das konnte keine wahre Kunſtproduction ſein, in der That iſt das Meiſte ſorglos hingeſchrieben. Wie anders hatten Schiller und Goethe ihre Werke erwogen, mit wie viel größerer Aufbietung ihrer höheren Kraft gearbeitet!

Und noch iſt nicht Alles, was aus Fouqués Feder floß, bekannt geworden. In ſeinem Nachlaß, im Beſitz der Wittwe, finden ſich noch abgeſchloſſene größere Arbeiten, von denen manches das bisher bekannt Gewordene ſogar übertreffen könnte. Zur Mittheilung in Stand geſetzt nenne ich: Ludwig von Thüringen, genannt der Springer, romantiſch hiſtoriſche Dichtung in 3 Büchern; Gelimer, der Vandalen-König, Tragödie; die Eroberung von Byzanz, Tragödie; der Parzival, romantiſche Dichtung in 6 Büchern; außerdem manches in Proſa, darunter Vorleſungen über Poeſie.

VI.

Ausgang der romantiſchen Schule.

Der Entwickelung und Verzweigung der romantiſchen Schule gedenken wir hier nur in allgemeinerem Umriß, weil für Poeſie im engeren Sinne des Worts eben kein bleibender Gewinn von Bedeutung erwachſen iſt. Allerdings fielen der Richtung die Talente zu, ja die beſten, welche die Zeit beſaß, aber ſie gelangten zu keiner wahren Ausbildung, gingen vielmehr in derſelben unter. Das Streben artete in Wildheit und Ungebundenheit aus, nicht wenige ſchwankten zwiſchen einem dem Sinnengenuß ſchrankenlos hingegebenen Leben und wiederum finſterer religiöſer Anſchauung, myſtiſchem Katholicismus, gleichgültig ob ſie zu der alten Kirche übertraten oder nicht. Phantaſterei und Willkühr aller Art blieb in ihren Werken herrſchend, ſie warfen ſie mit nur noch größerer Sorgloſigkeit hin, als in der früheren Genieperiode geſchehen war. Dabei iſt wahrzunehmen, daß gerade Naturen, denen das Romantiſche am wenigſten eingeboren war, ſich mit Zwang in dieſe Bahn begaben, und nur in einer Verkleidung erſchienen, knapp genug um ihre wahre Geſtalt zu verrathen.

Bemerkenswerth iſt, daß um den Anfang des Jahrhunderts Berlin der Mittelpunkt der romantiſchen Beſtrebungen wird. Junge, leidenſchaftlich erregte Kräfte wollten hier einbringen, was in der Hauptſtadt Friedrichs nach Seiten der Aufklärung zu viel geſchehen war. Schon Tieck iſt von Geburt Berliner und hat den eigenthümlichen Charakter nie verleugnet, ihm ſchloſſen ſich hier Wilhelm von Schütz, geboren daſelbſt im Jahr 1776, und Bernhardi an, ſpäter Achim von Arnim, Heinrich von Kleiſt, de la Motte Fouqué, aber auch die übrigen Leiter und Anhänger der Schule verweilten kürzer oder länger in Berlin, beſonders die beiden Schlegel und Zacharias Werner. Gerade auf dem trockenſten Boden ſollten, mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit des Entſchluſſes, jetzt plötzlich die üppigſten Zaubergärten der Romantik erblühen — und wenigſtens an Bewäſſerung ließ man es nicht fehlen. Dasjenige Werk, das zunächſt in der neuen Aera Aufſehen machte, von der Schule als eine große Leiſtung aufgenommen und als ſolche laut und mit Jubel geprieſen wurde, iſt durchaus Berliniſchen Urſprungs, das in der That merkwürdige Stück Lacrimas, von Wilhelm von Schütz. Es erſchien im Jahr 1803, in prächtigem Druck mit Ungerſchen Schriften und es muß ſchon darum unſere Aufmerkſamkeit erregen, weil Auguſt Wilhelm Schlegel ſich als Herausgeber nennt und das Drama mit einem ehrenden Sonett einführt. Es will in der That nicht wenig ſagen, wenn darin das Werk der Frucht der Annanas verglichen wird, und es ſchließt:

So, Freund, will deine Dichtung mir gemuthen:
In jugendlicher Frühlingspracht verborgen
Hegt ſie des fernen Himmelſtrichs Arome.

Hier duft'ges Abendland, dort glüh'nder Morgen;
Dazwiſchen hauchen Lüft' und Meere Fluten
Hin und zurück mit linder Sehnſucht Strome.

Das kann geſpannt machen, und allerdings iſt das Werk ein Höhenpunkt der Romantik, es bekennt ſich durchaus zu Friedrich Schlegels Theorien, folgt überall der Fahne der neuen Schule und ſteht im engſten Zuſammenhange mit den beiden Dramen Tiecks, ſchließt namentlich, wie Octavian, ſich den Formen und der Empfindungsweiſe des Calderon an. Der Verfaſſer iſt auch keineswegs von

Talent verlaſſen, nur findet dies wenig Raum ſich zu zeigen, da es ſogleich einer grellen Verirrung und ausgebildeten Manier anheimfällt, ſo daß es denn auch, wenn man nicht an den Wunderlichkeiten Gefallen findet, kein Leichtes iſt, es durchzuleſen. Die Compoſition des Stückes, obwohl verwickelt genug, iſt doch nur aus wohlfeilem Stoff gebildet; es ſpielt in Spanien, was ſchon die Vorliebe für Calderon nahe legte, dann aber war hier auch der Conflict zwiſchen Chriſtenthum und Heidenthum und der wirkſame Contraſt von Orient und Occident am zugänglichſten. Die Hauptperſonen, Lacrimas und Florio, der eine ein Muſelmann, der andere ein Chriſt, ſind beide in ihrer Jugend vertauſcht, jener in Wahrheit ein Chriſtenkind, dieſer heidniſchen, africaniſchen Urſprungs; hiezu die entſprechenden Geliebten in Königs- und Sultanskindern, ſo ließ ſich damit allein ſchon viel anſtellen. Aber die Verwickelungen und Löſungen kommen nicht im Drama zur Geltung, erhalten keine dramatiſche Ausbildung, ſondern werden nur erzählt; die Perſonen des Stückes dagegen haben vollauf in lyriſchen Ergüſſen zu thun, und zwar in den ſchwierigſten Formen, nicht anders als in Octaven, Sonetten, Terzinen. Man erwäge, was aus dem Dialog werden kann, wenn er lange Scenen hindurch in Sonetten geführt wird; auch die Terzine, die bei Tieck doch nur im Monolog und für den Bericht verwendet wird, rückt hier in den Dialog vor. Daß es den Perſonen durchaus an Charakterzeichnung fehle, läßt ſich nicht behaupten, aber von welcher Art iſt dieſe? Lacrimas macht ſeinem Namen Ehre: er zerfließt überall in Thränen, und Florio — in Sehnen. Jener ſagt ſeiner Geliebten:

Ich Lacrimas, der um dich ward zur Thräne —

Und um auf dieſe Thräne zu reimen erhält ſie den Namen Ismene. Dagegen ſagt Florio, als er eine Blume bricht:

Und kaum faßt ſie dieſer Finger,
Bis in den mein Sehnen glühet —

Und unter viel Aehnlichem:

Ach, wie ſie die Seele ſuchet,
Die doch Sehnſucht nur erlanget!
Daß mein Schmachten wird geſtillet,
Niemals, niemals will ich's hoffen.

Die Sprache iſt bilderreich zum Uebermaaß und von den wunderlichen Metaphern, oft hart an der Grenze des Unſinns, wäre eine luſtige Blumenleſe zu machen, aber der wirklichen Blumen, auch ohne Bild, ſind hier ſo viele und ſie werden ſo hoch geſtreut, daß der Leſer bis ans Knie darin zu waten glaubt und keine geringe Mühe davon hat.*) Aber das Stück, das ſich auch in Acte und Scenen theilt, hält ſich doch mehr von Willkür entfernt als Alarcos und Octavianus, mit denen ſonſt die Aehnlichkeit ſo groß iſt, es zeigt überdies Fleiß und mühſamſte Sitzarbeit, nur leider keinen wahren Kunſtfleiß. Hiernach bleibt denn freilich die Erwartung, welche Schlegels Einführung erregen mußte, unerfüllt. Denn bei allen Thränen und allem Sehnen, allen Blumen und Düften, allen Wogen und Lüften iſt das alles doch nur Schall und Wort und wir fühlen die Saftloſigkeit, den Mangel an Wärme und Leben. Selbſt wenn man auf die Neuheit der Erſcheinung etwas rechnet, bleibt immer noch auffallend, daß Schlegels Urtheil beſtochen werden konnte — aber es war eben die Zeitſtrömung, der auch er mehr nachgab, als zu verantworten war. Er hat ſich ſpäter über die Verirrung des Werkes um ſo unverholener ausgeſprochen: es ſei dieſer Lacrimas eines der merkwürdigſten Beiſpiele des Sieges der Phantaſie über das Gefühl, es könne ſich unter der blendenden Farbenpracht die Herzenskälte nicht verbergen und alle Ausdrücke der Liebe, Sehnſucht, Wehmut u. ſ. w. ſeien in eine bloße Bilderleerheit übergegangen. Allein auch das iſt noch zu viel, denn die Phantaſie und die Farbenglut, jenes von Schlegel ſo ſehr hervorgehobene „Arom", das unſer Drama der edeln Südfrucht gleich ſtellen ſoll, iſt nicht vorhanden, von den ſchönen Worten, Farben, Blumen mußte ein ganz andrer Gebrauch gemacht ſein, wenn wir von einem ſolchen reden dürften. Der Verfaſſer iſt viel zu wenig Künſtler um mit den Farben ſeiner Palette ein glühendes Colorit erreichen zu können, hat er ja doch nicht einmal ein warmes!

---

*) Ich beſitze ein Prachtexemplar der Ausgabe, das vor mir einem kritiſchen Geiſt gehört haben muß; er hat ſich gemüßigt geſehen anzuſtreichen, wie oft das Wort Blume vorkommt, wodurch denn viele Seiten ganz bunt geworden ſind; die Summe muß eine hohe Zahl ergeben — wobei indeß die beſonderen Blumen, Roſen, Lilien, Narciſſen, Levkoyen, Aloen und ſelbſt Ingwer, ungerechnet ſind.

Um indeß in jeder Art dem Werk gerecht zu werden, ſtehe hier ſchließlich noch die Bemerkung, daß Lacrimas unter den romantiſchen Dramen inſofern eine eigne Tonart anſchlägt, als er in das Gemütsleben einzudringen verſucht und noch ausdrücklicher in dieſer Region verweilt, doch ſcheint ihm auch hier Tieck, namentlich mit ſeinem melancholiſchen Golo, den Weg gewieſen zu haben. Im Uebrigen liegt ſein Verdienſt darin, daß er ein weiteres Fortgehen in dieſer Bahn unmöglich machte; ſelbſt die Form war vernutzt, ohne daß ein Gewinn erwachſen wäre.

Die Romantik war Nebenwege zu ſuchen genöthigt und hier ſtellte Berlin wieder einen Vertreter, der an poetiſcher Kraft den Vorgängern überlegen heißen darf: es iſt Achim von Arnim. Die Familie ſtammt aus der Ukermark, er ſelbſt wurde am 28. Januar 1781 zu Berlin geboren, widmete ſich den Naturwiſſenſchaften, machte größere Reiſen und brachte ſeine letzte Lebenszeit auf ſeinem mit Eifer bewirthſchafteten Gute Wiepersdorf bei Dahme zu, woſelbſt er im Jahr 1831 ſtirbt. Er war vermählt mit der Schweſter ſeines Freundes Brentano, ſpäter unter dem Namen Bettina bekannt. Frühzeitig im Verkehr mit den Führern der neuen Schule war er Mitarbeiter an ihren Zeitſchriften und gab eine Reihe von Romanen heraus, die ſich durch Geiſt und lebensvolle Darſtellung auszeichnen, unter ihnen beſonders hervorragend „die Gräfin Dolores" und „die Kronenwächter", letztere leider unvollendet. Auf dieſe reichen Productionen näher einzugehen überſchreitet unſere Aufgabe, aber es bleibt auffallend, daß ſie bei allen ihren Vorzügen ſo wenig Glück gemacht und gar nicht ins Volk gedrungen. Heine, der in ſeinem Büchlein über die romantiſche Schule dieſe Vorzüge in ſo hohem Grade anerkennt, der Arnim eine Phantaſie von weltumfaſſender Weite, ſeinem Gemüt eine ſchauerliche Tiefe beimißt und ſeine Darſtellungsgabe unübertrefflich nennt, ſucht ſich dieſe Erſcheinung zu erklären: „Etwas fehlte dieſem Dichter, und dieſes Etwas iſt es eben, was das Volk in den Büchern ſucht: das Leben.“ *) Sollte denn aber Arnim dies unter den Romantikern als Eigenthümliches haben und iſt es überhaupt richtig? Wir beſitzen von Arnim Gedichte, und in dieſen bekundet ſich ein nicht unbedeutendes lyriſches Talent, insbeſondere auch ein inniges Gefühl, wie man es bei anderen Romantikern nicht finden kann; er würde ſich den beſten Dichtern Deutſchlands würdig anſchließen, wäre nur ſein Streben von Hauſe aus auf eine feſtere Kunſtform gerichtet geweſen.

Gern zeigten wir etwas von dem Charakter ſeiner lyriſchen Ergüſſe, in denen bald mehr das eigentliche Romantiſche, bald das Capriciöſe, dann aber auch wieder das Verſtändige hervortritt; ſtatt alles Anderen ſtehe hier ein kürzeres Stück, in welchem aber der Kern des Mannes ſich hinreichend ausſpricht.

Gebet.

Gieb Liebe mir und einen frohen Mund,
Daß ich dich, Herr der Erde, thue kund,
Geſundheit gieb bei ſorgenfreiem Gut,
Ein frommes Herz und einen feſten Mut,

---

*) Er führt dies dann nach ſeiner barocken Weiſe aus: „Dieſe Figuren ringen, ſtellen ſich auf den Kopf, nähern ſich uns heimlich und flüſtern uns leiſe ins Ohr: Wir ſind todt.“ Ferner: „Manchmal iſt Arnim witzig, und wir müſſen ſogar lachen; aber es iſt doch, als wenn der Tod uns kitzle mit ſeiner Senſe.“ Auch eine Art, Literaturgeſchichte zu ſchreiben!

Gieb Kinder mir, die aller Mühe werth,
Verſcheuch die Feinde von dem trauten Heerd;
Gieb Flügel dann und einen Hügel Sand,
Die Flügel ſchenk dem abgeſchiednen Geiſt,
Daß er ſich leicht der ſchönen Welt entreißt —

Es iſt etwas viel auf einmal erbeten — dennoch ſcheint der glückliche Dichter ſich der Erfüllung alles deſſen erfreut zu haben.

In Gemeinſchaft mit ſeinem Freund und Schwager, Clemens Brentano, hat Arnim ſich noch das große Verdienſt erworben, eher als Andere daran dachten, die Schätze der im Volk lebenden Poeſie zu ſammeln in des „Knaben Wunderhorn" (3 Bde., Heidelberg 1808).

Was übrigens Arnim von ſeinen romantiſchen Zeitgenoſſen, und namentlich von Brentano unterſcheidet, iſt, daß er ſich von der katholiſirenden Richtung fern hält und überhaupt einen klaren, oft praktiſchen Verſtand in ſeinen Werken durchleuchten läßt; ebenſo wenig tritt das Ariſtokratiſche, das ſich ſonſt ſo leicht mit dem Romantiſchen verbindet, bei ihm hervor, im Gegentheil nehmen wir Freiſinnigkeit im Sinn ſeines Jahrhunderts bei ihm wahr und er ſpricht ſich ſogar beſtimmt zu Gunſten einer conſtitutionellen Regierungsform aus. Es iſt hier beſonders zu verweiſen auf den geiſtreichen, an Aelteres anknüpfenden Aufſatz: „Wahrhaft neue Zeitung von unterſchiedlichen Orten und Landen. Mitgetheilt von L. Achim von Arnim. Gedruckt in der Parnaſſiſchen Druckerei 1620" — noch heute ſehr leſenswerth.*)

Von hier ab ſehen wir nun überhaupt die Anhänger der neuen Richtung vorzugsweiſe und ausſchließlich der Proſa ſich zuwenden. Es iſt uns dies ſehr verſtändlich, denn es konnte nicht entgehen, daß die Formen der ſüdeuropäiſchen Poeſie ſich wenig für das

---

*) Abgedruckt im erſten Jahrgange des Geſellſchafters, 1817; man ſehe auch: Gubitz Erlebniſſe II, S. 128 ff.

Deutſche eignen, daß ſie im Drama unbrauchbar und verderblich ſind; es fehlte aber überhaupt an Formſinn und vollends an demjenigen, *welcher für einen neuen Inhalt das entſprechende* Aeußere hätte finden und erfinden können. Die verſchiedenen Romane **Brentanos** bergen bei viel Phantaſtiſchem und Wunderlichem einen nicht zu unterſchätzenden Beſitz von geiſtvoller Laune und theilweiſe auch Geſtaltungskraft, während wir auf dem Gebiet poetiſch geformter Dichtung nur von kleineren Stücken berichten könnten, die von ſeinen höheren Eigenſchaften keinen vollen Begriff geben.

Auch in den Verhältniſſen des Lebens zeigt Brentano dieſelben Eigenſchaften, wie in ſeinen Werken, er iſt religiöſer Schwärmer, durchaus excentriſch und unberechenbar. Einmal wollte er ſich in Berlin den Hungertod geben, brach dann aber doch bei Gelegenheit*) ſein Gelübde, von Berlin begab er ſich nach dem Kloſter Dülmen, pilgerte dann abenteuerlich umher und verſuchte in der Nähe von Rom das Leben eines Einſiedlers.

Auch der Roman- und Novellendichter E. T. A. **Hoffmann** ſteht mit Einem Fuß in der Romantik; er bringt das Phantaſtiſche, Abenteuerliche, das Spiel mit dem Unheimlichen und Diaboliſchen theils aus derſelben mit, theils zu derſelben hinzu, und lenkt immer mehr in das Grelle, Wirkungsvolle, Pikante ein, ganz im Gegenſatz zu den weichen und ſchmelzenden Tönen der urſprünglichen Romantik, vollends iſt ihm die Frömmigkeit und Demut eben ſo läſtig geworden als die gebundene Form und Reimſpielerei. Aber in der wilden Ausſchweifung der Phantaſie, ſo wie auch des Lebens, ſteht er keinem ſeiner romantiſchen Genoſſen nach.

Es wäre hier noch der eine oder andere Name der romantiſchen Schule beizuzählen, je nachdem man mehr eine beſtimmte Gruppe von befreundeten Perſonen, die ſich um einen gewiſſen Mittelpunkt ſammeln, darunter verſteht, oder mehr ein Princip ins Auge faßt, das hier aber auch wieder ſeine Abwandlungen hat. Legt man das Gewicht auf die Verherrlichung des Ritterthums in engſter Verbindung mit religiöſer Schwärmerei, die Hinneigung zum älteren Bekenntniß und die Sehnſucht nach Zuſtänden des Mittelalters, insbeſondere auch dem deutſchen Kaiſerthum, dann wird Max von Schenkendorf in vorzüglichem Maaß hieher zu zählen ſein, ebenſo der von Fouqué eingeführte Joſeph von Eichendorff. Erſterem werden wir bei den Freiheitsdichtern begegnen und für letzteren wird ſich weiterhin noch ein gebührender Raum finden.

---

*) Man ſehe Gubitz Erlebniſſe II, 147.

Hoffmann wiederum kann Adalbert von Chamiſſo mit dem 1814 erſchienenen Peter Schlemihl angereiht werden, ein letzter glücklicher Griff in dies Gebiet.

VII.

Ueberblick.

Wir haben bereits einleitend das Weſen der Romantik darzuſtellen geſucht; jetzt, nachdem wir die Bekanntſchaft ihrer hauptſächlichen Vertreter gemacht, läßt ſich die Betrachtung aufnehmen und fortſetzen. Es wurde vorhin das Auftreten der romantiſchen Schule als eine Reaction bezeichnet, und zwar nicht nur gegen die Renaiſſance, ſondern auch überhaupt gegen die Aufklärung. Die Urſachen dieſer Wendung liegen tief und greifen weit über die Literatur hinaus. Die Freigeiſterei, welche zugleich ſoviel von franzöſiſcher Leichtfertigkeit und Frivolität angezogen hatte, konnte in Deutſchland nicht tief dringen und nicht lange andauern, ſie hatte nur die Oberfläche, gewiſſe hervorragende Punkte berührt, mußte aber bei dem erſten Anlaß auch von dieſen wieder zurückweichen. Das ſchwere Leiden des deutſchen Vaterlandes während der drohenden Fremdherrſchaft und während ihrer ſelbſt führte das Volk auf ſein Inneres zurück, rief den religiöſen Sinn wieder hervor. In derſelben Richtung wirkte das Studium altdeutſcher Poeſie und bald auch Kunſt, die Kenntniß der Nibelungen, der Minneſinger, der alten Volkslieder. Die abgeriſſenen Fäden der Tradition knüpften ſich wieder an, das ſchon ſo fremdgewordene Mittelalter trat wieder näher, man wurde ſich der Armut bewußt in der man ſich befand, man lernte die Reichthümer kennen, die dort vorhanden geweſen, die Schätze, welche auch jetzt noch zu heben waren. Zugleich drängte die ſinnlicher gewordene Poeſie auch auf ſinnlichere, impoſantere Formen des religiöſen Cultus hin, wie ſie in der alten Kirche noch heute zu finden ſind, man wurde von der Dichtkunſt und ihren Forderungen aus zum katholiſchen Bekenntniß hinübergeführt und es fehlte nicht an ſolchen, welche nach irren Kämpfen bald in dieſem Ruhe und Genügen fanden. Dazu die Bekanntſchaft mit Calderon.

Es iſt auffallend, wie groß der Einfluß war, den dieſer ausländiſche Dichter plötzlich gewann. Hatte Shakeſpeare weſentlichen Antheil an den Bewegungen der ſiebziger Jahre gehabt, an einer fruchtbaren Gährung, aus der ſich ſo viel Treffliches und Aechtes abgeklärt hat, ſo nimmt Calderon in Beziehung auf die neue Schule in den neunziger Jahren dieſelbe Stelle ein, ja ſein Einfluß ſcheint noch größer und unmittelbarer zu ſein. Nicht nur ſeine katholiſche Auffaſſung entſprach der eintretenden Strömung, ſondern auch die friſche und bunte Farbe ſeines Colorits und das Phantaſtiſche ſeiner Erfindungen; einen Hauptpunkt aber bilden die von ihm gebrachten Formen. Im Verhältniß zur großen Productionsluſt des jungen Geſchlechtes hätte es nicht nur an Inhalt, ſondern auch an Form gefehlt; was ſo begierig geſucht wurde, war nun hier geboten und lebhaft griff man zu. Ich bin geneigt dieſem Umſtand ein nicht geringes Gewicht beizumeſſen, denn überall, in Kunſt wie in Wiſſenſchaft, zeigt ſich, daß dargebotene Formen und Formalismen für die Nachfolge einer Jüngerſchaft ganz beſonders einladend ſind: hier finden ſich die ſchwächeren Geiſter bald zurecht und leben dann wohl in der angenehmen Täuſchung mit der neuen Form auch einen neuen Inhalt zu beſitzen. Es bedarf aber heutigestags keiner weiteren Ausführung, wie wenig Calderon mit Shakeſpeare zu vergleichen ſei, der Uebergang von jenem zu dieſem kann nicht als Fortſchritt betrachtet werden, ſondern iſt offenbarer Rückſchritt, die Hauptſache aber bleibt, daß Shakeſpeare ein Durchgang war, ein Weg um zu Leben und Natur zu gelangen, ja zur Eigenheit des Schaffens, während dies von Calderon durchaus nicht gilt, der vielmehr von der mühſam gewonnenen Freiheit nur wieder zu einer neuen Abhängigkeit zurückführte, überdies zur Manier, in der That ein ſo auffallender Rückſchritt, daß er ſich nur durch die allgemeine Conſtellation erklären läßt. Die Schlegel und die geſammte romantiſche Schule hat den ſpaniſchen Dichter augenſcheinlich weit überſchätzt; viel richtiger hatte hier Leſſing geurtheilt (ſ. o.), aber auch Schiller. Wir finden ſein noch ſo günſtig als möglich gefaßtes Urtheil in einem Brief an Körner vom 6. October 1803, alſo nach dem Erſcheinen von Schlegels Ueberſetzung: „Was Du von Calderon ſagſt, finde ich ſehr richtig.“

Und Körners Worte, auf welche Schiller hier antwortet, hatten gelautet: „Ueber Schlegels Calderon habe ich Dir wohl noch nichts geſchrieben. Eine üppige und rege Phantaſie iſt in Calderon nicht zu verkennen, aber was man Gemüt nennt, ſcheint ihm zu fehlen. Seine Geſtalten ſind flach, und er ſpielt nur mit ſeinem Stoffe, anſtatt ihn mit Liebe zu behandeln. In dieſer Rückſicht ſteht er weit unter Shakeſpeare. Auch das Regelloſe des Plans iſt bei Shakeſpeare von ganz anderer Art“ u. ſ. w. Ferner: „Shakeſpeare iſt kühn, aber Calderon iſt frech, und in dieſer Frechheit, für die es nichts Heiliges giebt, glaubt mancher das Genialiſche zu finden. In der Ueberſetzung waren mir die Trochäen des Dialogs ungenießbar und ſchleppend. Ob ſie es auch im Original ſind, weiß ich nicht.“ Und dieſen Worten ſtimmte Schiller bei, will dann aber doch dem Calderon in ſeiner Art die Meiſterſchaft nicht nehmen. Er habe nur Sinnlichkeit und Leidenſchaft an Stelle der moraliſchen Tiefe des Gemüts, aber ſelbſt das, was regellos erſcheine, werde durch eine höhere Einheit zuſammen gehalten. Ob ſich dem letzteren Entſprechendes bei den Romantikern finde, bleibt fraglich und ſelbſt Calderons Darſtellung der Leidenſchaft dürfte zweifelhaft bleiben, ſobald wir ſie mit Shakeſpeare vergleichen.

In der That kann nur das Zuſammentreffen ganz beſonderer Umſtände, nur die ſtarke Luftſtrömung des Zeitgeiſtes uns erklären, wie begabte Männer und ſonſt klar ſehende Kritiker plötzlich die von Shakeſpeare eröffnete Bahn verlaſſen und ſich, tief herabſteigend, einer anderen zuwenden konnten, von jenem Zauberſpiegel der Welt zu einem Puppenſpiel und Guckkaſten, von der Freiheit zu einer neuen Feſſel; wie man ferner neben Werken Goethes und Schillers an Alarcos und Lacrimas Gefallen finden, wie man von Octavianus ſich den Beginn einer neuen Kunſt verſprechen konnte! Um ſo begreiflicher aber wird es, daß die talentvollen Anhänger der Romantik ſelbſt nicht lange in derſelben verweilt haben, daß Ludwig Tieck es bei ſeinen zwei Stücken bewenden ließ und ſpäter einen ganz andern Weg einſchlug, daß Wilhelm von Schütz ſeinem Lacrimas kein zweites an die Seite ſtellte. Nicht minder Alarcos und Roland blieben einzeln, freilich war Friedrich Schlegel überhaupt kein Dichter, aber auch Fouqué ſuchte einen Rückzug ins Nordiſche und legte bald die Calderoniſche Form ab, Arnim, Brentano, Hoffmann aber zogen ſich mehr und mehr in die Proſa zurück, oder ſuchten ſeitwärts abzulenken. Eine neue Bahn, wie man ſo ſehr gehofft, ſo ſtark ausgeſprochen, war alſo nicht eröffnet.

Dagegen iſt viel Widerſpruchvolles in dieſen Beſtrebungen, wie ſchon gelegentlich darauf hingewieſen worden. Man wollte eine chriſtlich-germaniſche Poeſie, eine deutſche; aber man folgte einem fremden Vorbilde und nahm ſtatt des Chriſtlichen das Katholiſche. Man wollte volksmäßig ſein, naiv, einfältig: aber man bewegte ſich in künſtlichſten Formen, verfiel geſuchten Phantaſtereien. Man wollte tief, gemütvoll ſein, und begab ſich in Aeußerlichkeiten, verletzte gerade auf dieſer Seite die Forderungen der Kunſt auf's gröblichſte. Das Ergebniß der neuen Kunſtbeſtrebung war in vieler Hinſicht die offenbare Kunſtloſigkeit; aber reich und erfinderiſch war man an Beſchönigungen aller Art, während man im Grunde den verſchiedenen und widerſprechenden Muſtern nur ihre Fehler abgeborgt hatte. Mit den Formen Calderons verdeckte man den Mangel an Inhalt und Leben, der Anſchluß an alte, volksthümliche Poeſie führte zu arger Vernachläſſigung der Sprache, oft zum trivialſten Ausdruck, der ſich als naiv, als unſchuldig wohl gar empfehlen ſollte.

Iſt nun hier mancherlei Irrung, ja Verirrung, ſo darf das doch nicht hindern ein gewiſſes Recht dieſer Richtung, ſo wie die Nothwendigkeit der Reaction anzuerkennen. Bei aller Unklarheit und Uebertreibung lag ein richtiges Gefühl zu Grunde, in welcher Himmelsgegend das Gebiet der Poeſie zu ſuchen ſei. Man wollte aus der Proſa und Alltäglichkeit heraus, dann beſonders aus dem Verſtandesmäßigen und Rhetoriſchen, letzteres mit Oppoſition gegen Schillers Nachahmer und gegen ihn ſelbſt, jenes insbeſondere gegen Iffland und Kotzebue und wiederum Voß und den Werneuchener Schmidt An Stelle der ſentimentalen Landſchaftsmalerei ſuchte man eine mehr poetiſche. Ein unanfechtbares Verdienſt bleibt das Schürfen nach im Volk lebender Poeſie und das Wiederaufſuchen und Anknüpfen der zerſchnittenen Fäden des Zuſammenhangs mit der Poeſie der alten großen Zeit des deutſchen Kaiſerthums. Dabei iſt nicht zu vergeſſen, daß die fromme Richtung auch eine ernſtere Auffaſſung der Liebe und eine keuſchere Behandlung geſchlechtlicher Verhältniſſe zur Folge hatte, mit Widerwillen und Entrüſtung wendete man ſich ebenſowohl von der rohen als lüſternen Darſtellung ab, aber auch die tiefer liegenden verfänglichen Conflicte, bei denen Goethe verweilt, wurden fern gehalten. Der Gewinn war für die Sittlichkeit und für die Poeſie gleich groß, denn man war jetzt veranlaßt ſich nach anderen Motiven umzuſehen, woran es ſo ſehr gefehlt hatte. Die eröffneten Quellen mittelalterlicher Poeſie gaben hier Stoff in Fülle, und immer beſſer wurde man damit bekannt. Fouqué beſonders iſt hier zu rühmen, und darin liegt ſeine Stärke. Im Ganzen iſt beſonders feſtzuhalten, daß eben hier wiedergebracht werden ſollte, was verlernt war durch die Wendung, welche auch die deutſche Poeſie unter Opitz genommen. Opitzens neue Kunſt hatte ſich von allem Volksmäßigen abgekehrt, das tiefere Gemüts- und Seelenleben unberührt gelaſſen, dafür aber eine formelle Bildung, deren die Sprache freilich dringend bedürftig war, zugleich mit oratoriſcher Ausbildung gebracht, und auf dieſem Wege Form und Inhalt zu wahrem Pathos erhoben. Es culminirt dies in Schiller, und ſicherlich kann die Tragödie, ſo wie überhaupt alle Poeſie deſſelben nicht entbehren — nur darf es nicht geſchehen auf Koſten jener tiefer liegenden, anſpruchsloſeren Vorzüge. Hiervon hatten die Romantiker ein gewiſſes Bewußtſein, ſie wollten das Volksmäßige, Naive, unmittelbar Muſikaliſche, zumal in der Lyrik, die allzu oratoriſche Ausbildung des Wortes widerſtrebte ihnen. Darauf beruht denn großentheils auch ihre Abwendung von Schiller und deſſen Unterſchätzung.

Sind doch aber auch Goethe und Schiller von der Romantik nicht unberührt geblieben. Es beſteht hier eine unleugbare Beziehung, welche wohl um einige Schritte zu verfolgen iſt. Fällt die Entwickelung der neuen Schule in die letzten Jahre des vorigen und in die erſten des gegenwärtigen Jahrhunderts, ſo hat Schiller ſie im Weſentlichen noch erlebt, Goethe ſie ſogar überlebt; auch giebt es ja von ihnen mancherlei Urtheile über dieſelbe. Sie konnten dieſe neuen Beſtrebungen nicht unmittelbar gutheißen und annehmen, aber ſie haben ſich doch auch nicht bloß ablehnend gegen dieſelben verhalten, ja ihnen wohl ſelbſt einen Einfluß geſtattet. So wenig ſich verkennen läßt, daß die Heroen deutſcher Poeſie lange vor dieſem jüngeren Geſchlecht das romantiſche Element mit ihrer Poeſie beſaßen, wie ja Stolberg, Bürger, ſelbſt Hölty, ſchon in dieſe Bahn einlenken — wie könnte auch, was allgemeiner Beſitz der Poeſie iſt, der beſondere einer Schule ſein! — ſo haben ſie doch, als die Strömung der Zeit ſich nach dieſer Seite hin entſchied, das Romantiſche in mancher Rückſicht ſtärker hervortreten laſſen. Dies gilt beſonders von dem damals noch in voller Manneskraft ſtehenden Schiller, der, nicht minder als Goethe, alles zu nutzen, aus allen Blumen Honig der Poeſie zu ſaugen wußte. Tieck deutet an (ſ. o.), daß ſeine Genoveva auf Schillers Maria und auf ſeine Jungfrau von Einfluß geweſen. Die Zeit des Erſcheinens dieſer Werke macht es möglich und es iſt an ſich auch gar nicht unwahrſcheinlich; aber wie ſehr hat Schiller in der Maria die Begeiſterung für den Katholicismus dramatiſch verarbeitet und wie glanzreich entwickelt ſich dieſe religiöſe Anſchauung in der Jungfrau von Orleans, wie tief und innig verſchmilzt ſich hier dieſelbe mit dem geſammten romantiſchen Inhalt! Die ganze romantiſche Schule war nichts Aehnliches zu geben im Stande, ſo daß Schiller hier recht eigentlich erſt die Blüte gebrochen hat. Auch die Anwendung der ſüdlichen Formen iſt hier eben ſo maaßvoll und angemeſſen als wirkungsvoll. Gleiches gilt in den Gedichten von dem Kampf mit dem Drachen und dem Gang nach dem Eiſenhammer, wo aber doch Schiller auf eigenen Füßen ſteht, ſofern er, wie Goethe hervorhebt, aus ſeiner ſchwäbiſchen Heimat den Katholicismus kannte und auch in ſeiner poetiſchen Schöpferkraft hier frei geſtaltete. Man wird alſo wohl am richtigſten ſagen, Schiller habe dieſe Seite ſeines poetiſchen Fonds beſonders herausgekehrt zur Zeit, da ſich allgemeinere Empfänglichkeit dafür vorfand.

Anders ſteht es mit Goethe. Ihm liegt das Romantiſche noch viel näher, er hat dieſe Töne ſchon früher ſtark und rein angeſchlagen, ja beſonders beigetragen, den Romantikern dieſen Weg zu weiſen, ſeine geſammte Dichtung iſt mehr naiv als deklamatoriſch, mehr phantaſiereich und phantaſtiſch. Es ließe ſich begreifen, daß die einſeitige Uebertreibung ihm nicht behagt habe; aber gerade auch zur Zeit, da die Romantik aufzuſchießen und zu wuchern anfing, wollte er von dem nordiſchen Spuk ſich abwenden zu den reinen Formen der Griechen hin — freilich zu den Formen. Als nach Schillers Tode und in ſpäterer Zeit überhaupt die Form ihm wichtiger wurde und er nach verſchiedenen Formen, jetzt auch nach denen der ſüdeuropäiſchen Poeſie griff, da finden wir auch Annäherung an die Tonart Calderons und Befreundung mit derſelben. In dieſer ſpäteren Periode nun hat Goethe nicht Weniges gegeben, was nahe Verwandtſchaft mit der Dichtungsart der jüngeren Schule zeigt und dann natürlich nicht wenig beitrug, dieſe auf ihrem Wege zu beſtärken. In den beſten Leiſtungen von Fouqué und ſelbſt auch von Tieck, namentlich aber in Fouqués Rübezahl, den wir darum beſonders ins Auge faßten, werden Verſe und Strophen geleſen, die ſehr nahe mit den ſpäteren von Goethes Hand übereinkommen, ja hie und da ihnen zum verwechſeln ähnlich werden. Ueberhaupt wies Goethes im Alter entwickeltes und bevorzugtes Formtalent ſchon auf die entſprechende Richtung der Romantiker hin; es wäre aber auch nicht allzu kühn, zu behaupten, die ſtarke Phantaſterei, welche in dem zweiten Theil des Fauſt herrſcht, ſo wie die willkührliche Behandlung des Ganzen, habe in den allgemeinen Ausſchweifungen der jungen Zeitgenoſſen Anhalt und Beiſpiel gefunden, ſo daß damals weniger auffallend erſchien, woran wir heute wieder Anſtoß nehmen.

Es läßt ſich Goethes Berührung mit der Beſtrebung der Romantiker ſogar noch näher verfolgen. Ich finde ſie beſonders auch in zwei Stücken, der Helena und der Pandora. Der Dichter, der eben erſt von den reinen Formen der Griechen geſprochen hatte und den düſtern Spuk des Mittelalters abthun wollte, machte plötzlich eine Wendung, bei welcher der Einfluß der neuen Schule ſich ſchwer in Abrede ſtellen läßt. Die Schlegel hatten die Poeſie des Mittelalters der des Griechenthums mit mindeſtens gleicher Berechtigung gegenübergeſtellt: dieſen Gegenſatz faßte Goethe auf, und er iſt es, den er in der Helena poetiſch verwerthet bis auf die Verſchiedenheit der Form, Maaß und Reim (ſ. o.). Leichter dann vermiſchen ſich in der Pandora, die ſich ſo ſehr in der Form bewegt, die Rhythmen der griechiſchen Tragiker mit den gereimten Trochäen Calderons und im zweiten Fauſt verſpricht der Mythus von Euphorion, dem Sohn des mittelalterlichen Fauſt und der griechiſchen Helena, zugleich der Verein des Nordens und Südens, eben das höchſte der Poeſie, ihre glanzvolle Zukunft, eine Erfindung, welche ſchwerlich gedacht werden kann ohne den Vorgang der Romantiker und welche kennzeichnend iſt für die Zeit, in welcher ſie herrſchte. Aber man ſieht auch, daß Goethe immer noch die Antike beibehält und keineswegs ſich mit jenen auf gleichen Boden ſtellt. Wie wäre das auch möglich?

Der große Dichter hatte ſchon früh der Phantaſie den freieſten Spielraum gegeben, wir erinnern an ſein Gedicht:

Welcher Unſterblichen
Soll der höchſte Preis ſein?
Mit niemand ſtreit' ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen,
Immer neuen
Seltſamen Tochter Jovis,
Der Phantaſie.

Und im folgenden ſorgt er, daß die alte Schwiegermutter Weisheit das zarte Seelchen Ja nicht beleid'ge! Aber eben dieſes zarte Seelchen wurde von den Romantikern in anderer Art gemißbraucht, ſie gingen, wohl eben auch, weil ihre Flügel zu kurz waren, zur Phantaſterei über, und wir verſtehen recht wohl, wie ſehr das bei dem Dichter jener ſchönen Zeilen innerſten Widerwillen erregen mußte. Daher denn ſein wohlbegründetes Urtheil: „Werner, Oehlenſchläger, Arnim, Brentano und Andere arbeiten und treiben's immer fort; aber alles geht durchaus ins Form- und Charakterloſe. Kein Menſch will begreifen, daß die einzige und höchſte Operation der Natur und Kunſt die Geſtaltung ſei und in der Geſtalt die Specification, damit ein jedes ein Beſonderes und Bedeutendes werde, ſei und bleibe. Es iſt keine Kunſt ſein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoriſtiſch walten zu laſſen; etwas muß immer daraus entſtehen."

Endlich iſt, um über das Weſen der Romantik ins Klare zu kommen und daſſelbe in ſeinem ganzen Umfange zu faſſen, noch ein Blick auf die Parallel-Erſcheinung in der Kunſt zu werfen. Es dürfte bekannt ſein, daß die Romantik nicht in der deutſchen Literatur einzeln ſteht, ſondern daß ſie in der deutſchen Malerei eine genau entſprechende Richtung der Zeit neben ſich hat. Wer hätte nicht von dem alterthümelnden und katholiſirenden Nazarenismus gehört, der herrſchenden Richtung der deutſchen Künſtler in Rom in den erſten Decennien unſeres Jahrhunderts! War Rom der Mittelpunkt, ſo ging ſie doch von Deutſchland aus, ja aus dem Schooß derſelben Verbindungen, aus denen die Romantik der Poeſie erwuchs. Die beiden Schlegel, beſonders der jüngere, haben auch hier Antheil, noch mehr Tiecks Jugendfreund Wackenroder. Heinrich Wilhelm Wackenroder war 1772 zu Berlin geboren, hatte in Erlangen und Göttingen ſtudirt, war ſpäter Kammergerichts-Referendar in Berlin und ſtarb hier am 13. Februar 1798. Er hatte in Nürnberg und Bamberg die Eindrücke altdeutſcher Kunſt, darauf der italieniſchen in Dresden empfangen und verarbeitete dieſelben im Sinne ſeiner Zeit und ſeiner befreundeten Kreiſe. So erwuchſen die „Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders", von L. Tieck 1797 herausgegeben, in neuer Auflage 1814, ferner: Phantaſien über die Kunſt für Freunde der Kunſt, herausgegeben von Tieck 1799. Dieſe Werke, ſehr im Gegenſatz zu den damaligen Beſtrebungen Goethes und Meyers, wollten in der Kunſt das Religiöſe, das Kirchliche und wiederum das Nationale, und wendeten ihre Aufmerkſamkeit beſonders den tiefen und innigen Werken der älteſten Schulen, ſowohl den italieniſchen als den deutſchen zu, welche noch nicht im Beſitz der mehr äußeren Vorzüge ſind, dieſe aber in dem Ausdruck der Frömmigkeit, der Hingebung und Inbrunſt erſetzen. Von hier aus begann man die lange Zeit geringgeſchätzten Werke alter Kunſt, namentlich auch der deutſchen und burgundiſchen, wieder in Ehren zu halten und es bildete ſich in ſolchem Sinn eine neue Schule, zunächſt der Malerei, die ihren Mittelpunkt in Rom fand. Sie floh allen Sinnenreiz, ſtrebte nur nach den bezeichneten inneren und in der That höheren Vorzügen. Fehlte es dabei nicht an Uebertreibung und Ausartung, welche von Gegnern lebhaft erfaßt wurde, ſo ſind doch aus dem Schooß dieſer ernſten Beſtrebungen, die damals eine Nothwendigkeit waren, bedeutende Leiſtungen und glänzende Namen hervorgegangen; wir nennen hier ſtatt aller anderen nur Cornelius und Overbeck, denen die gleichartige Poeſie wohl kaum die ihrigen zur Seite ſtellen kann. Von hier aus iſt nicht nur die Wiedererweckung deutſcher Kunſt hervorgegangen, ſondern es haben dieſe Beſtrebungen auch unbeſtreitbaren Zuſammenhang mit der Wiedererweckung Deutſchlands. Letzteres wenigſtens läßt ſich aber auch von dieſer Poeſie nicht in Abrede ſtellen.

Man kann die Frage aufwerfen, ob es das unzureichende Talent dieſer Dichter ſei, welches die Romantik nicht zu geſundem Gedeihen gelangen ließ, oder ob die Schiefheit der Richtung ſelbſt vielmehr das Talent unterdrückt habe. Es kommt der Wahrheit wohl am nächſten, wer beides annimmt, bei den Einzelnen bald mehr das Eine, bald das Andere. Gewiß iſt, daß dieſe Dichter, was ſie an poetiſchem Beſitz hatten, nicht zur Geltung brachten — ſie ließen hier alſo eine Erbſchaft ihren Nachfolgern — in der Lyrik beſonders Joſeph von Eichendorff, nicht minder auch Ludwig Uhland — ſie fiel zum Theil lachenden Erben zu, darunter ſogar einem fauniſch lachenden.

Neunundzwanzigſtes Buch.

Dramatiker.

I.

Dramatiker.

Die Zeit von Schillers Tod bis zu den Freiheitskämpfen iſt nicht leer an dramatiſchen Beſtrebungen; wie hätte auch ein ſo glänzender Beginn, ein ſo rege gewordenes Intereſſe plötzlich aufhören können! Aber dieſe Zeit, wir ermeſſen es, war einer ruhigen Entwicklung nicht günſtig, eine neue Gährung, wie dargeſtellt worden, hatte die Geiſter ergriffen und wirkte ſelbſt auf diejenigen ein, die ſich nicht unmittelbar zur Schule bekannten; die herabgeſtimmten Forderungen aber riefen auch ſolche auf den Kampfplatz, deren Kräfte dafür nicht ausreichten. Wir bekommen jetzt auf dramatiſchem Gebiet noch fernere Erſcheinungen, die vielleicht nicht möglich waren, wenn Schiller hätte fortfahren können Werke von ſolchem Gewicht zu ſtellen, wie die ſeiner letzten Lebensjahre.

Es ſind beſonders zwei Dichter, auf welche wir hier den Blick zu richten haben, Zacharias Werner und Heinrich von Kleiſt, und beide, obwohl ihrer Anlage nach ſehr verſchieden, ſtehen ſich doch gleich in der innern Unruhe und Verworrenheit ihres Lebens, welche allein ſchon Beruhigtes und Vollendetes nicht erwarten läßt. Sind ſie auch nicht ins Volk gedrungen, weder zu ihrer Zeit noch ſpäter, ſo ſind ſie doch der Literatur erhalten worden, und hier iſt durch liebevolle Aufmerkſamkeit das Erforderliche in vollem Maaß geſchehen. Wir aber meſſen den Grad der Ausführlichkeit unſrer Betrachtung nach dem Maaß des Verdienſtes ab, das wir ihnen zugeſtehen dürfen.

II.

Zacharias Werner.

Friedrich Ludwig Zacharias Werner iſt zu Königsberg in Preußen am 18. November 1768 geboren, Sohn des dortigen Profeſſors der Geſchichte und Beredtſamkeit, von mütterlicher Seite Großneffe des Dichters Valentin Pietſch. Er beſuchte Gymnaſium und Univerſität ſeiner Vaterſtadt, um die Rechte zu ſtudiren; im Jahr 1790 machte er eine Reiſe nach Berlin und Dresden, kehrte dann nach Königsberg zurück und ward 1793 als expedirender Sekretär angeſtellt, ſpäter in Warſchau. So untergeordnet das Amt war, ſo erfüllte er doch deſſen Pflichten 12 Jahre lang, während dieſer Zeit aber war er dreimal verheiratet, zuerſt mit einer Perſon von mehr als zweifelhaftem Ruf, darauf mit einem guten frommen Kinde, von beiden ward er geſchieden, dann heiratete er eine Polin, die ſo wenig deutſch verſtand als er polniſch; und auch dieſe letzte Ehe mußte ſpäter gelöſt werden. Er verkehrte in Warſchau mit dem bekannten Novellendichter Hoffmann, mit Mnioch und Hitzig. Sein Chef, der Gefallen an ſeinen ſchon damals gedruckten Dramen fand, bewirkte ſeine Verſetzung nach Berlin und wußte ihm hier möglichſte Muße zu verſchaffen. Hier brachte er ſeinen Luther auf die Bühne. Im Jahr 1807 reiſte er über Frankfurt und Köln nach Gotha, fand daſelbſt günſtige Aufnahme bei dem excentriſchen Herzog, und begab ſich darauf nach Jena und Weimar. Goethe kam ihm freundlich entgegen, fühlte ſich aber doch bald von der Wunderlichkeit des Mannes abgeſtoßen. Ihm ward jetzt vom Fürſten Primas Dalberg eine Penſion zu Theil, die ſpäter der Herzog von Weimar übernahm, und der Großherzog von Heſſen gab ihm den Hofrathstitel. Er brachte darauf im Sommer 1809 einige Zeit in Coppet in der Umgebung der Frau von Stael zu, und ging alsdann, im November des Jahres, über Turin und Florenz nach Rom. Hier erfolgte ſein Uebertritt zur katholiſchen Kirche am 19. April 1811. Zugleich begann er theologiſche Studien; im Herbſt 1813 kehrte er nach Frankfurt a. M. zurück, um dann 1814 in das Seminar zu Aſchaffenburg aufgenommen zu werden und am 14. Juni die Prieſterweihe zu empfangen. Er wendet ſich demnächſt nach Wien, zur Zeit des Congreſſes, und macht hier durch ſeine Predigten und das Seltſame ſeiner Erſcheinung Aufſehen. In gleicher Abſicht reiſt er in öſterreichiſchen Landen umher, bis nach Venedig. Die Jahre 1816 und 17 bringt er dann wieder bei einer polniſchen Familie im ruſſiſchen Polen zu, 1819 im Hauſe des Fürſt-Biſchof von Wien, Grafen Hohenwarth. Im Herbſt des nächſten Jahres verfiel er in Siechthum und ſtarb am 17. Januar 1823, als er eben damit umging in den Orden der Redemptoriſten zu treten. Er hatte, ſo wird erzählt, ſchon das Ordenskleid angelegt, als er es plötzlich wieder ablegte und aus der Congregation ausſchied. So unberechenbar war die Bahn dieſes Irrſternes.

Schon in der Jugend ließ Werner eine Sammlung von Gedichten drucken, ganz im Geiſt der Zeit, d. h. aufkläreriſch und ungläubig, beſonders ausgezeichnet durch gröbliche Satire auf Mönchsorden und alles, was ihm ſpäter für ſo heilig galt. Seine erſten, zu Warſchau verfaßten Dramen, „die Söhne des Thales" und „das Kreuz an der Oſtſee", ließen ein dramatiſches Talent erkennen und machten Verſprechungen, welche jedoch ſpäter unerfüllt geblieben ſind. Das erſtere Stück las Schiller während ſeiner Anweſenheit in Berlin und es erregte ſeine Aufmerkſamkeit, die folgenden, welche er nicht erlebte, hätten ihn freilich abgekühlt.

„Luther oder die Weihe der Kraft“ konnte durch Einſchränkungen für die Bühne brauchbar gemacht werden, Iffland, der die Rolle des Luther gab, hatte ein lebhaftes Intereſſe für das Stück, und es ſcheint in Berlin Eindruck gemacht zu haben. Auch das ein Zeichen der Zeit, denn gegenwärtig würde man wohl ſelbſt in weiteſten Kreiſen das Gefühl haben, wie wenig der Gegenſtand ſich für ein Theaterſtück und für die Bühne eignet. Den großen Reformator von den Brettern herab ſprechen zu laſſen wie vor dem Concil zu Koſtnitz, wobei das Evangelium und deſſen Inhalt unvermeidlich iſt, darf unzweifelhaft für arge Profanation gelten. Aber auch ſonſt iſt manches was anſtößt; ſelbſt der alten Kirche war man mehr Achtung ſchuldig und die Art, wie die jungen Nonnen ſich ſogleich heiratsluſtig zeigen, iſt eben zu luſtig für ein ernſtes hiſtoriſches Stück. Bei richtigem Gefühl für Religiöſes war das Werk nicht möglich, weder für den Autor, noch das Publicum. Aber auch ſonſt fehlt es nicht an Seltſamkeiten, z. B. die Kinderliebſchaft des 15jährigen Famulus Theobald zur neunjährigen Geſellſchafterin Catharinas. Von ſpätern Dramen erſcheinen beſonders beachtenswerth: Attila, König der Hunnen und die Mutter der Maccabäer. Attila iſt höchſt ſeltſam, hier iſt alles willkührlich und unbegreiflich; wir ſind in einer verkehrten Welt, denn der grauſame Held erſcheint im Stück höchſt ſentimental, ſein Tod, hier vielmehr ſeine Ermordung, ſoll Rührung für ihn erwecken; ihm gegenüber ſeine Geliebte, Hildegundis, wüthend und mordſchnaubend. Attila, der ſie zärtlich liebt, hat ihren früheren Geliebten getödtet, ſie erſchlägt dafür ſeinen neunjährigen Sohn mit dem Beil und darauf ihn ſelbſt. Honoria, eine etruriſche Prinzeſſin, hat dagegen eine unbegreifliche Liebe zu Attila, der Geißel Gottes, obwohl ſie ihn noch nicht geſehen, ihr Vater, Biſchof Leo, erklärt ihr, es beruhe das auf einer von Gott geordneten Harmonie der Seelen und — vermält ſie, die indeß Nonne geworden, im Tode mit Attila, über den er zuvor ſeinen Segen geſprochen. Der Held wird im letzten Act ſchläfrig, ſpielt auf ſeinen Tod an, ſchlummert wirklich auf der Bühne ein, während der Dialog fortgeht und Hildegundis ihre Mordgedanken entwickelt. Alles hart an der Grenze des Unverſtandes und des Abgeſchmackten.

Die Mutter der Maccabäer wäre ein großer Stoff, in der ſtarken Hand eines geſunden Künſtlers — Werner behandelte ihn mit Ueberſpannung aller Art, mehr gräßlich als heroiſch und erreichte, daß Goethe, als er das Stück geleſen, verſchwor, noch ein anderes Werk eines neueren Dramatikers in die Hand zu nehmen. Wir leſen XXXII, 176: „Werners Maccabäer und Houwalds Bild traten mir, jedes in ſeiner Art, unerfreulich entgegen; ſie kamen mir vor wie die Ritter, welche, um ihre Vorgänger zu überbieten, den Dank außerhalb der Schranken ſuchen. Auch enthielt ich mich von dieſer Zeit an alles Neueren, Genuß und Beurtheilung jüngeren Gemüthern und Geiſtern überlaſſend, denen ſolche Beeren, die mir nicht mehr munden wollten, noch ſchmackhaft ſein konnten.“ Noch ſtärker äußert er ſich bei Gelegenheit von Couſins philoſophiſchen Fragmenten; XLVI, 269: Der Philoſoph bemühe ſich die Labyrinthe deutſcher Denkart und Kunſt zu durchwandern und darzuſtellen: „Werners Leben und Schriften ſcheinen ſie mit dem billigſten Ernſt behandelt zu haben; aber wir geſtehen gern, daß uns der Mut fehlte, jenen Complex von Vorzügen, Verirrungen, Thorheiten, Talenten, Mißgriffen und Extravaganzen, Frömmlichkeiten und Verwegenheiten, an denen wir mehrere Jahre, bei redlich menſchlicher Theilnahme, bitterlich gelitten, nochmals hiſtoriſch-kritiſch gelaſſenen Schrittes zu verfolgen.“

Nicht zu überſehen iſt, daß Werner im Jahre 1814 ſeiner Weihe der Kraft „die Weihe der Unkraft“ als Abſchwörung entgegenſtellte, daß aber die 1818 erſchienene „Cunigunde, die Heilige“, welche eine Verherrlichung des Katholicismus ſein ſollte, dieſem Standpunkt ſehr wenig genügt. Das Stück ſchließt mit einer Prophezeihung der Größe des Hauſes Habsburg.

Werners „Theater“ liegt mir in ſechs Bänden vor, aber keins der darin enthaltenen Stücke hat Hoffnung wieder auf die Bühne zu kommen; geſpielt zu ihrer Zeit wurden wohl nur die Weihe der Kraft, an mehreren Orten, ferner zu Weimar das zum Geburtstag der Herzogin Louiſe vollendete Drama Wanda, dann aber der „Vierundzwanzigſte Februar". Das letztere Stück, das den Reigen der Schickſalstragödien eröffnet, behalten wir mit dieſen einer beſondern Betrachtung vor (ſ. w. u.) Daß aber Werners Poeſie überhaupt aus dem Kreiſe des Lebens ausgeſchieden iſt, hat ſeinen Grund nicht ſowohl in der Abweſenheit des productiven Vermögens als vielmehr in dem Mangel an Charakter und ſittlichem Halt. Nicht der Wechſel des Bekenntniſſes und der Geſinnung, denn dieſer kann ernſt und wahr ſein, ſondern die innere Verworrenheit und gerade der Mangel an Ernſt und Wahrheit ſpricht dem Dichter das Urtheil. Es ſind Aeußerungen vorhanden, nach denen er auch kein ehrlicher Katholik war, ſondern dies Bekenntniß nur für eine Kunſtreligion nahm, für ein poetiſches Coſtum, während für die Proſa eine ganz andere Auffaſſung daneben gehen könne. Dieſelbe Leichtfertigkeit, welche ſich in ſeinem ſittenloſen Leben zeigt und ſich ſelbſt bei der Aenderung des Glaubens noch fortſetzt, dieſe ſcheint auch in ſeiner künſtleriſchen Production überall hindurch und macht dieſelbe werthlos.

III.

Heinrich von Kleiſt.

Ganz anders ſein Zeitgenoß, den wir mehr zu bedauern als anzuklagen haben, wie er denn auch eine ungleich höhere Stufe der Kunſt einnimmt. Heinrich von Kleiſt wurde am 10. October 1776 zu Frankfurt an der Oder geboren; leider bringt die ausführliche Lebensbeſchreibung Ludwig Tiecks keine nähere Nachricht über die Famile und ihren etwanigen Zuſammenhang mit dem Frühlingsdichter Ewald v. Kleiſt. Zum Militärdienſt beſtimmt, war ſeine erſte Schulbildung ziemlich gering, er trat bei einem preußiſchen Regiment ein und diente als Junker in dem Rheinfeldzug des Jahres 1793; der Dienſt im Frieden behagte ihm wenig, ſo daß er gegen das Ende des Jahrhunderts die militäriſche Laufbahn verließ und ſich in Frankfurt a. O. dem Studium zuwandte. Er ſcheint wenig an eine beſtimmte künftige Beamtenſtellung gedacht zu haben, denn ſein Hauptintereſſe beſaßen Naturwiſſenſchaften und vor allem Mathematik, der er, eben wie Leſſing, ſich mit großer Kraft des Geiſtes widmete.*) Es muß dies aber um ſo mehr hervorgehoben werden, als ſich darin ſogleich der geiſtige Charakter Kleiſts ausſpricht, den man nun auch in ſeinen

---

*) Meine Nachricht darüber ſtammt von meinem (1836) früh verſtorbenen Freunde, dem Kammergerichtsrath Carl Wünſch, einem geborenen Frankfurter, Sohn des dortigen Profeſſors, deſſen fleißiger Zuhörer Kleiſt geweſen.

Werken wiederfinden wird, zumal wenn wir von ſeiner Aeußerung hören, ſelbſt die poetiſche Compoſition habe etwas Algebraiſches. Jedenfalls liegt darin das energiſche Streben des Dichters nach Beſtimmtheit, Schärfe und Folgerichtigkeit ausgeſprochen, das ihn von vorn herein von den Romantikern unterſcheidet, deren Bahnen er doch im weiteren Verlauf berührt hat. Nach Beendigung ſeiner akademiſchen Studien erhielt Kleiſt eine Anſtellung in dem Miniſterium des Miniſters v. Struenſee, verlobte ſich auch darauf; aber innere Unruhe, mit der er ſich und ſeine Braut quälte, ließ ihn hier nicht feſten Fuß faſſen. Im Jahr 1801 gab er ſeine Stellung auf, und ging nach Paris, um hier ſeine naturwiſſenſchaftlichen Beſtrebungen fortzuſetzen; auch wird ihm die Abſicht zugeſchrieben, dort die Kantiſche Philoſophie zu verbreiten. Da er ſelbſt nicht ſehr tief in dieſe eingeweiht war, ſcheint hier ein praktiſcher Geſichtspunkt vorgewaltet zu haben: er hoffte dort ein Verlangen nach ihrer Kenntniß zu finden und er werde dadurch ſich eine Stellung bereiten können; worin er ſich freilich ſtark getäuſcht ſah. Als er hier keinen Boden des Fortkommens fand, wandte er ſich nach der Schweiz, ſein Gedanke war, mit dem geringen Reſt ſeines Vermögens ein Bauergut zu kaufen und als Bauer zu leben. Mittlerweile erwarb er die Freundſchaft von Heinrich Zſchokke und Ludwig Wieland. Im geſelligen Verkehr mit dieſen literariſchen Männern wurde der Wettſtreit einer Novelle nach gegebenem Stoff beſchloſſen: ſo erwuchs Kleiſts Novelle „die Famile Schroffenſtein“ und damit war ſeinem Streben eine neue Richtung gegeben; ſeine dichteriſche Anlage war zum Vorſchein gekommen. Sie entwickelte ſich während ſeines einſamen Aufenthalts am Thuner See; aber tiefe Gemüts-Verſtimmung warf ihn auf das Krankenlager. Seine treue, beſonnene Schweſter kam, um ihn zu pflegen, ihn nach Deutſchland zu geleiten. Nachdem er die Verbindung mit ſeiner Braut aufgelöſt, ſetzte er ſeinen Wanderſtab nach Weimar, und als ſich hier keine Ausſichten eröffneten, nach Dresden, wo Gleiches der Fall war. In Dresden arbeitete er indeſſen wieder an ſeinem Trauerſpiel Robert Guiscard, das er, ſo meldet Tieck, im Unmut ſchon zweimal vernichtet hatte. Er ging abermals nach der Schweiz, nach Italien und über Lyon nach Paris; ſchon auf der Reiſe überfiel ihn eine tiefe Seelenverſtimmung, noch mehr in Paris ſelbſt. Er begab ſich nach Boulogne; da ergriff ihn Sehnſucht nach dem Vaterlande, aber in Mainz ſchwer erkrankt mußte er hier ſechs Monate liegen bleiben. Endlich kam er nach Potsdam und darauf nach Berlin. Hier arbeitete er jetzt im Finanzminiſterium, bis die Schlacht von Jena alle Verhältniſſe zerſtörte und auch ihn unter den Flüchtenden nach Königsberg führte. Aber er kehrte nach Berlin zurück, wurde hier den franzöſiſchen Behörden verdächtig, und ihn traf das Loos, nach Frankreich abgeführt zu werden, zuerſt in das Gefängniß zu Jour, ſpäter nach Chalons. In dieſer Gefangenſchaft ſoll er viel gearbeitet haben. Als er die Freiheit erlangte, wendete er ſich nach Dresden, dichtete hier ſeine Pantheſilea und vollendete den Kohlhaas, zu dem er die Anregung während ſeines früheren Aufenthaltes zu Potsdam erhalten hatte. Mit Adam Müller gemeinſchaftlich gab er auch die Zeitſchrift Phöbus heraus, in der Stücke ſeiner Tragödien gedruckt wurden. Die Lage Deutſchlands trübte ſich indeß immer mehr, der Uebermut der Fremden erreichte ihren Gipfel. Vaterlandsliebe und Zorn gaben ihm jetzt ſeinen Hermann ein. Als 1809 der Krieg gegen Frankreich ausbrach, ſchrieb er ſein Gedicht Germania. Er begab ſich nach Prag und war im Begriff nach Wien zu gehen; aber die Wendung des Krieges und vollends der Friede ſchien jede Hoffnung auf die Befreiung Deutſchlands auszuſchließen; Kleiſt ging in trüber Stimmung nach Berlin und ſchrieb hier den Prinzen von Homburg; zugleich ließ er die „Abendblätter“ erſcheinen, die mehr Glück machten als ſein früheres Journal. Er lernte in Berlin eine muſikaliſch gebildete Frau, Henriette Vogel, kennen, eine Bekanntſchaft, die in eigenthümlichſter Weiſe für ihn verhängnißvoll wurde, die nämlich ſeinen Selbſtmord zur Folge hatte. Von dieſem ſeltſamen Vorgang iſt jetzt der frühere

Schleier fortgezogen: es iſt in keiner Art ein Liebesabenteuer, wie das auch Kleiſt überhaupt und beſonders in dieſer Zeit durchaus fern lag. Die Frau litt an einem unheilbaren Uebel und hatte Kleiſt das unüberlegte Wort abgenommen ihr den Dienſt zu leiſten, den ſie von ihm verlangen würde: ſie meinte: ihr den Tod zu geben. Es geſchah dies am 21. November 1811, an der Havel, auf dem Wege nach Potsdam. Beide hatten die Nacht durch mit Briefſchreiben zugebracht. Selbſtverſtändlich hatte Kleiſts Unmut und Hoffnungsloſigkeit ihren Antheil an dieſer Kataſtrophe. Kleiſts Biograph Tieck giebt nur eine leiſe Andeutung derſelben und ſchließt: „das Vaterland verlor durch dieſe freiwillige Zerſtörung einen ſeiner edelſten Söhne, kurz vor der Wiedergeburt und der Vernichtung jener Verhältniſſe, welche ihn ängſtigten. Gewiß wäre es Heinrich von Kleiſt in hohem Grade zu gönnen geweſen, daß er das Jahr 1813 mit ſeinem großartigen Aufſchwung erlebt hätte, oder wenigſtens das Jahr 1812 mit ſeinem mächtigen Schickſalsſpruch!“

Von Kleiſts Perſönlichkeit giebt uns Tieck, der mit ihm im Jahr 1808 zu Dresden verkehrt hatte, folgende Schilderung: „Heinrich von Kleiſt war von mittler Größe und ziemlich ſtarken Gliedern, er ſchien ernſt und ſchweigſam, keine Spur vordringender Eitelkeit, aber viele Merkmale eines würdigen Stolzes in ſeinem Betragen. Er ſchien mir mit den Bildern des Torquato Taſſo Aehnlichkeit zu haben, auch hatte er mit dieſem die etwas ſchwere Zunge gemein.“

Die tiefe Seelenverſtimmung, ja die Krankhaftigkeit des Dichters liegt auf jedem Schritt ſeines Lebens ſo ſehr zu Tage, daß man eine freudige und geſunde Production nicht erwarten kann; wir finden allerdings dieſe Krankhaftigkeit, zumal wenn wir aufmerkſam geworden, auch in ſeinen Werken wieder, aber auch, dieſe zugegeben, müſſen wir immer noch bewundern, was er geleiſtet, vor allem aber beklagen, daß ſeine reiche Begabung nicht zu einer freieren und vollen Entwickelung gediehen. Der Mangel an innerer Geſundheit führt ihn hie und da auf die Wege der Romantiker, welche ja die Zeit beherrſchen, ebenſo wie das Unruhige und Abſpringende ſeines Weſens ihn auch im Leben ihnen gleich zu ſtellen ſcheint; allein ſeiner Natur nach ſteht er ihnen nicht gleich, namentlich in der Energie ſeiner Arbeit, denn jenes bequeme und wollüſtige Sichgehenlaſſen kennt er nicht: ſeine Werke ſind Ergebniß ſtrengſter Arbeit und des Strebens nach einem hohen Ziel, er haßte es, ſich ſelbſt zu täuſchen. Eben dies, was wir ſo ſehr zu ſchätzen haben, machte ihn unglücklich, erhöhte das Hypochondriſche ſeiner Natur, dazu ſeine brennende Vaterlandsliebe und der ſchwer bewölkte Himmel der Zeit.

Schon der Herausgeber der Werke hat die einzelnen mit ausführlichen Kritiken begleitet; ſo ſchätzbar dieſe ſind und ſo rathſam es iſt, ſie ſtets im Auge zu behalten, ſo ſchließen ſie doch die unſrige nicht aus. Hält Tieck ſich auch von dem Vorwurf frei, der häufig die Herausgeber trifft, daß er neben den Tugenden kein Auge für die Fehler ſeines Autors gehabt habe, dennoch giebt es Punkte, in denen ich nicht völlig mit ihm übereinſtimme, alſo auch nicht den Leſer ganz dieſer kritiſchen Autorität überlaſſen möchte.

Wir haben ſchon über die Entſtehung der erſten dramatiſchen Arbeit Kleiſts geſprochen, es iſt „die Familie Schroffenſtein“, ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen. Als Erſtlingsarbeit verdient es nicht nur Aufmerkſamkeit, ſondern Bewunderung, denn unzweifelhaft kündigt es einen bedeutenden Dramatiker an, ſogar einen größeren, als der Verfaſſer geworden. Der Stoff hat große Aehnlichkeit mit dem von Shakeſpeares Romeo und Julia, der Haß zweier Häuſer, die ſich den Untergang geſchworen haben, und über dieſe Kluft hinweg das Band einer zarten, ätheriſchen Liebe. Kleiſt hat das Werk reich und voll, ſogar ein wenig verſchlungen angelegt, aber ſchon ſein erſter Act, ſeine Expoſition zeigt eine meiſterliche Behandlung, im weiteren Verlauf begegnen wir Scenen von großer Schönheit, überraſchender Wendung und ſchlagendem Effect, z. B. die zu Anfang des dritten Actes, und reichlich iſt für Wechſel geſorgt, die Zeichnung der Charaktere iſt feſt und ſicher, nur die Löſung, wie dies auch Tieck bemerkt, bleibt zurück, und an mehreren Stellen herrſcht Ueberfluß, ſtellt ſich Schwerfälligkeit ein. Aber ſchon dies erſte Stück, in dem ſich eben ſo viel Talent als künſtleriſcher Verſtand offenbart, überragt alle Dramen der Romantiker.

Die zweite Tragödie, „Robert Guiscard“, iſt leider Fragment geblieben; nur der erſte Act konnte bei der Sammlung der Werke gegeben werden. Der Verfaſſer hatte, wie bemerkt worden, das Stück wiederholt umgeſtürzt, offenbar konnte er aber auch mit der letzten Faſſung nicht zum Ziel gelangen und es war gerathen die Arbeit aufzugeben. Augenſcheinlich haben ihm damals die griechiſchen Tragiker als Vorbild gegolten, Einflüſſe der Ueberſetzung des Sophokles ſind unverkennbar. Nur daher laſſen ſich die langen förmlichen Reden erklären, ſo wie auch das Streben nach plaſtiſchem Ausdruck; ein Weg auf dem niemals ein lebensfähiges Drama erwachſen konnte. Eine beſondere Seltſamkeit iſt noch, daß „das Volk“ als ſolches einen langen, wohlgeſetzten Prolog ſpricht. Der Dichter war hier auf einen falſchen Weg gerathen, und man muß ihm Glück wünſchen, daß er davon zurückkehrte. Dies geſchah indeſſen noch nicht ſogleich, im Gegentheil, er ergriff einen antiken Stoff, um an dieſem das Weſen griechiſcher Claſſicität, wie er es auffaßte, um ſo mehr auszuprägen; man vermutet, er habe im Gefühl ſeiner Kraft hier das leiſten wollen, was Goethe nur noch ſchwach gelang. Aber ſeine innerſte Natur widerſtrebte dem, denn dieſe verlangte, in ihrer krankhaften Aufregung, zugleich das Gegentheil des Klaſſiſchen, das Sonderbare, das Abnorme. Merkwürdig genug, daß ſich dem Dichter ein Stoff darbot, der eine Entwickelung nach beiden Richtungen hin zuließ: die Liebe und der Tod der Amazonenkönigin Pentheſilea. Das Stück iſt in hohem Grade kennzeichnend nicht nur für den Verfaſſer, ſondern für die Zeit, namentlich wenn man es mit Goethes Helena und dem zweiten Theil des Goetheſchen Fauſt, insbeſondere der dem Euphorion zu Grunde liegenden Intention in Verbindung bringt. Offenbar ſuchte Kleiſt gleichfalls nach einer Verbindung des Romantiſchen mit dem Griechiſch-Klaſſiſchen, hierin das Höchſte der Kunſt und die Aufgabe der Zeit findend; die Art dieſer Verbindung kann freilich eine ſehr verſchiedene ſein, die von dem Dichter gewählte aber hat ihre beſonderen Bedenken. Die Sage, oder will man lieber, das Mährchen von dem Amazonenſtaat iſt eines der kühnſten und abenteuerlichſten, welche das fabelreiche Griechenland der Welt gegeben. Je abenteuerlicher dieſer Stoff, um ſo weniger war er zu dramatiſcher Behandlung geeignet, denn nur bei flüchtiger Berührung ließen ſo der Natur und aller Wahrheit Trotz bietende Verhältniſſe ſich aufrecht erhalten. Allein dafür hatten nun einmal die Romantiker, ſeit Tieck Mährchen dramatiſch behandelt, den Sinn verloren und hier ging Kleiſt, von ſeiner Neigung zum Seltſamen geleitet, ſogar noch weit über die Vorgänger hinaus. Dazu eine falſche Auffaſſung der griechiſchen Tragödie, der er zunächſt nur die langen deklamatoriſchen Reden entnahm und deren Ton und Geiſt er wiederzugeben glaubte in einer gewiſſen gewaltſam erſtrebten Plaſtik des Ausdrucks, hier Goethes Spur folgend. So erwuchs das höchſt eigenthümliche Werk, das bei aller Wunderlichkeit doch wohl am reichſten ausgeſtattet worden mit der Kraft des dem Dichter nicht abzuſprechenden Genius. Es iſt, als ob er ſich recht in dem Abſonderlichen des Stoffes gefallen, gerade deſſen Unnatur herausgekehrt hätte, als fühle er ſich nur wohl an der ſchwindligen Grenze des Unmöglichen und ſpiele eben hier am harten Rande des Abgrundes mit den Formen des griechiſch Klaſſiſchen. Dem entſpricht die Charakterzeichnung und die ganze Erfindung. Die ſtolze Amazonenkönigin hat mit Achill gekämpft, ſie iſt in Liebe zu ihm entbrannt, ihr Stolz läßt es zu, da ſie glaubt die Siegerin zu ſein. Als aber Achill Anſtalt macht, die Geliebte in ſeine Heimat zu führen, da erwacht ihr Stolz wieder, ſie geräth in wilde Raſerei, tödtet, zerreißt den Geliebten in Stücke, und giebt dann ſich ſelbſt den Tod. Das Ueberſpannte liegt zu Tage. Tieck ſagt: „Dieſes Gedicht iſt merkwürdig und läßt erkennen, wohin ſelbſt ein ächtes

Dichtertalent geführt wird, wenn es ſich gelüſten läßt das Unmögliche zur Aufgabe zu wählen, und in dem, was jenſeit der Natur liegt, etwas Höheres als die Natur ſehen zu wollen." Es bleibt freilich die Frage, ob ein wahres, geſundes Dichtertalent jemals auf einen ſolchen Abweg gerathen könne. In allen Kraftäußerungen des Stückes, welche auch wir in vollem Maaß anerkennen, blickt leider nur zu ſehr die Krankhaftigkeit des Dichters hindurch, ebenſo ſein in Widerſprüchen umher geworfenes Streben, ſo wie auch das ganze Unbehagen der Zeit, das hier gleichſam in geiſtiger Berauſchung ſich zu übertäuben ſuchte.

Nach Kleiſts eigener Aeußerung wollte er in ſeinem Käthchen von Heilbronn das Gegenſtück zur Pentheſilea geben; er ſagt: „Die Kehrſeite der Pentheſilea, ihr anderer Pol, ein Weſen das eben ſo mächtig iſt durch gänzliche Hingebung als jene durch Handeln." Auch der Grundgedanke dieſes Stückes hat etwas Ueberſpanntes, Krankhaftes, denn es bewegt ſich in einem höchſten Extrem.*) Aehnlich wie in der Griſeldis wird hier die Liebe des Weibes und deſſen Hingebung über alle Grenzen getrieben, nicht nur die der Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit, ſondern auch die des Edeln und Schönen. Allerdings iſt die weitgehende, ja ſelbſt unbegrenzte Hingebung des weiblichen Herzens ein ſchönes poetiſches Motiv, beſonders der germaniſchen Auffaſſung zuſagend, und demgemäß auch verſchiedentlich in der deutſchen Sage und Volksdichtung auftauchend; andererſeits iſt plötzlich auftauchende gewaltige Liebesneigung, obwohl nur allzu tief in der Natur begründet, im Alterthum wie im Mittelalter auf Zauberkunſt zurückgeführt worden, ſo ja auch in Shakeſpeares Othello. Nach beiden Seiten hin erwies nun ein ſolcher Stoff ſich als höchſt ausgiebig und unſer Dichter war bei dem plötzlichen Erwachen und der unheimlichen Macht einer unerklärlichen Leidenſchaft, die zu allem Aeußerſten hintreibt, ganz in ſeinem Element. Kleiſt ſteigerte die krankhafte Leidenſchaft des Mädchens zunächſt bis zum magnetiſchen Schlafwachen, das in jener Zeit ſo viel von ſich reden machte, und hier ganz in der Richtung ſeines romantiſchen Abweges lag: wir finden hier geradezu das Käthchen in jenes myſteriöſe magnetiſche Verhältniß der Abhängigkeit vom Grafen geſetzt, das ſie ihrer Freiheit beraubt und zur tiefſten Erniedrigung führt — ich meine ſo weit, daß der edlere Gehalt des zu Grunde liegenden Motivs darunter leidet. Die Löſung hat der Dichter ſich leicht gemacht, des Waffenſchmidts Kind erweiſt ſich als Kaiſertochter. Das Stück machte zu ſeiner Zeit Aufſehen. es kam zunächſt zu Wien am 17., 18. und 19. März zur Aufführung, iſt dann aber über alle Bühnen Deutſchlands gegangen. Daß es heute noch auf denſelben beſteht, hat, man geſtehe es ſich ein, wohl hauptſächlich ſeinen Grund in dem Mangel, an dem überhaupt das deutſche Theater leidet.

---

*) E. v. Bülow theilt in dem von ihm herausgegebenen Supplementbande zu den Werken Kleiſts noch ein Näheres mit, das wir nicht übergehen mögen: „Im Körnerſchen Hauſe lernte Kleiſt ein reiches und liebenswürdiges junges Mädchen kennen, mit dem ihn bald eine gegenſeitige Neigung verband. Ihrer Verbindung ſchien auch in der That nichts entgegen zu ſtehen; dennoch zerſchlug ſie ſich an dem bloßen Verlangen Kleiſt's, daß ihm die Geliebte ohne Vorwiſſen Körners, der ihr Vormund war, ſchreibe. Sie ging hierauf nicht ein; er wiederholte ſeine Bitte nach drei Tagen, in denen er ſie nicht beſuchte, darauf nach eben ſo viel Wochen und Monaten und löſte zuletzt das Verhältniß völlig auf. Nach dem Bruche begann er das Käthchen von Heilbronn zu dichten und ward dazu gewiſſermaßen von dem ſchmerzlichen Bedürfniſſe angetrieben, ſeiner ungetreuen Geliebten beiſpielsweiſe an ſeiner Heldin zu zeigen, wie man lieben müſſe."

Aber auch in einen Stoff, der dazu noch viel weniger, ja durchaus gar nicht angethan war, zog Kleiſt das krankhafte Motiv des magnetiſchen Schlafes hinein, er gab dieſen ſogar einem Helden, dem Prinzen von Homburg. Hierauf die Verwickelung des Stückes zu bauen, war in der That ein ſonderbarer Mißgriff, er würde ganz unbegreiflich ſein, wären wir bei der Ausnahmeſtellung des Dichters und nach den vorhergehenden Werken nicht einigermaßen darauf vorbereitet. Auch daß der preußiſche Held nach ſeiner Verurtheilung plötzlich weich wird und um ſein Leben bittet, hat große Bedenken, im Grunde größer als alle ſonſtigen Abweichungen von der Geſchichte. Iſt im Uebrigen das Stück mit dramatiſchem Geſchick angelegt, ſo vermiſſen wir hier doch jene Züge von genialer Kraft, welche des Dichters frühere Werke auszeichnen und finden, die dort erregten Hoffnungen hier keineswegs erfüllt. Anlangend die Rolle, welche das Stück bis in neuere Zeit auf der Bühne, ſogar der preußiſchen Hauptſtadt, geſpielt hat, ſo erklärt ſich dies nicht bloß aus dem allgemeinen Mangel an guten Stücken, ſondern auch noch viel mehr aus dem beſonderen an vaterländiſchen.

Auch für Kleiſts Luſtſpiel haben wir einige Worte. Obwohl es vorkommt, daß Hypochonder Momente der Luſtigkeit haben, ſcheint dies doch auf unſeren Dichter, wie wir ihn bereits kennen, nicht Anwendung zu finden, und man wird von ihm auf dem Gebiet der Komödie eben nicht Bedeutendes erwarten. Allein Tieck iſt über ſein Luſtſpiel „der zerbrochene Krug“ des Lobes voll, und deſſen Urtheil läßt ſich nicht ſogleich zur Seite ſchieben. Ueber die Entſtehung des Stückes berichtet uns Heinrich Zſchokke, im Jahr 1802 ſei in Bern auf Ludwig Wielands Zimmer dazu die Veranlaſſung gegeben worden. Hier befand ſich nämlich ein Kupferſtich mit der Unterſchrift: La cruche cassée, mit Geſtalten, ähnlich wie ſie in Kleiſts Luſtſpiel und in Zſchokkes entſprechender Novelle vorkommen, denn auch hier, wie bei der Familie Schroffenſtein galt es einen Wettſtreit. „Die ausdrucksvolle Zeichnung, ſo ſchreibt Zſchokke, beluſtigte und verlockte zu mancherlei Deutungen des Inhalts. Im Scherz gelobten die drei, jeder wolle ſeine eigenthümliche Anſicht ſchriftlich ausführen. L. Wieland verhieß eine Satyre, Kleiſt entwarf ſein Luſtſpiel und der Verfaſſer gegenwärtiger Erzählung dies was hier gegeben wird.“ Wenn kaum zu zweifeln iſt, daß das Bild ſich einer früher bekannten Geſchichte angeſchloſſen hat, ſo erhellt doch, daß ſie den drei Freunden durchaus unbekannt war, dieſe alſo ganz ihrer Phantaſie überlaſſen blieben. Hiernach iſt Kleiſts reiche und ſcharfausgeprägte Erfindung um ſo höher zu ſchätzen, wir finden darin dieſelbe Energie die alle ſeine Werke, beſonders die früheren, auszeichnet, ja man darf die Compoſition ſcharfſinnig und jedenfalls eigenthümlich nennen. Der Verfaſſer hat aus dem Grundgedanken das Mögliche herausgeſponnen, jedoch bis zur Verkünſtelung, überhaupt iſt Fleiß und Arbeit an dem Ganzen allzu ſichtbar. Dies, ſo wie aber auch die Grundanlage ſelbſt, iſt der Komödie nicht günſtig, es fehlt an Leichtigkeit, Harmloſigkeit, wahrer Luſtigkeit. Adam iſt zu ſehr und zu ernſthaft Sünder, die Situation zu verfänglich, wenn ſie auch am letzten Ende ſich löſt, das Ganze zu lang und zu ſchwerfällig. Der Mangel der bei der Ausdehnung erforderlichen Acttheilung bringt Monotonie und Ungeduld, wenigſtens vor dem heutigen Publicum. Auch die Ausführung kann ich nicht ſo lobenswerth finden; ſchon die nicht eben geſchickte Expoſition leidet in Folge der ſehr verwickelten Anlage, die Gerichtsſcene wird weitläuftig und trocken, gelungen iſt nur die Scene der unmittelbaren Entlarvung durch die Ueberlegenheit des Gerichtsherrn. Die Sprache iſt oft unnützer Weiſe niedrig gehalten, und in Silbenſtecherei und verfehlten Wortwitz ausartend, dazu der Satzbau oft verſchränkt, und der Ausdruck nicht ſelten verdrechſelt, dazwiſchen kunſtlos und vernachläſſigt. Kleiſt hat ſpäter dem Stück einen anderen Schluß gegeben; dieſer hat Vorzüge hinſichtlich der ſprachlichen Behandlung, ſtimmt aber einen ganz abweichenden Ton an, macht die Sache nur noch verwickelter und um nichts beſſer. Auf der Bühne zu Weimar blieb denn auch das Stück ohne Eindruck; gefiel es in Hamburg, ſo fehlten hier wohl die eigentlich künſtleriſchen Maaßſtäbe. In Berlin hat man neuerdings den Verſuch gemacht es wieder zu beleben, allein trotz der Beſeitigung der Längen und bei guter Beſetzung hat ſich der Genuß eines Luſtſpiels damit nicht gewinnen laſſen, weil eben dem Stück ſelbſt die erforderliche Stimmung fehlt und der Mechanismus weitläuftig erſcheint, mitunter ſogar knarrend. In ſolchem Sinn aufgefaßt trägt das Werk nicht wenig bei die dichteriſche Geſtalt des Verfaſſers beſtimmt abzugrenzen. Er hat ſich auch nicht wieder im Luſtſpiel verſucht, denn das noch übrige iſt im Weſentlichen Ueberſetzung.

Wir haben noch ein Stück von Kleiſt, das Bearbeitung einer Komödie von Moliere iſt, ſo wie dieſer auf den Schultern von Plautus ſteht, der ſich wieder auf ein griechiſches Original (des Archippos?) ſtützt: Amphitryo. Das Stück iſt ſehr merkwürdig und zwar gleich merkwürdig in den Händen ſeiner drei Bearbeiter. Juppiter hat die Geſtalt des Amphitryo angenommen, um deſſen Gattin zu nahen, zugleich Merkur die des Dieners Soſias; da die Aehnlichkeit vollkommen iſt, ſo giebt es allerſeits die luſtigſten und pikanteſten Verwechſelungen, ſo weit daß Soſias an ſeiner eigenen Identität irre wird. Auffallend bleibt, daß man ſchon im Alterthum den oberſten Gott ſo auf die Bühne gebracht und in die Scherze des Luſtſpiels verwickelt habe, obwohl er zum Schluß unter Donner und Blitz ſeine Hoheit wieder herſtellt. In den Händen von Moliere hatte der Stoff noch eine andere damals ſehr anziehende Bedeutung, ja es war vielleicht der Gipfel der Schmeichelei, wenn der ſouveräne Herrſcher in der Figur des Juppiter ſymboliſirt erſcheinen mußte. Beſonders wird herausgekehrt, daß der Sklave Soſias ſich die Prügel, die er vom Gott Merkur empfangen, zum Glück, Amphithryon aber den Verkehr des Gottes mit ſeiner Frau ſich zur Ehre rechnen ſoll, ſie als eine ihm wiederfahrene Gnade anzuſehen hat: in der That eine ſtarke dem Despotismus dargebrachte Huldigung, welche tief ſchauen läßt! Kleiſt konnte, ſelbſtverſtändlich, einen ſolchen Schluß nicht geben, er ſuchte hier abzukürzen, jedoch ohne zu verbeſſern. Im Uebrigen hält er ſich treu an ſein nächſtes Vorbild, ändert aber deſſen Ton und Ausdruck, indem er dieſen nicht unglücklich mehr ins Ariſtophaniſche zu übertragen ſucht. Auch das wohl bemerkenswerth und nicht außer Zuſammenhang mit ſeinem Anſchluß an die griechiſchen Tragiker.

Auf Kleiſts Novellen näher einzugehen liegt außer dem geſteckten Ziel, doch mögen wir die Bemerkung nicht unterlaſſen, daß ſich im Kohlhaas eine Energie der Darſtellung zeigt, ein Streben nach prägnanteſter Naturwahrheit, wie es bei keinem ſeiner romantiſchen Zeitgenoſſen gefunden wird, daß er ſich dieſen jedoch wieder annähert in dem Ergreifen gewagter Stoffe, ſo wie in der überall hervortretenden hohen Spannung, wo nicht geradezu Ueberſpannung.

Wir haben uns noch ein Werk des Dichters vorbehalten, und eines der wichtigſten: die Hermannsſchlacht. Es iſt, wie Tieck angiebt, vor dem Jahr 1809 geſchrieben, erſchien aber bei des Verfaſſers Leben nicht und konnte ſeinem Inhalt nach nicht wohl erſcheinen, da es während der Fremdherrſchaft ſicherlich ihn abermals mit Gefangenſchaft bedroht hätte. Außerdem aber iſt es nach allem Anſchein nur Skizze, erſter Entwurf, denn es weicht erheblich ab von der Sorgfalt, die Kleiſt auf ſeine Werke zu verwenden pflegt; danach ſind denn auch wohl andere Maaßſtäbe anzulegen. Und nun iſt es auch nicht im eigentlichen Sinn ein künſtleriſches Werk, keine freie Production der Poeſie, ſondern ein tiefgeſchöpfter Seufzer des patriotiſchen Mannes und zugleich ein lauter Weckruf an ſein Volk: der Stoff iſt nur das Mittel, die Muſe iſt der Zorn, und in der That ein großartiger. In ſolcher Rückſicht iſt alles, was man vom äſthetiſchen Geſichtspunkt als Auswuchs betrachten mag, und dies hat ſelbſt Tieck gethan, dem Werk weſentlich und von ihm untrennbar, ja macht ſeinen Werth und ſeine Schönheit aus. Dahin gehört die grauſe Scene im vierten Act mit der verſchleierten Perſon und dahin iſt die wilde Grauſamkeit zu rechnen, die Thusnelda in der furchtbaren Scene beim Bärenzwinger entwickelt, dahin endlich der hochfliegende Stolz Hermans in der Art, wie er den Varus dem Fürſten der Zimbrer zur Tödtung überliefert. Gerade dies Grelle, Schroffe und Schneidende macht hier das Weſen des Werkes aus; mag es in ſeiner hohen Spannung auch an die Uebertreibungen Grabbes und Hebbels ſtreifen, hier iſt der Fall ein andrer, denn der Ingrimm führt die Feder, die Kraft, und wer könnte dieſe verkennen, will roh ſein, es kommt hier aber auf nichts weniger an als auf ein Drama und deſſen Entwickelung, ja nicht auf irgend welche geſchichtliche Wahrheit. Und ſo ſcheint es auch, als ob der Dichter mit Bewußtſein von jeder ferneren Ausbildung und Verfeinerung ſeines Entwurfes abgeſtanden ſei, nämlich in dem richtigen Gefühl, daß der Werth des Stückes in der Macht des Zornes liege, der ſich im erſten Wurf ſo reich ausgegoſſen, der aber bei jeder zweiten Berührung nur abgeſchwächt werden konnte. In ſolchem Sinn wird das Werk zu ehren und hoch zu halten ſein, aber ſehr unangemeſſen muß der neuerlich gemachte Verſuch erſcheinen es durch Zurichtung für die Bühne gewinnen zu wollen.

Und hier nun iſt die Betrachtung der lyriſchen Gedichte anzureihen, die wir von Kleiſt beſitzen. So wenige ihrer ſind, ſo ſchwer fallen ſie ins Gewicht. Hier iſt nichts Spielendes, der Verfaſſer hat weder ſich noch Anderen zur Luſt gedichtet; wenn jemals, gilt hier Juvenals: facit indignatio versum. Auch hier wieder iſt alles Zorn, alles Vaterlandsliebe, aber neben den Grimm der geballten Fauſt und des gezückten Dolches ſtellt ſich auch wieder die wehmütige Reſignation und überall bekundet ſich die echteſte dichteriſche Potenz. Das Kriegslied der Deutſchen: „Zottelbär und Pantherthier“, ganz in volksmäßigem Ton ſchließt ſich ſeinen Mahnungen in der Hermannſchlacht an; ſehr bedeutend ſind ferner die Lieder an Kaiſer Franz und an den Erzherzog Karl, beſonders aber Germania an ihre Kinder. Das reiche, ſchwungvolle Lied empfängt in den beiden erſten Strophen noch dadurch einen beſonderen Reiz, daß, nach pindariſcher Art, der Chor ungeduldig eingreift in die Rede, um dieſe zu vollenden. Aber auch von großer Schönheit und großem Adel iſt das Sonett an die Königin von Preußen und die Octaven an den König — darin von tiefem Inhalt unter anderem die Zeilen:

Die ſchönſte Tugend (laß mich's kühn dir ſagen!)
Hat mit dem Glück des Krieges dich entzweit.

Neuerdings (1862) haben wir durch Rudolf Köpke einen Nachtrag zu Kleiſts Werken erhalten, beſtehend in ſeinen politiſchen Schriften, meiſtens aus den von ihm herausgegebenen Zeitſchriften: ſie vervollſtändigen das Bild ſeines Patriotismus, ohne aber für unſern Standpunkt beſonders Neues zu bringen. Wer den Dichter ſchätzen gelernt, dem wird auch das Kleinſte von ſeiner Hand noch willkommen ſein.

Blicken wir hier nun ſchließlich in das Ganze der Erſcheinung und Leiſtung, ſo miſcht ſich allerdings der Bewunderung auch Schmerz und Wehmut bei. Gewiß iſt Kleiſt die bedeutendſte Dichterkraft, welche in der Zeit nach Schiller auftritt; nur Einer hätte ihm dieſen Rang ſtreitig machen können und dieſer trat vom Schauplatz ab, bevor er ſeine volle Entwicklung erreicht. Kleiſt unterſcheidet ſich von den Romantikern auf das vortheilhafteſte durch Ernſt und Tiefe, es iſt in ihm ein kräftiger Realismus, ein plaſtiſcher Sinn, ein Streben nach Wahrheit, nach pſychologiſchen Motiven, vor allem auch ſtrenge, gewaltige Arbeit. Dem entſpricht nun freilich der bleibende Gewinn für die deutſche Literatur nicht. Bei aller Fülle des Beſitzes, des Vermögens und des Könnens — weithin kann von ſeinen Reichthümern ſich die Armut nähren — der vollendeten Kunſtwerke hat er wenige, ja kaum ein einziges gegeben. Eine Neigung zum Hochgeſpannten und Seltſamen beſtimmte ihn oft ſchon in der Wahl der Stoffe, ſo wie auch in der Behandlung; aber das allein erklärt uns nicht Alles, was an ſeinen Stücken auffällt, eben ſo wenig der Druck, welcher auf der Zeit laſtete. Einiges iſt auf die Irrungen ſeiner Mitſtrebenden zu rechnen, anderes auf eine unleugbare krankhafte Stimmung des Dichters ſelbſt. Es würde zu viel ſein, wollten wir ſeine Stücke ſogleich als krankhaft bezeichnen, denn genug des Kraftvollen und Geſunden iſt darin; aber doch gewinnt es zum öftern den Anſchein, als habe er ſelbſt launenhaft ſein Werk zerſtört; ein tiefſinniger Plan ſchreitet vor, doch in die Folge der Harmonien greift plötzlich eine fremde Hand dämoniſch hinein, wir kennen den Dichter nicht wieder und ſtehen vor einem pſychologiſchen Räthſel. Wieviel des dunkeln Schickſals hat doch die beſten Vertreter deutſchen Geſanges getroffen, oft um ſo mehr, je tiefer und inniger er floß. Der Wahnſinn von den Muſen, wie Platon ſagt, wie nahe ſteht er doch oft ſeinem irdiſchen Bruder!

IV.

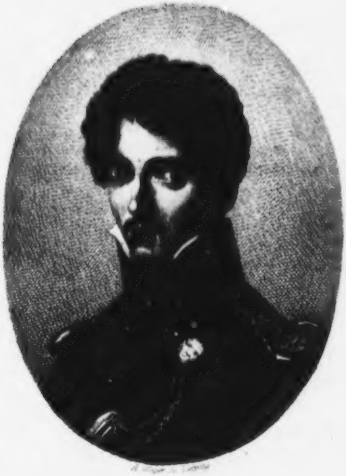
Theodor Körner.

Ein ſehr beachtenswerther Dramatiker in der Zeit von Schillers Tod bis zu den Freiheitskriegen iſt Theodor Körner, um ſo mehr als er unberührt bleibt von den Tendenzen der gleichzeitigen deutſchen Dichter und vielmehr einen Gegenſatz zu denſelben bildet. Als Sohn des Mannes, der der vertrauteſte Freund Schillers während ſeiner glänzenden Laufbahn war, deſſen Blicke ſich nach Weimar richteten, konnte er ſich dieſen Einflüſſen nicht entziehen. Sodann war Körner von Hauſe aus ein Bühnendichter, ſchon ſeine erſten Stücke wurden geſpielt und ſeine ganze Entwickelung erfolgte im Angeſicht des Theaters, vollends als eine begabte Schauſpielerin die begeiſterte Liebe ſeines Herzens gewann — Verhältniſſe, welche den in vieler Rückſicht bevorzugten Dichter weitab von den Romantikern in eine praktiſche Bahn führten und in derſelben mehr und mehr befeſtigten. Leider wurde er der deutſchen Poeſie, insbeſondere dem deutſchen Theater, zu früh entriſſen, denn das letzte Stück, das wir von ihm beſitzen, ſchrieb er in dem Alter von 21 Jahren, in welchem ſich keine vollendete Meiſterſchaft erwarten läßt, am wenigſten auf dem Gebiet der dramatiſchen Poeſie.

Karl Theodor Körner war zu Dresden am 23. September 1791 geboren, er hatte nur eine ältere Schweſter und die Sorgfalt der väterlichen Erziehung fiel ihm um ſo mehr zu. Früh mit

Schillers Gedichten, namentlich den Balladen, bekannt, entwickelte ſich ſchon in dem Knaben eine Neigung zur Dichtkunſt, und ohne daß eigentliche Frühreife vorlag, brachten doch die vorhandenen Umſtände eine frühzeitige Entwickelung hervor. Nun war auch das Haus des Vaters ſtets von deutſchen Dichtern aufgeſucht insbeſondere von denen, die durch Schiller oder Goethe empfohlen waren. Oehlenſchläger verkehrte hier und längere Zeit hindurch Heinrich von Kleiſt, nicht minder Novalis und Friedrich Schlegel. Der junge Körner beſuchte die Kreuzſchule in Dresden, erhielt aber zugleich Privatunterricht von ausgezeichneten Lehrern, unter ihnen von dem trefflichen Hiſtoriker Dippolt. Als er das 17. Jahr erreicht hatte, galt es ſich für einen Lebensberuf zu entſcheiden; er wählte das Bergfach und begab ſich zu dem Behuf im Sommer 1808 nach Freiberg, woſelbſt er von dem damals hochberühmten Bergrath Werner freundlichſt aufgenommen wurde. Er gab ſich auch anfangs dem Praktiſchen des Bergbaues mit allem Eifer hin, allein bald änderte ſich dies und er bekannte dem Vater, daß ihn ſeine Neigung zur Naturwiſſenſchaft hinziehe. Der Vater willigte ein und der Sohn beſuchte nun zunächſt die Vorleſungen Werners. Da brach der Krieg Napoleons gegen Oeſterreich aus; er verfehlte nicht auf Körners patriotiſches Gemüt einen tiefen Eindruck zu machen. Nach dem bald erfolgenden Frieden unternahm er eine bergmänniſche Reiſe nach Schleſien, von der Spuren in ſeinen nachgelaſſenen Gedichten geblieben ſind. Er kehrte nach Freiberg zurück, ſetzte ſeine Studien fort, begleitete dann ſeinen Vater nach Karlsbad, wo ſeine Verskunſt in Anſpruch genommen wurde, und bezog darauf die Univerſität Leipzig, im October 1810.

Das Studium wandte ſich damals mehr auf Cameralia als auf die ohnedies nicht ſonderlich vertretenen Naturwiſſenſchaften; doch ließ auch für jene der anfangs entwickelte Eifer bald nach, als der Jüngling in die Strudel des Studentenlebens eintauchte. Er bekam ein Duell, das ihm eine leichte Verwundung zuzog; allein die Sache wurde ruchbar und um der Carcerſtrafe oder



A. Weger sc. Leipzig

THEODOR KÖRNER

Verlag von Friedrich Brandstetter in Leipzig

Relegation zu entgehen verließ er die Stadt und wandte ſich nach Berlin, von hier aus den Vater benachrichtigend. Er kam in Berlin Ende März 1811 an, und der die Sache ruhig betrachtende Vater ſandte ihm bald Empfehlungen an ſeine dortigen Freunde nach, veranlaßte ihn zugleich außer dem Studium ſeines Faches die Vorleſungen von Fichte und Niebuhr zu beſuchen. Noch war er darin nicht weit gekommen, als ihn ein hartnäckiges Wechſelfieber befiel, das ſeine Kraft bedeutend herabſtimmte. Die Aerzte riethen zu völliger Herſtellung Wechſel des Ortes und der Luft, und da ſein Vater ſich eben in Karlsbad befand, ließ dieſer ihn zu ſich kommen. Von hier aus nun wendete der junge Körner ſich nach Wien, ausgerüſtet mit einem Empfehlungsſchreiben an Wilhelm von Humboldt, der damals preußiſcher Geſandter am öſterreichiſchen Hofe war; auch Friedrich Schlegel war dort und bei dieſem ſtand gleichfalls eine günſtige Aufnahme zu hoffen. Es hatte ſich nämlich jetzt das dichteriſche Talent Körners ſchon mehr und mehr gezeigt und da in Folge deſſen das frühere Intereſſe für Naturwiſſenſchaft zurücktrat, ſo war der Vater ſchon geneigt nachzugeben, empfahl an Stelle deſſen das Studium der Geſchichte, als der Poeſie näher ſtehend, und ſtellte dem Sohn die Aufgabe in ſolchem Sinn die reichen Hülfsmittel in Wien zu benutzen. Er rieth ſogar in gleicher Abſicht ſpäter die Univerſität Göttingen zu beſuchen. Indeſſen reifte in Körner der Entſchluß ſich ganz der Dichtkunſt zu widmen und hier entwickelte er die rüſtigſte Arbeit, die ihn die mächtigen Ereigniſſe des Jahres 1812 ganz vergeſſen ließ. Seine Liebe für das Theater und den Beruf eines dramatiſchen Dichters wurde noch verſtärkt, als er eine leidenſchaftliche Neigung zu einer talentvollen Schauſpielerin, Antonie Adamberger, faßte, mit der er ſich auch bald verlobte, ferner dadurch, daß mehrere ſeiner Stücke in Weimar, hier durch Goethe gefördert, und dann auch in Wien auf die Bühne kamen. Zriny wurde im Theater an der Wien geſpielt und der Erfolg war ſo groß, daß gleichzeitig ihm von dieſem Theater, ſo wie auch von dem Kaiſerlichen Burgtheater

Anträge gemacht wurden die Stelle eines Theaterdichters zu übernehmen. Er nahm den letzteren als den ehrenvolleren an, obgleich er nicht der vortheilhaftere war; für Tragödie und Komödie glaubte er hier die höhere Richtung verfolgen zu können. Für ein Jahrgehalt von 1500 Gulden hatte er hier jährlich zwei neue Stücke zu liefern, außerdem die Bearbeitungen zu machen; was er darüber that, ſollte beſonders honorirt werden. Offenbar ſchrieb er für dies Theater und in Folge dieſes Verhältniſſes ſeine Tragödie Roſamunde, und welche Ausſicht hier für das deutſche Theater!

Sie ſollte nicht in Erfüllung gehen. Obwohl der Vater, um den Sohn in ſeiner Arbeit nicht zu ſtören, in ſeinen Briefen ſorgfältig den großen Umſchwung der Dinge verſchwiegen hatte, war doch der Aufruf des Königs von Preußen an ihn in die Kaiſerſtadt gelangt, und ſogleich ſtand ſein Entſchluß feſt; man begreift aber jetzt nachträglich mit welcher Empfindung der Dichter die zündenden Worte in ſeinem Zriny geſchrieben hatte. Am Schluß eines Briefes vom 27. Januar 1813 meldete er ſein Vorhaben dem Vater mit den Worten: „Es rückt ein großer Augenblick des Lebens heran. Seid überzeugt, Ihr findet mich Eurer nicht unwürdig, was auch die Prüfung gelte" — Worte, welche den Vater ſo ſehr überraſchten, daß er ſie von einer Religionsänderung in Beziehung auf Körners beabſichtigte Heirat verſtand; worauf der Sohn antwortet: „Ich hatte es auf den großen Kampf der Zeit gemünzt."

Körner begab ſich von Wien nach Breslau, wo er am 19. März eintraf; ſeine erſte Frage war: Wo meldet man ſich zum Eintritt in das Lützow'ſche Freicorps. Er entſchied ſich für die Jägerabtheilung zu Fuß unter Befehl des Majors von Petersdorf, deſſen Hauptquartier in dem Städtchen Zobten war. Hier erhielt Körner den Brief ſeines Vaters, der aus vollem Herzen ſeinen Schritt billigte. Am 26. März erhielt Lützows Freicorps ſeine Weihe in der Dorfkirche zu Rogau. Der Marſch ging darauf von Schleſien nach Sachſen, Körner vorauf als Quartiermacher. Er verfaßte damals einen Aufruf: „An das Volk der Sachſen von ihren Freunden“ — er fand leider wenig Anklang, gleiches begegnete aber auch einem Aufruf Blüchers.

Der Dichter ſollte bald die Bluttaufe erfahren. Als am 4. Juni ein Waffenſtillſtand bis zum 26. Juni geſchloſſen wurde, wonach beſtimmt war, daß alle Truppen der verbündeten Heere das linke Elbufer zu räumen hätten, nahm auch Lützow, der im Rücken des Feindes ſtand, für die Seinigen dieſe Beſtimmung in Anſpruch und forderte in ſolchem Sinn ſicheres Geleit. Es ward ihm auch ſcheinbar gewährt, aber auf des Machthabers ausdrückliche Anweiſung ward er meuchleriſch auf dem ſorgloſen Marſch überfallen. Körner ward ſchwer verwundet und blieb auf dem Felde, ein Gärtner nahm ſich ſeiner an, mit ein paar Zeilen rief er einen Freund von Leipzig herbei, der ihn in bürgerlicher Kleidung glücklich nach ſeiner Stadt brachte und ärztlicher Behandlung übergab. Beim Wiederausbruch des Krieges am 17. Auguſt konnte Körner wieder bei ſeiner Fahne ſein, er wurde mit Begeiſterung von ſeinen Genoſſen empfangen; aber ſchon am 26. dieſes Monats fand er ſeinen Heldentod. Lützow unternahm mit 200 Reitern einen Streifzug drei Stunden weſtlich von Schwerin; Körner, jetzt ſein Adjutant, ſprengte mit wenigen mutig vor, um Feinde aus einem gefährlichen Hinterhalt zu vertreiben, eine wohlgezielte Kugel traf ſein Herz. Am Ort ſeines Todes, zwiſchen Gadebuſch und Schwerin, iſt ihm ein würdiges Denkmal errichtet worden.

Dieſer Heldentod hat denn den Kriegs- und Freiheitsliedern des Dichters noch einen volleren und höheren Klang gegeben, wodurch ſogar ſeine dramatiſche Leiſtung in den Hintergrund geſtellt worden. Wir haben es hier zunächſt mit der letzteren zu thun, um ſo mehr, als hier ein dem Dichter widerfahrenes Unrecht zu vergüten, arg Verſchobenes zurecht zu ſtellen iſt. In der That haben die neueren Literarhiſtoriker die dramatiſche Leiſtung Körners in auffallendſter Weiſe herabzudrücken geſucht, darin wohl zunächſt von dem Parteiurtheil der Romantiker beſtimmt. In dem ſo wortreichen Werk von Gervinus, mir liegt deſſen dritte Auflage vor, findet ſich, ſollte man es glauben! auch nicht ein einziges Wort über Körners dramatiſche Beſtrebungen, die doch in ihrer Zeit ſo großen Eindruck machten und von Goethe ſo lebhaft gefördert wurden. Auch der fleißige und ſonſt parteiloſe Koberſtein nennt im Text unter den Dramatikern der Zeit nur eben den Namen Körner neben Collin und Klingemann, ohne das Geringſte für ſeine beſondere Leiſtung hinzuzufügen oder irgend ein Stück zu nennen, und in den unförmlichen Anmerkungen, welche eigentlich das Buch enthalten*), leſen wir Seite 3132, Anmerkung 15, nur dieſe Worte: „Von ſeinen beiden Trauerſpielen, die in allem an Schillers dramatiſche Dichtungen erinnern, aber nichts von Schillers Geiſt und dichteriſcher Kraft zeigen, gleichwohl außerordentlichen Beifall fanden, Zriny und Roſamunde (im „poetiſchen Nachlaß“, Leipzig 1814 f. 2 Bde 8) wird das erſtere auch jetzt noch öfter auf Hauptbühnen gegeben.“ Man kann nicht abſprechender ſein, ſelbſt wenn es richtig wäre!**) Aber auch diejenigen, welche Raum haben ein paar Worte mehr über Körner zu ſagen, verhalten ſich ſpröde und ausweichend und ſcheinen die Werke kaum noch zu kennen. Grund genug für uns, hier ein wenig ſchärfer zuzuſehen.

Körner trat überaus früh als Dichter auf; ſchon im Jahr 1810, alſo 19 Jahr alt, gab er einen Band Gedichte heraus, unter dem beſcheidenen Titel „Knospen“, der Vater, der die Leiſtung keineswegs überſchätzte, gab es zu, zum Theil in der Abſicht, daß der Verfaſſer durch ſtrenge Kritik auf vorhandene Fehler aufmerkſam werde, ſo wie überhaupt ſeine Kraft prüfen ſolle. Er wandte ſich darauf dem Drama zu und beſchäftigte ſich ernſtlich mit einer Tragödie Conradin, alſo demjenigen Stoff, nach dem ſchon häufig angehende Dichter gegriffen haben. Daß er ihn weiterhin liegen ließ, iſt vielleicht nicht das ſchlechteſte Zeichen. Seine nächſten Arbeiten waren dem Stoff, und gewiß auch der Behandlung nach, von ſehr verſchiedener Art. Er verfaßte zwei kleinere Stücke, die Braut und den grünen Domino, beide in Alexandrinern, wobei denn gleich diejenigen ſchweren Stand haben, welche unſern Dichter ſchlechterdings zu einem Nachahmer Schillers ſtempeln wollen. Die Stücke, 1811 verfaßt, kamen gleich nach ihrem Erſcheinen, im Januar 1812, auf die Bühne und fanden Beifall, ſo daß der Verfaſſer ſich zu Fernerem angeſpornt ſah. Es folgte die Poſſe der „Nachtwächter", der gleichfalls Glück machte — auch dieſer, ein gutgegriffener, leicht hingeſtellter Einfall, wahrlich nicht auf Nachfolge Schillers hinweiſend.

---

*) Als mein Freund H. G. Lewes das Buch erblickte, gerieth er über deſſen Anlage in Staunen und Schrecken und brach in die Worte aus: Ein ſolches Buch kann freilich nur in Deutſchland geſchrieben werden!

**) Und Barthel (die deutſche Literatur der Neuzeit): „Er hat ſich mehr die Schwächen als die Stärken Schillers angeeignet.“ Von Zriny, in dem „Schiller nicht nur durchſchillert, ſondern offen hervorſcheint.“ Auch H. Kurz hat in ſeinem umfangreichen Buch nur wenige Zeilen für Körners Dramen, er habe kein hervorragendes Talent für das Drama, er habe ſich nach Schiller gebildet und in Zriny und Roſamunde ſich deſſen äußere Mittel, die rhetoriſche Fülle, angeeignet.

Die nähere Betrachtung dieſer Stücke ergiebt eine große Gewandtheit dramatiſcher Compoſition und eine in ſo frühem Alter noch ungewöhnlichere Bühnenkenntniß. Allein gleich das erſte dieſer Stücke, die Braut, giebt uns den Fingerzeig auf welchem Wege dieſe Eigenſchaften erworben ſind. Das kleine Drama hat nur zwei Perſonen, Vater und Sohn, welche, unerkannt, denn der Sohn war lange Zeit abweſend und ſie treffen ſich am fremden Ort, hier als Nebenbuhler in einer Liebſchaft erſcheinen. Wird hier nach einer Abhängigkeit geſucht, ſo kann es nur die von Kotzebue ſein, deſſen im Jahr 1801 erſchienenes und oft geſpieltes Stück, „die beiden Klingsberge", daſſelbe Motiv enthält. Eben dieſe Abhängigkeit tritt aber durch Körners nächſtfolgende Stücke nur noch mehr ins Licht, und ſie iſt nichts weniger als auffallend, da ja Kotzebue damals das Theater beherrſchte und noch keineswegs in dem Ruf ſtand, den er nachmals erworben. Aber wie der junge Körner das Motiv behandelte, wurde es doch wieder neu, und originell und pikant iſt die Art, wie eine dritte Perſon, ohne auf der Bühne zu erſcheinen, doch mitſpielt und weſentlich in das Stück eingreift; nur das einzige, von einer weiblichen Stimme im Nebenzimmer geſprochene Wort „Herein!“ iſt ihr gegeben, nämlich beim Anpochen an die Thür. Die Schürzung des Knotens und deſſen Löſung darf ſehr geſchickt heißen, wenn auch das Mittel, ein verwechſelter Brief, verbraucht erſcheint. Die Ausführung, trotz des ſteifen Verſes, iſt nicht ohne Leben, ſtellenweiſe ſelbſt anziehend und es zeigt ſich ein ſolider Fleiß. Auf den Alexandriner kam Körner wohl durch das Vorbild der erſten Stücke Goethes, hier alſo ein Element neben Kotzebue und zwar ein ſolches, das höher hinauf zum Klaſſiſchen führen ſollte. Wer alles erwägt, wird ſagen müſſen, daß dies für Körner natürliche Verhältniſſe und die nahe liegenden Muſter waren, denn Schillers Vorbild, das man vielleicht zunächſt erwartet, konnte für die gewählte Gattung nicht gelten.

Der grüne Domino iſt das Gegenſtück und als ſolches zu beurtheilen. Es ſpielen wieder nur zwei Perſonen, wie dort zwei Männer, ſo hier zwei Mädchen, und man darf anerkennen, daß der Verfaſſer ein einfaches Motiv intereſſant durchzuführen gewußt. Pauline ſoll den Bruder ihrer Freundin Marie, den ſie noch nicht geſehen, heiraten; unerkannt naht er ihr auf einem Maskenball, ſie faßt hier ein lebhaftes Intereſſe für ihn und widerſtrebt daher der ihr, wie ſie meint, aufgedrungenen Heirat. Marie naht ihr darauf in Verkleidung als der grüne Domino, der Paulinens Neigung beſitzt, und benimmt ſich ſo zudringlich, daß dieſe ſchon ſich ihrer Irrung ſchämt und wieder dem ihr beſtimmten ſich zuwendet, bis der Scherz ſich entdeckt und alles zur Zufriedenheit endet. Gerade die Einfachheit der Erfindung gereicht dem Stück zum Lobe und die Verſtellung der Freundin iſt eine höchſt dankbare Rolle für eine talentvolle Schauſpielerin, die damit ſicherlich Wirkung machen kann. Wenn ein Pendant ſelten dem Urbilde gleichkommt, ſo iſt das hier doch nicht der Fall, nur wird die Form des Alexandriners, welche, jenem zu Gefallen, hier beibehalten wurde, zuweilen etwas hinderlich, ſtellenweiſe, im kürzer durchſchnittenen Dialog, auch wieder ſehr glücklich behandelt.*)

Friſcher und derber iſt das nächſte Stück „der Nachtwächter“; es führt ſich als Poſſe ein, und behauptet in dieſer Gattung ſicherlich eine ehrenvolle Stelle. In der muntern daktyliſchen Versart kündet ſich ſogleich der Ton an, der trefflich durch das Ganze feſtgehalten wird und ſich gleichmäßig ſteigert bis zur Ausgelaſſenheit. In leichtem Wurf entwickelt ſich vor uns ein luſtiges Studenten-Abenteuer, voll Laune und nicht ohne Geiſt. Das kleine Stück hat ehemals viel Glück auf der Bühne gemacht und würde es noch täglich machen, wenn die überraſchende Löſung nicht zu bekannt wäre.**)

Der Dichter ließ in kürzeſter Zeit noch zwei andere einactige Spiele folgen, welche inſofern merkwürdig ſind, als ſie nicht nur die größte Familienähnlichkeit mit den vorhergehenden tragen, ſondern geradezu daſſelbe Motiv behandeln, dies aber ſteigern und ihm noch neues Intereſſe abzugewinnen wiſſen. Der Vetter aus Bremen iſt in demſelben munteren Maaß und in ähnlichem Ton, wie der Nachtwächter verfaßt, wir finden darin aber die Motive einerſeits der Braut, andererſeits des grünen Domino wieder, die Verkleidung aber iſt hier dreifach und treibt die luſtige Verwickelung noch höher. Der Verfaſſer iſt ſich ſeines dramatiſchen Geſchicks bewußt, und will recht eigentlich wieder ein Kunſtſtück machen und ſeine Virtuoſität zur Schau ſtellen. Dann giebt aber auch das Stück überall Zeugniß, daß es im Angeſicht des Theaters erwachſen ſei, und zwar des Wieneriſchen, wie denn Sprache und Vers häufig an die Couplets des Volkstheaters anklingen. Gleiches gilt von der Gouvernante. Wie die vorigen Stücke hat es nur wenige Perſonen, wie der Domino nur Frauen, diesmal drei, aber dafür iſt auch die Verwickelung um ſo größer, wieder doppelte Verkleidung und doch in der Ausführung Neues, ſogar Ueberraſchendes, namentlich ſehr gelungen am Schluß, wo die glücklichen Mädchen einander in die Arme fallen und die Gouvernante, welche noch immer die Verkleidung nicht merkt, in die Worte ausbricht:

---

*) Aus Körners Brief vom 17. Januar 1812 ſcheint hervorzugehen, man habe in Wien beide Stücke an Einem Abend geſpielt. Es gefielen beide — „die Braut gewann aber doch den größern Beifall als der Domino.“

**) Körner ſchreibt am 25. Januar 1812: „Auf künftige Woche giebt man an der Burg meinen Nachtwächter als Faſtnachtsſpiel. Ich bin begierig auf die Aufnahme. Er iſt etwas derb und luſtig.“ Das Stück ſcheint kurz nach dem Domino verfaßt zu ſein.

Sie liegt in ſeinem Arm! Grand Dieu, die Welt geht unter!

Auch dieſes Stück, eine Aufgabe für gewandte Schauſpielerinnen, muß durchaus als geſpielt gedacht werden. Es bekundet wieder den unmittelbaren Zuſammenhang mit der Bühne, alle dieſe Stücke zuſammen aber laſſen deutlich erkennen, wie der Verfaſſer ſich durchaus auf eigener Bahn bewegt, in einem beſonderen Kreiſe, den er freilich nun völlig erſchöpft hat.

Es war nicht ſchwer zu ſagen, daß er in ſeinem nächſten Stück ſich nach einem ganz neuen Motiv werde umſehen, wo nicht eine ganz andere Bahn betreten müſſen. Aber er blieb auch hier in einer gewiſſen Abhängigkeit von dem Geſchmack des Publicums, für das er zunächſt arbeitete, aber zugleich auch von dem eines dichtenden Zeitgenoſſen. Das Stück hat den Titel „die Sühne“, es iſt ein Trauerſpiel in einem Act und wurde am 13. Mai 1812 zu Weimar aufgeführt. Goethe ſchreibt vom 14. Mai aus Karlsbad an den Vater des Verfaſſers: „Ich erhalte von Weimar ein Schreiben, aus dem ich eine Stelle ſogleich mittheilen muß: „„Die Sühne iſt geſtern ſehr gut gegeben worden und hat außerordentliche Senſation gemacht. Das Stück packte ſchnell und ging ſchnell vorüber, deswegen mir es lieber ward als der vierundzwanzigſte Februar. Die Herzogin wollte den Verfaſſer wiſſen.““ Goethe fährt fort: „Ich war von der guten Wirkung voraus überzeugt und tröſtete mich deshalb, daß ich weggehen mußte, ohne Leſeprobe von beiden Stücken halten zu können. Das zweite (Toni) wird ebenſo reüſſiren, es iſt vollkommen paſſend ausgetheilt“ u. ſ. w.

Es wurde alſo das Stück ohne Körners Namen gegeben, und man ſieht, wie ſehr Goethe dafür ein Intereſſe hatte und es förderte. Daß aber der Weimariſche Berichterſtatter, leider iſt ſein Name nicht genannt, des Wernerſchen Vierundzwanzigſten Februars gedenkt und beide Stücke unmittelbar zuſammenſtellt, iſt nicht zufällig, denn unleugbar beſteht hier ein Zuſammenhang, und dieſer nimmt unſere Aufmerkſamkeit noch mehr in Anſpruch, wenn wir aus Hitzigs Nekrolog Werners erfahren, daß deſſen gleichartiges Trauerſpiel nach einer Aufgabe Goethes entſtanden ſei, wie denn auch der Verfaſſer bei dem erſten Abdruck in der Urania bemerkt: „1809 unter den Auſpicien Sr. Excellenz des Herrn Geh. R. v. Goethe zu Tage gefördert.“ Hitzig ſpricht ſogar von einem projectirten Wettkampf mit Goethe ſelbſt, was aber nicht eben wahrſcheinlich klingt. Viel eher ſehen wir hier Körner in einem ſolchen Wettkampf mit dem Verfaſſer der erſten Schickſalstragödie, und nicht zu überſehen iſt, daß er ausdrücklich auch auf das Schickſal bezieht, indem bei dem Eintritt der Kataſtrophe der tragiſche Held ausruft:

Das Schickſal tritt mit fürchterlichem Grimm
In unſre Hütte.

Allein dies Schickſal iſt ein anderes als bei Werner und den übrigen Schickſalstragikern, denn es iſt nicht ein finſteres Fatum, das die Schuld an der Unſchuld rächt, ſondern Körner hat hier recht eigentlich eine Berichtigung gewollt: ſein Schickſal iſt eine Vergeltung, eine Nemeſis, wenigſtens zum Theil. Es iſt eine Schuld vorangegangen, wenn dieſe auch nicht in aller Klarheit vorliegt und ſchon hier eine unglückſelige Fügung mit eingreift. Um ſo größer war die Wirkung und mußte es ſein. Im Uebrigen hat das Stück auch eine gewiſſe Beziehung zu Goethes Stella und darf als deſſen Umkehrung angeſehen werden, wobei der Dichter, wie Schiller dies richtig erkannt, von vornherein den tragiſchen Ausgang feſthielt. Das Stück, in dem ſich auch wieder das dramatiſche Geſchick und die dichteriſche Potenz nicht verkennen läßt, iſt nur gar zu nächtlich und kann inſofern nicht befriedigen, als dem Tragiſchen jede Beimiſchung des Erhebenden fehlt; außerdem dürfte die junge Kraft dem gewaltigen Ernſt der Situationen nicht durchgängig ſich gewachſen zeigen; aber er wagte ſich an die ſchwerſten Probleme und ſicher iſt ihm manches gelungen.

Das folgende Stück, Toni, führt den Dichter weiter fort auf der Bahn ſtark ergreifender Situationen. Er arbeitete diesmal nach einer fremden Erfindung, er ſetzte Kleiſts hochtragiſche Novelle „die Verlobung auf St. Domingo“, in die dramatiſche Form. That er dies mit der Gewandtheit, die wir kennen, ſo fühlte er ſich doch dem Publicum gegenüber zu einer Abänderung des Schluſſes bewogen oder gezwungen: die Gefahr geht vorüber, die Liebenden werden vereint. Es iſt an dieſer Stelle zu bemerken, daß in Wien auch Müllners Schuld in demſelben Jahr mit einem befriedigenden Ausgang gegeben werden mußte.

In allen dieſen Stücken nun wird auch der regeſte Spürſinn nichts entdecken können, was den Vorwurf rechtfertigte, Körner ſei nichts weiter als ein Nachahmer von Schiller, denn wenn man hier Einflüſſe und Abhängigkeiten ſuchen will, ſo weiſen ſie ganz wo anders hin. Das iſt nun freilich bei dem Stück nicht der Fall, welches Körners Name als Dramatiker begründete, allein auch hier iſt genauer zuzuſehen.

Eben auch noch im Jahr 1812 verfaßte Körner ſein erſtes großes Stück, das fünfactige Trauerſpiel Zriny. Es war, was nicht zu vergeſſen iſt, für das Theater an der Wien geſchrieben und ging ſogleich in Scene, mit enthuſiaſtiſchem Beifall aufgenommen. Der beſcheidene Verfaſſer nennt es in einem Brief an die Seinigen „ein Spectakelſtück“, was ſich aber nur auf die letzte Scene bezieht. Hier hat der Dichter dem Geſchmack des Theaters und Publicums wohl ein wenig zu weit nachgegeben und wir haben ſogleich feſtzuhalten, daß dieſe Scene mit Decoration und Maſchinerie, Brand, Schießen, Gefecht, ja mit dem Auffliegen des Pulverthurms und der Sprengung der ganzen Feſte dem Stück durchaus nicht weſentlich iſt, ſondern daß vielmehr daſſelbe dieſes recht eigentlichen Knalleffectes ſehr wohl entbehren kann. In der That iſt dieſer Schluß zu beklagen, da er die ernſte Tragödie in eine falſche Bahn bringt und einer mißgünſtigen Beurtheilung Raum giebt, denn er ſtellt das Werk nicht nur in das Gebiet der Oper und des Ballets, ſondern des Circus und des Feuerwerks. Und hierauf beruht nun auch keineswegs die Wirkung des Stücks, ſie iſt, ſelbſt auf das große Publicum, eine viel tiefer liegende.

Wem könnte entgehen, daß in dem Werk ein Feuer- und Heldengeiſt enthalten iſt, wie er vor demſelben niemals über eine deutſche Bühne gegangen. Was will dagegen der rhetoriſche Heroismus des Corneille und ſeiner deutſchen Nachahmer, des Elias Schlegel und Kronegk ſagen, auch Klopſtocks Hermann hält damit den Vergleich nicht aus und ſelbſt in Schillers Tell kehrt dieſe Seite ſich nicht ſo ſtark und gewaltig heraus. Aber Körner lebte auch in einer anderen Zeit und ſchon im Jahr 1812 glühte in ihm eben jener Patriotismus, der ihn ein Jahr ſpäter die Leyer zum Kriegsgeſange ſtimmen und das Schwert ergreifen hieß. Deutſchland mußte ſelbſt einem Eroberer erlegen ſein, in ihm mußte ſelbſt die Glut ſich ſchüren, die nur eines Windhauches wartete, um zur himmelhohen Flamme auszubrechen, nur ſo konnte von Soliman und Zriny ein ſolches Stück erwachſen. In der That, der Stoff iſt nicht bloß gewählt, um den Wienern ein vaterländiſches Heldenſtück vorzuführen, es gilt hier nicht bloß den öſterreichiſchen, ſondern den deutſchen Patriotismus und während der Dichter ungariſchen Heroismus feierte, dachte ſein Herz dabei ein ganz anderes; es brachte dies jene Zeit mit ſich, es war dies unvermeidlich.

Das deutet nun freilich auch nicht darauf hin, daß wir es hier lediglich mit einem Nachahmer Schillers, und gar nur von deſſen Fehlern zu thun haben, und was die dramatiſche Compoſition anlangt, ſo wird der Dichter auch nicht plötzlich Alles vergeſſen haben, in deſſen Beſitz er bereits war. Dagegen wäre allerdings möglich, daß er bei dem Betreten eines neuen Gebietes, bei dem Aufſteigen zu einer höhern Kunſtart ſich darin noch nicht ſogleich ganz heimiſch fühlen, geſchweige denn im Beſitz der vollen Meiſterſchaft ſein werde. Allein gleich die Expoſition zeigt eine geübte Hand, eine treffliche Anlage. In großer Klarheit und ſtets ſpannend ſchreitet das Stück vor und der großartig gezeichnete Charakter des Weltbezwingers Soliman gewinnt in ſolchem Grade ſogleich das Intereſſe, daß man beſorgt werden kann für den Helden, der den Titel des Stückes giebt. Allein der Dichter ſteigert den Welteroberer im Verfolg noch bedeutend und weiß doch Zriny ihm gegenüber zu behaupten, ja er ſchüttet eine ſolche Fülle von Heroismus aus, daß er daneben noch andere Helden in den Vordergrund ſtellt, Juranitſch, den Verlobten von Zrinys Tochter, und beſonders Vilatzky, der gefangen wird und Soliman gegenüber eine bedeutende Rolle ſpielt in einer höchſt gelungenen Scene. Zrinys Weib iſt ihres Gatten, ſeine Tochter ihres Bräutigams nicht unwürdig. Der Ausführung gebricht es eben ſo wenig an mächtigen, wohl in einander greifenden, natürlich herbeigeführten Momenten, und das Heldenthum ſpricht, ſich ſteigernd, in immer anderen Tonarten, der Ausdruck, oft voll Geiſt und ſtets voll Schwung, nimmt ein hohes Pathos an und weiß es zu behaupten, was eben nur möglich iſt, da hinter den Worten die Empfindung, der Grimm, ja, mit Einem Wort, ein Heldengeiſt ſteht. Als Gegengewicht fehlt es nicht an zarten Partien, an dem, was Rührung hervorbringt, und daß Juranitſch ſeine Braut erſticht, wird nach den außerordentlichen Umſtänden gewiß gerechtfertigt erſcheinen. In dieſen weicheren Partien wird aber hie und da des Wortes zu viel, die Rede fällt zu weit ins Lyriſche, ins Schönredende.

Und nun die Nachahmung Schillers. Wir ſind weit entfernt ſie völlig in Abrede zu ſtellen, finden ſie vielmehr durchaus natürlich, ſo daß man eher ſich wundern müßte, wenn ſie fehlte. Der jugendliche, unbefangene, höchſt beſcheidene Dichter befand ſich jetzt, was früher nicht der Fall war, auf dem Felde, wo Schiller für ihn Vorbild ſein konnte, ſein mußte. Durch ihn war der deutſchen Tragödie eine neue Bahn geöffnet, wer hinter der Zeit nicht zurückbleiben wollte, hatte alle Urſache dieſelbe zu verfolgen, dieſem Vorbilde ſich ſo nah als möglich anzuſchließen und unſer Dichter hatte noch die beſonderen Beziehungen der nahen Freundſchaft des Körnerſchen Hauſes zu Schiller. Nun iſt dieſe Nachahmung auch keineswegs ſo groß als man es macht und nicht von der Art, wie dargeſtellt wird. Der Dichter ſteht in Abhängigkeit von dem Stoff und wiederum von dem Zeitgeiſt, vor allem folgt er der ſtrengen Schule, die er bisher gemacht, und wer wollte ihm die Eigenheit ſeiner Natur abſprechen? So beſteht denn die Aehnlichkeit mit Schiller mehr im Aeußerlichen, in der pathetiſchen Behandlung der Sprache, die aber doch auch wahrlich von der Sache ſelbſt geboten war, in gewiſſen lyriſchen, und dann auch wieder epiſchen Stellen, den Berichten der Boten, nach Art des Wallenſtein, wofür aber vielmehr höher aufwärts das Vorbild bei den griechiſchen Tragikern, ſo wie in der Forderung der höhern Tragödie ſelbſt zu ſuchen iſt. Zuletzt ſind es hauptſächlich gewiſſe Anklänge an einzelne Schillerſche Worte und Wendungen, die der Dichter in ſorgloſer Unbefangenheit ſich hat entſchlüpfen laſſen, z. B. „der Kampf iſt kurz, der Sieg ſoll ewig ſein", oder in Alexis Botſchaft:

Der Mehmet Beg lag leicht verſchanzt vor Sziklas,
Des Kampfes nicht gewärtig —

Dergleichen ließen ſich noch einige Kleinigkeiten anführen, z. B. die Anrede: „Mein Mädchen;" aber darum ein Stück entwerthen, in dem ſo viel dichteriſche Potenz, ſo viel wahres Heldenthum, ſo viel dramatiſches Geſchick und Bühnenkenntniß iſt! Nichts von alledem, was hier ſo reich vorhanden, erwartet man von einem Nachahmer und nun gar, wie der treffliche Koberſtein will, ſoll

Körner nur ein Nachahmer von Schillers Fehlern ſein!*) Iſt denn auch unſere dramatiſche Literatur ſo reich, daß man mit ihrem Beſitz ſo leichtſinnig wegwerfend verfahren darf, und thut man recht, das, was einſt die Nation begeiſtert und in ihren Tiefen bewegt, was mitgeſtritten im heiligen Kampf, mit Gelaſſenheit und Gleichgültigkeit der Vergeſſenheit zu übergeben! Die neueſte Verbreitung des Dichters in wohlfeilen Ausgaben wird hoffentlich wieder unbefangene Leſer und deutſche Herzen finden.

Dagegen könnte man beklagen, daß ſo begeiſterte Worte an ein fremdes, nicht an ein deutſches Heldenthum gewendet worden ſind. Es galt wenigſtens mit eine deutſche Sache; aber wir haben ſchon angedeutet, daß im Grunde noch ein anderes gemeint war, als ſich unmittelbar in den Worten ausſpricht, damals ausſprechen durfte,**) und daß es, in jener Verkleidung, auch ſo verſtanden wurde.

Unmittelbar nach dem Zriny ſchrieb Körner ſein dreiactiges Drama „Hedwig", und die Aeußerung Körners in ſeinem Brief vom 13. Januar 1813 an die Seinigen, daß noch keines ſeiner Stücke ſo viel Aufſehen gemacht als dies, giebt demſelben ſogleich eine Bedeutung. Ebenda nennt der Verfaſſer das Sujet über alle Maaßen gräßlich, und er deutet an, daß deſſen im dritten Act ſelbſt dem Publicum, auf deſſen ſtarke Nerven gerechnet war, zu viel wurde. Das Stück hat nichts mit dem vorigen gemein, es ſteht auf einer ganz andern Reihe, in der mit der Sühne und Toni begonnenen Bahn, nicht ohne Einfluß der dichtenden Zeitgenoſſen, welche das Grauſe unmittelbar für das Tragiſche nehmen.

---

*) Zum Ueberfluß wird ſich weiter unten zeigen, daß hier der Dichter in ſeiner Darſtellung des Heldenthums unter einem ganz anderen Einfluß ſteht — dem Fouqués. S. Abſchnitt: Sänger der Freiheitskriege.

**) Als Goethe das Stück in Weimar auf die Bühne bringen wollte, ſchien ihm Vorſicht geboten und aus ſeinem Brief vom 16. November 1812 erſehen wir, daß er ſich nach den Abänderungen erkundigte, die man in Wien etwa für die Bühnenaufführung für nöthig befunden: „Gewiß haben ſie dort manches bedacht, was wir auch bedenken müſſen."

Aber es bezeichnet auf dieſer Bahn einen unverkennbaren Fortſchritt, ſofern die Conflicte innerlich und tief gefaßt ſind. Könnte manches Aeußerliche an Schillers Räuber erinnern, ſo herrſcht doch im Herzen des Stücks mehr von dem Geiſt Goethes und bei aller Hochſpannung der Effecte tritt das tiefere Gemütsleben keineswegs zurück, ſo daß an das Werk, über ſeine Wirkung hinaus, Hoffnungen für die fernere Production zu knüpfen ſind. Ein einzeln ſtehender Mißgriff, von dem der Dichter bei der Aufführung ſich ſogleich überzeugte, daß nämlich die Heldin den Räuber mit dem Gewehrkolben erſchlägt, war leicht zu beſeitigen — er mußte ſie ſchießen laſſen.

Für die Richtung, welche nun weiter die Entwicklung des Dichters nimmt, iſt nun aber ſein letztes großes Werk beſonders bedeutſam, denn aus ihm erkennen wir erſt recht, was die dramatiſche Literatur des deutſchen Volkes durch Körners frühen Tod verloren hat. Es iſt dies das Trauerſpiel Roſamunde, von dem der Dichter am 21. November 1812 ſchreibt: „Meine Roſamunde wird mir immer lieber. Pichlers, Korns, Weißenthurns, Kurländer, kurz alle, außer Humboldts, ziehen die Roſamunde dem Zriny weit vor. Ich glaube jetzt auch mit Sicherheit die Roſamunde für mein beſtes ausgeben zu können" — gewiß eine Aeußerung, welche zu beachten iſt, die aber nicht beachtet worden, wenn man noch immer in Körner den Nachahmer Schillers erkennen will.*) Wer das Werk unbefangen anſieht und auf ſich wirken läßt, dem wird nicht entgehen, daß Körner hier ohne Vermittelung dem Stoff gegenüber ſteht und in ſelbſtändiger Weiſe den reichen Situationen ihren poetiſchen und dramatiſchen Gehalt abzugewinnen weiß, ja ſelbſt die Einflüſſe von Shakeſpeare, die ſich allenfalls entdecken ließen, können nur unbedeutend ſein. Vor allen ſehen wir den Dichter auf der Bahn rüſtig fortſchreiten, welche als die wahre und heilbringende zu bezeichnen iſt, in dem Streben nach Innerlichkeit, nach Charakter und Individualiſirung. Die Verwickelung iſt nicht äußerlich gemacht, ſondern liegt in den Charakteren begründet und ſteht mit dieſen in untrennbarem Zuſammenhange. Mag die Geſtalt der eiferſüchtigen und rachentbrannten Eleonore auch etwas ſchroff und mit harten Linien gezeichnet ſein, Heinrich und Roſamunde gewinnen das volle Intereſſe, die letztere erſcheint durchaus liebenswerth und ihr Schickſal iſt wahrhaft rührend, eine beſondere Vorliebe aber hat der Dichter für den Charakter des Richard gefaßt, ſo daß dieſer beinahe den König verdunkelt. Hier und in allen Theilen hat das Stück große Schönheiten, doch zeigt es ſich berechnet für ein Publicum höherer Art, als Körner in dem Vorſtadt-Theater fand; wir werden nicht irren, wenn wir den großen Fortſchritt, den Körner in dieſem Werk zeigt, in Verbindung bringen mit ſeinem Uebergang vom Theater an der Wien zum Kaiſerlichen Burgtheater. Wir können das Stück nur auf das angelegentlichſte dem Leſer empfehlen und möchten auch die Bühnen darauf hinweiſen. Die dramatiſche Literatur der Deutſchen iſt wahrlich nicht ſo überreich, daß man das Gute und Treffliche, wo es irgend vorhanden iſt, außer Acht laſſen dürfte; den kritiſchen Geſchichtſchreibern der deutſchen Literatur iſt aber nochmals der Vorwurf nicht zu erſparen, daß ſie mit vornehmer Wegwerfung Beſtrebungen behandelt, welche das volle Recht haben in hohen Ehren gehalten zu werden. Und geſetzt, Körner wäre wirklich nur ein Nachahmer Schillers, was er nun durchaus doch nicht iſt, auch das ſchon dürfte ſeinen dramatiſchen Werken einen Rang ſichern, denn Schiller nachahmen, glücklich nachahmen, auch das ſchon könnte nimmermehr ein Unbedeutendes ſein.

---

*) Wenn Körner das dem Stück ungünſtige Urtheil des Humboldtſchen Hauſes auf die damalige Erkrankung eines Sohnes zurückführen will, ſo iſt der dem Zriny gegebene Vorzug wohl eben darin zu ſuchen, daß die patriotiſche Erhebung dieſes Stückes beſonders hoch angeſchlagen wurde

Auch Körners dramatiſche Sprachbehandlung iſt in hohem Grade zu loben, namentlich wenn man ſie mit der der gleichzeitigen Romantiker vergleichen will. Ueberall ſehen wir den Dichter von der Ueberzeugung geleitet, daß er von dem, was Schiller und was Goethe errungen, nicht mehr zurückweichen dürfe, ſeine Sprache hat ebenſo Fülle und Fluß, Klang, Nachdruck, Rundung, als wiederum Gewandtheit und Schnellkraft; aber auch für die tieferen Regungen des Herzens fehlt eben ſo wenig der Ausdruck, wie für die Ergüſſe der Leidenſchaft. Der Dichter fand hier freilich die Bahn angezeigt und geöffnet, den Weg geebnet, aber er iſt im Ganzen frei und ſicher darauf fortgegangen.

Erwägt man nun vollends die große Jugend des Dichters, der ſich in ſeinem edeln Beſtreben nur immer noch als einen Lernenden bezeichnet, ſo kann es ihn nicht herabſetzen, wenn auch wir ihm die volle Meiſterſchaft noch nicht zuerkennen, allein wir müſſen hier ergänzend das Ziel ins Auge faſſen, auf das ſein Streben gerichtet war und da iſt ſein Fortſchritt von jenen anfänglichen Kleinigkeiten zu Zriny und wieder die Läuterung von Stücken mit grauſem Effect zu einem Werk wie Roſamunde, überhaupt aber das Aufſteigen von der niederen Sphäre zum großen hiſtoriſchen Drama recht ſehr in Anſchlag zu bringen. Hier erhält nicht nur Kleiſt einen ſehr beachtenswerthen Nebenbuhler, ſondern Schiller und Goethe erhalten einen Nachfolger, der, obwohl auf ganz anderem Wege vorſchreitend, doch eben von ihrem Geiſt durchdrungen war, ohne den ſeinigen darüber zu verlieren. Aber der Dichter endete in einem Alter, wo gemeinhin die künſtleriſchen Leiſtungen erſt anfangen.

Und was hat denn Körners dramatiſche Werke ſo herabgedrückt? Großentheils wohl das Urtheil der Romantiker, das wir noch fortwirken ſehen bis auf unſere Zeit; dann aber auch ſeine eigene Leiſtung als Lyriker. Die Welt iſt, mit einer ſonderbaren Miſchung von Gerechtigkeitsgefühl und Neid, immer geneigt, dem Einzelnen nur ein einzelnes Verdienſt zu laſſen, als ob ein doppeltes für Einen zu viel wäre, während doch, wo einmal Kraft vorhanden iſt, dieſe ſich auch nach verſchiedenen Richtungen hin äußern kann. Da ſich nun Körners Potenz als lyriſcher Dichter nicht beſtreiten ließ, ſo mußte dies der dramatiſche entgelten.

Unter den lyriſchen Gedichten Theodor Körners, auf welche nunmehr der Blick zu richten iſt, ſtehen die während des Freiheitskampfes geſungenen Lieder obenan, ſie erſchienen unter dem Titel „Leier und Schwert" und ſind allbekannt; ihre nähere Betrachtung behalten wir uns für das folgende Kapitel vor, das ſie mit ihres Gleichen zuſammenſtellen wird, um ihnen unter denſelben ihren Rang anzuweiſen. Was ſonſt von zahlreichen Gedichten des Verfaſſers bekannt geworden, wurde nicht von ihm ſelbſt, ſondern erſt nach ſeinem Tode herausgegeben, und das iſt bei einem Dichter, der bei Anläſſen aller Art ſeine Verſe ſorglos hinſchrieb, ganz beſonders zu beachten, denn es iſt anzunehmen, daß er ſelbſt, zumal im Fortſchreiten ſeiner Kunſt, ſehr wenig davon der Oeffentlichkeit würde übergeben haben. Das meiſte von dem, was man unter der Ueberſchrift „Vermiſchte Gedichte" zuſammengeſtellt hat, ſind unbedeutende Jugendverſuche, welche kritiſchen Maaßſtäben nicht gewachſen ſind, ich rechne dahin auch die in Schleſien entſtandenen Balladen, z. B. Kunigunde von Kynaſt, in welcher ſich eine noch durchaus unſichere Hand zeigt. Manches Andere dient allzu ſehr der Gelegenheit und war nur für dieſe und den Augenblick berechnet. Daß in ſolchen Stücken ſich mancherlei Anklänge, namentlich auch Einfluß ſeines großen Vorbildes zeigt, hat nichts Auffallendes, aber man wird ebenſo auch in dem flüchtig Hingeworfenen immer noch den angeborenen lyriſchen Schwung erkennen, wie denn auch eben dies raſche Hinwerfen den dichteriſchen Beruf bekundet. Wurde ihm, wie Ovid Aehnliches von ſich ſagt, alles unwillkührlich zu Vers und Reim, ſo bedurfte ein ſolcher Poet um ſo mehr eines ſtrengen Herausgebers, falls er ſelbſt dies nicht ſein konnte. Aber daran eben hat es im hohen Grade gefehlt: Stücke, welche ihrer Natur nach nur das Intereſſe des Autographenſammlers beſitzen können, ſind in wohlfeilen Ausgaben in die größte Oeffentlichkeit geworfen worden, womit weder der deutſchen Literatur noch dem Dichter ein Dienſt geſchah.

Nur Einzelnes aus dieſen nachträglichen Publicationen kann in perſönlicher Beziehung oder in poetiſcher unſre Aufmerkſamkeit erwerben; dahin gehört das Gedicht in der Nacht vor dem Zweikampf verfaßt, ganz beſonders aber die „Dresden 1813" überſchriebene Elegie. Wir lernen hier den Dichter in einer neuen Gattung kennen, in der er ſich nicht nur mit Gewandtheit und Eleganz bewegt, ſondern auch höhere poetiſche Schönheit und warme Empfindung entwickelt. Es iſt ein an ſeine Braut gerichteter Brief, die er in das romantiſch gelegene Vaterhaus und in den eigenen Sitz häuslichen Glückes einzuführen hofft; daß der ſehnliche Wunſch ſeine Erfüllung nicht fand, macht das Gedicht um ſo bedeutungsvoller und rührender. Auch die metriſche Behandlung iſt lobenswerth und zeigt, nach Schillers Vorgang, ein richtiges Gefühl von der dem Diſtichon innewohnenden Melodie, beſſer als es Schlegel beſeſſen, leider nur ſteht die proſodiſche Handhabung der Sprache damit nicht im Einklang, denn dieſe erlaubt ſich alles und noch mehr, wie Klopſtock in ſeinen erſten Anfängen. Ein Gleiches muß auch von der Reimkunſt Körners geſagt werden, und nicht bloß von dieſen Jugendwerken. Er reimt durchaus nach allen Unarten ſeiner ſächſiſchen Ausſprache, in Vokalen und Conſonanten — freilich auch dies wieder ein Zeichen der außerordentlichen Unbefangenheit, mit der er ſeine Verſe hingab.

V.

Die Schickſalstragödie.

Von dem eben dargeſtellten Dichter hätten wir den Uebergang leicht zu dem, was der Zielpunkt und die Grenze des gegenwärtigen Buches ſein muß, den Freiheitskriegern und ihren Sängern. Aber es iſt hier zuvor noch eine Erſcheinung in Betracht zu ziehen, welche zur Vollſtändigkeit des Bildes und zur Abrundung des Ganzen gehört, eine ſolche übrigens, welche ſogar über die uns gezogene Grenze hinausreicht. Sie kann dennoch hier nicht fehlen, da nicht nur ihr Urſprung dieſſeits derſelben liegt, ſondern ſie ſich auch an Früheres anknüpft, namentlich an Schiller. Es ſind dies die Dichter der Schickſalstragödie.

Die Franzoſen hatten ſich ſo ſtark bemüht im Sinn der Griechen die Tragödie zu erneuern, ſowohl nach Form als Inhalt, aber keiner ihrer Tragiker, weder Corneille, noch Racine, noch Voltaire, hat einen Ton von dem, was in den Werken der alten Tragiker und in den von ihnen behandelten Mythen ſo weſentlich iſt, dem Fatum; und dies kann um ſo mehr auffallen, als ſie doch ſo wenig chriſtlich ſind. Daſſelbe gilt von denjenigen deutſchen Verſuchen, welche ſich als Nachahmung oder Nachfolge der Franzoſen darſtellen; in den Tragödien von Weiße, obwohl ſie die Atriden- und Labdakidenfabel behandeln, wird man kaum irgend etwas davon entdecken; es widerſtrebte dies dem Zeitgeiſt, der Aufklärung, und die poetiſche Bedeutung blieb unerkannt. So iſt es denn recht bedeutſam, daß erſt mit der großen Wiedergeburt der deutſchen Poeſie, welche hauptſächlich in Goethe ſich vollzieht, auch das Schickſal der griechiſchen Tragiker ſich einſtellt. Schon in Goethes Iphigenie finden wir, wie dies ſogar der Frau von Staël eingeleuchtet hat, jenen dunkeln, geheimnißvollen, unheimlichen Hintergrund, welcher das edle Geſchlecht ins Verderben zieht. Wenn er uns auch nur in der Ferne gezeigt wird, ſo bildet er doch nicht zum kleinſten Theil die wirkſame Folie, auf welcher die Geſtalt der mildeſten Weiblichkeit erſcheint. Aber Goethe ging ſogar noch weiter, und er wollte noch fernere Schritte thun auf dieſer Bahn, nur kam das Werk, in dem es geſchehen ſollte, nicht zu Stande. Ich erinnere hier an das zurück, was über die von Goethe beabſichtigte Iphigenie in Delphi an ſeinem Ort geſagt worden (IV, 247). Bereits in unſerer Iphigenie iſt von dem „Schickſalsdolch" die Rede, „der ſchon in Tantals Hauſe grimmig wüthete", und dieſer ſollte ſich in dem nachfolgenden Stück in einem „Schickſalsbeil" wiederholen; man iſt ſogleich an Platens „verhängnißvolle Gabel" erinnert. Zu gutem Glück nahm Goethe hiervon noch rechtzeitig Abſtand, aber man ſieht, daß er die poetiſche Bedeutung des Verhängniſſes, ſelbſt wenn es ſich an ein todtes Werkzeug knüpft, daß er das Tragiſche eines durch ein ganzes Geſchlecht gehenden Fluches ſehr wohl erkannt; wie könnte man zweifeln, daß er im vollen Recht war, ganz abgeſehen davon, daß es damals galt alles zu verſuchen. Was Goethe einſtweilen liegen ließ, wurde von Schiller ergriffen; wir finden ſchwarze Schlagſchatten des Schickſals in ſeinem Wallenſtein, und ſie ſind es nicht zum kleinſten Theil, was das Stück zu einer bedeutenden Tragödie macht und die poetiſche Stimmung und Wirkung erhöht. Noch mehr von dieſem Schickſal in tragiſchem Sinn aufzunehmen verſuchte Schiller in der Braut von Meſſina, und es gelang hier um ſo beſſer als die dem Antiken angenäherte Färbung und das geſteigerte Pathos die Kluft der Anſchauungen ausfüllen half. Aber Schiller hatte nur die Poeſie im Auge und ſuchte deren Vortheil; war dieſer einmal gezeigt, ſo konnte er auch in mehr proſaiſchem Sinn aufgeſucht werden.

Das nun geſchah durch die Romantiker und deren Nebenläufer. Die Zeit der Aufklärung war vorbei, man ſcheute den Aberglauben nicht mehr, man ſuchte ihn eher, man verlangte ihn vom Publicum. Hier ſind wir auf dem Boden der neueren Schickſalstragödie.

Derſelbe Werner, welcher anfangs die Weihe der Kraft ſchrieb, und dann Lutherthum und Proteſtantismus nicht genug verfluchen konnte, er betrat zuerſt die abſchüſſige Bahn. Und recht auffallend iſt, daß er von Goethe ſelbſt dazu eine Anregung ſoll empfangen haben. Werners Freund Hitzig, ſein Genoß in dem damals preußiſchen Warſchau, erzählt, es ſei das Stück entſtanden in einer Art von poetiſchem Wettkampf mit Goethe, es habe die Dichtung eines ſogenannten Fluch- und Segensgemäldes in dem begrenzten Raum Eines Actes gegolten. So viel ſcheint feſtzuſtehen, daß Goethe das 1809 entſtandene Stück im folgenden Jahr zu Weimar aufführte; bei dem Abdruck in der Urania (1815) unterläßt der Verfaſſer nicht zu bemerken: „1809 unter den Auſpicien Sr. Excellenz des Herrn Geheimen Rath von Goethe zu Tage gefördert." Wer das Stück näher kennt, wird daraus freilich nur Goethes Nachſicht und Duldſamkeit erſehen, ſeine parteiloſe Achtung vor jeder Production, über welche er das Publicum frei wollte urtheilen laſſen — denn welch ein Stück! Grauſigeres und Widerwärtigeres kann nicht gedacht werden; der auf einem Geſchlecht laſtende Fluch, der im Oedipus uns ſo groß dargeſtellt wird, ſo erſchütternd und zugleich ſo erhaben, er wird hier in die niedrigſte Sphäre verſetzt, mit Armuth, Elend und gemeinem Verbrechen in eine ſchlimme Verbindung gebracht, und jenes heidniſche Fatum wird überdies verknetet mit Hölle und Satan. Dem entſpricht eine unedele, ſtotternde Sprache, abſcheuliche Reimerei und ein haarſträubender Vers. Und was nun die Fabel? Ein durch vier Geſchlechter forterbender Fluch, welcher ſeine Träger zur Schuld, zum Verbrechen zwingt. Schon der Großvater iſt mit Mord befleckt, der Vater desgleichen, der Held aber wirft nach ſeinem Vater, weil dieſer ſein Weib beleidigt, ihr und ihrer Leibesfrucht geflucht, das Meſſer, ſo daß er zwar nicht getroffen und unmittelbar getödtet, dennoch im Zorn vom Schlage gerührt wird. Der Sohn wird geboren mit dem Kainszeichen, und der Fluch vollzieht ſich alsbald an ihm: er ſieht ſeine Mutter ein Huhn ſchlachten und während er harmlos mit ſeiner Schweſter ſpielt, ergreift er plötzlich das Meſſer und ſchneidet ihr den Hals ab, wie er es eben geſehen. Mit dem Fluch des Vaters geht er in die Welt, ficht tapfer, denn die Handelnden ſind Schweizer, in der franzöſiſchen Revolution, flieht dann mit ſeinem Herrn nach St. Domingo, wird hier der Erbe eines Pflanzers, den die Peſt hinrafft, kommt mit dem Golde zurück um ſeine Eltern aufzuſuchen, trifft bei Nacht und Schneewetter bei ihnen ein, als dieſe verarmt und eben mit Ausſtoßung aus ihrem Hauſe bedroht am Rande des Verderbens ſtehn, reif ſelbſt durch ein Verbrechen ſich zu retten. Das Opfer deſſelben wird der unerkannte Sohn. Der Verfaſſer benutzt dies Incognito zu langen Anſpielungen und Bezüglichkeiten, in denen er den Zuſchauer zappeln läßt und dann, als endlich der längſt vorhergeſehene Mord vollbracht iſt, erfolgt um ſo ſchneller rührendes Vergeben, Verweiſung auf himmliſche Gnade und Warnung vor dem Satan. Ueberhaupt ſpielen Vorbedeutungen und Schickſalszeichen, ſo wie auch Schickſalsgeräthe eine große Rolle, der Schickſalstag, ein Schickſalsmeſſer, ein Schickſalsnagel u. ſ. w. Die Scene iſt getheilt in Stube und Kammer, in beiden Strohlager, auf denen geſchlafen und von denen geſprochen wird, ſelbſt im Schlaf. Die Revolution und beſonders die Schweizernatur wird hereingezogen um der Aermlichkeit und Niedrigkeit des Ganzen aufzuhelfen — man iſt nur verwundert, wie ſo etwas an den Ufern des ſchönen Genferſees und in der Geſellſchaft der Frau von Stael, bei welcher der Verfaſſer damals verweilte, hat entſtehen können. Die ganze Arbeit iſt roh und grob, ebenſo geſucht als vernachläſſigt, ſtets in nächſter Nähe ſeiner eigenen Parodie; am ſchrecklichſten aber iſt das lange Einleitungsgedicht, in welchem der Verfaſſer ſich ſelbſt als Sünder darſtellt, dagegen eine neue Aera für die deutſche Poeſie verkündet, wenn dieſe nur ſich in den Schooß der alleinſeligmachenden Kirche werfen wolle. Bei der Proſa des Inhalts iſt Sprache und Vers von keinem Romantiker übler mißhandelt worden.

So übertrieben nun das Stück iſt, es ſollte doch noch eine Steigerung erleben, denn dem vierundzwanzigſten Februar ſchloß ſich alsbald der neunundzwanzigſte an, eine gleichfalls einactige Tragödie von Adolph Müllner. Der Verfaſſer hat, wie er in dem Vorwort ſagt, den Titel in der Abſicht gewählt, um den Zuſammenhang ſeines Werkes mit dem genialen Werner'ſchen in keiner Weiſe zu verleugnen. In der That bringt er auch eine ſinnreiche Steigerung, denn wenn einmal ein beſonderer Unglücks- und Schickſalstag ſein ſoll, ſo iſt der nur alle vier Jahre wiederkehrende Schalttag dazu ganz beſonders geeignet. Das Stück iſt 1812 gedichtet, aber erſt 1815 im Druck erſchienen, alſo gleichzeitig mit dem Wernerſchen, das Müllner von der Bühne her bekannt geworden ſein muß.

Müllners Werk hält ſich noch näher an das Schickſal der Alten, denn hier iſt es kein forterbender Fluch, ſondern ein unmittelbares Geſchick, und zwar geknüpft an das Geſchlecht und noch mehr an den Tag, man ſieht, wie entſcheidend Werners Titel wurde. Aber auch die Fabel ſteht der des Oedipus näher, denn es handelt ſich um eine blutſchänderiſche Ehe, hier wieder ins Bürgerliche verſetzt. Am 29. Februar erzeugt Ludwig Horſt außerehelich ein Kind. Dies wird heimlich auferzogen und heiratet unbekannter Weiſe, wiederum am 29. Februar, ſeinen Bruder, den Erbförſter Walter Horſt. Es geht ein Kind aus dieſer Ehe hervor, da kommt, nochmals am 29. Februar, der Oheim Walters aus fremden Landen, klärt die Eheleute über ihr Verhältniß auf und trennt ſie dadurch. Walter ermordet ſein Kind und übergiebt ſich dem Gericht, entſchloſſen auf dem Schaffot zu ſterben. Seine Gemalin aber gelobt, dem Schauſpiel beizuwohnen, und dies um eines Traumes willen, in dem ſie ſein Haupt habe zu ihren Füßen rollen ſehen. Wahrlich des Schickſals genug, des Schreckniſſes zu viel. Dem Theater zu

Wien namentlich iſt es zu viel erſchienen, denn dieſes änderte das Stück ab, ſo daß die Frau nicht die Schweſter des Mannes iſt und alle geſund und fröhlich bleiben.*)

Müllners Stück iſt auch in gereimten Verſen, aber nicht in unregelmäßigen Jamben, wie das ſeines Vorgängers, ſondern in Trochäen mit ſehr freier Reimſtellung. Dieſe Verſe, obwohl wenig dramatiſch, dagegen an Calderon anklingend, gefielen damals und haben mit beigetragen dem Stück Eingang zu ſchaffen; außerdem hatte das Publicum eine Paſſion mehr für das Grauſige als Tragiſche.

War das Werk Müllners erſter Schritt auf dieſer Bahn, ſo that er bald einen zweiten, und man muß ſagen, daß er weiter ausgeſchritten ſei. Es folgte 1816 „die Schuld", in gewiſſem Sinn anknüpfend an den Endvers von Schillers Braut von Meſſina. Das Stück machte ſein Glück von Wien aus, wo es ſiebenmal nach einander gegeben wurde und auch das Lob der Kritik erhielt, nicht eben ſehr zu ihrem Lobe. Es iſt alsdann vielfach auf allen größeren Theatern Deutſchlands geſpielt worden und ſelbſt auf vielen kleineren. Man kann die fremdartige Schickſalsidee nicht gröber und roher ausbeuten, die undichteriſche Natur des Verfaſſers liegt erkennbar zu Tage in großen Partien von Proſa und in der ganzen Anlage. Schwer überwindliche Längen wechſeln mit großen Theatereffecten bei Abweſenheit aller Zeichnung inneren Lebens, was nur erſetzt wird durch Angabe für die Geſten und Grimaſſen des Schauſpielers; in wüthenden Reden iſt für Erſchütterung der Ohren und Kuliſſen hinreichend geſorgt. Die Charaktere ſind grob, lauter abſtracte Gegenſätze, alles übertrieben und unwahr. Das Fatum, dem ſie unterworfen ſind, nimmt den Handelnden das

---

*) Wolfgang Mentzel ſagt (deutſche Dichtung III, 376: „Später änderte Müllner den Schluß ab. Es wird nämlich entdeckt, daß die Frau nicht" u. ſ. w. und er ſetzt hinzu: noch jämmerlicher. Aber Müllner ſelbſt hat ſich wiederholt ausführlich über die Abänderung von Seiten des Wiener Theaters geäußert und darüber beklagt. Das iſt die Gründlichkeit, mit der man in Deutſchland Literaturgeſchichte ſchreibt.

Intereſſe, überdies die Hauptperſonen von vorn herein Sünder und Mörder. Durch drei Acte hindurch beſteht das ganze Intereſſe in der Enthüllung einer Criminalgeſchichte, der vierte Act bringt in ſchleppender Weiſe die Strafe, unklar gemiſcht mit Reue und Schickſal. Beſonders abſtoßend iſt der Charakter der Elvira, die bewußt den Mörder ihres Gemahls heiratet, liebt und raſend eiferſüchtig wird. Auch die mit Tugend reich ſtaffirte Nordländerin Jerta, welche nur den Geiſt des Gatten ihrer Freundin liebt und ſich dabei engelsrein dünkt, iſt eine zweifelhafte Figur, das Ganze aber ein Gemenge von Allem, voll Reminiſcenz, craſſer Extravaganz und bald gezierter, bald unſauberer Ausführung. Und das konnte in Wien vergöttert werden; man leſe namentlich die Kritik aus der Wiener Theaterzeitung, die der Verfaſſer hinter ſeinem Stück abdrucken ließ, während er in der Anmerkung ſelbſt eingeſteht, ſeine Figuren ſeien zu ſehr Sünder, Ariſtoteles wolle ſie nur eben nicht fleckenrein. Aber noch mehr: das Stück iſt nicht nur unchriſtlich, ſondern ſteht außerhalb aller Moral, weil es die Zurechnung aufhebt und den Menſchen zum willenloſen Werkzeug ſeines Schickſals macht, auf gut türkiſch; damit denn zugleich außerhalb der Kunſt. Wieviel anders hat Sophokles den mit dem Mythos gegebenen Schickſalsgedanken behandelt.*)

Der Verfaſſer ſelbſt war genöthigt dieſe Bahn alsbald zu verlaſſen, wir finden ihn in ſeinem nächſten Stück, das ein Jahr darauf folgte, in einer ganz anderen Bahn. Hatte er nicht bloß in der Form, ſondern auch in der weiteren Behandlung ſich bisher mit der Mode Calderon angeſchloſſen, ſo ſehen wir ihn jetzt plötzlich wieder als Nachahmer Shakeſpeares und es läßt ſich nicht leugnen, daß das höhere Vorbild auch eine beſſere Nachbildung ergiebt. König Yngurth iſt in mehr als Einer Beziehung eine ſehr viel andere Leiſtung, ja eine ſolche, wie man ſie nach den beiden Schickſalsſtücken dem Verfaſſer kaum zugetraut hätte. Es ſcheint als habe der errungene Beifall ihm Kraft gegeben, aber mußte dieſer Beifall erſt durch ſchlechte Stücke errungen werden? Das Stück hat mehr Nachdruck, ſogar einen gewiſſen Cothurn, aber auch freilich noch mehr Rhetorik. Innere Belebung, ergreifende Wahrheit, tiefere künſtleriſche Conſequenz erwarte man nicht; von Shakeſpeare abgeriſſene Fetzen laufen mit unter, aber auch im Ganzen viel Anklang, namentlich an König Johann. Vom Schickſal iſt hier nur noch wenig, nur Ahnungen, Verkündungen; aber dadurch, daß der Held ſich plötzlich dem Teufel verſchreibt und durch dieſen ſeine Freiheit des Handelns und die moraliſche Zurechnung verliert, wird die Sache um nichts beſſer und die wahre Bahn der Tragödie iſt gründlichſt verfehlt. Das Stück iſt ein unorganiſches höchſt complicirtes Machwerk des rechnenden Verſtandes — der ſich in Dingen dieſer Art meiſtens verrechnet.

---

*) Man ſehe darüber mein Buch Ariadne.

Beſſer in ſolcher Rückſicht iſt die im Jahr 1820 erſchienene „Albaneſerin", denn ſie hat wenigſtens einen einfachen und verſtändigen Plan. Albana glaubt ihren Gatten verloren zu haben und heiratet als Wittwe deſſen Bruder. Der Todtgeglaubte erſcheint und ihr jetziger Gemahl wird raſend vor Eiferſucht. Das Weib verzweifelt, der erſte Gemahl aber giebt ſich den Tod, um die Liebe nicht zu ſtören. Das ſind wenigſtens einfache tragiſche Motive, aus denen ein Meiſter etwas hätte machen können — hier übrigens ein Gegenſtück zu Goethes Stella.

Wir haben von Müllner auch eine Reihe von Luſtſpielen, die nicht ſo übel ſind, mit denen er aber freilich nie das Aufſehen gemacht hätte, wie mit ſeinen Tragodien von mehr als zweifelhaftem Werth. Er war ein Mann des Verſtandes und der Routine, entſprechend ſeinem juriſtiſchen Beruf, überdies von etwas zänkiſcher und raufluſtiger Natur, letzteres in den von ihm redigirten kritiſchen Zeitſchriften, beſonders dem gefürchteten Mitternachtsblatt. Geboren zu Langendorf bei Weißenfels im Jahr 1774, als Schweſterſohn Bürgers, erhielt er ſeine Schulbildung in Pforta, woſelbſt er beſonderes Intereſſe für Mathematik zeigte, ſtudirte in Leipzig die

Rechte und lebte als Advocat in Weißenfels, hier gründete er 1810 ein Privattheater. Er ſtarb am Schlagfluß 1829.

Neben den Werken Müllners erſchien im Jahr 1817 Grillparzers Ahnfrau, welche vollen Anſpruch hat als das Hauptſtück und der Höhenpunkt der Richtung zu gelten. Das Stück ſteht an poetiſcher Erfindung dem Wernerſchen gleich, übertrifft es aber ganz entſchieden von Seiten der Form. Die Behandlung von Sprache und Vers iſt großentheils ſehr rühmlich, beides fließend, von Klang und Ton, und es darf die Rede in längeren Stellen wahrhaft beredt heißen, trotz der ſchwierigen Form. Dieſe iſt Calderon nachgebildet in einer Weiſe, daß die gereimten Trochäen, die ſich dem Ohr ſo leicht einſchmeicheln, zuvor wohl noch nicht mit gleicher Virtuoſität gebildet worden; der Verfaſſer hat erreicht, was Schlegel und Schütz vergeblich erſtrebten, und es giebt dieſer Vorzug dem Ganzen ſogleich den Eindruck, daß man einem Dichter gegenüberſtehe, ja es hat derſelbe nicht wenig beigetragen, Mängel der Compoſition zu verdecken. Wir haben ein Erkennungsſtück, einigermaßen nach Art der Antike, ſo wie denn auch ein regelmäßiges mit ſtrengſter Einheit von Zeit und Ort, wenigſtens in den erſten vier Acten. Aber es iſt aus geringem Stoff, wieder der durch Geſchlechter wirkende Fluch und dazu ein Geſpenſt, die Ahnfrau des Hauſes. Das Geſchlecht hat ſich durch Ehebruch fortgepflanzt, ſie muß umgehen, bis die Sühne eintritt, der Stamm ſeinen Untergang gefunden hat, und das erfolgt, indem der letzte Sproß deſſelben, der Räuberhauptmann Jaromir ſich unerkannter Weiſe in ſeine Schweſter verliebt, unerkannter Weiſe ſeinen Vater ermordet. Das Stück ſpielt großentheils bei Nacht und der theatraliſche Apparat muß viel zur Wirkung beitragen. Das Geiſterhafte wird ſtark aufgetragen, aber nicht eben geſchickt und wirkungsvoll: die Ahnfrau erſcheint oft auf der Bühne, auch außerhalb der Geiſterſtunde. Der letzte Act enthält manches Gute in der Rede Jaromirs gegenüber ſeinem vermeintlichen Vater, und in den Ausbrüchen ſeiner Verzweiflung; ſonſt fehlt es nicht, nach

Art Calderons, an gedehnten Reden und geradezu an Längen. Wie ſich durch die Natur des Stückes und durch den Zeitgeſchmack hinreichend erklärt, hat daſſelbe zu ſeiner Zeit großes Aufſehen erregt, es hat von Wien aus, dem eigentlichen Centrum für die Wirkung dieſer Schauerſtücke, den Gang über alle deutſchen Bühnen gemacht, ſich ſogar mehr als ein Jahrzehend auf denſelben erhalten.

Grillparzers dramatiſches Talent, unzweifelhaft bedeutender als das Müllners, namentlich ſofern eine gewiſſe lyriſche Ader hindurchgeht, hat ſich noch in ferneren Stücken gezeigt, insbeſondere in zweien, der Medea und Sappho, welche ſich längere Zeit dadurch in Beifall erhalten haben, daß ſie bedeutenden mimiſchen Talenten Gelegenheit zu ihrer Entfaltung gaben; dieſe müſſen dann das Beſte thun und jenachdem ſie das hinzubringen, was dem Dichter fehlt, iſt der Erfolg. Indeſſen bleibt das Verdienſt, namentlich in der Medea, Scenen und Situationen verſchiedener Leidenſchaft an einander gereiht und Worte dafür gegeben zu haben. Beide Stücke ſind theilweiſe theatraliſch wirkſam, ohne indeß den höheren Maaßſtäben zu entſprechen. In beſſerer Umgebung und Schule hätte aus dem Verfaſſer wohl ein dramatiſcher Dichter werden können, der vor der Zeit beſteht. Grillparzer iſt zu Wien im Jahr 1790 geboren.

Endlich iſt noch eines Nachzüglers in dieſer Bahn zu gedenken, dem wir indeſſen mit wenig Worten gerecht werden. Chriſtian Ernſt von Houwald, geboren 1778 zu Straupitz in der Niederlauſitz, geſtorben 1845, machte Eindruck mit ſeiner 1821 erſchienenen Tragödie „das Bild“, von der im nächſten Jahr eine zweite Auflage gedruckt wurde. Schickſal und Fluch erſcheinen hier mit einer Beimiſchung von Rache, dabei viel Zufall und dem Schreckniß iſt eine Doſis von Süßlichkeit beigegeben, welche nicht wenig zu dem Erfolg mitgewirkt hat. Die Sprache aber iſt ebner und glätter als in der Zeit üblich und der mit Sorgfalt gebildete Vers läßt ſogar das Vorbild Goethes erkennen. Die Compoſition dagegen iſt höchſt complicirt und erkünſtelt, jedoch einigermaßen klar vorgetragen, zugleich ebenſo abenteuerlich als abgekartet. Es dreht ſich um ein Bild, das in Ermangelung des Verbrechers an den Galgen gekommen, ſeinem Maler droht von dem Dargeſtellten eine weitläuftige Verfolgung und Intrigue, in welche viele andere Motive verflochten ſind. Ein zweites Stück nennt ſich „Fluch und Segen" und giebt dadurch ſeine Beziehung zu Werners maßgebendem Werk zu erkennen, ähnlich der „Leuchtthurm", „die Heimkehr", alles Stücke, welche mitſchwimmen in der vorhandenen Strömung.

Es wird leicht begriffen, daß eine Richtung, die ihrer Natur nach Extrem und Ausartung iſt, nicht auf die Dauer beſtehen kann; das Publicum ward der groben Waare ſatt und überdrüſſig und an die Stelle des ſo überſchwenglich geſpendeten Lobes trat nunmehr nüchterne Kritik und ſcharfe Satire. Von letzterer iſt zu nennen der anonym erſchienene „Schickſalsſtrumpf", als deſſen Verfaſſer ſich der Leipziger Profeſſor Krug erwies und endlich, leider etwas zu ſpät, Platens verhängnißvolle Gabel, letztere ſehr gut gewählt als Gegenſtück zu dem Schickſalsmeſſer in Werners vierundzwanzigſtem Februar.

Die ganze Beſtrebung, ſo ſehr ſie auch in ihrer nach Eindrücken verlangenden Zeit eine unverkennbare Wirkung gemacht, kann nur als eine vorübergehende Erſcheinung, nur als eine Epiſode betrachtet werden, deren Endſchaft zu begrüßen war. Aber ſie bildet eine Art von Uebergang aus der Romantik heraus, beſonders auch in der Sprachbehandlung, welche wieder zur Rhetorik neigt.

Dreißigſtes Buch.

Die Sänger der Freiheitskriege. Schlussbetrachtungen.

I.

Die Sänger der Freiheitskriege.

Zum Beweiſe, wie ſehr der Kampf um die Unabhängigkeit Deutſchlands aus dem tiefſten Herzen des Volkes hervorgegangen, dient die Erſcheinung, daß derſelbe von einer reichhaltigen Poeſie begleitet wird. Lieder haben zugleich mit dem Schwert geſchlagen, ſie ertönen aus allen deutſchen Gauen, beſonders aber aus Norddeutſchland und vor allem aus Preußen, alſo in gleichem Verhältniß, wie die Betheiligung an dem Kampfe. Die Erhebung des Volkes, der Aufſchwung der Gemüter, der Entſchluß zum Streit auf Leben und Tod bringt zugleich einen Liederfrühling, einen ſtarken Flügelſchlag der Poeſie. Es iſt ein vielſtimmiges Concert, ja ein allgemeiner Chorgeſang, und da darf es nicht Wunder nehmen, wenn auch rauhe Kehlen erklingen, wenn auch mancher mit einſtimmt, der nicht ſingen kann. Aber viele lernten es, aus innerem Herzen heraus und helle Stimmen klingen dem Chor voran.

Schon vor dem Ausbruch des Krieges melden ſich die Klänge, die als Mahn- und Weckerrufe zu bezeichnen ſind, unter ihnen ſehr bedeutende, wie die von Friedrich Schlegel, von Tiedge und Kleiſt (ſ. o.), ſie gehen ſo unmittelbar über in die eigentlichen Lieder der Kriegs- und Freiheitsſänger, daß ſie von ihnen nicht zu trennen ſind und offenbar in ihrer Reihe gezählt werden müſſen. Ja noch weiter aufwärts kann man die ſehr unbeſtimmten Freiheitslieder Klopſtocks und der Stolberge hieher rechnen, denn ſie ſind wenigſtens von einem dunkeln Gefühl der ſchon beſtehenden oder drohenden Abhängigkeit eingegeben.

Unter denjenigen Dichtern, welche bereits vor dem Ausbruch des Krieges den deutſchen Patriotismus und Heroismus predigten, iſt hier wiederum Fouqué mit ſeinen nordiſchen Heldenromanen und Dramen zu nennen. Wie groß der Eindruck auf empfängliche Gemüter war, und deren Zahl darf hoch angenommen werden, zeigt ſich am beſten in Körners ſchönem Liebesgruß, Leipzig den 7. December 1810, der um ſo mehr hier ſtehen muß, als er zugleich eine Dichterweihe des Sängers ſelbſt enthält.

Dem Heldenſänger des Nordens.

Aus dem Tiefſten meiner Seele
Biet' ich dir den Gruß des Liedes,
Aus des Herzens tiefſten Tiefen
Biet' ich dir der Liebe Gruß!

Hab' dich nimmer zwar geſehen,
Nie erblickt des Skalden Antlitz,
Der mit großen heil'gen Worten
Mir Begeiſtrung zugeweht;

Aber leicht wollt' ich dich kennen
In dem weiten Kreis der Menge,
Dieſe Bruſt voll Kraft und Liebe,
Dieſen liederſüßen Mund.

Der ſo ſchön das Schöne webte,
Der ſo wild das Wilde faßte,
Der ſo kühn das Kühne löſte
Und die große That ſo groß!

Ach! in deines Liedes Tönen,
Wo die kühnen Heldenkinder
Kräftig mit dem Schickſal ringen,
Stand mir neues Leben auf!

Hohe, mächtige Geſtalten,
Wackre Degen, ſtolze Recken,
Und der Ahnen tiefes Walten
Ziehen durch des Skalden Lied.

Und es kommt mit Nordens Größe,
Mit der deutſchen Helden Sage
Und mit alten kühnen Thaten
Alte Liederkraft herauf —

Alſo haſt du kühn begonnen
In der Zeiten Stolz und Lüge,
Alſo haſt du ſchön vollendet,
Edler Skalde, wackres Herz!

Seit ſolch Singen mich begeiſtert,
Zieht mich all der Seele Streben
Deiner ſtarken Welt entgegen
In des Nordens Zauberkreis,

Wo der Helden kühnſtes Wogen
Auch den kühnſten Skalden weckte,
Daß er zu dem Götterkampfe
Göttlich in die Saiten ſchlug! —

Drum für dieſen neuen Morgen,
Der in meiner Bruſt erwachte,
Für den Frühling meiner Träume,
Wackrer Skalde dank' ich dir.

Biete dir aus tiefer Seele
Einmal noch den Dank des Liedes,
Biete aus des Herzens Tiefen
Dir noch einmal meinen Gruß.

Fouqué antwortet (Ged. II, 151) in der Tonart ſeiner nordiſchen Harfe und freut ſich des Sängers, welchen ſeine Klänge zur Nachfolge geweckt:

Als du tratſt in unſre Hallen,
Dichter, mit dem Gruß der Lieder,
Laub'ge Zweige ſchon ſich neigten,
Ahnend, deiner Stirn zum Kranz!

Schauſt du dort den alten Burgbau?
Drinnen ſind die Heldenbücher,
Edda, und viel andre Sagen,
Komm, und bildre drin und lies.

Schauſt an Aeſten du die Harfen?
Nimm dir eine Harf' herunter!
Sing' auch du mit Heldenliedern
Deines Gleichen uns herein.

Aber die Dinge kamen anders, die Zeit ging ſchnell. Körner, der im Jahr 1810 ſo fühlte und ſich den Helden des Nordens zuzuwenden aufgefordert wurde, erhielt ein näheres Ziel. Schon ſein Zriny, wie wir wiſſen, war mit Bezug auf die nahende Befreiung Deutſchlands gedichtet und bald rief es ihn ſelbſt unter die Waffen. Da nun ſchlugen die Flammen der Begeiſterung hoch und der Jünger übertraf alsbald den Meiſter. Die von Theodor Körner gedichteten Schlacht- und Freiheitslieder verbreiteten ſich ſchon als fliegende Blätter, nach dem Tode des Dichters wurden ſie von deſſen Vater geſammelt herausgegeben unter dem Titel „Leier und Schwert von Theodor Körner, Lieutenant im Lützowſchen Freicorps;" mir liegt die zweite Auflage, Berlin 1814, vor.

Die Gedichte ſind aus den Jahren 1809 bis 13, alſo von da ab, wo man eine Befreiung Deutſchlands für möglich hielt. Hofer, die Königin Louiſe, der Sieg von Aspern, der Heldentod des Prinzen Louis Ferdinand, dann Moskau bilden die Stadien, die den Dichter die Freiheit ſeines Vaterlandes hoffen laſſen, bis dann mit dem Aufruf zum Kampf ſich der Geſang aus den Tiefen des Gemüts in vollen Wellen hervordrängt. Die Gedichte folgen den Ereigniſſen und dem, woran der Dichter ſelbſt in ſeiner Kriegerlaufbahn Theil nehmen konnte, nach Ton und Form ſehr verſchieden, ſtets mächtig und gehaltvoll. Wir finden neben dem Hochlyriſchen auch Betrachtendes, neben der Form des Liedes auch zum öftern, wo es an ſeiner Stelle iſt, das Sonett, die Octave, ja das Diſtichon. Um gleich mit dem bedeutendſten und ſchwungvollſten anzuheben, dem „Aufruf 1813", ſo iſt dies in der That ein Stück, das von keinem Liede der begeiſterten Zeit übertroffen, oder auch nur erreicht wird. Es iſt ein wahrer Hochgeſang, reich und erhaben, mächtig und zugleich mild, den gewaltigen Moment in ſeinem ganzen Weſen, in ſeiner vollen Bedeutung faſſend, überall voll Melodie:

> Friſch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen,
> Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht.
> Du ſollſt den Stahl in Feindes Herzen tauchen;
> Friſch auf, mein Volk! — die Flammenzeichen rauchen,
> Die Saat iſt reif; ihr Schnitter, zaudert nicht!
> Das höchſte Heil, das letzte liegt im Schwerte!
> Drück dir den Speer ins treue Herz hinein,
> Der Freiheit eine Gaſſe! — Waſch die Erde,
> Dein deutſches Land, mit deinem Blute rein!

Hoch bedeutſam dann die zweite Strophe:

> Es iſt kein Krieg, von dem die Kronen wiſſen,
> Es iſt ein Kreuzzug, iſt ein heil'ger Krieg!

Recht, Sitte, Tugend, Glauben und Gewiſſen
Hat der Tyrann aus deiner Bruſt geriſſen,
Errette ſie mit deiner Freiheit Sieg! u. ſ. w.

Noch höher wächſt der Geſang an in der dritten Strophe, um dann in der vierten und fünften ſich mild und weich an die Mädchen und Frauen und ihr Gebet zu wenden. Wieder mächtig klingt die Schlußſtrophe und von wunderbarer Schönheit und tiefrührender Bedeutung ſind die letzten Zeilen:

Doch ſtehſt du dann, mein Volk, bekränzt vom Glücke
In deiner Vorzeit heil'gem Siegerglanz:
Vergiß der treuen Todten nicht, und ſchmücke
Auch unſre Urne mit dem Eichenkranz!

Das Gedicht muß als einer der hellſten Edelſteine deutſcher Lyrik durch alle Zeiten gefeiert werden, es iſt der großen Zeit vollkommen ebenbürtig und man kann hier nicht ſagen, wie das von den Kriegen und Siegen Friedrichs zu ſagen war, daß die deutſche Poeſie von ihnen überraſcht worden ſei. Im Gegentheil, dieſe und alle Lieder Körners haben wahrhaft mitgefochten in dem großen Kampf.

Die Lieder folgen dem Gang der Ereigniſſe, insbeſondere dem, was der Dichter ſelbſt erlebte, und wiſſen für jede Lage den eigenen Ton zu treffen, ſo daß es ſchwer wird, wo alles vollgültig iſt, Einzelnes noch beſonders auszuzeichnen; doch nennen wir das Gedicht „An die Königin Louiſe“, das „Gebet während der Schlacht: Vater ich rufe dich“, dann „Lützows wilde Jagd“, ein Stück, das auf das lebendigſte und treffendſte das Freicorps und den in demſelben waltenden Geiſt für alle Zeit vergegenwärtigt, ferner das bei dem Abſchluß des Waffenſtillſtandes gedichtete Lied „Troſt:“ Herz laß dich nicht zerſpalten; bedeutend iſt auch das Gedicht „Durch“, und großartig „Was uns bleibt“. Unter den Liedern aus des Dichters Nachlaß haben wir beſonders auszuzeichnen das wenige Stunden vor des Sängers Tode gedichtete „Schwertlied“: Du Schwert an meiner Linken, und das in ſcharfem Ton geſungene Männer und Buben.

Körners Lieder ſind ſeit ihrem Erſcheinen lebendiges Eigenthum des deutſchen Volkes geworden, ſo wie ein edler Beſitz ſeiner Literatur; durch die neuen wohlfeilen Ausgaben werden ſie bei dem heranwachſenden Geſchlecht ſich noch feſter ſetzen; aber es wohnt ihnen eine ewige Friſche bei, welche Deutſchland ſtets zu Freiheit und ſtolzer Unabhängigkeit mahnen wird.

Es erſcheint angemeſſen auf dieſen Dichter denjenigen folgen zu laſſen, an dem ſich ſein Feuer angezündet hat, und das iſt Fouqué. Auch von dieſem beſitzen wir eine Zahl von Kriegs- und Schlachtliedern, geſungen unter den Waffen und im Angeſicht des mächtigen Feindes. Es weht in ihnen der patriotiſche Geiſt und fromme Sinn, der dem Verfaſſer überall eigen iſt, wir finden darin manches aus vollem Herzen geſungene Leid, wenn ſich auch nicht leugnen läßt, daß er den hohen Schwung und Ernſt ſeines jüngeren Genoſſen nicht erreicht, ja ſogar zuweilen ins Kleinliche und Spielende geräth.

Sodann wäre hier die dichteriſche Beſtrebung des Kampfgenoſſen anzureihen, **Friedrich Förſters**, in deſſen Armen bekanntlich Körner verſchied. War der Dichter ſelbſt ein treuer Begleiter Körners, ſo gilt das auch von ſeinen Liedern, welche ſich denen des Freundes unmittelbar anſchließen, ſie zwar in ihren großen Eigenſchaften nicht erreichen, allein doch einen neuen Ton hinzubringen. Sie gehen weiter in die Einzelheiten, und gehen von der muthigen Friſche zur Munterkeit, ja bis zur Laune und Satire über. Zunächſt iſt der Lieder auf Körners Tod zu gedenken, z. B. „Theodor Körner“:

Bei Wöbbelin auf freiem Feld,
Auf Mecklenburger Grunde,
Da ruht ein jugendlicher Held
An ſeiner Todeswunde.

Er war mit Lützows wilder Jagd
Wohl in die Schlacht gezogen;
Da hat er friſch und unverzagt
Die Freiheit eingeſogen.

Was ihm erfüllt die Heldenbruſt,
Er hat es uns geſungen,
Daß Todesmuth und Siegesluſt
In unſer Herz gedrungen.
Und wo er ſang zu ſeinem Troß,
Zu ſeinen ſchwarzen Rittern,
Das Volk ſtand auf, der Sturm brach los
In tauſend Ungewittern.

So ſind die Leier und das Schwert,
Bekränzt mit grünen Eichen,
Dem Krieger, wie dem Sänger werth,
Ein theures Siegeszeichen.
Wenn uns beim Wein dein Lied erklingt,
Wenn an den Wehrgehenken
Die helle Eiſenbraut uns winkt,
Wir werden dein gedenken!

Als gelungene Stücke mögen bezeichnet werden: „Die Völkerſchlacht“, „La Belle Alliance“, „der Einzug in Paris“; von den leichteren: „Anna Prochaska“, „das Kanonenfieber“, „der freiwilligen Jäger Juchhe und O weh“.

Friedrich Förſter iſt zu Münchengoſſerſtädt bei Altenburg im Jahr 1793 geboren, und lebte zu Berlin, zuletzt angeſtellt als Directorial-Aſſiſtent bei dem Königlichen Muſeum, geſtorben daſelbſt am 8. November 1868. Von ſeinen Gedichten liegt die Berlin 1838 in zwei Büchern erſchienene Sammlung vor. Das erſte Buch, „Kriegslieder“, enthält außer den im Felde gedichteten noch eine Reihe ſolcher, welche ſpäter, namentlich bei Gelegenheit der Feier des Freiwilligenfeſtes verfaßt ſind, unter denen manches Launige und meiſtens Sangbare. Das zweite Buch giebt Romanzen, Erzählungen, Legenden, in denen ſich ein gefälliges, Wilhelm Müller verwandtes Talent zeigt, auf das wir ſpäter, bei den Liederdichtern, wohl noch zurückkommen.

Von ungleich größerer Bedeutung und ſehr eigenthümlicher Färbung ſind die Freiheitslieder von Max von Schenkendorf. In ihnen ſpricht ſogleich ein echt lyriſcher Klang an, jedes Wort Melodie und Geſang; aber dieſe in hohem Ton geſungenen Lieder ſind tief getaucht in die Zauber der Romantik, welche hier voll und rein erklingt, wie kaum bei irgend einem Vorgänger, und die zugleich die ganze Denkart des Dichters beherrſcht. Nicht nur, daß das Heldenthum ſich auf das innigſte mit einer tief religiöſen Stimmung verbindet und durchdringt, der ganze Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit wird zugleich als ein Kreuzzug aufgefaßt, als gerichtet auf den Wiedergewinn der verlorenen alten Zeit, d. h. des Mittelalters, des deutſchen Kaiſerthums. Ja die Auffaſſung geſtaltet ſich noch beſtimmter: der Tyrann, deſſen Sturz es gilt, iſt der Sohn der Revolution, der Vorkämpfer des Antichriſts, der der Religion und dem wahren Staat, dem Kaiſerthum und dem Pabſtthum den Tod geſchworen; er hat nur darum ſiegen können, weil wir ſelbſt geſündigt, wir haben durch ihn die Sünde büßen müſſen, aber jetzt, da wir gebüßt, ſoll die alte Herrlichkeit wiederkehren, wobei immer noch auf das Haus Habsburg hingeblickt wird. Daß Preußen von ihm und dem heiligen römiſchen Reich deutſcher Nation abgefallen, war eben deſſen zu ſühnende Schuld. Dieſe zwar nirgend beſtimmt ausgeſprochene, aber überall zu Grunde liegende und hörbar durchklingende Auffaſſung muß dem romantiſch geſtimmten Verfaſſer, der dieſe Romantik ſelbſt über ſein Vaterland ſetzt, zu gut gehalten werden, und wir können es jetzt um ſo eher, als die Täuſchung ſich klar erwieſen hat, freilich erſt nach einem Menſchenalter voll Irrung und Unbehagen, denn von dem was dem Dichter als Ideal vorſchwebte, iſt nur noch zu viel in Erfüllung gegangen. Bringen wir aber die Illuſionen ſeiner Mondſcheinbeleuchtung in

Abzug, ſo bleibt immer noch das heiße Ringen nach einem einigen, ſtarken Deutſchland, überdies nach der Rückkehr alter Sitte und alten Glaubens, vornehmlich auch des alten Ritterthums. Dies ſpricht ſich überall aus, beſonders deutlich aber in dem Liede: „Warum er ins Feld zog.“ Dabei war dem Dichter klar, daß es mit dem Sieg der Machthaber nicht abgethan ſei, ſondern daß es zugleich eines Sieges über uns ſelbſt bedürfe. In dem „Frühlingsgruß an das Vaterland“, 1814, die Strophe:

Aber einmal müßt ihr ringen
Noch in ernſter Geiſterſchlacht,
Und den letzten Feind bezwingen,
Der im Innern drohend wacht.
Haß und Argwohn müßt ihr dämpfen,
Geiz und Neid und böſe Luſt,
Dann nach ſchweren langen Kämpfen
Kannſt du ruhen, deutſche Bruſt.

Jeder iſt dann reich an Ehren,
Reich an Demuth und an Macht;
So nur kann ſich recht verklären
Unſres Kaiſers heil'ge Pracht.
Alte Sünder müſſen ſterben,
In der gottgeſandten Flut,
Und an einen ſel'gen Erben
Fallen das entſühnte Gut.

Eben dies letztere ſprechen noch viele andere Stellen aus, und wir haben ſchon angedeutet, wo Schenkendorf damals dieſen Erben noch ſuchte.

Das Gedicht ſchließt:

Ihr in Schlöſſern, ihr in Städten,
Welche ſchmücken unſer Land,
Ackersmann, der auf den Beeten
Deutſche Frucht in Garben band,

Traute deutſche Brüder höret
Meine Worte alt und neu:
Nimmer wird das Reich zerſtöret,
Wenn ihr einig ſeid und treu.

Alſo eben die Gedanken, welche dann von der Jugend auf deutſchen Univerſitäten ſo lebhaft erfaßt wurden und im Conflict mit dem, was damals verwirklicht werden konnte, ſo Vielen herbes Leid gebracht und durch Jahrzehnte hindurch eine auch der Literatur und Poeſie höchſt nachtheilige Verſtimmung hervorriefen.

Wie ſehr es dem Dichter um das ganze Deutſchland zu thun ſei, das ſpricht er beſonders aus bei der Annäherung der preußiſchen Heere an die öſterreichiſchen, in dem Gedicht „die Preußen an der Kaiſerlichen Grenze, 1813", ebenſo ruft er die Sachſen, die Franken, die Schwaben, die Bayern zur Theilnahme an dem heiligen Kampfe auf und verdenkt es den deutſchen Schweizern, daß ſie neutral bleiben wollen.

Auch eigentliche Kriegs- und Schlachtlieder, ſo wie Danklieder nach gewonnenem Kampf haben wir von Schenkendorf; ſie ſind ſämmtlich von Werth und das darin ſtark hervortretende religiöſe Element giebt ihnen noch eine beſondere Weihe. Die vorliegende Sammlung der Gedichte von Max von Schenkendorf, Stuttgart und Tübingen 1815, hat zugleich noch ein paar Lieder ſeines Freundes J. Gr. v. d. Gr. (Graf Gröben?) mitgetheilt, die an Geſinnung verwandt, wenn auch nicht von gleichem poetiſchen Werth ſind.

Der im Jahr 1832 erſchienene „poetiſche Nachlaß" Max Schenkendorfs enthält gleichfalls noch patriotiſche Lieder aus jener großen Zeit; ich zeichne das größere Gedicht aus, „Gebet, 1813", nur eben wohl zu groß und umfangreich für ein Gebet; darin die Strophen:

Ihr lieben deutſchen Fürſten,
Macht eure Thore weit!
Schaut, wie die Völker dürſten
Nach eurer Freundlichkeit!

Ihr ſeid ja rechte Sproſſen
Der alten Heldenkraft,
Seid wieder auch Genoſſen
Der treuſten Völkerſchaft.

Du reiner deutſcher Adel,
Nicht Ahnen, Thaten zählt!
Nicht ſtrenger Väter Tadel,
Was Lob den Vätern, wählt!
Nicht wälſche Tänze tanzen,
Mit Pförtnerſchlüſſeln gehn —
Eichbaum im Wald von Lanzen
Im Volksſturm ſein, iſt ſchön.

Und wiederum:

O ſei dann endlich weiſer,
Du Heerde ohne Hirt,
Und wähle ſchnell den Kaiſer,
Und zwing' ihn, daß er's wird.
Laß Fürſt und Bürger ſchwören
Dem Herrſcher ſtark und mild,
Dann wird er ſein in Ehren
Des Reiches Haupt und Schild.

Auch das innig empfundene Gedicht „die Mutterſprache", 1814 in Frankreich geſungen, iſt von Bedeutung, doch macht das folgende, „das Vaterland 1814", ihm den Rang ſtreitig. Ich kann mir nicht verſagen es unverkürzt hieher zu ſetzen, da es den Inbegriff der Schenkendorf'ſchen Poeſie giebt und zugleich in ſeiner Anlage und Form einen feſten Umriß zeigt, wie er nicht überall bei dieſem Dichter gefunden wird:

O Vaterland, das droben iſt,
Das uns der Heiland Jeſus Chriſt

Von Ewigkeit bereitet!
Wie herrlich wird es droben ſein,
Wenn er aus allem Streit und Pein
Zu deiner Luſt uns leitet.

Auch hier, auch hier im Erdenthal
Weht Gottes Hauch, ſcheint Gottes Strahl;
Wir haben auch empfangen
Den rechten Geiſt, den Geiſt vom Herrn;
Uns allen iſt ein heil'ger Stern
Am Himmel aufgegangen.

Das iſt das ew'ge Gotteswort,
Es kommt vom Himmel fort und fort
Zur Erde ſegnend nieder.
Das nehmen alle Menſchen an,
Und alle Menſchen, Mann für Mann,
Sind Sünder nur und Brüder.

Doch jedem Volke ward ein Grund
Zum Bau des Reiches Gottes kund,
Da ſoll ſein Tempel ſtehen;
Aus tiefem Grund, von unten aus
Soll ſich das ew'ge Gotteshaus
Erheben zu den Höhen.

Im Vaterland, im Vaterland
Hat jeder ſeinen rechten Stand
Und rechten Grund gefunden.
Da ſtehe feſt und halte drauf,
Und flöheſt du im ſchnellſten Lauf,
Es hält dich doch gebunden.

Ich ziehe nimmer weit hinaus,
Ich bin daheim in meinem Haus,

Im ſchönen deutſchen Lande.
Im ganzen weiten Vaterland
Iſt alles traut mir und bekannt
In jedem frommen Stande.

Die hohen Kunden alter Zeit,
Die Tage, die uns jüngſt erfreut,
Das ſchöne, freie Leben;
Auch manches Schloß und manche Stadt,
Die deutſche Kraft erbauet hat,
Wo Vätergeiſter ſchweben.

Ihr Hügel, wo die Trauben blühn,
Ihr Felder, wo ſich Schnitter mühn,
Sollt auf den Enkel kommen.
Ihr Kirchen hoch und kühn und zart
Erdacht nach alter deutſcher Art
Euch lieben alle Frommen.

Zum Eichenwald, zum Eichenwald,
Wo Gott in hohen Wipfeln wallt,
Möcht' ich wohl täglich wandern.
Du frommes, kühnes, deutſches Wort,
Du biſt der rechte Schild und Hort
Zur Scheidung von den Andern.

Das iſt das deutſche Vaterland,
Da, Jüngling! Jungfrau! ſei dein Stand,
Da führe du dein Leben!
Da will ich ſtehn ein grüner Baum,
Will träumen manchen ſel'gen Traum,
Und nach dem Himmel ſtreben.

Was man in allen Liedern Schenkendorfs finden wird, iſt, wie der Herausgeber der Nachleſe dies ſo ſchön ausſpricht, daß in ihnen der Ton aus einer Zeit erklingt, die den Deutſchen als eine heilige und große erſcheinen müſſe, die Zeit der frommen und reinen Vorſätze, die der harte Druck der Fremdherrſchaft erſtehen ließ.

Wir haben neuerdings eine vollſtändige Sammlung der Schenkendorfſchen Gedichte, ſo wie auch eine ausführliche Lebensbeſchreibung des Dichters von Auguſt Hagen erhalten. Von den Lebensumſtänden iſt hier in der Kürze das Folgende mitzutheilen. Ferdinand Gottfried Max von Schenkendorf wurde am 11. December 1784 zu Tilſit geboren, an der Grenze der preußiſchen Monarchie. Sein Vater, geweſener Militär, beſaß in der Nähe der Stadt ein kleines Landgut. Unglückliche Familienverhältniſſe entfernten ihn im frühen Jünglingsalter aus dem Vaterhauſe, führten ihn aber in die Nähe der gräflich Dohnaſchen Häuſer, deren frommer und deutſcher Sinn für ihn entſcheidend wurde. Er beſuchte die Univerſität Königsberg, trieb hier das juriſtiſche Studium und bildete ſich für eine Laufbahn in den Verwaltungszweigen des Staates. Er machte, wie es damals gefordert wurde, einen praktiſchen Curſus der Landwirthſchaft auf dem Amte Waldau, wo er ſeine Braut kennen lernte, arbeitete ſodann als Referendar in Königsberg und lebte hier in Kreiſen geiſtreicher Männer und Frauen, wobei insbeſondere ſeiner Heiterkeit und Laune gedacht wird. Eine merkwürdige Frau, Frau von Krüdener, übte damals auf ihn eine Anziehungskraft aus und gewann Einfluß, um ſo mehr als ſeine Braut mit ihr ſich nach Karlsruhe begab. Er folgte dahin im Jahr 1812 und hier wurde die eheliche Verbindung vollzogen. Allein die Tage ehelichen Glückes wurden bald durch den Ruf zu den Waffen unterbrochen. Schenkendorf wollte unter den Reihen der Krieger nicht fehlen, obwohl eine Lähmung der rechten Hand, Folge eines Piſtolenduells, ihn hinderte die Waffen ſelbſt zu ergreifen, ſo zog er doch mit ſeinen Landsleuten ins Feld, im Gefolge des Generalmajors von Röder, dem er Dienſte leiſtete ohne eigentliche Anſtellung, wie er denn auch die Gefahren mit ſeinen Kameraden theilte. Nach dem Kriege wurde er Rath bei der Regierung in Coblenz; aber ſchon im Jahr 1817, an ſeinem Geburtstage, ereilte den an einem tiefliegenden Nervenübel Erkrankten der Tod.

Dem oſtpreußiſchen Sänger laſſen wir den biedern Mann aus dem Lande Pommern folgen, Ernſt Moritz Arndt. Er hat nur wenige Lieder gegeben, aber dieſe haben tief und feſt Wurzel geſchlagen im deutſchen Volk, denn hier giebt es keinen, der nicht das Bundeslied aller Deutſchen ſänge: Was iſt des Deutſchen Vaterland? Nicht minder bekannt und nicht minder werthvoll iſt das Lied: „Der Gott der Eiſen wachſen ließ;" demnächſt iſt zu nennen „Das Lied vom Schill", „das Lied von Gneiſenau", „Die Leipziger Schlacht: Wo kommſt du her in dem rothen Kleid?" endlich „Das Lied vom Feldmarſchall". Es bilden dieſe Lieder ihrem ganzen Charakter nach einen auffallenden Gegenſatz zu denen Schenkendorfs, denn ſie verhalten ſich zu ihnen wie Bürgerthum zum Adel. Arndt ſingt nicht von irgend einer Höhe herab, er ſteht mitten im Volke, ſo entbehren ſeine Lieder auch allen Schmuckes und Nimbus, ſie ſind friſch und frei aus dem Herzen und von der Leber weg geſungen; daher ihre unmittelbare Zündkraft.

Arndt iſt zu Schoritz auf Rügen im Jahr 1769 geboren, empfing ſeine Bildung auf dem Gymnaſium zu Stralſund, beſuchte 1791 die Univerſität Greifswald, ſpäter Jena um Theologie und Philoſophie zu ſtudiren, gab dann aber die theologiſche Laufbahn auf und machte von 1794 ab Reiſen durch Schweden, Italien, Frankreich, Deutſchland, Ungarn und trat frühzeitig als Schriftſteller auf, zunächſt mit Reiſebeſchreibungen. Im Jahr 1803 wurde er Adjunct und drei Jahre ſpäter außerordentlicher Profeſſor der Geſchichte in Greifswald. Anfangs ein gemäßigter Lobredner Napoleons, wurde er, als deſſen Bedrückung wuchs, ſein entſchiedenſter und grimmigſter Gegner. Dies ſprach ſich deutlich aus in ſeiner Aufſehen erregenden Schrift „Geiſt der Zeit", 1807. Es iſt in derſelben mit Kühnheit das Wort ausgeſprochen, Napoleon werde und müſſe mit ſeinen eigenen Waffen beſiegt werden. Er war deshalb genöthigt zu fliehen, und zwar nach Schweden, von wo er erſt mit der Befreiung Deutſchlands zurückkehrte, jetzt mit allen Waffen ſeines ſtarken Geiſtes die Flammen des Haſſes und des Krieges ſchürend. Er war ſchon vor dieſer Zeit einmal unter fremdem Namen nach Deutſchland gekommen, hatte jedoch ſehr bald nach Rußland hin die Flucht ergreifen müſſen. Nach Beendigung des Krieges lebte er am Rhein, ſeit 1817 in Bonn, wo er im Jahr darauf an der neu errichteten Univerſität die ordentliche Profeſſur der Geſchichte erhielt. Bald aber wurde gegen ihn die Anklage erhoben an den demagogiſchen Umtrieben betheiligt zu ſein und es erfolgte die Suspenſion von ſeinem Amt, das er nicht wieder erlangte, als er endlich freigeſprochen wurde. Erſt nach der Thronbeſteigung Friedrich Wilhelms IV. ward ihm die völlige Reſtitution zu Theil. Er knüpfte Hoffnungen an die Bewegung des Jahres 1848, tagte mit in Frankfurt a. M., befand ſich in dem Zuge, welcher dem König von Preußen die Kaiſerkrone antrug. Er ſtarb im Jahr 1860, in hohem, aber noch rüſtigem Alter. Seine letzten Gedichte ſtehen in meinem Muſenalmanach, an dem er ſich mit Eifer betheiligte.

Wiederum ein preußiſcher Kriegsſänger von ſehr verſchiedener Art iſt Friedrich Auguſt von Stägemann. War an Arndts Liedern die Einfachheit und der Volkston zu rühmen, ſo bleibt Stägemann weit davon entfernt. Er iſt nicht erſt durch den Krieg zum Sänger geworden, er brachte bereits eine Kunſtart mit, welche nahe an Klopſtock und Voß anknüpft, höchſtens ſich zu dem Ton Gleims hinneigt, der ſich gleichfalls nicht als populär bezeichnen läßt. Noch weniger aber hat er den leichten Fluß der Lieder Körners oder Schenkendorfs, hier vielmehr tritt alles hart und mühevoll auf, ja etwas knarrend und knirſchend, ſeine Verſe gehen ſchwer, ſeine Zeilen erſcheinen wie eine Colonne feſtſchreitender Krieger: das hindert aber nicht, daß ihnen doch ein Werth beiwohne, zunächſt eine ernſte, kräftige, wahrhaft patriotiſche Geſinnung, ſtark im Haß und feurig im Mut. Stägemann, gleichfalls durch ein körperliches Uebel, ſeine Füße, gehindert am

Kampf theilzunehmen, folgte doch demſelben in unmittelbarſter Nähe, wie denn auch ſeine Gedichte den Krieg in ſeinem ganzen Verlauf geleiten.

Es liegen dieſe Gedichte in der 1828 herausgegebenen Sammlung vor, unter dem Titel: „Hiſtoriſche Erinnerungen in lyriſchen Gedichten.“ Dieſelben beginnen mit der Schlacht von Jena, umfaſſen die ganze Zeit der drei Kriegsjahre und erſtrecken ſich bis auf das Jahr 1825. Er klagt zunächſt über die verhängnißvolle Niederlage im October 1806:

Horch! die Todesdonner ſchallen,
Denn die Würfel ſind gefallen,
Und der falſche Gott der Schlachten,
Dem wir Großes einſt vollbrachten,
Hat ſein Angeſicht gewendet
Und euch ahnt, es ſei geendet.

Aber er antwortet ſogleich:

Nicht vor Elephantenthürmen
Bebte Rom in Siegesſtürmen,
Nicht in Traſimenens Tagen,
Als die Tapfern niederlagen,
Und es ward ein Held gefunden,
Der den Helden überwunden.

Zum Schluß:

Wähnet nicht, die Sterne lügen,
Die den Schmuck zuſammenfügen,
Weil, dem Höllenſtrom entquollen,
Eure Donner um uns rollen;
Wähnt es nicht, Napoleone!
Unſer Stern heißt: Preußens Krone.

Ruf es mit Poſaunenklängen,
Heldenbuſen aufzuſprengen,
Ruf es, Lied! Die Geiſter ſchliefen,
Sie erſtehn aus Grabestiefen,
Schwert, es mag an Schwert zerſchmettern.
Euer Kampf iſt Kampf mit Göttern!

Einen tiefernſten ſchauerlichen Ton ſchlägt das Lied auf den Brand von Moskau an, bedeutungsvoll nach der Form von Dies irae, dies ille:

Tag des Zornes! Tag der Rache!
Säumeſt du ſo lang'? erwache
An des Hohns ruchloſer Lache!

Darin die Strophe:

Und geborſtne Mauern krachen,
Und die böſen Geiſter lachen,
Und die Friedensengel wachen.

Stunde ſchlägt, die bang erharrte.
Glocke ſtürmt von höchſter Warte:
„Bonaparte! Bonaparte!“

Zum Schluß:

Zu der Ernte, Flammenſäer,
Ruft dein Zeichen. Schreite näher!
Schreite blutig, Schreckensmäher!

Raben ziehn, die finſtern Sagen.
Moskau hat in Flammentagen
Bonapartes Sieg erſchlagen.

Auszeichnung verdient demnächſt das Gedicht, überſchrieben „des Königs Aufruf vom 3. Februar 1813.“ Es hebt an:

Sind es Donner, die ſo frühe rollen?
Stürzt der Schnee, in Flut zerquollen,
Brauſend vom Gebirg herab?
Donner ſind es nicht, noch Wogen,
Preußen hat das Schwert gezogen,
Und der König ſchwingt den Stab.

Unſres Königs Stimme, laut erſchollen,
Iſt des Donners hohes Rollen,
Unſre Jugend iſt die Flut.
Zu den Waffen ſtürzt ſie brauſend,
Tauſend hier, dort zehentauſend,
Und den Feind, den kennt ſie gut.

Noch iſt nicht das rechte Wort geſprochen,
Doch der Adern heftig Pochen
Deutet nur auf dich, Franzos!
Und der Augen düſtres Brennen
Drückt den Pfeil von Haſſes Sehnen
Nur auf dich durchbohrend los.

Unſre Kugeln waren längſt gegoſſen,
Längſt in Reih' und Glied geſchloſſen
Lechzten wir nach Kampfesfeld.
Türk geworden ſei der Sparter?
Von uns beiden, Bonaparter!
Muß der Eine von der Welt.

Es folgen nun in gleichem Sinn die Lieder auf die ſiegreichen Schlachten; da aber der Dichter nicht nur dieſe Schlachten der Reihe nach beſingt, ſondern durch die drei Kampfjahre beinahe jedem einzelnen Gefecht ein Lied widmet, ſo wird nicht Wunder nehmen, daß der Strom der Begeiſterung ſich verkühlt und verdünnt und die Kraft der Worte nicht immer ausreicht. Steht nun auch die dem Verfaſſer eigene Strenge und Härte im Ganzen dem

Gegenſtand recht wohl an, ſo läßt ſich doch nicht leugnen, daß ſie im Einzelnen nicht ſelten ins Trockene und ſelbſt ins Hölzerne übergeht. Aber ein gewiſſer ſpartaniſcher Charakter und ein wahrer Heroismus der Geſinnung wird von keinem Unbefangenen und Empfänglichen verkannt werden. In ſeiner Art, oder vielmehr in der Voſſens, zeigt übrigens der Dichter eine Virtuoſität in verſchiedenen Formen, ſelbſt in ſchwierigen, und er hat eine Vorliebe für überraſchende und ſeltene Reime, die nur nicht immer leicht herbeigeführt ſind. Die Gedichte enthalten eine Anzahl von Sonetten, worin der ſonſt durchaus antiromantiſche Verfaſſer der Zeit nachgiebt; auch bewegt er ſich in antiken Strophenmaaßen, was nicht auffallen darf, da ſeine geſammte Dichtung ſich völlig fern hält vom Sangbaren und Volksmäßigen.

Dieſe Gedichte erſchienen zuerſt zu Halle 1814 unter dem Titel: „Kriegsgeſänge aus den Jahren 1806—1813, nebſt Anhang“, dann in zweiter Ausgabe 1816: „Kriegsgeſänge aus den Jahren 1806—1815“, endlich ein dritter Nachtrag: „Erinnerungen an die preußiſchen Kriegsthaten 1813—1815“, Halle 1818. Der Ausgabe der geſammten Gedichte vom Jahr 1828 ward ſchon gedacht.

Stägemann iſt 1763 zu Vierraden in der Uckermark geboren, woſelbſt ſein Vater Prediger war. Er verlor ihn früh und kam nach Berlin in das Schindlerſche Waiſenhaus, beſuchte darauf das Gymnaſium zum grauen Kloſter und ſtudirte dann zu Halle die Rechte. Im Jahr 1785 war er Auscultator zu Königsberg in Preußen, verwaltete darauf verſchiedene richterliche Aemter und wurde 1806 Geheimer Oberfinanzrath, Mitglied des Generaldirectoriums und Hauptbaucommiſſarius in Berlin; hier kam er weiter erſt in Hardenbergs und dann in Steins Miniſterium als vortragender Rath. Im Jahr 1809 wurde er zum Staatsrath ernannt, arbeitete unter Hardenberg im Staatskanzleramt und begleitete denſelben auch während der Befreiungskriege nach Paris und London. Im Jahr 1818 übernahm er die oberſte Leitung der Staatszeitung; er ſtarb als Geheimer Staatsrath im Jahr 1840. Außer ſeinen Gedichten hat er durch eine Reihe von Staatsſchriften während der Befreiungskriege und ſpäter dem Vaterlande genützt.

Nicht ganz zu übergehen iſt hier noch ein anderer preußiſcher Dichter, obwohl er weder durch ſeine „Gedichte, niedergelegt auf dem Altar des Vaterlandes", noch durch ſeine perſönliche Stellung einen bedeutenderen Einfluß gewonnen hat; allein ſein natürliches Gefühl und ſeine kunſtgebildete Hand macht ihn eben doch zu einem Vertreter der damals herrſchenden Geſinnung. Es iſt dies Karl Müchler. Er hat das Verdienſt einer der erſten zu ſein, welche im Jahr 1806 dem Unmut und Zorn einen poetiſchen Ausdruck gaben und auf Vergeltung hofften. Er that dies in dem Gedicht „der Eroberer", das, obwohl nicht erſchienen und gedruckt, von Pommern aus, wohin ſich der Verfaſſer zurückgezogen hatte, in Berlin und weiter hinaus verbreitet wurde, bis es in die Hände der franzöſiſchen Machthaber fiel. Nach dem Tilſiter Frieden kehrte der Verfaſſer nach Berlin zurück, er glaubte jetzt aller Furcht überhoben zu ſein; aber dem war nicht ſo. Schon von Freunden gewarnt, blieb er dennoch, hatte indeſſen nicht ſogleich zu leiden, bis nach einiger Zeit ein Anderer, den man für den Verfaſſer hielt, verfolgt und ins Gefängniß geworfen wurde. Hier erkrankt, gab dieſer, um ſich zu befreien, an, aus welcher Hand er das Gedicht erhalten und dieſe Spur wurde ſo eifrig verfolgt, daß Müchler jetzt ernſtlich in Gefahr kann. Zeitig davon in Kenntniß, gelang ihm zu einem Freunde in die Umgegend zu entkommen, aber auch hier war er nicht lange ſicher und entging wiederum nur eben der Gefangenſchaft. Er hielt ſich dann mehrere Meilen von der Hauptſtadt entfernt bei einem treuen Freunde auf und kehrte erſt zurück, nachdem Berlin von den Feinden geräumt war. Das für ſo gefährlich erachtete Gedicht, das man ins Franzöſiſche hatte überſetzen laſſen, iſt nun der Geſchichte anheimgefallen und verdient als ein hiſtoriſches Document hier wohl aufbehalten zu werden.

Der Eroberer.

Im December 1806.

Mag die Welt in thörigtem Erſtaunen
Knechtiſch deiner Macht Verehrung weihn,
Immer wirſt auch du das Spiel der Launen
Einer blinden Schickſalsgöttin ſein:
Wenn der Sklav' im Staube dich bewundert,
Trau des Feigen Schmeichelworten nicht,
Freier hält ein künftiges Jahrhundert
Ueber dich ſein Strafgericht.

Wie du grauſam, was beſtand, zertrümmert,
Stürzet in Ruinen einſt dein Reich,
Und die Krone, die dein Haupt umſchimmert,
Macht die Thräne der Verzweiflung bleich.
Wer mit Sicheln der Zerſtörung mähet,
Färbt den Purpur mit der Unſchuld Blut,
Ernten wird er, was er ausgeſäet,
Untergehn in blinder Wuth.

Einen Erdkreis haſt du dir errungen,
Ferne Pole durch Gewalt vereint.
Viele tauſend Knechte dir erzwungen,
Doch für deinen Kummer keinen Freund;
Biſt du einſt des Blutvergießens müde,
Reicht dir Liebe keinen Labetrunk,
Selbſt das Loſungswort der Tugend: Friede,
Wird durch dich zur Läſterung.

Einſam ſitzeſt du auf deinem Throne,
Wie die eiſerne Nothwendigkeit,
Und dein Name tönt durch jede Zone
Als die blut'ge Geißel deiner Zeit.

Was du wünſcheſt, wirſt du nie vollenden,
Von Begierden grauſam aufgezehrt;
Nur ein Werkzeug in der Rache Händen,
Wirſt auch du von ihr zerſtört.

Unter den übrigen Gedichten heben ſich hervor das „Wehrmannslied“ und das Gedicht „an die Streiter im heiligen Kriege, nach dem am 4. Julius 1813 abgeſchloſſenen Waffenſtillſtand“, in welchem ſich das Verlangen des preußiſchen Volkes nach Fortſetzung des Kampfes und vollſtändiger Erringung des Sieges ausſpricht.

Karl Friedrich Müchler iſt 1763 zu Stargard in Pommern geboren, war Kriegsrath in Berlin, wo er ſpäter als Privatgelehrter lebte, er erreichte das hohe Alter von 90 Jahren und ſtarb zu einer Zeit, wo ſein, einſt durch viele Schriften bekannter Name großentheils vergeſſen war.

Den preußiſchen Sängern ſchließen wir wiederum einen ſächſiſchen an, der gekannter zu ſein verdiente, als es der Fall iſt, K. F. G. Wetzel. Von ihm erſchien zu Altenburg 1815: „Aus dem Kriegs- und Siegesjahr 1813, Vierzehn Lieder nebſt Anhang“, jetzt aufgenommen in „F. G. Wetzels geſammelte Gedichte und Nachlaß, herausgegeben von Z. Funck, Leipzig 1838.“ Hier finden wir als beſondern Abſchnitt die „Kriegs-, Siegs- und Feuerlieder“, letzteres eine Bezeichnung, welche dieſen Stücken recht wohl zukommt, denn allerdings ſind ſie glühend und flammend, in mehrfacher Rückſicht den Liedern Körners nahe, auch wohl gleich ſtehend, obwohl die Tonart doch noch eine andere iſt, weniger ideal, aber nur noch ſchärfer, wilder und grimmiger, dabei in hohem Grade religiös. Da anzunehmen iſt, daß dieſe Lieder in Weniger Händen ſind, halte ich für Pflicht daraus mitzutheilen:

Nun mit Gott! Es iſt beſchloſſen!
Auf, ihr wackern Streitgenoſſen,
Endlich kommt der Ehrentag!

Beſſer flugs und fröhlich ſterben,
Als ſo langſam hie verderben
Und verſiechen in der Schmach.

Endlich darf das Herz ſich regen,
Sich die Zunge frei bewegen,
Alle Feſſeln ſind entzwei!
Ach, da alles ſchien zerſtoben,
Kam der Retterarm von oben,
Neugeboren ſind wir, frei!

Tag der Freiheit! Tag der Wonne!
Brüder ſeht, es tanzt die Sonne,
Wie am erſten Oſtertag!
Todte ſprengen ihre Grüfte,
Und durch Berg und Thal und Klüfte
Hallt ein freudig Jauchzen nach.

Auferſtanden! auferſtanden
Aus der Knechtſchaft Todesbanden!
Streiter Gottes, nun zu Hauf!
Unſre Adler, ha! ſie wittern
Ihren Raub — die Feinde zittern —
Unſre Adler fahren auf.

Zu den Waffen! zu den Roſſen,
Auf, ihr wackern Kampfgenoſſen,
Er iſt da, der Ehrentag!
Beſſer flugs und fröhlich ſterben,
Als ſo langſam hie verderben
Und verſiechen in der Schmach.

Vorwärts! was zaudert ihr?
Vorwärts! was ſtehn wir hier?
Vorwärts! ich ſterbe vor Ungeduld ſchier!

Dort, wo dick ſchwarz der Dampf,
Raſch hinein in den Kampf,
Hurrah! Drommeten und Roſſegeſtampf!

Schlagen die Kugeln auf,
Springen wir oben drauf,
Kommen ſo ſchneller gen Himmel hinauf.

Ha, wie es blitzt und kracht!
Luſtige Freiheitsſchlacht!
Müde Kameraden, nur Platz gemacht!

Uns nur, laßt uns heran!
Kommen wir Preußen dran,
Da iſt die Sache bald abgethan.

Auf, auf, ihr Völker deutſcher Zunge!
Denkt, daß ihr Eines Stammes ſeid!
Erhebet euch mit neuem Schwunge!
Steht felſenfeſt in Einigkeit!
Habt ihr noch nicht genug erfahren,
Welch bittre Früchte Zwietracht trägt,
Und wie der Wüthrich euch ſeit Jahren
Mit euren eignen Fäuſten ſchlägt?

Mit Blindheit waren wir geſchlagen,
Ein jeder ſchien beeifert bloß,
Der Fremden ſchmählich Joch zu tragen
Und Bruder ſchlug auf Bruder los,
Für ihn verſpritzten die Getäuſchten
Für ihren Henker nur ihr Blut,
Für ihn, allein für ihn zerfleiſchten
Wir uns mit unerhörter Wuth.

O Schand', o Spott! Aus wie viel Ketten,
Haſt du, mein Volk, die Welt befreit,
Und kannſt dich ſelber heut nicht retten
Aus dieſes Bluthunds Dienſtbarkeit?
Wohlauf, ermannt, ermannt euch, Deutſche,
Daß ſchlechter Witz nicht höhnend rühmt:
Weil ſich nichts reimt auf uns als Peitſche,
Wie nur die Geißel uns geziemt.

Zerbrecht den Bund, den gottverfluchten,
Dies Rüſtzeug in Tyrannenhand,
Bollwerk der Höll' und des Verruchten,
Stoßt um dies Haus auf loſem Sand.
Ein Bund? Wie mag ein Bündniß heißen,
Was nur dem Mächtigen genügt,
Und ſucht auf ewig zu zerreißen,
Was Gott zuſammen hat gefügt.

Denn Spaltung in uns ſelbſt zu bringen,
Dran ſpann die Argliſt Tag und Nacht,
Uns alle einzeln zu verſchlingen:
Ein Bund, wie Löw' und Eſel macht!
Soll uns die Willkühr länger ſchänden?
Nein! ſei der große Wurf gewagt!
Das Blatt, wie bald kann ſichs doch wenden!
Seid nur getroſt und unverzagt!

Steht Alle wie Ein Mann verbunden!
Ein Volk, treu mit ſich ſelbſt vereint,
Wird nie und nimmer überwunden,
Und wär die ganze Welt ſein Feind!
Eins, herzlich Eins in That und Worten!
Wer iſt, der ſolch ein Bündniß bricht?
Das überwältigen die Pforten
Der dritten Hölle ſelber nicht.

Und Gottes Hand, ja, ſie wird gründen
Auf dieſen Fels ein Heiligthum,
Und drin ſein heilig Feuer zünden
Zu ſeines Namens Preis und Ruhm!
Doch wo, vom böſen Geiſt getrieben,
Wir länger Hund und Katze ſind,
So werden wir wie Spreu zerſtieben
Und fahren hin wie Rauch im Wind.

Wahrlich Worte, die noch heute und allezeit als ernſter Mahnruf zu vernehmen ſind, zugleich aber von der Art, daß ſie jeden Empfänglichen auffordern werden, auch die ferneren Kriegs-Gedichte ſo wie überhaupt die Lieder dieſes ausgezeichneten deutſchen Dichters kennen zu lernen,*) aber eben die Zerklüftung Deutſchlands, gegen welche hier ein ſo heiliger Zorn entbrannt iſt, macht nur zu oft, daß hier das Echte und Werthvolle ſpurlos vorüber geht, während Anderen unverdiente Gunſt zugewendet wird.

Wetzel iſt 1779 zu Bautzen geboren, von unbemittelten Eltern, die nicht im Stande waren ihn während ſeines Studiums in Leipzig und Jena hinreichend zu unterſtützen. An letzterem Ort war er beſonders ein eifriger Zuhörer Schellings, der auf ihn einen bedeutenden Einfluß ſoll geübt haben. Von 1802 ab lebte er in Sachſen und Thüringen, an verſchiedenen Orten ſeiner Bildung, dürftig ſein Leben mit Schriftſtellerei friſtend. Er ging darauf 1805 nach Dresden, lebte hier in nahem Verkehr mit Schubert, ſiedelte dann nach Bamberg über und redigirte hier den fränkiſchen Merkur; mit Mühe erlangte er das bayriſche Bürgerrecht. Er ſtarb im Jahr 1819. Von ihm ſind auch einige Trauerſpiele gedruckt.

Wir gehen über zu einem fränkiſchen Dichter, und dieſer iſt kein anderer als Friedrich Rückert, hier aber nur von Seiten ſeiner Kriegs- und Freiheitslieder zu betrachten. In erſter Reihe ſtehen hier die „geharniſchten Sonette“, zuerſt gedruckt im Jahr 1814; von ihnen iſt viel Rühmens gemacht worden, wahrſcheinlich zu viel. Rückert zog, obwohl ſeine Jahre ihn dazu fähig gemacht hätten, nicht mit in den Krieg, und ſo fehlt denn auch dieſen Gedichten die Wetterfarbe und derjenige Fluß der Rede, welcher Zeugniß giebt, daß er unmittelbar aus dem Herzen kommt, im Gegentheil, wir bemerken Stubenarbeit und Sitzfleiß. Schon über die Wahl der Sonettform und gegen dieſelbe läßt ſich vieles ſagen. Ihr fehlt die Volksmäßigkeit, die Sangbarkeit, ſie eignet der Reflexion, der Contemplation und ſie entſpricht, wie ſie denn von ihren Meiſtern auch immer ſo gebraucht und behandelt worden, zunächſt zarten und weichen Empfindungen, ſie iſt recht eigentlich die Form für die Schwärmerei der Liebe. Sie plötzlich zum Entgegengeſetzten umzuwenden war ein Schweres, ein Gewagtes. In der That können wir auch nur zugeben, daß dies in einzelnen Fällen gelungen ſei, wo nämlich der Reichthum der Reime mit ſchlagender Wirkung eintritt, in den meiſten Fällen zeigt ſich Zwang, die Sprache wird mehr hart als ſtark, ſteif, ja trocken, nicht eiſern, ſondern hölzern. Die einzelnen Stücke, welche eine rühmliche Ausnahme machen, brauchen wir wohl nicht aufzuzählen: in ihnen zeigt ſich Zorn, Haß und Grimm in wuchtigen und beredten Worten. Leichteren Kalibers ſind die Spottlieder, die ſich einigermaßen dem Volkston annähern, aber doch wohl in der Breitenausdehnung, mit der entſprechenden unvermeidlichen Verdünnung, ſo wie auch in der Spielerei zu weit gehen. Dies tritt beſonders hervor, wo der Gegenſtand ernſt und groß iſt, ſo in dem Stück auf die Schlacht von Leipzig, denn was wollen hier ein paar unbedeutende Wortſpiele ſagen! Beſſer an ihrem Platz iſt dieſe Tonart in dem Lied auf den General Vandamme und den Marſchall Ney, ſelbſt der ſchadenfrohe Scherz mag hier erlaubt, ja ſogar populär ſein. Im Ganzen ſind eben ſo wohl die Sonette als auch dieſe Lieder doch als Stimmen von eigenthümlichem Charakter anzuerkennen, welche die Harmonie des großen Concertes nur um ſo reicher machen. Eine nähere Würdigung des berühmten Dichters bleibt vorbehalten.

---

*) W. Menzel, fehltreffend wie meiſtens, nennt ſie „ziemlich trivial und noch in der Gleimſchen Grenadierweiſe".

Schon Rückert hatte in einem artigen Liede über das ſpäte Eintreffen der Coburger Freiwilligen auf dem Kampfplatz geſpöttelt; noch weiter nach Süden läßt, wenn die Geiſter auch ſchon ſympathiſirten, ein lebhaftes Eingreifen mit Schwert und Lied ſich nicht erwarten. Wir finden hier nicht jenen Chorgeſang, ſondern nur vereinzelte Stimmen und dieſe ſingen in Weiſen, welche nicht recht zu dem nationalen Aufſchwung paſſen. Hier iſt beſonders ein Dichter aus Württemberg zu nennen, der ſchon früher vorgeführte C. L. Neuffer, der in einer ſpäteren Sammlung ſeiner auserleſenen Gedichte, Tübingen 1816, auch Lieder auf die Freiheitskriege bringt, insbeſondere auf die Schlachten von Leipzig und Belle-Alliance. Sie ſind allzu ſehr im Ton Klopſtocks, Stolbergs und der Bardenpoeſie geſungen, tragen alſo zu viel von jener abſtracten Poeſie in dieſe concreteſten Verhältniſſe hinüber, ſonſt iſt anzuerkennen, daß der Dichter in jenen Siegen die Einigung und Feſtigung Deutſchlands erblickt, ja den Beginn einer neuen glorreichen Periode unter dem Schutz Preußens andeutet. Um einen Begriff auch von dieſer Dichtungsart zu geben, ſetze ich den Schluß ſeines Liedes „Siegesgeſang nach der großen Völkerſchlacht bei Leipzig" hieher:

Barden, erhebet
Siegesgeſang!
Laſſet die Harfen
Feſtlich erklingen!
Heilige Freiheit,
Heil und Gedeihen
Kehrt zu Thuiskons
Kindern zurück.

Nur ein geringer Schwarm
Iſt unſerm Schwert entronnen

Durch ſchnelle Flucht
Sich rettend über den breiten Strom.

Getilgt iſt unſre Schmach
Im Feindesblut gewaſchen.
Frohlockend ſtehn
Und groß im Kreiſe wir der Völker da.

Das harte Sklavenjoch
Iſt nun mit Macht zerbrochen.
Ein freies Volk
Jauchzt heut im ehrenden Siegeskranz.

Und alle Söhne Teuts
Beſchwören am Altare
Des Vaterlands
Den großen ewigen Bruderbund.*)

Barden, erhebet
Siegesgeſang!
Laſſet die Harfen
Freudig erklingen,
Und zu des Himmels
Waltenden Mächten
Schwebe des Dankes
Jubel empor!

Um einiges belebter und weniger proſaiſch iſt das umfangreiche Lied „die Schlacht vom ſchönen Bunde"; darin zum Schluß die Zeilen:

---

*) Wie contraſtirend, wenn neuerdings Guizot von einem Fürſten dieſes Landes Worte melden durfte, mit denen er von den Machthabern Frankreichs, „wenn nur wahrhaft auf ihn zu zählen wäre", Schutz ſeiner deutſchen Rechte erwartet, jenem nützlich zu ſein und in der Verbindung eines ſüddeutſchen Bundes mit ihm den europäiſchen Frieden hofft. Konnte der Particularismus, der Deutſchland zu opfern bereit iſt, einen ſtärkeren und unverholeneren Ausdruck finden! Und wie anders iſt es ſeitdem gekommen!

O Himmel! wer ſichert
Die Ehre des Tages?
Verſchwunden die Hoffnung
Zum glänzenden Siege,
Wenn ſchleunige Hülfe
Nicht Rettung verleiht!

Aber, o ſiehe, was zucken ſo plötzlich
In dem Glanze der ſcheidenden Sonne
Dort an den Wäldern für Strahlen hervor!
Siehe, wie ſtrömt es den Hügel herab!
Welch ein Gewimmel von Männern und Roſſen,
Welch ein Leuchten von blanken Gewehren,
Welch ein Schreien in Jubel und Freude,
Welch ein Grüßen mit ehernen Schlünden!
Schaudernd ſchauen die Franken ſich um.

Das iſt Blücher, der nimmer ermüdete,
Der, wie Antäus, mit wachſenden Kräften
Von dem Fallen empor ſich rang.
Das ſind die Preußen, die nimmer bezwingbaren,
Die, wie der Phönix aus lodernder Aſche,
Stärker aus jedem Erliegen erſtehn.

Sie ſtürmen im Rücken
Der ſchaudernden Feinde
Gleich flammenden Wettern
Verderbend heran.
Und kräftiger wieder
Erheben zum Kampfe
Die kühnen Britannen
Den mordenden Arm u. ſ. w.

Andere Stücke patriotiſchen Inhalts ſind in Horaziſchen Odenmaaßen und in dorther abgeleitetem Ton, offenbar nicht dem richtigen für eine das Volk durchdringende Begeiſterung, denn was will da jene kalte Kunſtpoeſie. Die Nothwendigkeit des Reimes für volksmäßigen Ton und lyriſchen Schwung kann nicht ſtärker bewieſen werden, als durch dieſe, bei aller ſchätzenswerthen Geſinnung, doch mißrathenen Producte. Die neue Zeit verlangte eben auch einen anderen Ton. Waren die Formen Ramlers für die Siege Friedrichs nicht ausreichend, ſo noch ungleich weniger für die Thaten des preußiſchen Volkes!

Dieſe Kriegslieder, durch ein halbes Jahrhundert der einzeln ſtehende werthvolle Beſitz der deutſchen Literatur, ſind nunmehr durch die gleich großartigen Kämpfe des deutſchen Volkes, welche im Grunde doch nur als die Fortſetzung und Endigung der Freiheitskriege anzuſehen ſind, und durch aus allen Theilen Deutſchlands erklingende Liederſtimmen nur ein Glied einer größeren Kette geworden. Wollen wir wünſchen, daß ſie für lange Zeit abſchließen, wenn der gegenwärtige große Kampf wird ausgefochten ſein!

II.

Die Bühne.

Zur Vollſtändigkeit des Literaturbildes gehört auch das Theater. Die dramatiſche Poeſie, wenn ſie iſt, was ſie ſein ſoll, hat ihre Beſtimmung für die Bühne, jene iſt von dieſer untrennbar und eine Wechſelwirkung beider muß ſtattfinden. Die ſceniſche Darſtellung folgt unausbleiblich der Richtung, welche die Poeſie ſelbſt nimmt, ſie wirkt aber auch wieder auf dieſe zurück. Anders ſpielte man zur Zeit, als in Deutſchland Tragödien nach dem Pariſer Schnitt gefertigt wurden, anders als Shakeſpeare bekannt und geſchätzt war. Die Schauſpieler, welche Schlegels Stücke geſpielt hatten, konnten nicht Leſſings Emilia darſtellen, nicht Lenzens Hofmeiſter, nicht Goethes Goetz oder irgend ein Stück von Klinger; die in der Cadenz des Alexandriners und dem herkömmlichen Pathos Geſchulten waren untauglich für proſaiſchen Dialog und vollends für die Darſtellung von Charakter und Empfindung, und wiederum verlangten Schillers nachdrucksvolle Jamben eine ganz neue Declamation, ein völlig anderes Pathos als jenes franzöſiſche. Aber auch Schiller ſelbſt konnte in ſeiner Laufbahn nur fortſchreiten, wenn er ſich im Angeſicht des Theaters bildete.

So iſt denn hier, ähnlich wie wir es in frühern Abſchnitten gethan, ein Blick auf Entwickelung des Theaters in Deutſchland zu werfen, ſowohl zum vollen Verſtändniß der dramatiſchen Literatur, als auch ſchon darum, weil in dem Zeitalter Goethes und

Schillers diejenige Schauſpielerkunſt erwächſt, welche noch heute die Grundlage bildet.

Das Theater iſt ein beſonderer Beſitz der großen Städte; in ſeiner kunſtmäßigen Ausbildung finden wir es im Norden Deutſchlands früher und ausgebreiteter als im Süden, denn hier ſind Leipzig, Berlin, Hamburg, Weimar, Gotha, Hannover zu nennen, welche ſchon in den ſiebziger und achtziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts an ſceniſche Genüſſe gewöhnt waren, während im Süden Wien in ſeinen theatraliſchen Leiſtungen voranging und andere Städte nur langſam nachfolgten. Beſonders hatten auch die Seeſtädte im Nordoſten des deutſchen Vaterlandes, Lübeck, Danzig, Königsberg, frühzeitig das Bedürfniß eines geregelten Theaters. Aber dies blieb noch immer verſchieden von einem ſtehenden Theater, von einer feſten Direction. Das Intereſſe der Theatergeſellſchaften, ſelbſt der beſſern, brachte es mit ſich, umherziehend ein gewiſſes Wanderleben zu führen, mehr oder weniger wechſelnd, im beſten Fall nur zwiſchen benachbarten Orten. Von dieſer Art ſind die Ackermann'ſche Geſellſchaft, die Schuch'ſche, die Döbbelin'ſche. In dem Maaße nun, wie das Theater in Aufnahme kommt, wird auch ihr Aufenthalt ein längerer und mehr bleibender, und beſonders zu verzeichnen iſt, daß in Berlin im Jahre 1786 die Döbbelin'ſche Geſellſchaft zu einem Nationaltheater erhoben wurde.

Das Gedeihen der verſchiedenen Bühnen beruhte beſonders auf einzelnen hervorragenden Schauſpielern, welche für andere die Wege wieſen, das gelungene Zuſammenſpiel iſt dann erſt ein Ferneres. So ſehr uns hier die Kürze empfohlen iſt und wir uns nur auf Andeutungen verwieſen ſehen, ſo ſind doch die damaligen Heroen der Bühne vorzuführen. Als Begründer des deutſchen Bühnenſpiels gilt **Conrad Eckhof**, geboren zu Hamburg 1720, aus niederſtem Stande emporgewachſen. Gegenüber der Steifheit oder Uebertriebenheit, zwiſchen welcher die Schauſpieler ſeiner Zeit nach franzöſiſcher Art ſchwankten, erſtrebte er zuerſt Wahrheit und Maaß, Charakter und Innerlichkeit, betrat alſo die eigentlich deutſche Bahn. Er wird gleich bedeutend im Tragiſchen wie im Komiſchen genannt und wäre wahrſcheinlich noch bedeutender geweſen, hätte er mehr in deutſchen Stücken ſpielen können, aber an dieſen war zu ſeiner Zeit großer Mangel und auch Shakeſpeare hatte noch nicht von dem deutſchen Theater Beſitz genommen; ſeine Rollen waren vornehmlich in Stücken von Goldoni und Moliere. Er ſpielte beſonders in Hamburg und war zuletzt Schauſpieldirector in Gotha. Eine höhere Bildung wird an ihm gerühmt.

Demnächſt iſt Friedrich Ludwig Schröder zu nennen, geboren zu Schwerin 1744, Sohn der berühmten, ſpäter an Ackermann verheiratheten Leiterin einer Bühnengeſellſchaft. Zum Kaufmannsſtand beſtimmt und vielfach umhergeworfen, begann er ſeine theatraliſche Laufbahn in Hamburg im Jahre 1764, anfangs als Tänzer und Balletmeiſter, ging dann aber zum tragiſchen Fach und zur dramatiſchen Schriftſtellerei über, in beiden hohe Auszeichnung erwerbend. Schröder ſchritt auf dem ſchon von Eckhof betretenen Wege weiter fort und ſetzte ſich in Einklang mit der neuern Richtung der deutſchen Literatur, das beweiſt ſchon ſeine lobenswerthe Bearbeitung Shakeſpeareſcher Stücke und ſeine Vorliebe für die Werke von Goethe und Lenz; des letzteren Hofmeiſter brachte er auf die Bühne und ſpielte darin die Rolle des Majors. Er dirigirte das Theater zu Hamburg, hatte vorübergehend einen Ruf an das Hoftheater zu Wien, woſelbſt ihm vom Kaiſer Joſeph Ehre zu Theil ward, kehrte dann aber nach Hamburg zurück und lebte zuletzt in deſſen Nähe auf einem Landgütchen, um nach der Unruhe des Theaterlebens ſich ganz der Schriftſtellerei zu widmen, wodurch er denn die deutſche Bühne, der es noch immer an einem geeigneten Repertoir gebrach, nicht wenig gefördert hat. Unter ſeinen vielen Bearbeitungen, namentlich engliſcher Originale, verdient beſonders ſein Schauſpiel „Stille Waſſer ſind tief“ (ſ. o.) Lob und Beachtung, und die gewandte und feine Behandlung des Dialogs mußte ſogleich auf die Darſtellung wirken, wie ſie denn auch nur von einem vorzüglichen Schauſpieler kommen konnte. Tieck, im Phantaſus, eignet Schröder das größte und wunderbarſte Schauſpielertalent zu, nennt ihn kühn, vielſeitig, ja univerſell — wahrſcheinlich doch aus eigener Anſchauung.

Wieder um einen Schritt näher der Goethe-Schillerſchen Zeit ſteht Johann Friedrich Ferdinand Fleck, geboren zu Breslau im Jahr 1757. Sein Vater war daſelbſt Rathherr und der Sohn ſollte nach deſſen Willen Theologie ſtudiren, allein als nach des Vaters Tode ihm während der Univerſitätsjahre die Unterſtützung fehlte, gab er ſeiner Neigung zur Laufbahn des Schauſpielers nach, unterſtützt durch körperliche Vorzüge und namentlich durch ein klangreiches und biegſames Organ der ſeltenſten Art, das Tieck nicht genug zu rühmen weiß. Er ſagt u. A.: „der Tragiker, für den Shakeſpeare dichtete muß, nach meiner Einſicht, viel von Fleck's Vortrag und Darſtellung gehabt haben, denn dieſe wunderbaren Uebergänge, dieſe Interjectionen, dieſes Anhalten und dann der ſtürzende Strom der Rede, ſo wie die zwiſchen geworfenen naiven, ja an das Komiſche grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er ſo natürlich wahr, daß wir gerade dieſe Sonderbarkeit des Pathos zuerſt verſtanden." Er ſpielte Lear, Othello, Hamlet, Shylock; im Macbeth ſoll er Schröder übertroffen haben. Von deutſchen Stücken und Rollen wird ganz beſonders der Räuber Moor gerühmt, der in erſchreckender Wahrheit hervorgetreten ſei, ebenſo ergreifend in ſeiner Wildheit wie rührenden Zartheit. Fleck war die Hauptſtütze des Berliner Nationaltheaters, und aus ſeiner Schule gingen zahlreiche treffliche Bühnenkünſtler hervor. Er ſtarb zu Berlin am 20. December 1801, hier ſtets nach Verdienſt gefeiert.

Mit ſehr abweichendem Charakter tritt uns Iffland entgegen, aber mindeſtens von gleichem Ruhm wie die vorigen, und gleich Schröder zugleich darſtellender Künſtler und Schriftſteller. Obgleich ſein Lear als vorzügliche Darſtellung bezeichnet wird, namentlich in der pſychologiſchen Auffaſſung des Wahnſinns, ſo liegt

Ifflands Verdienſt doch auf einer andern Seite; er ging, entſprechend ſeiner eigenen Production, vom Heroiſchen je mehr und mehr zum Bürgerlichen über und entwickelte auf dieſem Gebiet viel Feinheit, ſowohl im Ernſten als Heitern. Er war überhaupt ein denkender Künſtler, daher waren geniale Eingebungen des Augenblicks nicht ſeine Sache und ſein hauptſächliches Verdienſt wird in die feſtbegrenzte Zeichnung der Charaktere und ihre folgerichtige Durchführung geſetzt. Als ſolcher war er ganz der Mann, junge Talente zu erziehen und an der Spitze eines größern Theaters zu ſtehen. Letzteres wurde ihm zu Theil durch die Berufung zur Direction des Berliner Nationaltheaters im Jahr 1796. Auguſt Wilhelm Iffland war 1759 zu Hannover geboren, Sohn wohlhabender Eltern. Frühzeitige Vorliebe für das Theater bewog ihn ohne Vorwiſſen der Eltern das väterliche Haus zu verlaſſen und ſich in die Wogen des Schauſpielerlebens zu werfen, aus denen er bald ſo glänzend hervorging. Er machte ſeine Schule in Gotha unter Eckhof, lebte und wirkte dann, nach Verdienſt geehrt, in Berlin und ſtarb hier am 22. September 1814.

Es iſt an ſeinem Ort bemerkt worden, daß es von dem falſchen Pathos und der Uebertreibung keinen geraden Weg und Uebergang zum wahren Pathos gebe, daß vielmehr erſt von neuem zur möglichſten und unmittelbarſten Naturwahrheit habe gegangen werden müſſen. Ebenſo wie die Poeſie, insbeſondere die dramatiſche, mußte nun auch die Schauſpielkunſt eben dieſen Weg einſchlagen. Von Eckhof bis Iffland, alle Genannten haben den Weg betreten und mit dem letztern ſehen wir die Kunſt in unverkennbarſter Weiſe auf der Bahn des Realismus bei dem ankommen und ſich feſtſetzen, was in der Malerei das Genre iſt, der Sphäre des Alltagslebens und des Bürgerlichen im Gegenſatz des Idealen und Heroiſchen. Daß die Kunſt darin auf die Länge nicht verbleiben kann, bedarf keiner Darlegung; ſehr bald vielmehr war ihr von hier aus der Weg zu ihrer Erhebung vorgeſchrieben.

Um Goethes Iphigenie, um Schillers Braut und Jungfrau, ja um jedes ſeiner reiferen Stücke darzuſtellen, bedurfte es noch ganz anderer Schauſpieler, einer ganz andern Richtung der Ausbildung. Dieſe, ſo ſcheint es, iſt hauptſächlich von Weimar ausgegangen und Goethe ſelbſt hat daran gearbeitet. Verſe zu ſprechen, nicht manierirt, wie den ehemaligen Alexandriner, ſondern frei, wahr, natürlich, edel und doch voll Nachdruck, voll Schwung, ſtets mit Maaß und Stil und doch mit dem Wechſel des Tons und der Empfindung, das war jetzt die große Aufgabe. Unter Goethes Augen bildeten ſich Künſtler und Künſtlerinnen, unter letztern beſonders die begünſtigte Corona Schrötter, ſpäter das Ehepaar Wolf und durch dieſe übertrug ſich die neue Kunſtbeſtrebung auf Berlin. Unter bedeutenden Künſtlern glänzten hier auch ebenſo bedeutende Künſtlerinnen, die Schröck, die Stich, ſpäter Crelinger, gleich hervorragend in Schillerſchen, wie in Shakeſpeariſchen Rollen. Aber neben dem was man das recitirende Drama genannt hat, trat auch die in ſchärferer Charakterzeichnung und in grellerer Farbe auftretende Darſtellung nicht zurück; ihr Hauptvertreter iſt der vielbewunderte Ludwig Devrient, den ältern Zeitgenoſſen noch wohl bekannt. Die neuere und neueſte Zeit iſt dem höheren Drama nicht günſtig, das Publicum, und ein ſtehendes Theaterpublicum giebt es nicht mehr, ſucht mehr Unterhaltung als Kunſtgenuß, bevorzugt das Converſationsſtück, die Oper oder gar das Ballet, und die Schauſpielerkunſt droht in Virtuoſenthum auszuarten, wo denn der Darſteller gänzlich den Dichter überwächſt, offenbar zum Nachtheil der Kunſt, zuletzt auch der des Schauſpielers ſelbſt.

III.

Romane.

Unſere Aufgabe war, wie dies im Vorwort dargeſtellt worden, nur die Geſchichte und Entwickelung der reinen Poeſie, d. h. einer ſolchen, welche auch in einer ihr zugehörigen Form auftritt; für diejenige aber, welche in dem Alltagskleide der Proſa erſcheint, übernahmen wir nicht die Verpflichtung der Vollſtändigkeit. Dennoch war bei unſerer Darſtellung, welche die Perſönlichkeiten zuſammenhält und demgemäß meiſtens aus einer Reihe von Monographien beſteht, geboten und unvermeidlich, auch gelegentlich in das Gebiet der Proſa überzugehen, wo nämlich die Dichter ſich zugleich auf daſſelbe begeben hatten. So mußte nicht ſelten der in Proſa verfaßten Dramen gedacht werden, ja wir haben ſogar im Gegenſatz der Beſtrebungen von Goethe und Schiller in einiger Ausführlichkeit bei ihren Antipoden, Schröder, Iffland, Kotzebue, verweilen mögen, weil dies offenbar zur Geſammtheit wie zur Wahrheit des Literatur- und Zeitbildes gehört.

Gleiches gilt nun auch vom Roman. Schon die Romane Wielands und noch mehr die Romane Goethes konnten nicht übergangen werden, aber uns fehlte bisher noch der Ort, um die Entwickelung der deutſchen Romandichtung zuſammenhängender zu betrachten. Dies iſt nun aber doch auch, wenn nicht als Hauptgegenſtand, ſo doch als Grenzberührung des Poetiſchen wünſchenswerth und vonnöthen. Gelingt es in einem kurzen Ueberblick die begleitende Erſcheinung auf dieſem Felde poetiſcher Thätigkeit anſchaulich zu machen, ſo wird damit nicht wenig gewonnen ſein für den umfaſſenden Inhalt und die Abrundung unſerer Darſtellung; daß aber auch der Roman wirklich Theil haben könne an poetiſcher Erfindung und poetiſcher Darſtellung, wird, ſeit der größte Dichter der Deutſchen ſich mit Vorliebe der Gattung zugewendet hat, nicht mehr der Erörterung bedürfen, groß freilich iſt die Zahl derjenigen Romane, welche jenſeit der Grenzen der Poeſie liegen und nicht einmal von Seiten der Darſtellung Anſprüche erheben können.

Es empfiehlt ſich, hier über die Periode Goethes und Schillers hinauszugehen und vielmehr den ganzen durchmeſſenen Zeitraum zu überblicken, und in der That begegnen wir gleich bei dem Beginn der neueren deutſchen Poeſie einer Erſcheinung auf dem Gebiet der Romanliteratur, welche nicht nur als eine durchaus beachtenswerthe, ſondern auch höchſt bedeutende zu bezeichnen iſt, und zwar eben ſowohl nach ihrem culturgeſchichtlichen Inhalt wie nach Erfindung und Darſtellung. Aus der wirren und leidenſchaftlich erregten Zeit hat ſich ein Roman entwickelt, der weit umher ſeines gleichen nicht findet, der Simpliciſſimus, mit ſeinem vollſtändigen Titel: „Der abenteuerliche Simpliciſſimus, teutſch, das iſt: die Beſchreibung des Lebens eines ſeltſamen Vaganten, genannt Melchior Sternfels von Fuchsheim, wo und welcher Geſtalt er nehmlich in dieſe Welt gekommen, was er darin geſehen, gelernt, erfahren und ausgeſtanden, auch warum er ſolche wieder freiwillig quittirt. Ueberaus luſtig und männiglich nützlich zu leſen. An Tag gegeben von Hermann Schleifheim von Sulsfort. Mömpelgart. Gedruckt bei Johann Fillion 1669.“ Der Name des Verfaſſers iſt in den Buchſtaben des auf dem Titel gegebenen verborgen und lautet Samuel Greiffenſon von Hirſchfeld. Man hat lange Zeit angenommen, er ſei gleich nach Beendigung des Buches verſtorben; dies beruht auf der Angabe des Fortſetzers, allein dieſer iſt kein anderer als der Verfaſſer ſelbſt, denn jede der verſchiedenen Erzählungen, welche ſpäter erſchien, trägt zwar einen anderen Namen, alle aber ſind Verſetzungen eines und deſſelben, des oben genannten — eine Entdeckung meines verſtorbenen Freundes Theodor Echtermeyer. Durch dieſen Scherz aber hat der launige Verfaſſer ſich offenbar in Nachtheil gebracht, denn indem man dieſe Fortſetzungen oder ſelbſtändigen Erzählungen für Nachahmungen des Simpliciſſimus nahm, fand man ſie auch ſogleich für weniger werthvoll, was keineswegs der Fall.

Das Hauptwerk, ſo wie nicht minder ſeine Fortſetzungen, iſt reich, ja überreich an productiven Eigenſchaften, anknüpfend, wo nicht an Erlebniſſe, ſo doch an Anſchauungen und Erfahrungen, entwirft es in kräftigen Zügen und mit bunten und brennenden Farben ein treffendes Bild der Zeit, und dem Wirren und Wüſten derſelben tritt eine Darſtellung voll Laune und Schalkheit gegenüber. Der Haupterzähler, wie dies ſein Name Simpliciſſimus ſagt, bringt alles treuherzig vor, ohne ſelbſt zu ahnen, wie ſchreckhaft die Dinge ſind, welche er meldet, in der That eine glücklichere Anwendung der ironiſchen Darſtellung als ſie ſpäter von den Romantikern verſucht worden. Kleine Längen abgerechnet, iſt das Werk immer noch in hohem Grade lesbar und leſenswerth, nicht nur anziehend, ſondern ſpannend. Schon der Geiſt des Schriftſtellers iſt zu ſchätzen, aber wir finden auch eine Kunſt, von der nicht abzuſehen, wie ſie erworben iſt, denn weit umher iſt Oede. Wie ſehr das Buch in ſeiner Zeit geleſen war, beweiſt eine Reihe ſchnell auf einander folgender Ausgaben. Dieſe haben das Werk aber nicht vor der Vergeſſenheit geſchützt, in welche Aenderungen des Geſchmacks es ſtürzten.

Es wird gemeldet, Leſſing ſchon habe das Buch gekannt und geſchätzt, und im Verein mit Bode eine Ausgabe im Sinn gehabt. Sie iſt bekanntlich unterblieben, aber Ludwig Tieck, dem wir ſo manche Erneuerung verdanken, hat beſonders das Verdienſt, dieſe wichtige gegeben zu haben. Bereits im Jahr 1798 leſen wir in ſeiner Erzählung „ein Tagebuch“ die Worte: „In dieſem Buche iſt auf eine recht anſchauliche Art das ganze Leben dargeſtellt, und ſo oft es auch angeführt iſt, hat man es doch nach meinem Bedünken nie genug gelobt." Ferner: „Im ganzen Buche herrſcht mehr Poeſie und ein beſſerer Styl als man jemals geglaubt hat." Dennoch kam die von Tieck beabſichtigte Herausgabe nicht zu Stande, aber in ſeinem Zerbino entnahm er dem Simpliciſſimus das Lied: „Komm, Troſt der Nacht."

Nächſt Tieck hat beſonders Wachler die Bedeutung des Werkes ins Licht geſtellt. Werth und Weſen deſſelben laſſen ſich nicht beſſer ausſprechen, als mit deſſen Worten geſchieht: „Dieſer in Hinſicht auf Geſundheit, Derbheit und Wahrhaftigkeit ſeines innern Lebens gehaltvollſte Roman unter allen gleichzeitigen und vielen ſpätern, der Vorläufer der Robinſonaden und ein überaus treues Naturgemälde der Greuel und Schändlichkeiten des dreißigjährigen Krieges, ſchildert Weltlauf und Menſchenſchickſal nicht nach Idealen träumeriſcher Schäferphantaſie und nach Theorie der Büchergelehrten, ſondern nach handgreiflichen Ergebniſſen gröberer Wirklichkeit, mit vieler oft ſinniger, oft drollig vorlauter Betrachtung, und nicht ohne die Früchte mehrſeitiger Beleſenheit, wie es Zeitgebrauch mit ſich führte, zur Schau auszuſtellen. Die vorwaltende Richtung des gleichſam aus dem bunteſten Leben ſelbſt erwachſenen Buches iſt ſatiriſch, ſie kündigt ſich in wohlwollender Leichtigkeit an, die Welt zu nehmen, wie ſie nun eben iſt, und in ironiſch naiver Freude daran ſie ſo zu ſchildern."

Der Werth des Simpliciſſimus nach Inhalt und Form beruht darauf, daß das Werk aus einer bewegten Zeit Leben und Feuer empfängt, daß es ganz im ungeſtörten Volksleben wurzelt, ohne von der neuen und fremden Kunſt beleckt zu ſein, während es doch für die Sprache die ganze Errungenſchaft Luthers beſitzt und verwerthet. Es darf wohl als die bedeutendſte Leiſtung angeſehen werden, welche Süddeutſchland der Entwickelung der neuen Kunſt, welche von Schleſien und Norddeutſchland ausgeht, in dieſem Zeitraum entgegenzuſetzen hat. Hier wurde der Grund gelegt zu einer neueſt poetiſchen Entwickelung, aber dort erwuchs ein Proſawerk der vollgültigſten Art und vom dauerndſten Intereſſe.

Der Simpliciſſimus hat auch kein anderes Werk neben ſich oder in ſeiner Nähe, denn der nächſte Roman, der ſich ausgebreiteten Beifalls zu erfreuen hat, gehört einer anderen Gattung an, der der Robinſonaden. Es iſt dies der im Jahr 1731 zu Nordhauſen erſchienene Roman von Ludwig Schnabel „die Inſel Felſenburg,“ deſſen Zuſammenhang mit dem engliſchen Roman Robinſon Cruſoe, von Defoe, außer Zweifel iſt, zumal da ſchon im Jahr 1719 eine deutſche Ueberſetzung erſchien. Das Ganze iſt reicher, abenteuerlicher, zugleich höchſt moraliſch, zwar nicht ohne Erfindung, auch nicht ohne Reiz der Darſtellung, doch wird beides abgeſchwächt durch den bedeutenden Umfang.

Und wie weit ſtehen die ſchwerfälligen Romane von Zahn und Ziegler ab, vollends der von Lohenſtein! So ſehr ſich auch Mendelsſohn bemüht hat im Arminius Lohenſteins eine edle Geſinnung und werthvolle Sprache zu entdecken, der kunſt- und geſchmacklos auf vier mächtige Quartbände ausgedehnte Roman, überladen mit der ungeſchickteſten Gelehrſamkeit, kann zu keiner Zeit lesbar geweſen ſein, und iſt nach Inhalt und Faſſung niemals ins Volk gedrungen.

Beachtenswerthes finden wir erſt nach langem Abſtande mit dem Wiederaufleben deutſcher Literatur und hier thut Gellert den erſten Schritt ans Land, in ſeinem für damalige Zeit wohlgelungenen Familienroman: Das Leben der ſchwediſchen Gräfin. Viel anders die Romane Wielands. Sie ſind zu ihrer Zeit nicht ohne Bedeutung geweſen und Agathon beſaß Leſſings Schätzung. Mehr noch als von Seiten der Erfindung und Compoſition zeichnet er ſich aus durch den Vortrag und durch den gebildeten Geiſt des Verfaſſers, der überall waltet. Aber viel verdirbt wieder eine gewiſſe Selbſtgefälligkeit des Wortes und große Dehnung und Breite, wenigſtens nach den Maaßſtäben unſerer Zeit. Unter den humoriſtiſchen und ſatiriſchen Romanen Wielands ſtehen die Abberiten obenan, die zu ihrer Zeit durch mancherlei Bezüglichkeiten anziehend wurden. Neben ſich haben Wielands Romane beſonders noch die im Merkur abgedruckten von Friedrich Heinrich Jacobi, „Woldemar und Allwill“, die ſchon dem Gemüts- und Seelenleben näher zu treten ſuchen.

Als nicht unglückliche Nachahmung der engliſchen Romane, insbeſondere Fieldings und Richardſons, ſind die Werke von Johann Timotheus Hermes zu bezeichnen. Der Verfaſſer, geb. 1738 zu Petznick bei Stargard, ſtirbt 1821 als Profeſſor der Theologie zu Breslau. Sein 1766 erſchienener Roman Miß Fanny Wilkes trägt die Abhängigkeit offen zur Schau, mehr Freiheit gewann der Verfaſſer in dem ſpäteren fünfbändigen Werk „Sophiens Reiſe von Memel nach Danzig“ (1770—1773), das ſich bald in weiteſten Kreiſen eines großen Beifalls erfreute und beſonders auch beitrug einen eigenen Romanleſerkreis zu ſchaffen, welcher den ſpäteren Erſcheinungen, auch von ſehr abweichendem Charakter, nicht wenig zu ſtatten kam.

Eine neue Aera beginnt mit Goethes Werther, deſſen zündende und fortreißende Kraft alles Frühere weit hinter ſich ließ. Die Nachahmung war unmöglich gemacht, denn ſo verbreitet auch die ſentimentale Stimmung war, wo wäre eine gleiche Kraft und das dazu gehörige Erlebniß zu finden geweſen!

Und doch wird in allen Literaturwerken eine Nachahmung des Werther genannt: Siegwart, eine Kloſtergeſchichte, von J. M. Miller, erſchienen zu Leipzig im Jahr 1776, in zwei anſehnlichen Bänden. Mit dieſer ſogenannten Nachahmung hat es eine eigene Bewandtniß, und wer den Roman leſen will, dürfte wohl noch etwas ganz anderes finden als davon gemeldet wird, ſowohl dem Werth als der Art nach. Koberſtein nennt das Werk kurzweg „thränenvoll“ und das iſt ſein ganzes Urtheil; W. Menzel ebenſo kurz zur Abwechſelung „thränenreich“; Gervinus bezeichnet den Verfaſſer nur als „Mann von weicher Gemütsart“ und alles was wir vom Siegwart erfahren, iſt, daß er

„viel berühmter geworden und geblieben iſt, als er verdient".*) Es iſt wahr, daß in dem Roman viel Thränen fließen und bei den verſchiedenſten Anläſſen, aber das lag nun einmal in der Zeit, und es liegt großentheils nur im Wort. Sicherlich iſt das Weſen des Werkes damit nicht erſchöpft, wie hätte es ſonſt auch den Eindruck machen können, den es gemacht hat, in der That, kaum geringer als Werther. Kam dem Roman die durch ſeinen Vorgänger eröffnete Bahn zu gut, ſo iſt dieſe nicht durch Werther geſchaffen worden, der ja auch die von England kommende von Klopſtock genährte Stimmung ſchon vorfand. Aber eben dieſe Stimmung, welche dem Siegwart ſo ſchnell Eingang verſchaffte, hat ihn auch wieder mit fortgenommen, das gewöhnliche Schickſal aller Modeliteratur. Man lieſt ihn nicht und erdenkt Gründe, warum er verſchollen. Die letztere Art der Schätzung hat ſich in unſeren Literaturbüchern feſtgeſetzt, denn da iſt immer nur vom Empfindſamen und Weinerlichen die Rede; und hier eben iſt in hiſtoriſchem Sinn Gerechtigkeit zu üben.

Es gehen in Millers Werk zwei Richtungen neben einander, der Roman und culturgeſchichtliche Darſtellungen, dies allein ſchon ein weſentlich Anderes als im Werther. Aber auch der Roman iſt von Hauſe aus anders angelegt, ja gewiſſermaßen verdoppelt, da uns zwei befreundete Kloſterſchüler in ihren Schickſalen durch den ganzen Lebensweg vorgeführt werden, demgemäß zwei Liebesgeſchichten, von denen die Eine glücklich ihr Ziel erreicht, die andere unglücklich endet. Die Geliebte Siegwarts ſoll mit Zwang einen anderen heiraten, ſie flieht, ſie geht ins Kloſter, ſie ſtirbt am gebrochenen Herzen, und der ihr nacheilende Geliebte, der ihre Spur verloren hat, geht gleichfalls wieder zurück ins Kloſter, wird dann als Kloſterbruder zu einer ſterbenden Nonne geſandt — ſeiner Marianne. Er ſtirbt endlich auf dem Grabe der Geliebten: nur dies nach Art einer Wertheriade. Allerdings mag das Glück des Romans dieſem Element in der dafür ſo empfänglichen Zeit zu danken ſein; was uns ein Intereſſe für denſelben erwecken kann, liegt auf der anderen Seite. Wir erhalten ein buntes, reiches, wohlgezeichnetes Zeitbild, aus der Zeit des ſiebenjährigen Krieges. Wir ſind in Schwaben und Bayern, aber die Gegenſätze von Oeſterreich und Preußen, Katholicismus und Proteſtantismus bewegen die Gemüter, überhaupt die Regung einer neuen Zeit. Auch die norddeutſchen Dichter, Kleiſt und Klopſtock, fangen an zu wirken. Dabei fehlt es nicht an lebhaften Schilderungen des geſellſchaftlichen Lebens; in bunter Reihe treten auf Adel, Bürger und Bauernſtand, letzterer mit großer Vorliebe dargeſtellt, nicht minder Geiſtliche und Studenten, Soldaten und Juden. Dem entſprechend finden wir markig gezeichnete Charaktere, beſonders im erſten Theil der alte Veit Kronehelm mit ſeiner nobeln Jagdpaſſion und in all ſeiner Uncultur, ein Prachtexemplar eines bayriſchen Landjunkers und ein Stück Mittelalter, das in die neue Zeit hineinragt; desgleichen ſein Jäger und noch luſtiger der Junker Jobſt. Ebenſo aber auch Weiber der verſchiedenſten Art. Im zweiten Theil tritt leider dies Element in dem Maaß etwas zurück, als ſich der Roman mehr entwickelt, aber es fehlt auch hier nicht, die ſtädtiſche Amtmännin, die Werbeſcene, der harte Vater Mariannens, das ſind immer noch hübſche Charakterbilder. In der That bietet der Roman Partieen, welche durch kräftige Zeichnung, durch Derbheit und Laune, Friſche und Naivetät mehr an Goetz als an Werther erinnern, ja an Simpliciſſimus, von dem nicht unwahrſcheinlich iſt, daß der Verfaſſer ihn gekannt habe. Dieſem iſt der Siegwart ſogar an die Seite zu ſtellen, denn wir bekommen auch hier ein Zeit- und Culturbild, das die deutſche Literatur ſich nicht ſo leicht darf nehmen und herabſetzen laſſen, zumal wenn es lediglich aus Unkenntniß geſchieht. Aber auch als bloßer Roman iſt das Werk wohlangelegt und keineswegs unbedeutend, falls man nur über ein Dutzend Thränengüſſe hinweg kann. Und nun iſt das Sentimentale auch von anderer Art als im Werther; es ſind Stellen, in denen man Jean Paul zu leſen glaubt, z. B. Kronhelms Abſchiedsbrief an Thereſe. Und hier darf ich nicht unerwähnt laſſen, daß Ludwig Tieck, ſehr abweichend von den vorhin angeführten Kritikern, ſogar dieſer ſentimentalen Seite des Buches noch Anerkennung zollt, denn er ſagt, in der Vorrede zu ſeiner Ausgabe des Lenz, von Millers Siegwart: „er wurde damals beſonders bemerkt und bewundert, und nachher, wie es ſo oft den Lieblingen ergeht, unbillig geſchmäht. Wo er gut iſt, iſt er vortrefflich, ſeine Herzlichkeit hinreißend" — ſpäter ſei viel Weichlicheres geboten worden, das denn auch Bewunderung gefunden.

---

*) Demgemäß hat Julian Schmidt ihn der Erwähnung gar nicht mehr für werth gehalten. Franz Horn aber ergeht ſich des Breiteren über das ſchwächliche Product — ſelbſt ſchwächlich.

Aber auch ſchon in ſeiner Zeit wurde, namentlich von den Freunden der älteren kühlen Richtung, ein gewiſſes Zuviel des Sentimentalen in dieſen beiden Romanen bemerkt, und namentlich fehlte es Goethes Werther nicht an Satire und Oppoſition. Hier ſind von Friedrich Nicolai zu nennen: „Freuden des jungen Werthers" und Freuden und Leiden Werthers des Mannes (Berlin 1775). Der Verfaſſer läßt nämlich das Piſtol mit Hühnerblut geladen ſein und der arme junge Werther lebt fort und reift zum Manne, um die Welt mit ruhigerem Auge anzuſehen.

Mehr Werth hat ein früherer Roman des um deutſche Literatur nicht unverdienten Verfaſſers: „Leben und Meinungen des Herrn Magiſter Sebaldus Nothanker", 3 Bände, 1773 bis 1776. Das Werk ſteht nach Anlage und Ton unter dem ſichtbaren Einfluß von Fielding, hat aber außerdem zugleich ein lehrhaftes Element, indem es, ganz im Sinn der Aufklärung, alles bekämpft, was ſich der reinen Verſtandesbildung entgegenſtellt, ſo wie manche Art von Uebertreibung, in ſeiner Weiſe nicht ohne Berechtigung, freilich darauf beruhend, daß der Verfaſſer ſich in den Geiſt einer neuen Zeit nicht zu finden weiß und im Grunde die Proſa der Poeſie gegenüber zur Geltung bringen will.

Ungleich mehr wäre von Merck zu erwarten geweſen, hätte dieſer (ſ. o.) ſich nur noch mehr der Gattung widmen wollen, und gleiches gilt von Lenz, deſſen „Waldbruder“ (ſ. o.) eine ſehr beachtenswerthe Erſcheinung bleibt.

Schon von Goethes Götz aus entwickelt ſich eine eigene Romanliteratur, die der Ritterromane. War es ſchwer in dramatiſcher Form ſich neben Goethe zu behaupten, ſo erſchien es leichter die plötzlich Mode gewordene Ritterwelt in der freien Form des Romans vorzuführen. Man erkannte auf dieſem Gebiet eine Reihe ausgiebiger Situationen und Motive, welche, nachdem man ſich längere Zeit von dieſer Welt abgekehrt, wieder den Reiz der Neuheit gewonnen hatte, während es doch dem Zeitalter entſprach beſonders die dunkele Seite hervorzuheben: die Schrecken des Vehmgerichts ſpielen hier eine beſondere Rolle. Es ſind vornehmlich Cramer und Spieß zu nennen, damals Lieblinge der Leſewelt, und auch von ihnen ſagt Tieck, Goethe habe ihnen die Zunge gelöſt. Werke dieſer Art ſind mit der Zeitflut vorübergegangen; in der beſſeren Behandlung konnte die Gattung ſich zum hiſtoriſchen Roman erheben, was jedoch erſt der folgenden Periode gelungen iſt.

Neben den Ritterroman ſtellte ſich bald der Räuberroman, deſſen Urheber Heinrich Zſchokke iſt und der ſeine Höhe erreichte in Vulpius Rinaldo Rinaldini; in letzterem ſoll Goethe einige Striche gethan haben. Das Glück, das der Verfaſſer machte, läßt allein ſchon auf Talent ſchließen und deſſen wird unverkennbare Spuren finden, wer etwa noch den Roman leſen will.

Auch ein beſonderer Geiſterroman iſt zu verzeichnen, und hier übernimmt ſogar Schiller die Führung. Sein „Geiſterſeher“, obwohl Fragment geblieben und in ſehr verſchiedenen Zeiten und Stimmungen verfaßt, iſt reich ausgeſtattet mit den Eigenſchaften des Schillerſchen Geiſtes, ſeiner Darſtellungsgabe, ſeinem tiefen Kunſtſinn. Er hat aber zugleich eine unverkennbare Tendenz, das Andringen und die feinberechneten Schliche einer Partei von Dunkelmännern und geradezu des Jeſuitismus bloßzulegen und zur Anſchauung zu bringen, verfolgt alſo hier eine ähnliche Tendenz wie Nicolai, freilich mit ganz andern Mitteln, einer ungleich höheren Kraft. Die Richtung verlief ſich weiterhin in reine Spukgeſchichten, fand aber auch ſo ihren Leſerkreis und verſorgte die immer zahlreicheren Leihbibliotheken.

Eine beſondere Stelle verdient hier noch der Kunſtroman, wie dieſer beſonders ſowohl für bildende Kunſt als für Muſik von Heinſe ausgebildet worden, mit unverkennbarem Talent und mit einer an Taumel grenzenden Begeiſterung. Heinſes Ardinghello verfehlte zufolge ſolcher Eigenſchaften ſeinen Eindruck nicht, wie er denn aus demſelben Grunde den eben aus Italien zurückgekehrten Goethe abſtieß. Ein gewiſſer Kunſtenthuſiasmus, wohl von Winkelmann ausgehend, verbindet ſich mit einer zügelloſen Sinnlichkeit, die unter dreiſten Euphemismen vorgetragen wird und nicht zum geringſten dem Buch die Wege gebahnt hat. „Ardinghello und die glückſeligen Inſeln“, in zwei Bänden, erſchien im Jahr 1787. Das Werk nennt ſich eine italieniſche Geſchichte aus dem 16. Jahrhundert und miſcht mancherlei Erfundenes in wahre Geſchichten aus der damaligen Blütenzeit der Kunſt ein, durchflochten mit Schilderungen zuchtloſer Art, welche philoſophiſch aufgeſtutzt werden und wieder mit Beſchreibungen von Kunſtwerken wechſeln. Ein ſpäter erſchienener Roman, „Hildegard von Hohenthal“, 1797, verſucht Aehnliches für die Muſik, und war durch Neuheit der Beſtrebung damals anziehend. In einem Roman, welcher indeſſen nur als Rahmen dient und an ſich wenig Werth hat, werden Betrachtungen über Muſik, beſonders italieniſche, ſervirt, nicht ohne Kenntniß der Sache, und zuweilen in beredtem Wort. Heinſe hatte von 1780 ab drei Jahre lang, mit Unterſtützung Gleims und Jacobis, in Italien gelebt, das ſeinen Darſtellungen den Stoff gab; für Form und Richtung war Wieland das Muſter, der freilich im Sinnlichen nie ſo weit gegangen iſt.

Daneben gingen didaktiſche Romane von mancherlei Art. Das Leſen wurde in höheren und mittleren Kreiſen immer allgemeineres Bedürfniß und ſehr Verſchiedenes fand hier ſeinen Platz, ſeinen Markt; man darf ſagen der Verlag von Romanen ſei in

Deutſchland immermehr ein lohnender Erwerbszweig geworden. Aber von den Vorräthen, welche jede Meſſe brachte, hat ſich nur wenig am Leben und im Gedächtniß erhalten. Wir nennen die Namen Meißner und Feßler, jener mit ſeinen hiſtoriſchen, dieſer mit ſeinen pädagogiſchen Romanen. Auch Klinger wendete ſich in ſpäteren Jahren, nicht ohne Geſchick und Lebenskenntniß, dem Fach des Romans zu, und legte darin, wie nicht fehlen kann, die Früchte ſeiner reichen Lebenserfahrung nieder. Ohne ſelbſt davon Rechenſchaft geben zu können, halte ich mich für verpflichtet an dieſer Stelle ein Urtheil Wachlers einzuſchalten; er ſagt (Handbuch der Geſchichte der Literatur III, S. 321): Johann Gottwerth Müller (geb. 1744) reich an nutzbaren und noch lange nicht überflüſſigen geſellſchaftlichen Erfahrungen und mit Behaglichkeit verweilend bei Betrachtungen darüber; in gutmütigem humoriſtiſchen Spott einſt Vielen wohlgefällig; ſeine Bücher ſollten des ihnen einwohnenden wackeren Hausverſtandes wegen, wäre dieſer auch manchem zu breit, nicht in Vergeſſenheit kommen. Seine Romane ſind: Der Ring, 1777, 78, Siegfried von Lindenberg 1779 und mehrere andere.

Aber auf der Höhe blieb immer Goethe und wir haben bereits hervorgehoben, daß er dieſer Gattung am meiſten treu geblieben ſei, wie denn auch hier ſeine Leiſtung beſonders groß iſt. Wilhelm Meiſter und die Wahlverwandtſchaften, das ſind Werke, die eben ſo überraſchend und ungeahnt hervortreten, wie dies nur irgend mit Werther der Fall war, und ſie erreichen eine Höhe und Tiefe, deren man die Gattung nicht fähig gehalten hätte. Eben darum konnte denn auch von Nachahmung nicht die Rede ſein, gewiß nicht in breiteren Bahnen. Ich wüßte in der That nur Einen Roman zu nennen, welcher ſich hier mit einer gewiſſen Ebenbürtigkeit anſchließt, das iſt „Florentine“ von Dorothea v. Schlegel, geb. Mendelsſohn, in erſter Ehe verheiratete Dr. Veit, herausgegeben von Fr. Schlegel, ihrem Gatten, Lübeck 1801. Nach Conception und Schreibart läßt ſich das Vorbild nicht verkennen, aber es gehörte dazu eine wahre Vertiefung in den Geiſt der Goetheſchen Werke. Das Werk ſteht merkwürdiger Weiſe zwiſchen Goethes Werther und den Wahlverwandtſchaften in der Mitte, iſt dieſen ſogar vorausgegangen und könnte möglicherweiſe auf dieſelben eingewirkt haben. Verwickelung und Charakterzeichnung verdient großes Lob, einzelne Partieen, ſo z. B. das Leben der Adligen auf dem Lande, ſind ſehr gelungen und glänzend, aber es giebt dann auch wieder abfallende und vernachläſſigte Stellen. Obwohl nur ein erſter Band gegeben worden und mithin das Werk Bruchſtück iſt, ſo findet es doch einen gewiſſen Abſchluß. Aus dem Lager der Romantik hervorgehend, hat der Roman wenig von deren Eigenſchaften, namentlich den Mängeln.

Die romantiſche Schule hat ſich mit Vorliebe in der proſaiſchen Erzählungsform als der bequemſten Darſtellungsweiſe, bewegt, aber darin kaum etwas Hervorragendes und Nachhaltiges gegeben, es müßten denn Arnims Kronwächter ſein; denn Novalis Heinrich von Ofterdingen iſt Fragment geblieben und ſchwer genießbar; ſogar Tiecks kleinere Mährchen, denen A. W. Schlegel ſo viel Werth beilegte, ſind bei weitem mehr als ein dauernder Beſitz der deutſchen Literatur zu betrachten. Dieſer hochgebildete und feinſinnige Dichter hat die ſtrenge Form des Romans, wo es auf Charakterentwicklung abgeſehen iſt, vermieden und mehr die leichtere Novellenform angebaut, ſelbſt bei größerem Umfang. „Sternbalds Wanderungen“, eine Art von Kunſtroman, blieben, eben wie Ofterdingen und Florentin, unvollendet; daß aber gleiches Schickſal Friedrich Schlegels Lucinde traf, kann am wenigſten bedauert werden. Dieſer Roman, deſſen erſter und einziger Theil 1799 erſchien, hätte als Kunſtwerk nie Aufſehen machen können, er erregte aber um ſo größeren Anſtoß auf ſittlicher Seite, denn er bewegt ſich nicht nur ganz und gar auf dem verfänglichſten Gebiet, ſondern trägt in aller Förmlichkeit eine Philoſophie vor, zufolge welcher das Sittliche erſt durch das Sinnliche ſeine Weihe empfangen ſoll.*) Man hat nicht einmal gewagt das Fragment in die Werke Fr. Schlegels aufzunehmen, und auch von Schleiermachers Vertheidigung wird beſſer geſchwiegen, da er ſie ſelbſt alsbald bereut hat. Immerhin iſt das Werk ein denkwürdiges Merkzeichen, welche Verwirrung der ſittlichen Begriffe damals in den Köpfen der Romantiker war, bei denen das Heiligſte und Unheiligſte neben und durch einander lief. Auch in Tiecks letzten Romanen ſind davon Spuren geblieben. Sehr verſchieden auf dieſer Seite ſind Fouqués Romane; ihrer iſt, ſo weit es hier überhaupt möglich, ſchon gedacht worden.

Gegenüber dieſen meiſt ſorglos geſchriebenen Bänden iſt der feinen und ſauberen Arbeiten Engels zu gedenken. Sein „Philoſoph für die Welt“ enthält kleine Darſtellungen, welche wahre Cabinetsſtücke heißen dürfen, und ſein Roman „Lorenz Stark“ ſtellt in antiromantiſchem Sinn die gute alte Zeit dar in ihrer Biederkeit, Bürgerlichkeit, Häuslichkeit und in aller beſchränkten Liebenswürdigkeit. Auf dem Gebiet der neueren Geſellſchaft in verſchiedener Höhe bewegt ſich dagegen Lafontaine mit großer Freiheit, ſo daß er ſich bald zu dem geleſenſten Schriftſteller der Zeit erhob, der ſein Publicum nicht weniger kannte als Kotzebue. Seinen zahlreichen Romanen hat W. Schlegel eine ausführliche Kritik gewidmet. Die Bände ſind ſchnell geſchrieben, um ebenſo ſchnell genoſſen zu werden, auf Dauer des Eindrucks hat der Verfaſſer ſelbſt nicht gerechnet, dieſe Eigenſchaften nehmen aber in demſelben Maaße zu, wie die Waare Abſatz findet. Der Mann iſt übrigens nicht ohne Bildung, eine Fülle von Motiven ſteht ihm zu Gebot, auch Sittliches und Ernſtes darunter, aber dem Ganzen fehlt eben ſo ſehr der höhere Standpunkt der Kunſt als der moraliſche Ernſt; dagegen verſteht er es, den Leſer zu feſſeln und in Athem und Spannung zu erhalten.

---

*) Friedrich Schlegels Lucinde iſt als Roman werthlos, eben ſowohl in der Compoſition als Schreibart, welche bald ſchwülſtig bald ſophiſtiſch, bald unvernünftig bald unverſtändig wird: das Ganze iſt eine widerliche Miſchung von grober Sinnlichkeit und pedantiſchem Theoretiſiren, durchaus ſchamlos und zwar noch mehr in der Betrachtung als in der Darſtellung. Im Allgemeinen zeigt ſich die vollſtändige Abweſenheit dichteriſcher und künſtleriſcher Begabung, ja des Geſchmackes und geſunden Sinnes.

Auf dem Gebiet der Reiſeromane thut Herr von Thümmel es allen anderen zuvor mit ſeiner „Reiſe durch das mittägliche Frankreich“. Er hat Tugenden, die man kaum deutſche nennen dürfte, denn er verſteht trefflich ſeine kleinen Abenteuer zu miſchen und zu würzen, namentlich die Sinne zu erregen, nicht ſelten bis zum Verwegenen, auch über Wieland hinaus, aber in anderer Art als Heinſe, nämlich feiner und weltmänniſcher. Zur Abwechſelung ſind auch Verſe eingeſtreut, Reize aller Art aufgeboten und mancher luſtige Einfall weckt den Leſer, wo er anfangen will zu ermüden. So geht es, in lockerem Zuſammenhange, durch acht Bände, und kein Grund iſt, daß nicht noch eben ſo viel folgen. Eine leichte Lectüre für Leſer der vornehmen Welt, die von Intereſſen höherer Art nicht wiſſen wollen. Welch ein Abſtand hier zwiſchen Gotha und Weimar!

Anders vollends die ſolide und ſcharf zeichnende Darſtellung, die uns in Heinrich von Kleiſts Michel Kohlhaas entgegentritt, als Vorbote eines neuen Zeitalters.

Aber wir haben noch eine Gattung übrig, den humoriſtiſchen Roman, und mit ihr einen Romanſchriftſteller, der mit ſeinen idealen Eigenſchaften und dem großen Umfange ſeiner Production der Liebling, ja der Abgott ſo Vieler geworden iſt, ein Schriftſteller übrigens, der in ſeinen Tugenden wie Mängeln recht eigentlich ein deutſcher iſt. Sofern er die Hauptentwickelung der deutſchen Literatur mit ſeinen zahlreichen Werken begleitet und nach dem Urtheil der Zeitgenoſſen einen hauptſächlichen Schatz derſelben ausmacht, kann er hier unmöglich fehlen, ſelbſt wenn wir nicht in den vollen Poſaunenton des ihm geſpendeten Lobes einſtimmen können. Kein anderer als Jean Paul Friedrich Richter. Er war, wie wir darſtellten, der treueſte Anhänger Herders in deſſen etwas vereinſamten letzten Lebensjahren; von der Sinnesart dieſes Meiſters iſt nun offenbar ſein Geiſt großgezogen und dieſer Einfluß hauptſächlich iſt es, der allen ſeinen Werken das Streben nach der Höhe giebt. Aber in ſeiner eigenen Natur liegen große Hilfsquellen, vielleicht jedoch noch größere Empfänglichkeiten für Eindrücke und Strömungen. Wir finden in ſeinen Werken eine weitgehende Empfindſamkeit, aber auch eben ſo viel Witz und komiſche Kraft und der entſchiedenen idealen Richtung gegenüber ſtellt ſich eine ſo ausgebildete Genremalerei und Kleinmeiſterei, daß zweifelhaft werden kann, ob dieſe nicht die wahre und urſprüngliche Richtung des großen Talentes ſei. Die zahlreichen Werke ſind ſehr abweichend von einander und aus den verſchiedenſten Elementen ungleich gemiſcht, aber Herz und Geiſt, Verſtand und Witz tritt in allen hervor. Der Schriftſteller begann mit den Grönländiſchen Proceſſen (1783), welche indeſſen unbeachtet blieben, erſt mit den größeren Romanen Hesperus und Titan erwarb er Aufmerkſamkeit und Namen. Das Ideale, aber noch mehr das Sentimentale, tritt darin hervor und der Humor, oft in ſehr barocker Weiſe, macht luſtige, aber auch wunderliche und halsbrechende Sprünge. Jean Paul hat in dem humoriſtiſchen Roman einen nicht unbedeutenden Vorgänger an Hippel, der jedoch in ſeinen Lebensläufen in aufſteigender Linie dem engliſchen Vorbild des Sterne, in deſſen Yorik und noch mehr in deſſen Triſtram Shandy folgt; er dagegen ſteht bei weiten mehr auf eigenen Füßen und bringt neue Tonarten. Er geht weiter in das Poetiſche, freilich auch weiter in die Proſa, namentlich in die Gelehrſamkeit, und hier iſt es oft ein gewiſſer mechaniſcher Fleiß, der ihn Anſpielungen und Vergleiche machen läßt, über die Grenze des Geſchmacks hinaus und bis ins Geſchraubte, ſogar auf Koſten der Verſtändlichkeit. Bei vielen großen und ſeltenen Tugenden iſt, was ihm abgeht, der Geſchmack, das Maaß, der Sinn für Kunſtform, deren die Proſa ebenſo fähig iſt als die Darſtellung in Verſen. Wir finden Ausſchweifung in jeder Richtung und eine abſolute Formloſigkeit, die ſich ſogar zur Schau trägt. Während die in ihrer Zeit am meiſten gefeierten Romane, Hesperus und Titan, zufolge ihrer allzu großen Empfindſamkeit uns nicht mehr zuſagen, geſüllt durch Heiterkeit und eine Fülle von Witz am meiſten Katzenbergers Badereiſe und ganz abweichend von allen früheren Werken feſſelt Siebenkäs durch die gewaltige Realität; hier aber muß ich Gervinus beiſtimmen, daß der Verfaſſer mit einer gewiſſen Grauſamkeit gegen ſeine Charaktere verfahre. Alle Werke Jean Pauls ſind voll von ſeinen pſychologiſchen Bemerkungen, wie überhaupt von Blitzen des Geiſtes, die ſich aber oft unter Schwerfälligem und mühſam Geſuchtem verſtecken. Dazu die vielen Anſpielungen auf Zeitgemäßes; ſie könnten ein culturhiſtoriſches Intereſſe haben, aber ſie haben kein poetiſches mehr, falls ſie überhaupt noch verſtanden werden. Es iſt traurig, die Werke eines Schriftſtellers von ſo großer Potenz ſchon verblaſſen zu ſehen, freilich zum Theil Folge des Verlangens nach Kunſtform. Franz Horn hebt an Jean Paul hervor „das reine, tiefe, liebende Gemüth;" Goethe und Schiller fühlten ſich von ſeiner Production abgeſtoßen. Man wird beides verſtehen.

IV.

Gattungen.

Es liegt nahe zu glauben, daß in einer Zeit reichſter Entwickelung nicht mehr nach Gattungen zu fragen ſei; hat doch eben Goethe in ſeiner außerordentlichen Vielſeitigkeit ſich beinahe in allen gezeigt. Wir antworten: beinahe, aber doch nicht ganz; denn um es gleich zu ſagen, weder Er, noch Schiller, noch irgend ein Anderer der Zeitgenoſſen tritt mit einem heroiſchen Epos auf. Goethe hatte einen epiſchen Tell im Sinn, Schiller einen Friedrich den Großen; aber beide kamen damit nicht zu Stande, was offenbar ſeine tiefer liegenden und allgemeinern Gründe hat. Aber auch in den angebauten Feldern zeigt ſich ein Vorgelten und eine Richtung.

Die lehrhaften Fächer, welche in der vorhergehenden Periode eine ſo große Breite einnehmen, treten je mehr und mehr zurück die Darſtellung des Lebens, ſo wie auch der Natur wird Hauptſache; jenes ergreifen die Stärkeren, dies die Schwächeren. Am meiſten tritt die Aenderung innerhalb des Lyriſchen hervor, als neue Gattung begegnen wir hier der Ballade und der Romanze, letztere in ganz anderm Sinn als früher, denn ſie iſt romantiſch und ernſt, während ſie früher heiter und parodiſch war (ſ. o.). Auch das Lied wird ſchwungvoller, phantaſiereicher, empfindungsvoller, und ſelbſt dem Epigramm öffnet ſich eine Bahn nach Art des griechiſchen, bald mehr lyriſchen, bald mehr betrachtenden Inhalt aufnehmend, während man lange Zeit nur das ſatiriſche kannte. Wenn die großen Heroen hierin ſehr Vorzügliches geben, erſcheint in Haug ein Epigramm meiſtens in den alten Formen, aber mehr luſtig und launig als ſcharf und ſpitzig. Ein Unicum als epigrammatiſcher Maſſenangriff und als Werk der verbrüderten Dichter ſind dann aber die Xenien.

Für das Drama iſt zu bemerken, daß durch die proſaiſche Form hindurch ſich eine neue poetiſche entwickelt, die ſich je mehr und mehr befeſtigt, und daß die Tragödie, obwohl befreit vom falſchen Regelzwange, doch immer mehr nach einer feſten und eigenen Form hinſtrebt; ſie erſteigt bisher ungekannte Höhen, wie das kaum geſagt zu werden braucht.

Für das Epos kommen noch unter Dichtern zweiten und dritten Ranges Nachfolger in der von Klopſtock erwähnten Bahn des geiſtlichen oder religiöſen Epos vor, ohne aber tiefern Eindruck zu machen; eigenthümlich iſt der Periode aber das idylliſche Epos, das wir als das einzige in dieſer Zeit Erreichbare darſtellten. An der Spitze ſteht hier Voß mit ſeinen Idyllen und beſonders ſeiner Luiſe, auf der Höhe Goethe mit Hermann und Dorothea und ihnen folgt ein nicht unbedeutender Zug, der ſich bis ins Namenloſe verliert. Als beſondere epiſche Gattung iſt noch die von Herder, Koſegarten u. A. angebaute Legende zu erwähnen, in der aber das Intereſſe am Inhalt das Meiſte thun muß, denn der poetiſchen Zuthat iſt wenig, ſei es nun grundſätzlich oder aus andern Gründen, und Goethes Erzählung vom Hufeiſen und den weißen Zähnen des Kinnbackens findet kaum ihres Gleichen. Mehr auf der Grenze des Lehrhaften ſteht Herders Parabel.

Aber auch das eigentliche Lehrgedicht zeigt ſich in neuer Friſche. Neubecks Geſundbrunnen iſt eben ſo glücklich in der Wahl des Stoffes, wie in der anziehenden, durchaus geſchmackvollen Ausführung. Einfacher, aber gleich rühmlich war die Darſtellung der Jagd vom Grafen Walderſee.

Der gegenwärtige Geſichtspunkt bringt bei den Epigonen in einige Verlegenheit. Sollen wir die Schickſalstragödie für eine eigene Gattung nehmen? Sie mußte uns vielmehr als eine Ausartung und Verirrung erſcheinen. Nicht minder iſt bei den Romantikern ſchwer von Gattungen zu ſprechen, da ſie in ihrer Formloſigkeit alle Grenzen überſchreiten und verwirren.

Ein Blick in das Ganze und der Vergleich der Periode mit der vorhergehenden ergiebt zu ihren Gunſten, daß man jetzt erſt das wahre Gebiet der Poeſie betreten habe, das Reich der Phantaſie iſt erſchloſſen und nicht minder die Gemütswelt, wir finden wärmſte Darſtellung des Lebens, charaktervoll und energiſch, und auf den Höhenpunkten das Seelenvolle. Es wird das Hohe und Tiefe erſtrebt, und die Sprache entfaltet Schwung und Pathos, gleichen Schritt haltend mit der Erfindung. Alle Gattungen werden angebaut je nach dem Maaß, wie ſie dieſem Streben entſprechen. Dagegen treten andere Gattungen zurück, mit denen, in welchen das Lehrhafte vorwiegt, zugleich diejenigen, in welchen harmloſe Heiterkeit, Laune, Schalkheit, Behagen herrſcht. Die Bahn, welche Gellert ſo ſchön eröffnete, wird nur in geringem Maaß fortgeſetzt, außer Pfeffel, Göcking und nur noch wenigen andern, iſt das Fach der muntern Erzählung ſchwach vertreten und auch jene erheben ſich nur mit wenigen Stücken zur Bedeutung auf dieſem Gebiet. Die Aufgabe der Zeit war eben eine andere, der Charakter der Deutſchen neigt überdies mehr zum Ernſt, namentlich in denjenigen Stämmen, denen die Führer angehören. Iſt Goethe und Schiller auch Laune und Witz nicht verſagt, ſo ſteht doch keineswegs, wie etwa bei den alten Tragikern oder bei Shakeſpeare, die vis comica ihrer ſonſtigen Potenz gleich, und die Geiſter zweiten Ranges führten eher das von jenen Erreichte ins Sentimentale hinüber. Eine Ausgleichung war hier der Folgezeit überlaſſen und eine neue Anregung ſollte von der Dichtung in niederdeutſcher Mundart kommen.

V.

Formen.

Wie in früheren Abſchnitten werde auch hier ein Blick auf die Formen gerichtet. Es iſt an ſich von Wichtigkeit und Intereſſe zu ſehen, welcher Versmaaße diejenige Literaturperiode ſich bedient hat, welche den Namen der klaſſiſchen erworben, und es wird dies um ſo beachtenswerther, wenn ſich darin ein Unterſchied von der vorhergehenden zeigt und ſogar die neuere Zeit wiederum mit anderen Formen auftritt.

Wir beginnen die Betrachtung am einfachſten mit der Frage, welche Formen der Vorgänger man entſchieden fallen läßt. Hierauf giebt es eine beſtimmte Antwort, es zeigt ſich ſogar ein Wendepunkt. Man iſt endlich des Alexandriners ſatt geworden, d. h. des Maaßes, das von Opitz bis Gottſched und noch weiter, mehr als ein Jahrhundert lang, die deutſche Poeſie beherrſcht hatte, denn es war die Form für Drama und Epos und drang ſogar bis in das Lyriſche hinein, hatte ſich namentlich im Sonett feſtgeſetzt und deſſen Charakter vollſtändig zerſtört. Auf allen dieſen Punkten nun ward es verdrängt: im Drama trat an ſeine Stelle der fünffüßige reimloſe Jambus, im Epos entweder die Stanze oder den Hexameter, das Sonett dagegen ruhte eine Zeit lang ganz und kam dann wieder in ſeiner wahren Geſtalt, oder doch in möglichſter Annährung an dieſelbe. Hiermit war Poeſie und Sprache von einer leidigen

Feſſel befreit und die freiere Entwickelung geſtattet, es war die Beredtſamkeit in gemeſſener Rede, der Ausdruck der Leidenſchaft, überhaupt der Stimmung, erſt möglich gemacht, denn der kurze Abſchnitt von nur drei Versfüßen in unerträglichſter Einförmigkeit war hier ein unbeſiegbares Hemmniß. Mit dem Aufgeben des Alexandriners aber wurde die deutſche Literatur auch von dem Vorbild der Franzoſen abgewendet und einerſeits zu den Engländern, anderntheils zu den Griechen hingeführt, wie denn auch umgekehrt die nähere Kenntniß ihrer Literaturen und die Vorliebe für dieſelbe Theil hat an dieſer Wendung und ihrer Entſchiedenheit. Aber auch unter den deutſchen Dichtern kommen ſonſt noch ſehr verſchiedenartige Beſtrebungen in dieſem Punkt überein, denn die Verwerfung des Alexandriners iſt eben ſo ſehr Leſſings als Klopſtocks Verdienſt, ſo wie Gotters, Weiße's und manches Anderen; man vergeſſe aber auch nicht, daß das proſaiſche Drama, ja die Ueberſetzungen in Proſa erſt dazwiſchen treten mußten, ehe an Stelle der abgelegten Form nach einer neuen geſucht werden konnte.

Ein Anderes iſt dann die Ausbildung der neuen Form; ſie erfolgt in der That nur allmälig. Das gilt namentlich von dem fünffüßigen Jambus für die Tragödie. Es iſt wiederholt aufmerkſam gemacht worden, wie wenig noch Klopſtock dem Maaß ſeinen Vortheil abzugewinnen und es künſtleriſch zu geſtalten wußte, und wie Leſſing, für ſeinen beſonderen Zweck, auf eine Bahn gerieth, die nicht weiter zu verfolgen war, indem er den Vers allzu ſehr in der Nähe der Proſa hielt. Erſt Goethe gab ihm ſanften Fluß und Schmelz, Schiller aber Nachdruck, Schwung, Kothurn.

Indeſſen hat Goethe, und auch hie und da Schiller, den fünffüßigen Jamben ſechsfüßige beigemiſcht, was unſer Ohr heutigestags nicht mehr ertragen will, und wovon uns ſchwer begreiflich wird, wie man, wenn einmal das Gefühl für den Klang der Versart vorhanden iſt, überhaupt ſo bilden könne. Sind dieſe Sechsfüßler völlige Alexandriner, dann um ſo ſchlimmer, ein Fall, welcher ſich beſonders in Wielands Stanzen findet und viel beiträgt, dieſe altmodiſch und wenig ſympathiſch erſcheinen zu laſſen. Dagegen iſt Schiller, deſſen Formgefühl und Gehör überhaupt nicht gering zu halten iſt, mit gutem Bedacht auf eine Unregelmäßigkeit verfallen, um dem Vers eine Abwechſelung und eine gewiſſe kecke Freiheit zu geben. Er ſetzt in ſeinen Dramen nicht ſelten im erſten Fuß des Verſes anſtatt des Jambus einen entſchiedenen Trochäus, und er hat darin Nachfolge gefunden; beides mit Grund und Recht. Zuweilen auch hat er im erſten Fuß, aber immer nur in dieſem, einen Anapäſt; letztern jedoch in der Mitte zu bringen erweiſt ſich bald als unzuläſſig, und iſt daher auch außer Gebrauch: das ſchreitende Maaß darf nicht plötzlich hüpfen; will man es beſchleunigen, ſo muß das auf anderem Wege geſchehen, durch leichte Worte, durch Satzbildung.

Das Streben nach Klang und Pathos veranlaßte Schiller in ſeiner romantiſchen Tragödie über den Blankvers hinaus nach anderen Maaßen zu greifen, und zwar gleichzeitig nach zwei Seiten hin, denn wir ſehen ihn hier Gebrauch machen vom Trimeter und von der Octave, letztere ſchon regelrecht gebildet — in Johannas Munde am Schluß des Vorſpiels. Gewiß würde der Dichter bei längerem Leben und Schaffen auf dieſer Bahn noch weitere Schritte gethan haben, wie dies, freilich in anderer Art, in Goethes ſpäteſten Werken der Fall iſt.

Für das eigentliche heroiſche Epos bedurfte man keiner Form, weil die Gattung fehlt; für das romantiſche empfahl ſich die Stanze, der man aber, wie ſchon bemerkt, ſich nur ſcheu annäherte offenbar in Betracht der allzugroßen Schwierigkeit. Wenn Wieland ſich einredete und Andern glauben machen wollte, die möglichſte Freiheit und Unregelmäßigkeit ſei hier die größte Schönheit, ſo fand er glücklicher Weiſe darin keinen Glauben, und Alxinger war zu loben, wenn er wenigſtens die hüpfenden Füße fern hielt. Aber es blieb noch immer die freie Reimſtellung und die ungleiche Länge der Zeilen, beides von weſentlichem Einfluß auf die Wirkung des

Reimes, ſo wie des ganzen Maaßes. Selbſt Schiller blieb bei ſeiner Uebertragung der Aeneide auf dieſem Punkt ſtehen, aber der geiſtreiche Wurf der Sprache kommt zu Hülfe und wirkt verſöhnend auf das Ohr. Die erſten regelmäßigen Octaven ſcheint Heinſe verſucht zu haben, nachdem Bürger im Sonett vorangegangen war. Später wurde Auguſt Wilhelm Schlegel Führer und Vorbild in der Nachbildung der ſüdlichen Formen; er verſuchte ſich auch ſchon in der Terzine, aber gerade in der Behandlung eines griechiſchen Stoffes, Prometheus. Wie Goethe in ſeinen letzten Lebensjahren ſich mit dem Sonett befreundete, ſo ſehen wir ihn auch einmal die Terzine handhaben, in dem merkwürdigen Gedicht bei der Betrachtung von Schillers Schädel, und in der That mag hier das feierliche und ungewöhnliche Maaß, das ſtets der deutſchen Sprache unbequem und widerſtrebend bleiben wird, noch ganz beſonders am Ort ſein — was ſich von neueren Gedichten nicht mit gleichem Grund behaupten läßt. Die Einmiſchung männlicher Reime, wozu die Noth drängt, verändert aber gänzlich den Charakter des Maaßes, welcher eben ruhiger, ebener Fluß iſt bei feierlicher Gleichmäßigkeit.

Wenn ſich die Zeit Goethes und Schillers ganz beſonders auch im Lyriſchen von ihrer Vorzeit unterſcheidet, ſo wird hier nach neuen Formen zu fragen ſein. Die Lyrik wendet ſich vom Betrachtenden mehr zum Darſtellenden, anderntheils mehr zum Sangbaren; in beider Rückſicht nun konnten die überlieferten Formen nicht ausreichend erſcheinen. Die neuen Formen kamen nur zum Theil mit den neuen Vorbildern und dieſe haben wir für die Ballade beſonders in England zu ſuchen. Für das Volksmäßige und namentlich Heitere empfahlen ſich daktyliſche Maaße, wie man dieſe ſonſt ſchon hie und da im Liede angewandt; für Ernſteres verblieb man beim Jambus, und zwar dem vierfüßigen, und formte mit verſchiedenem Wechſel männlicher und weiblicher Reime, unmittelbar auf einander treffend oder verſchränkt, beſondere Strophen; Bürger ſchon recht glücklich. Beſonders wieder bewährt Schiller ſein ſchon gerühmtes Formgefühl bei der Bildung ſeiner Romanzenſtrophen, die er, je nach Inhalt und Ton, bald voller nimmt, bald knapper geſtaltet. Mit Recht enſcheidet er ſich für die vierfüßigen Maaße, meiſt mit alternirender Reimſtellung, nur im Fridolin läßt er in den Anfangszeilen die vierfüßigen Jamben mit dreifüßigen wechſeln, beide mit männlichem Reim. Beſonders kennzeichnend für ihn ſind aber die trochäiſchen Maaße, in denen die Fülle und Rundung ſeines klangvollen Wortes ſich auf das wirkſamſte entwickelt, ja mit einem Zauber, dem der Dichter nicht zum kleinſten Theil den Erfolg ſeiner lyriſchen Dichtung verdankt. Goethe iſt in ſeinen lyriſchen Maaßen, namentlich der Balladen, weniger eigenthümlich und, nach dem Charakter ſeiner Dichtung, da am anſprechendſten, wo er bei dem einfachſten verbleibt; wo er Beſonderes erſtrebt, wie in der Braut von Corinth, möchte er nicht glücklich ſein, denn der Eintritt der kurzen Zeilen iſt zu abſtechend, um bei einem längeren Gedicht ſtets am Ort zu ſein, während er den Fortgang der Darſtellung allzuſehr unterbricht.

Beſondere Erwähnung iſt noch wechſelnder Strophen in einem und demſelben Gedicht zu thun; wie Hagedorn und ſeine Zeitgenoſſen ſich deſſen im Liede bedienten, ſo finden wir es jetzt im Erzählenden. In Goethes Gott und Bayadere ſoll dadurch der Tanz veranſchaulicht werden, vielleicht etwas ſpielend; mit ſelten ſchöner Wirkung von Schiller in der „Erwartung“ angewendet, vor allem aber in der Glocke, dieſem Gedicht, das außer allem Vergleich ſteht und ſeine eigene Gattung macht.

Die reimloſen und völlig zwangloſen Verſe nach Klopſtockiſcher Art, welche ſich wenig von der ſogenannten rhythmiſchen Proſa unterſcheiden, finden wir noch in Goethes früheren Gedichten, er kommt immer mehr davon zurück und lernt je mehr und mehr die ſtrenge Form achten und üben. Schiller hat ſie nur ausnahmsweiſe, und wieder mit Einmiſchung des Reims, hier aber kunſtmäßig und genial. Vor allem in den lyriſchen Schilderungen der Glocke, gipfelnd in den contraſtirenden Verszeilen: Rieſengroß! — Hoffnungslos —.

Im Allgemeinen iſt zu bemerken, daß eine Epoche deren Ruhm iſt das lange verlorene Fahrwaſſer der Poeſie wieder gefunden zu haben und die ſich weſentlich auf poetiſchen Inhalt richtet, ſich der künſtlicheren Formen und der Spielerei enthält; man wendet allen Fleiß auf Sauberkeit, auf Schmelz und Klang der Worte. Bürger, Goethe, Schiller hatten hier die Führung, ihnen eiferten viele nach, ohne ſie jedoch zu erreichen; Voß blieb auch in ſeiner Reimkunſt ſchwer und ohne Grazie, Matthiſſon und andere fielen ins Koſtbare und Geſuchte, namentlich bei ihrer Sucht nach ſeltenen Reimen und nach Fremdwörtern im Reim. Finden wir dieſe Vorliebe auch bei Schmidt von Werneuchen, ſo mußte dennoch der leichte und anmuthige Wurf ſeines Verſes und Reimes gerühmt werden.

Auch über die Reinheit der Reime iſt hier ein Wort zu ſagen, ein Gegenſtand, der neuerdings von beſonderer Bedeutung geworden. Es iſt bekannt, daß die Dichter des Zeitalters der Hohenſtaufen die äußerſte Sorgfalt auf den Reim verwendeten, der freilich ganz überwiegend ihre Verskunſt ausmachte. Ein falſcher Reim, ſowohl im Conſonanten als im Vokal, wäre unerhört geweſen, ein kurzer Vokal auf einen langen kommt nur im Volksgeſange, und auch hier nur beim a, vor. Mit dem Studium dieſer ruhmreichen Literatur nun blieb der Vorzug ſolcher Reimbehandlung nicht unbemerkt, es fehlte nicht an ſolchen, welche jenen alten Dichtern darin gleich zu kommen ſuchten und nun hat man die Forderung wieder in aller Strenge aufgeſtellt, ſo daß wer ſich dazu nicht bequemt, wohl als vernachläſſigt oder gar unzuläſſig in der Literatur erſcheinen ſoll. Die Sache iſt nicht ſo kurz und leicht zu entſcheiden und ſie ſoll an ihrem Ort noch ihre gebührende Behandlung erfahren, zunächſt will ich hier nur ausſprechen, daß es Dichter von größerer Potenz ſein mußten, um hier der geſammten deutſchen Literatur ein ſo wichtiges und durchgreifendes Geſetz zu geben. Poeten von ſchwacher Geſtaltungskraft kann man den kleinen Vorzug geſtatten, daß ſie ſich zu einer ſtrengeren Regel verkennen, bei ihnen geht über der größeren Feſſel eben doch an poetiſcher Kraft nicht viel verloren, allein die große Frage bleibt, ob bei der gegenwärtigen Sprachgeſtaltung noch daſſelbe zu fordern ſei, was im dreizehnten Jahrhundert naturgemäß geleiſtet wurde und damals keine weitere Schwierigkeit hatte. Eine fernere Frage iſt dann, ob die verſchärfte Regel nicht dem wahren Poeten eine Feſſel ſei, während ſie für den, welcher ſich überhaupt nicht viel mehr als eben nur in der Form bewegt, wenig drückend erſcheint. Ein Geſetz kann hier nicht von unten nach oben gegeben werden, ohne der Literatur Schaden zu bringen.

Hier handelt es ſich zunächſt nur um die Stellung und Beurtheilung der Periode von Schiller und Goethe. Nehmen wir Platen und Geibel zum Muſter, ſo ſind jene und Bürger und die beſten Zeitgenoſſen nicht mehr muſterhaft, ihre Reimkunſt iſt eine falſche, eine unzuläſſige, und das iſt um ſo ſchlimmer, ſeit nach der Voſſiſchen Proſodie auch ihre Hexameter nicht mehr regelrecht erſcheinen. Es wäre alſo in beider Rückſicht, nach Maaß und Reim, die klaſſiſche Periode auf Seiten der Form nicht mehr klaſſiſch, und das will viel ſagen, da in der Poeſie ſich die Form vom Inhalt nicht trennen läßt und die Kunſt eben in der innigen Verbindung dieſer beiden beſteht. Man ſieht, wie wichtig und weſentlich die Frage für die Schätzung unſerer Klaſſiker wird und wie wenig ſich ihr ausweichen läßt.

Aber es iſt zuerſt ins Auge zu faſſen, wie weit ſich die angefochtene Vernachläſſigung des Reims erſtreckt. Von jeher und ebenſo in der Tabulatur der Meiſterſänger als in den Anweiſungen Opitzens, Buchners, Schottels, Gottſcheds, Adelungs und aller Anderen iſt der Reim verſchiedener Conſonanten, insbeſondere harter und weicher, verpönt geweſen, und dies gilt auch für die Zeit, von welcher wir handeln. Haben Goethe und Schiller hier in ihren erſten Anfängen, wo ſie ſelbſt noch wenig Gewicht auf ihre Verſe legten, im Einzelnen etwas der Art begangen, ſo ſind ſie bald davon zurückgekommen und erlaubte Goethe in ſpäteſter Zeit ſich wieder eine Ausnahme, ſo iſt es immer eine ſolche geblieben; nur Körner nimmt hier eine keineswegs löbliche Freiheit für ſeine mundartliche Ausſprache in Anſpruch.

Anders mit den Vocalen. Selbſtverſtändlich iſt abzuſehen von Unregelmäßigkeiten Einzelner, die abgelegt wurden, ſobald ſie in die Reihe bedeutender Dichter einrückten, z. B. wenn Schiller in ſeinen Anfängen der ſchwäbiſchen Unart einen Tribut bringend Menſchen auf wünſchen reimt*): ſpäter noch: Planeten reden, leidet, ſtreitet; es handelt ſich nur um das, was der Zeit für erlaubt, für regelrecht gilt. Da iſt denn allerdings kein Zweifel, daß man in vielen Fällen lange Vocale auf kurze reimt, wiewohl die ſüddeutſche Sprache, wie noch bei Uhland, hier manches anders ſpricht als wir im Norden. Bei Goethe z. B. würde dahin auf ziehn ein vollkommener Reim ſein, weil er das erſtere Wort, wie noch heute am Rhein, mit langem Vocal ſpricht. Aber er reimt auch mit gleich gutem Gewiſſen ziehn auf blühn, ſchön auf ſehn, feucht auf leicht, ſtäubt auf leibt und gleiches thun Schiller und Bürger und alle namhaften Dichter der Zeit, Wilhelm Schlegel, der ſo viel auf die Form giebt, nicht ausgenommen. Noch viel weniger nimmt man Anſtoß die verſchiedenen Arten des E, des offenen und geſchloſſenen, mit einander zu binden: mehr und leer, ſchwer und ſehr ſind ſtatthafte Reime, aber auch die Umlaute des A und O dürfen ſich neben dem E zeigen, ſo wie bei einander: Klöſter und Neſter, Höhen Flehen, erſpähen geſehen, gemäſtet getröſtet. Kein Zweifel, daß dadurch die Zahl der dem Dichter zu Gebot ſtehenden Reime ſich außerordentlich erweitert und vervielfacht, oder vielmehr, daß durch die neuerlich geſteigerte Forderung ſich die Zahl der Reime, an der unſere Sprache ohnedies keinen Ueberfluß hat, ſich außerordentlich ins

---

*) Ueberdies in ſeinen früheſten Gedichten: Bühne Thräne, Münze Grenze, wimmert aufgedämmert, was in in ſeinem Mund und Ohr allerdings gleichklingend war.

Enge zieht, was beſonders dem lyriſchen Dichter, der überall auf den einfachſten und natürlichſten Ausdruck gewieſen iſt, in hohem Grade fühlbar wird.

Der Beurtheilung der Sache und der Schätzung der großen Dichter auf dieſer Seite treten wir näher, wenn wir zuſehen, wie die unreinen Reime entſtanden ſind, und hierüber iſt bereits in einem früheren Abſchnitte die erforderliche Auskunft gegeben worden. Sie ſind gerade ſo alt als die neuere deutſche, als die allgemein deutſche Literatur und ſtehen mit dieſer in untrennbarem Zuſammenhange, ſie ſind die Folge der Ausgleichung der verſchiedenen deutſchen Mundarten zu einer deutſchen Geſammtſprache. Man hüte ſich aber zu ſagen, ſie ſeien ſo alt, wie Opitzens neue Kunſt, denn Opitz befand ſich auch noch auf einem anderen Standpunkt, er reimte nach ſchleſiſcher Ausſprache und nach ſeinem Gehör. Er trug ſelbſt der vorgefundenen falſchen Ausſprache Rechnung, denn er war nicht im Stande ſie abzuſtellen. Das Gleiche gilt auch von andern mitteldeutſchen Mundarten, die noch heute oft im Munde des Volkes i und ü, e und ä und ö, beſonders aber eu und ei ſehr wenig unterſcheiden, in ungleich größerer Allgemeinheit als die Nichtunterſcheidung oder Verwechſelung harter und weicher Conſonanten im Munde der Sachſen. Sehr wahrſcheinlich aber iſt dieſe beklagenswerthe Vernachläſſigung der Vocalunterſchiede eben auch nur Folge des Aufeinandertreffens der oberdeutſchen und niederdeutſchen Mundarten, beruht alſo auf derſelben Urſache, worauf das mangelnde Gefühl für die Unterſcheidung des dritten und vierten Falles, mithin auch dies wieder nur Folge der großen Errungenſchaft einer allgemein deutſchen Sprache.

Da nun die dichteriſche Praxis der Theorie vorangegangen iſt, ſo hat man ſich nicht zu wundern, daß auch andere Deutſche als die Schleſier ihrem Ohr vertrauten und nach der Ausſprache ihrer Landsleute ihre Reime wählten. Flemming reimt: Freuden Leiden, grünt verdient, ſetzet ergötzet, Freunden Feinden, Gründen Winden, gezieret geführet, Artzneyen freuen — und

Flemming iſt eben wie Opitz ein überaus ſorgſamer Dichter, den wir überall nach Correctheit und klaſſiſchen Gepräge ſtreben ſehen. Nun konnte, ſo lange die Ausſprache vernachläſſigt und fehlerhaft war, dieſe Unreinheit der Reime gar nicht auffallen, denn ſie war für das Ohr im Grunde gar nicht vorhanden, wenigſtens nicht in denjenigen deutſchen Landen, in welchen die neuen Dichtungen entſtanden und in denen ſie zunächſt geleſen wurden; dem Süddeutſchen, deſſen Sprache ſich nicht verändert hatte, konnten ſie allerdings auffallen. Aber dieſe Praxis ging fort und als die Dichter der neuen Kunſt überhaupt zu Anſehen kamen, wurden ſie auch in dieſer Rückſicht Vorbild und Muſter, ſo daß zuletzt ſelbſt die Süddeutſchen ſich bequemen mußten.

Die Theoretiker ließen es zwar nicht an Einſpruch fehlen, und zuvörderſt verbeſſerte ſich die Ausſprache. Je mehr dies geſchah, um ſo mehr wurden nun auch erſt die unreinen Reime fühlbar, denn was urſprünglich und im Munde der Dichter gleich geklungen hatte, war es jetzt nicht mehr. So wird es denn nicht auffallen, daß Gottſched in ſeiner Grundlegung einer deutſchen Sprachkunſt in dem Abſchnitt von dem Reim in der deutſchen Poeſie ſchon die Forderung reiner Reime ſtellt, ebenſowohl in den Vocalen, wie in den Conſonanten, alſo nicht anders als unſere neueſten Geſetzgeber. Er tritt freilich nur leiſe auf: „§ 80. III. Regel. Ein guter Reim muß zwar ſo viel als möglich mit einerlei Selbſtlautern geſchrieben; die Mitlauter am Ende aber müſſen wenigſtens mit einerlei Werkzeugen der Sprache geſprochen werden.“ Man dürfe wohl heut auf beut, erfreut reimen, aber nicht auf Zeit, nicht ſieht und bemüht, nicht ſpürt ziert, hört ehrt. „Denn, ſagt er, überall werden hier zarte Ohren in der Ausſprache einen Unterſchied des Tones gewahr. Allein freilich pflegt die hieſige meißniſche Ausſprache hier eine größere Freiheit zu verſtatten; die auch von den Poeten begierig ergriffen worden, die da geglaubt, man müſſe für die Ohren, nicht aber für die Augen reimen.“ Auch das Folgende noch iſt mittheilenswerth. „§ 81. Es iſt ſchwer hier den

Ausſchlag zu geben, wer Recht hat oder nicht. Aller Landſchaften Ausſprache zu billigen, iſt nicht rathſam: denn was würden wir nicht für Reime bekommen? Allen Provinzen aber die Laſt aufzulegen, daß ſie ſich nach einer einzigen richten ſollen, iſt auch ſchwer. Ich halte es alſo für das ſicherſte, ſich nach der Schrift zu richten, doch ſo, daß man in gewiſſen Selbſtlauten eine wahrere Freiheit erlaube. Z. E. ſchlägt und legt reimt ſich in den meiſten Ohren, ob es ſchon nicht gleich buchſtabirt iſt. Warum ſollte man es denn nicht reimen? Ein anderes iſt es mit dem ü und ie, ö und e, denn dieſe unterſcheiden ſich zu ſehr.“ Man kann in der That nicht vernünftiger ſprechen. Es iſt aber zu beachten, daß Gottſched die ganze Forderung nur eben als etwas Wünſchenswerthes hinſtellt; er fühlte wohl, daß ſich nicht zum Geſetz erheben laſſe, was der Praxis ſo vieler von ihm für muſtergültig gehaltenen Autoren widerſpricht. Dieſe Praxis war eben damals ſchon viel zu weit vorgeſchritten, als daß ſich noch weſentlich etwas ändern ließ. Wie viel weniger, nachdem Goethe und Schiller ſich innerhalb der überkommenden Freiheiten bewegt haben! Gewiß hätte man vorſichtiger ſein ſollen bei der Aufſtellung von Theorien und Forderungen, welche über die glorreiche Periode deutſcher Literatur ein Verdammungsurtheil einſchließen. Allein was kümmert das ſelbſtgefällige Verfechter abſtracter Theorien. Das Nähere in Bezug auf die neuere Zeit und die hier nöthige Grenzbeſtimmung behalte ich mir vor.

Es iſt noch übrig, von der bloß rhythmiſchen Behandlung der Sprache zu reden, wie ſich dieſe an die Versmaaße der Alten, insbeſondere der Griechen, knüpft. Den erſten wichtigen Schritt that Klopſtock, indem er die Anwendbarkeit des Hexameters für epiſche Darſtellung zeigte. Sein deutſcher Hexameter war freilich nur ein ſchwaches Abbild des griechiſchen.*) Aber er wendete ſich zugleich mit Glück den lyriſchen Maaßen der Griechen zu, behandelte nach ſeiner Weiſe das ſopphiſche, alcäiſche, choriambiſche Maaß, ja er erfand eigene rhythmiſche Strophen, von denen mehrere ſich empfehlen. Gewiß iſt dies als ein wichtiger Wendepunkt zu bezeichnen, denn bisher war das Rhythmiſche, deſſen die Sprache in vollem Maaß fähig iſt, neben dem Reim nur wenig zur Geltung gekommen; Klopſtock aber ging nun in einſeitiger Ueberſchätzung ſo weit, daß er den Reim gänzlich verwerfen wollte, als ſei er ein kindiſches Spiel, von dem eine zur Männlichkeit gediehene Literatur ſich fern halten müſſe: die lyriſche Bedeutung des Reimes blieb ihm unerkannt; ſie hat glücklicherweiſe durch ihn nicht erſchüttert werden können. Aber auch die Verfechter des Reimes verkannten die rhythmiſchen Maaße nicht und fanden bald die richtige Grenze ihrer Anwendung. Voß und Goethe verwendeten die Form des Hexameters für das idylliſche Epos, jener in ſtrengerer, dieſer in freierer Form. Beſonderen Gebrauch machten Goethe und Schiller vom Diſtichon, nachdem Herder in ſeiner Ueberſetzung griechiſcher Epigramme dafür den Geſchmack erweckt. Für das eigentlich Lyriſche aber machten ſie keinen Gebrauch von den antiken Strophen, gewiß in richtigem Gefühl, da ſie mit der lyriſchen Wirkung des Reimes in Verbindung mit einfacheren Maaßen den Vergleich nicht aushalten, vorausgeſetzt, daß die Hand eines Poeten im Spiel ſei. Nur Matthiſſon, Salis und andere der Kleineren folgten hier Klopſtocks Beiſpiel.

---

*) Näheres in dem folgenden Abſchnitt: Ueberſetzungen.

Daß Schiller vereinzelt im Drama von einer gewiſſen Nachbildung des Trimeters vortheilhafte Wirkung ſah, ward ſchon erwähnt, ſpäter hat Goethe in der Pandora, in der Helena, ſo wie überhaupt im zweiten Theil des Fauſt den Trimeter der Tragiker in ausgedehnterem Maaß angewendet, nur muß man die griechiſchen Forderungen fern halten. Sollte der Vers zur Geltung kommen, ſo hätte er auch mit gewichtigerem Inhalt gefüllt ſein müſſen. Dies gilt nur noch in höherem Grade von den trochäiſchen Tetrametern, die wir ein paarmal im zweiten Theil des Fauſt antreffen. Beſonders entartet erſcheinen dieſelben, wo der Dichter ſie katalektiſch, d. h. mit weiblichen Ausgängen giebt, am Schluß des dritten Aktes in den von Theilen des Chors geſprochenen Worten: es erwächſt der Eindruck eines himmelweit verſchiedenen Maaßes, nämlich der ſpaniſchen Trochäen. Zu erwähnen iſt übrigens, daß auch Goethe, nach dem Vorbild der Ueberſetzungen der Tragiker, ſchon anapäſtiſche Tetrameter, oder vielmehr, dipodiſch behandelt, Dimeter verſucht hat, in dem Chorgeſang des dritten Actes:

Aufgeht mir das Herz! O ſeht nur dahin,
Wo ſo ſittig herab mit verweilendem Tritt
Jungholdeſte Schaar anſtändig bewegt
Den geregelten Zug — u. ſ. w.

Daneben in wohlberechnetem Contraſt die gereimten Maaße, freilich noch nirgend ein Verſuch, der Verſchmelzung beider Elemente, die ſich bald im Trochäus und Anapäſt ſo wirkſam erwieſen hat und die hier ſogar hätte ſymboliſch wirken können. Statt deſſen in den Reden des Kaiſers wieder der altmodiſche, längſt aufgegebene Alexandriner! — Als wollte das Alter an die Jugenderinnerung anknüpfen und ſo den weiten Kreis des Lebens und der Dichtung zuſammenſchließen.

Ein beſonderes Wort iſt noch über das jüngere Geſchlecht und die Romantiker zu ſagen. Hier, bei einem gewiſſen Abfall des inneren Gehaltes, tritt allerdings wieder die Vorliebe für künſtlichere Maaße ein, ſogar Spielerei. Die Anhänger der romantiſchen Schule bewegen ſich zumeiſt in den Formen der ſüdeuropäiſchen Litteraturen, im Sonett und der Octave, ſie wenden häufiger die Terzine an, gehen zur Seſtine fort; beſonders eigenthümlich iſt ihnen aber nur der verunglückte Verſuch die ſpaniſche Aſſonanz einzubürgern. Eben ſo vergriffen iſt die Einführung des Trochäus in das Drama, dem dann auch, zum Theil mit beſſerem Geſchick und einem gewiſſen Erfolg, die Schickſalstragiker huldigen. Ein Beſonderes iſt anderntheils Körners Anwendung des Alexandriners für das Luſtſpiel. Folgte er darin dem Beiſpiel von Goethes

Jugendwerken, ſo iſt dies doch immer ein Verkennen der Sache und des Entwickelungsganges; zugegeben, daß der Vers hier weniger ſchädlich iſt als in der Tragödie, man wird ihn doch nicht förderlich finden, denn auch der geſchickteſten Behandlung bleibt die innewohnende Steifheit unüberwindlich. Aber wir haben auch hier Kreislauf und ſelbſt Wiederkehr der Mode nach gewiſſer Zeit. Es mögen übrigens diejenigen, welche Körner durchaus zu einem Nachahmer Schillers ſtempeln wollen, dies erwägen, denn was kann weiter von einander entfernt ſein als Schiller und Alexandriner.

VI.

Poetiſche Ueberſetzungen.

In den gangbaren Literaturgeſchichten pflegt keine Rückſicht auf die Ueberſetzungen fremder Dichterwerke genommen zu werden; dieſe ſind aber nicht zu entbehren, am wenigſten in deutſcher Schriftkunde, und zwar aus verſchiedenen, gleich ſtarken Gründen. Einmal iſt die Leiſtung eine umfangreiche und bedeutende, und ſie hat untrennbaren Zuſammenhang mit dem Streben nach einer Weltliteratur in deutſcher Sprache; dann aber findet auch eine unverkennbare Einwirkung dieſer Ueberſetzungen auf die eigene Dichtung ſtatt, letzteres beſonders noch auf Seiten der Form, auf welche ja unſer Buch durchgängig ſeine Aufmerkſamkeit hat richten müſſen; endlich giebt es keine gute Ueberſetzung die nicht großentheils dichteriſche Reproduction wäre, denn der mechaniſche Fleiß vermag hier wenig oder nichts. Dies hat mich bewogen, in einer eigenen Schrift der deutſchen Ueberſetzerkunſt*) eine eingehende Darſtellung zu widmen; hier genügt ein kürzerer Umriß.

Wenn die Periode von Opitz in verſchiedener Abhängigkeit von außen ſteht, und es anderntheils ihr an Stoff gebricht, ſo läßt ſich ein reicher Antheil poetiſcher Ueberſetzung erwarten, und daran fehlt es nicht.

---

*) Hannover 1858 und 1865. Für einen zweiten Band iſt Vieles vorgearbeitet.

Die nächſte Abhängigkeit war von holländiſchen und neulateiniſchen Dichtern. Was die erſteren anlangt, ſo hielt ſie Opitz noch gar nicht für Ausländer, ihre Sprache nur eben für niederdeutſch, und ſchon deshalb nicht der Ueberſetzung bedürftig. Es ſchien auch einestheils zu leicht, als daß Dichter darin eine Aufgabe erkennen mochten, zumal da die poetiſchen Formen ihnen entlehnt, die hochdeutſche Sprachbehandlung im Verſe ihnen nachgebildet war. Gleichzeitig konnte es aber auch, beſonders in Werken längeren Athems, zu ſchwer erſcheinen, denn gerade bei einander ſehr nahe ſtehenden Sprachen macht die kleine Abweichung, ſei es im Reim, oder in der Geltung der Worte, ſehr ſchwierige Umwandlung nöthig, wovon ſich überzeugen kann, wer aus dem Mittelhochdeutſchen überſetzt hat, oder Hebels Allemanniſche Gedichte oder die Fritz Reuterſchen Rimels in neuhochdeutſche Verſe übertragen will.

Für das Lateiniſche fehlte die Möglichkeit einer Uebertragung in dieſelbe Form, und da machte man ſich's denn in den Formen der Zeit möglichſt bequem. Der Standpunkt wird beſonders anſchaulich, wo Diſtichen in Alexandriner umgeſetzt wurden, und es war ein beſonderes Kunſtſtück, wenn Opitz und Titius (ſ. I, 703) Sannazars berühmtes Diſtichon auf die Stadt Venedig in eben ſo viel Alexandriner zu faſſen verſuchten. Opitz ſelbſt ſchon hat eine Reihe kleiner Stücke, namentlich Epigramme, dem Deutſchen angeeignet, aus dem Römiſchen, Italieniſchen, Franzöſiſchen, Einzelnes auch aus dem Niederländiſchen, letzteres beſonders frei aus dem angegebenen Grunde. Aber alle dieſe Ueberſetzungen laſſen viel zu wünſchen, geben ein ſchwaches oder verzerrtes Bild der Originale und ſtehen in der Behandlung von Sprache und Vers den eigenen Werken des Dichters erheblich nach. Die Sprache beſaß noch nicht die Geſchmeidigkeit, ſich einem fremden Gedicht anzuſchließen, geſchweige denn deſſen Ton und feineren Hauch wiederzugeben.

So war es denn auch ein großes Unternehmen, wenn **Dietrich von dem Werder** ſich an eine Ueberſetzung von Taſſos befreitem Jeruſalem wagte (ſ. o.), offenbar zu früh. Man kann nicht viel erwarten, und wird dennoch wenig geleiſtet finden; die Alexandriner allein ſchon verdarben das Weſen der Stanze vollſtändigſt und von dem Zauber des Redefluſſes, der ſo oft den poetiſchen Inhalt erſetzen muß, bleibt keine Spur.

Eben dies gilt nun auch von allen Verſuchen italieniſche Sonette in die Sprache und Form der Zeit zu übertragen; ſie haben nur noch weniger Italieniſches und Poetiſches an ſich als die eigenen Sonette der ehrenfeſten deutſchen Dichter des Jahrhunderts.

Etwas beſſer ſteht es um Hoffmannswaldaus Ueberſetzung des Pastor fido von Guarini; er war aber auch unter allen Zeitgenoſſen bei weitem der ſprachgewandteſte. Und doch wurde ſeine Ueberſetzung bald von Abſchatz übertroffen (ſ. o.). Der weitere Fortſchritt beſtand eben darin, daß man die Schwierigkeiten des Unternehmens einſah und nun fürs erſte von der Ueberſetzung größerer Stücke Abſtand nahm. Wie wenig man franzöſiſche Tragödien zu übertragen im Stande war, geht auf das deutlichſte aus Greflingers Verſuch hervor (ſ. o. I, 308), denn was kann weniger die Gemeſſenheit und den nobeln Ausdruck Corneilles wiedergeben als ſeine Ueberſetzung des Cid, welche in demſelben Maaß, Zeile für Zeile dem Original folgt. Wo er ſtark ſein will, wird er grob und ungeſchlacht — und Greflinger iſt ein Dichter, den wir hochgehalten haben in ſeinen eigenen Werken!

Erſt die Gottſchediſche Zeit, ihn ſelbſt und ſeine Gemahlin, finden wir wieder auf der Arena der Ueberſetzung. Die verdeutſchte ars poetica des Horaz, welche Gottſched an die Spitze ſeines Verſuchs einer kritiſchen Dichtkunſt ſetzte, iſt für ſeine Zeit ein achtbares Stück und hat gewiß ſauren Schweiß gekoſtet; vielleicht aber kam hier die fremdartige Form ſogar zu ſtatten, ſofern ſie ein gut Theil der inneren unbeſiegbaren Schwierigkeit verdeckte; etwas irgend Genügendes oder Genießbares kann hier ſelbſtverſtändlich nicht erwachſen ſein. Dagegen gelangen ihm einige Stücke von Anakreon nicht übel; dies freilich die leichteſte Aufgabe.

Die Gottſchedinn verſuchte ſich an Alexander Popes berühmtem Lockenraub, und gar nicht ohne Gewandtheit, wie dies ſogleich der Eingang beweiſt:

Was für ſtrenge Grauſamkeiten aus verliebten Quellen gehn,
Was für harte Zänkereyen aus gemeinem Stoff entſtehn;
Das beſing' ich durch dies Lied. Muſe, Cromweln ſei es eigen:
Möcht' auch nur Belindens Gunſt ſich dabei geneigt bezeigen!
Sing' ich gleich von ſchlechtem Stoffe, iſt mir doch mein Ruhm beliebt,
Wenn die Eine mir Erfindung, und der andre Beifall giebt.

Auch ohne das Orignal gegenüber, zeigen die Worte an ſich ſchon, daß ſie Popes knappen Verſen auf dem Fuß folgen, was in damaliger Zeit viel ſagen will. Das Ganze iſt löblich in ſeiner Art; die unvermeidliche Abſchwächung in breite Redensarten wird leider noch um einiges erhöht durch die Wahl des kühlen und gezierten Versmaaßes an Stelle des ungleich friſcheren gereimten fünffüßigen Jambus bei Pope. Die Vertauſchung der Maaße iſt aber für die Zeit ungemein kennzeichnend, denn ſie beweiſt, wie fern ihr das Einfachere lag und wie ſehr man ſich an den mittlern Einſchnitt gewöhnt hatte und an die armſelige Zuſammenfaſſung von nur drei Versfüßen.

Es kommt darauf mit Klopſtock die Zeit der Hexameter. Man hatte in der Behandlung des Verſes nach Klopſtockiſcher Art nicht ſobald ein Maaß erkannt, das von dem Zwang des Reimes befreite und ſich ſchnell hinſtrömen ließ, als man es für die Ueberſetzung höchſt geeignet fand. Aber nicht für die Ueberſetzung aus alten Sprachen, nicht ſolcher Dichtwerke, welche eben dieſe Form hatten, ſondern vielmehr neuerer Werke mit oder ohne Reime, jedenfalls aber in ganz abweichendem Maaß. Hierauf eben kam es an, darin ſuchte man den Vortheil; allerdings war man ſo der Controle entzogen, hatte von vorn herein eine ſehr viel freiere Stellung. Iſt doch ſelbſt in neuerer Zeit der Hexameter als eine gewiſſe neutrale Form bei der Ueberſetzung ſolcher

Werke angewendet worden, deren Originalform für uns keinen Klang beſitzt, ſo von A. W. Schlegel bei Uebertragung altindiſcher Dichtung, und von Gervinus ſogar empfohlen für Uebertragung der Nibelungen ins Neudeutſche, letzteres wohl ſehr bedenklich. Einer der gewandteſten Dichter der Klopſtockiſchen Zeit, Zachariä, verdeutſchte nun Miltons verlorenes Paradies und Thomſons Jahreszeiten in Hexametern, und zwar der bequemſten und zerlaſſenſten Art, wahrlich nicht zum Vortheil der Aehnlichkeit mit den Originalen, namentlich nicht mit Milton, deſſen Strenge und Nachdruck dadurch verloren ging, ſo daß der Abſtand von Klopſtock kaum noch gefühlt werden konnte. Aber die Annäherung an die Form des Meſſias, bei verwandtem Inhalt, hatte ja eben beſtimmt, ſo daß hier alſo im Grunde mehr und anderes als Ueberſetzung ſtattfand.

Und nun kam auch die Zeit für das, was in der Entwickelung der deutſchen Poeſie ſo wichtig geworden iſt, und eine hauptſächliche Errungenſchaft der Periode ausmacht: die Ueberſetzung aus römiſchen und griechiſchen Dichtern; aber es geſchah dies nur allmälig und mit kurzen Schritten. Ramler wäre der Mann geweſen um gut zu überſetzen, denn er beſaß Sprachgewandtheit, Fleiß und Geſchmack. Er wandte ſich wieder Anakreon zu, darauf einzelnen Stücken des Catull und einigen Oden des Horaz*), mit mäßigem Gelingen, und leider nach bald veralteten Grundſätzen der Meſſung. Martial lag beſonders nahe, da man ihn ſo vielfach nachgeahmt, und der geringe Umfang der Stücke lud ein, indem er Arbeit mit Unterbrechung geſtattete; die Schwierigkeit dieſen Autor zu übertragen, zumal in derſelben Form, iſt freilich beſonders groß, wie ſie denn auch heute noch gefühlt wird. Ramler wieder unterzog ſich der Aufgabe, anfangs in anderer Form, dann aber übergehend zum

---

*) Ihrer 15 finden ſich in den lyriſchen Gedichten; aber Abbt ſchrieb bereits 1761: „Uebrigens hat auch Ramler alle horaziſche Oden nach ohngefähr ähnlichen Metris deutſch überſetzt; er wird aber noch zwanzig Jahr daran feilen. Denn niemand iſt auf den geringſten Ausdruck genauer.“

Hendecaſyllabus und zum Diſtichon, erſteres ganz artig, letzteres mit ſchwachem Erfolg. Geſammelt 1787.

Um den Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts thaten die Brüder Stolberg den mutigen Schritt ſich in größerem Maaßſtabe der Ueberſetzung der Griechen zuzuwenden: 1781 erſchien „Homers Ilias“, verdeutſcht durch Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg, und 1782: Gedichte, aus dem Griechiſchen, überſetzt von Chriſtian Graf zu Stolberg. Die Ilias erſcheint hier zum erſtenmal in Hexametern, freilich nicht homeriſchen, ſondern Klopſtockiſchen, und dies mag denn auch erklären, daß Bürger lieber eine jambiſche verſuchen wollte, was er indeſſen bald aufgab. Ohne Stolbergs Arbeit ihr Verdienſt zu ſchmälern, kann man doch nur eben einen gewiſſen leichten Wurf anerkennen, das deutſche Wort nähert ſich dem griechiſchen nur ſehr beſcheiden, und was am meiſten unerreicht bleibt, iſt Charakter und Ton; wir empfangen vielmehr einen ganz fremdartigen Eindruck. Die in epiſcher Darſtellung ſo wichtigen Uebergangspartikeln fehlen faſt gänzlich, das Ganze bleibt daher in ſeinen abgeriſſenen Sätzen unruhig; ebenſo ſind die bedeutungsvollen Beiwörter nur ſelten ausgedrückt, oder höchſtens umſchrieben. Des älteren Bruders Arbeit dagegen iſt weniger frei, aber etwas ſteifer und wenn er hauptſächlich homeriſche Hymnen überſetzt, ſo iſt hier ohnedies, in Betracht der großen inneren Schwierigkeit des Textes, die Anforderung nicht hoch zu ſtellen. Eine weit andere Behandlung erforderten die ſpäten Hymnen des Kallimachos und die ganz ſpäten des Proklos, finden hier aber dieſelbe; und einer Uebertragung der Idyllen des Theokrit war der Ueberſetzer in keiner Art gewachſen.

Viel bedeutender und glücklicher Herder, der im Jahr 1785 eine Reihe auserleſener Epigramme der griechiſchen Anthologie (ſ. o.) den Deutſchen zugänglich machte, mit Geſchmack und einem gewiſſen Maaß griechiſchen Geiſtes, ſo viel damals irgend auszudrücken möglich war; die nachfolgenden, ungleich treueren Ueberſetzungen haben ihn kaum übertroffen. Von Späteren iſt auf dieſem Felde beſonders Friedrich Jacobs mit ſeinem 1805 in zwei Bänden erſchienenen Tempe zu nennen; er war am beſten, ſo lange er der Spur Herders folgte, verlor aber in der ſpäteren Ausgabe an Reiz, was er an Genauigkeit der Wiedergabe und Sorgfall des Verſes gewann.

Der wichtige, der entſcheidende Schritt war immer noch zu thun, nämlich die Ueberſetzung griechiſcher Dichtung, insbeſondere des Homer, in ihrer eigenen wohlaufgefaßten Form, in ihrem Ton und Geiſt, ein Schritt, der unbeſtritten von Johann Heinrich Voß gethan worden iſt, zuerſt durch ſeine Ueberſetzung der Odyſſee. Letztere, nur wenige Jahre ſpäter als Stolbergs Ilias, ſchien dieſer ſich anzuſchließen, während ſie bereits einen ganz anderen, weit vorgeſchrittenen Standpunkt unzweifelhaft einnimmt, und zwar in zwiefacher Art. Einmal ſtrebt dieſe Ueberſetzung nach genaueſtem Ausdruck des Sinnes; ſie ſchließt ſich dabei möglichſt dem Satzbau des Originals an, folgt demſelben zuweilen ſogar bis auf die Wortſtellung und bemüht ſich ſtets den geſammten Charakter wiederzugeben; dann aber wendet ſie dem Vers größeren Kunſtfleiß zu und ſucht dem wahren Rhythmus und Klang des griechiſchen Hexameters nahe zu kommen, letzteres mit Hülfe der Durchführung ſtrengerer Grundſätze in der Meſſung der Silben. Klopſtock hatte ſich in ſpäteren Jahren zu dem Grundſatz bekannt, daß Stammſilben in der Nachahmung griechiſcher Maaße ſtets als Längen zu gebrauchen ſeien und Voß legte dies in ſeiner beſondern Schrift „Zeitmeſſung der deutſchen Sprache" 1802, ausführlich dar, ſehr abweichend von einem frühern Werk von Karl Philipp Moritz: „Verſuch einer deutſchen Proſodie", 1786, dem noch Goethe gefolgt war. Dieſer Theorie verſchaffte Voß durch eine langjährige Praxis Eingang und, wie ſie denn in ſich wohlbegründet iſt, hat ſie ſeitdem als Grundlage aller nur gemeſſenen und nicht zugleich gereimten Verſe ſich befeſtigt, kann auch ſchwerlich wieder verdrängt werden. Es iſt dabei nicht zu verkennen, daß die Geltung der

Stammſilben als Verslänge uns nicht nur eine beſſere Annäherung an die antiken Vorbilder geſtattet, ſondern gleichzeitig auch die Sprache weicher und milder macht. Was als Länge wohlklingend bleibt, iſt es nicht mehr als Kürze, oder umgekehrt, was als Kürze hart und rauh war, iſt es nicht mehr ſobald ihm, als Länge gebraucht, Zeit gegeben wird auszuklingen.

Aber leider erhielt das zweite Beſtreben, die Ausbildung der Verstechnik, bei Voß im weitern Verlauf immer mehr das Uebergewicht und auf Koſten des erſteren, der Wiedergabe des Sinnes und Tones. Die Vorliebe für einen ſcharf und nachdrucksvoll auftretenden Vers ließ ihn die feineren Stimmungen des Stils überſehen und führte zuletzt zu einer leidigen Manier, die alles und jedes in dieſelbe fremdartige Sprache übertrug und für verſchiedene Tonarten keinen Ausdruck mehr hatte, ſo daß hier über Voß hinaus noch von neuem eine Aufgabe geſtellt blieb, und noch immer bleibt.

Aber es handelt ſich hier nicht bloß um Ueberſetzungen, ſondern auch um Anwendung derſelben Verskunſt auf Werke eigener Erfindung. Dies geſchah zunächſt von Voß in ſeinen Idyllen und in ſeiner Luiſe, die hier maaßgebend geworden ſind. Spätere glaubten von dem harten Taktſchlag des Voſſiſchen Hexameters nachlaſſen zu dürfen und zu müſſen; die Neigung zu milderer Praxis iſt unter den Nachfolgern nur nicht immer mit dem Gefühl für Rhythmus und Verſtändniß der feinern Geſetze des Verſes gepaart geweſen. Jedenfalls haben wir mit Voß einen Wendepunkt der Sprache und Literatur zu bezeichnen, der in neuerer Zeit noch edle Früchte getragen und deſſen Einfluß noch keineswegs abgeſchloſſen iſt.

Hier darf aber ein Punkt nicht übergangen werden, den ich nicht anders denn als eine Irrung zu bezeichnen weiß. Es hat nicht an ſolchen gefehlt, welche Voß noch überbieten zu können glaubten, und zwar nicht ſowohl in einer weniger harten Behandlung der deutſchen Sprache, als vielmehr in einem noch näheren Anſchluß an die alten Sprachen und ihre Metrik. Klopſtock hatte zunächſt der Noth das Zugeſtändniß machen müſſen, daß er im Hexameter an Stelle des Spondeus auch den Trochäus gebrauchte, aber er ſuchte aus der Noth eine Tugend zu machen, denn er rühmte dies als eine größere Mannichfaltigkeit. Dieſer Anſicht ſcheint nun zwar Voß nicht geweſen zu ſein, aber er verblieb auch bei dem Trochäus, ſuchte ihn jedoch möglichſt einzuſchränken und fernzuhalten, offenbar der richtige Standpunkt, auf den ſeine große Praxis ihn führen mußte. Friedrich Auguſt Wolf nun und Auguſt Wilhelm Schlegel ſprechen ſich für trochäenfreie Hexameter aus, und geben in ſolchem Sinn kleinere Proben. Aber dieſe beweiſen ſchon ihres geringeren Umfanges wegen nur wenig und ſie zeigen ſich in anderer Beziehung nicht als gelungen. Viel Wichtigeres iſt geopfert und muß geopfert werden. Es iſt ein Leichtes zu zeigen, daß der innerſte Bau der deutſchen Sprache jener übereilten abſtracten Forderung widerſtrebt, und daß die Handhabung derſelben in ſolchem Sinn nur ein Kunſtſtück und Eiertanz iſt, nicht zum wahren Kunſtwerk führen kann. Die natürlichſten Verbindungen der Sprache z. B. des Adjectivs mit dem Subſtantiv: ein großer Mann, der hohe Held, ja die Verbindung mit dem unbeſtimmten Artikel: eine Frau, einen Ring, ſind alsdann ausgeſchloſſen, nicht minder die Participialformen: vorgeſtellt, wohlgezielt und vieles andere, wofür denn künſtliche Surrogate geſucht, oder in lächerlicher Weiſe jedesmal an das Ende des Verſes gelaufen und dieſer durch Ueberziehen in den nächſten zerſtört werden muß.*) Man ſollte doch endlich hierüber zur Einſicht kommen!

Aber nach dem von Voß geltend gemachten Princip ſind denn bald auch andere Gattungen alter Poeſie in ihren Maaßen übertragen worden; namentlich hat ſich für die antike Tragödie eine Bahn eröffnet, in welcher eine Reihe tapferer Kämpfer ſich gezeigt, und ſie iſt auch jetzt noch nicht geſchloſſen. Jedenfalls ſind die um=

---

*) Man ſehe darüber meine ausführliche Darſtellung: Deutſche Ueberſetzerkunſt.

fangreichen und bedeutenden Beſtrebungen deutſcher Ueberſetzerkunſt, zunächſt aus den alten Sprachen, in hohem Grade kennzeichnend für die Periode Goethes und Schillers, und keinem Zweifel unterliegt es, daß ſie ſelbſt auf die Werke dieſer Heroen von Einfluß geweſen ſind. Wünſcht man auch für Goethes Reineke und Hermann und Dorothea, auf welche ſchon ein leiſer Hauch homeriſcher Epik übergegangen iſt, zugleich etwas mehr von derjenigen Rhythmik, für welche Voß das deutſche Ohr empfänglich gemacht hat, namentlich aber auch mehr Anſchluß an Voſſens Zeitmeſſung, ſo hat doch Goethe in ſpäteren Werken nach Ton und Form je mehr und mehr die Annährung an Griechiſches erſtrebt. Seine Pandora und viele Partien des ſpäteren Fauſt ſind nicht denkbar ohne den Vorgang deutſcher Ueberſetzer, deren alſo eben darum an dieſer Stelle zu gedenken war.

Aber auch die Ueberſetzung aus neueren Sprachen erhielt feinere Ausbildung und wahren Aufſchwung. Für das Franzöſiſche ſind hier wohl beſonders Gotter und Goethe ſelbſt zu nennen, denn ſein Mahomed und Tankred ſind auch in dieſer Rückſicht nicht ohne Bedeutung. Die franzöſiſche Tragödie bietet dem deutſchen Ueberſetzer ganz beſondere Schwierigkeiten dar, ſofern ſie im Verſe ſich einer Ausdrucksweiſe bedienen kann, welche bei uns nur in Proſa zuläſſig iſt, wir verlangen im Vers auch ſogleich Poeſie nach Inhalt wie nach Sprache. Außerdem iſt der Alexandriner für die Tragödie völlig unzuläſſig, wie die Genannten das auch wohl erkannt haben.

Unter den Ueberſetzungen aus dem Engliſchen nimmt ohne Vergleich Shakeſpeare die erſte Stelle ein und hier wieder ſteht Auguſt Wilhelm Schlegel oben an*). Er hat den Deutſchen ſeiner Zeit den großen britiſchen Dichter erſt geöffnet und entgegengebracht, denn was hier die proſaiſchen Ueberſetzungen von Schröder und die von Leſſing in Schutz genommene Wielands leiſteten, fiel ſogleich weit zurück; dagegen iſt zu erwähnen, daß zuerſt Lenz in ſeiner Uebertragung von Lobe's labour 's lost kühne Griffe gethan hat in der Wiedergabe der Shakeſpeariſchen Redeſchnörkel, der ſogenannten Quibbles (1774) und daß Bürger (1783) in einer Uebertragung des Macbeth die Stärke und den poetiſchen Hauch auszudrücken ſuchte.*) Schlegel hat ſowohl in den pathetiſchen, wie in den leichten und komiſchen Stellen alles geleiſtet was zu ſeiner Zeit möglich war. Finden wir jetzt eine gewiſſe Milderung und Zähmung, ſo liegt dieſe nicht nur in ſeiner Natur, ſondern auch in der Zeit; und hier iſt allerdings auch der unſrigen noch etwas übrig gelaſſen.

---

*) Die erſten Proben in Schillers Horen, 1796, deſſen vollen Beifall ſie fanden.

Auch in der Ueberſetzung des großen ſpaniſchen Tragikers verſuchte ſich Schlegel, aber hierin augenſcheinlich mit weniger Glück, wie er denn auch bald von Gries übertroffen worden.

Der italieniſchen Poeſie fehlte es nicht an trefflichen Ueberſetzern und mit wachſender Gewandtheit gelang es die achtzeilige Stanze ohne weſentliche Abänderung, freilich zugleich mit untermiſchten männlichen Reimen, in einer Weiſe zu geben, daß davon ein poetiſcher Genuß zu erwarten ſtand. Man wagte ſich auch ſchon an die Terzine. Für jene iſt in erſter Reihe Gries zu nennen, neben ihm Karl Streckfuß, der (1818—25) Arioſts raſenden Roland und ſpäter den Taſſo und Dante gab; in der Terzine Dante's hat A. W. Schlegel, in den Horen, den Weg gewieſen, ihm iſt zunächſt Kannegießer (1800) gefolgt.

Aber gegen den Schluß der Periode wandte man ſich auch ſchon dem Orient zu. Joſeph von Hammer-Purgſtall gab im Jahr 1812 eine Uebertragung der Lieder des Hafis und ließ im Jahr 1818 ſeine Perſiſche Redekunſt folgen, letztere mit vielen Ueberſetzungen, nämlich einer „Blüthenleſe aus 200 perſiſchen

---

*) Schiller's Macbeth iſt vom Jahr 1800, frei nach Wagners Ueberſetzung.

Dichtern". In Betracht der Neuheit und der beſonderen Schwierigkeit des Unternehmens ſind dieſe Arbeiten zu loben; wir verdanken ihnen ja ohnedies Goethes weſtöſtlichen Divan. Nach Form und Behandlung ſind ſie in neuerer Zeit bei weitem übertroffen; wird doch aus ihnen die eigenthümliche Form des Ghaſels noch nicht anſchaulich. Aber auch von dem Hauch und Duft des Orients weht uns noch erſt ein Weniges an.

Immer aber iſt anzuerkennen, daß wenn der Zeit, in welcher wir leben, hier noch Leiſtungen vorbehalten waren, doch die Periode, mit welcher wir die hiſtoriſche Darſtellung ſchließen müſſen, den Grund gelegt und die Bahn eröffnet hat. Der Fortſchritt in der Ueberſetzerkunſt aber macht ſich naturgemäß dadurch, daß in freiem Schaffen dieſelben Formen, in denen man überſetzte, gehandhabt werden, und daß wieder von hier aus ſich höhere Anforderungen an die Ueberſetzung ſtellen. Auch auf dieſer Seite haben die Dichter am Schluß des vorigen und um den Anfang unſeres Jahrhunderts das Ihrige gethan.

VII.

Theorien.

Es iſt in einem früheren Abſchnitt noch beſonders der Theorien gedacht worden, welche auf die Production von Einfluß waren,*) und es kann hier ein Gleiches verlangt werden; aber freilich, die Dinge ſtehen jetzt um vieles anders.

Wird nach den Theorien der Zeit gefragt, ſo wird die Antwort lauten müſſen, daß man ſich weſentlich von den früher geltenden losgeſagt habe, ohne aber neue an die Stelle zu bringen. Es gehört zum Charakter der Periode, daß die Praxis wieder den Vortritt hat und daß man fürs erſte unbeſorgt iſt, welche Bahn ſich daraus geſtalten werde. Dies ſchließt aber nicht aus, daß man mit Kunſtgefühl geſchaffen habe und die Sorgfalt und Ueberlegung, mit der Goethe und Schiller verfuhren, zeugt ſchon an ſich von Nachdenken über ihre Kunſt und deren Gattungen, die Briefwechſel aber, insbeſondere der Schillers mit Körner, mit Wilhelm von Humboldt, vor allem mit Goethe, geben beredtes Zeugniß, wie ſehr ſie das Höchſte erſtrebten und daß ſie eben den ewigen Geſetzen der Kunſt ihre Erfolge danken wollten. Gar manches brachten ſie hier zu klarem Bewußtſein, ihre ſcheinbar eicht hingeworfenen Epigramme bergen hier tiefſinnige Worte und die genannten Briefwechſel, ſo auch einzelne Ausſprüche Goethes, die uns Eckermann aufbewahrt hat, ſind eine Fundgrube praktiſcher Kunſtweisheit für alle Zeiten. Nur Einzelnes kann hier ins Licht geſtellt werden, ich hebe beſonders hervor die Einſicht über den untrennbaren Zuſammenhang von Inhalt und Form in der Kunſt, und daß die letztere ſelbſt Theil der erſteren ſei, ferner die von Schiller geforderte Beimiſchung des Spiels zum Ernſt, die ideale Beflügelung des prägnanteſten Realismus — Goethe ſagte das Incommenſurable — was dann die folgende Zeit oft ins Wunderliche und Capriciöſe hinübergeführt hat.

---

*) III. S. 476.

Um näher auf eine beſondere Gattung einzugehen, ſo vollzog ſich die größte Abweichung ſowohl in der Praxis als der nachfolgenden Theorie auf dem Gebiet des Dramas, vornehmlich der Tragödie. Der franzöſiſche Einfluß war hier dem engliſchen gewichen, Racine dem Shakeſpeare. Das proſaiſche Drama ging voran. Goethe hat im Götz häufigen Scenenwechſel weit über Shakeſpeare hinaus, auch im Egmont verſetzt er den Zuſchauer von Ort zu Ort und in die verſchiedenſten Kreiſe, aber in der Iphigenie wich er noch kaum von dem ab, was das Theater von Paris für die höhere Tragödie gefordert hatte. Auch im Taſſo ſehen wir ihn nur behutſam vorgehen; die Scene iſt im Belriguardo und wechſelt nur zwiſchen Garten und Saal. Dreiſter in der natürlichen Tochter, denn da ſind wir im Wald, in Paris, in der Hafenſtadt. Fauſt in ſeinem lyriſch-phantaſtiſchen Charakter und gemäß der Zauberwelt nimmt dann freilich alle Freiheiten in Anſpruch, iſt aber nicht maaßgebend für anderes. Der jüngere Schiller durfte ſich von Hauſe aus als frei „vom falſchen Regelzwange“ betrachten, er hat aber auch von der Freiheit immer nur Gebrauch gemacht im Intereſſe der Kunſt. Wo gegenſtrebende Parteien ſind, und ihrer kann das Drama ja nicht entbehren, führt er uns von einem Lager in das andere, ſelbſt innerhalb des Actes, was freilich beſſer vermieden würde. Je mehr der Ernſt des hiſtoriſchen Dramas zur Geltung kam, um ſo mehr mußte das Erforderliche und Unerläßliche auch als Erlaubtes, Gerechtfertigtes und Kunſtmäßiges erſcheinen.

Dem entſprechend ſuchte nun auch die Theorie einen Uebergang von der engen Regel zur freieren Darſtellung. Wir haben auf die Bemerkung von Lenz hingewieſen, daß die Einförmigkeit der franzöſiſchen Tragödie und ihre Nachbildung nicht bloß auf den drei Einheiten beruhe, ſondern auf den Fabeln ſelbſt, die ſich meiſtens um Erkennung drehen. Es würden die Charaktere der Handlung untergeordnet, es ſei aber an der Zeit, dieſe in den Vordergrund zu ſtellen und aus ihnen vielmehr die Handlung abzuleiten, hier ſei die Natur unerſchöpflich und hier liege eine Quelle des reichſten künſtleriſchen Intereſſes. Sehr wahr, und nur immer noch nicht hinreichend beachtet von dem Zeitalter. Hinſichtlich der drei Einheiten aber mußten nun die Theoretiker ſämmtlich ſich umſtimmen. Sie waren genöthigt, der Einheit der Handlung das Uebergewicht und die Entſcheidung zu geben, und damit traten denn die beiden andern zurück oder wurden gleichgültig bis auf ein gewiſſes Maaß. Dies zeigt ſich in den bezüglichen Aufſätzen von Engel, der in der Bahn von Elias Schlegel und Leſſing fortgeht (ſ. o.), noch mehr bei allen Späteren. Unter letzteren erwerben vielleicht die erſt im Jahr 1825 von Karl von Reinhard herausgegebenen äſthetiſchen Vorleſungen von Bürger*) ein Intereſſe; ſie ſind von dem Dichter an der Univerſität von Göttingen in den Jahren von 1784 bis 1794 gehalten worden, ſtets mit neuem Fleiß überarbeitet. Spricht ein Dichter über Dinge ſeiner Kunſt, ſo iſt er immer beachtenswerth, wie denn nicht unſer trefflicher Bürger, zumal das Buch wohl von Wenigen gekannt iſt und von Anſpruchsvollerem zurückgedrängt wird. Der Verfaſſer geſtattet der Zeit nach mehr als die Franzoſen durch ihre ſchlaue Erweiterung erſchlichen hatten, und will hinſichtlich des Ortes nur nicht jeden

---

*) G. A. Bürgers Lehrbuch der Aeſthetik, herausgegeben von Karl von Reinhard. 2 Bde. Berlin 1825.

Sprung, nicht von einem Land ins andere, geſtatten, ſetzt dann aber die Einheit der Handlung über alles. Das Intereſſe derſelben beruhe auf der Herleitung der innerſten Motive und hier ſei dem Dichter und ſeinen „Offenbarungen“ mehr Spielraum gegeben, als ſich in Geſchichtsbüchern an Daten irgend finden laſſe.

VIII.

Die Kritik.

Um an dem umfaſſenden Zeitbilde der deutſchen Literatur nichts Weſentliches fehlen zu laſſen, werfen wir, wie dies in der früheren Periode geſchehen iſt*), auch hier einen Blick auf Kritik und Kritiker, denn wer könnte leugnen, daß dieſe, wenn ſie ihr Amt nach Fug und Recht üben, wieder von Rückwirkung und Einfluß ſind auf die ſchaffenden Kräfte. Wir nehmen den Faden auf, wo wir ihn abbrachen.

Ging am Schluß des letzten Zeitabſchnittes eine beſſere Kritik von Leſſing aus, der darin von keinem Zeitgenoſſen erreicht wird, ſo ſteht jetzt Herder an der Spitze. Seine früheſten Werke ſind kritiſcher Art, die kritiſchen Wälder, die Fragmente zur deutſchen Literatur, und dieſe Leitung der Dichtkunſt hat der treffliche Mann zu keiner Zeit aufgegeben; ſeine Kritik iſt aber ebenſo wie die Leſſings, und noch mehr, eine productive, jedenfalls eine anregende. Die Wärme, der Enthuſiasmus des Mannes brachte das unmittelbar mit ſich und ſein Einfluß auf Goethe beweiſt es vor allem; leider nur hat in ſpäterer Zeit, unter körperlichen Einflüſſen, ſich das Feuer ſehr gemäßigt und die Kritik ihre Anregungskraft verloren, ja iſt ſogar verneinend aufgetreten.

---

*) S. III. S. 460.

Auch Wieland in ſeinem deutſchen Merkur greift noch über in die Zeit, wo Goethe und Schiller vereint wirkten. Er hat viel gefördert und anerkannt, viel gehegt und vermittelt; und der ihm verbündete Merck mit ſeiner ſtarken kritiſchen Feder war ja der Freund Goethes. Aber die Starken bedurften einer ſolchen Förderung nicht. Diejenigen Werke der großen Dichter, welche ſogleich zündend einſchlugen, waren unabhängig von der Kritik; wäre dieſe ihnen feindlich geweſen, ſie würde gegen Goetz und Werther, gegen die Räuber, vollends gegen die Jungfrau und Tell wenig vermocht haben, ſie hatten eben eine unmittelbare Sprache zum Volk. Dagegen gab es andere Leiſtungen, in denen auch die Dichter des Volks allerdings der kritiſchen Unterſtützung bedürftig waren, damit nämlich außer ihrem Genius auch die Vollgültigkeit ihrer Kunſt anerkannt und alle noch entgegenſtehende falſche Theorie niedergeſchlagen, überhaupt ihnen Raum gemacht werde. Wir haben ſie ſelbſt im Xenienkampf geſehen, ſie ſchätzten ſich gegenſeitig, waren einander die ſtarken Verbündeten, was aber nicht ausſchließt, daß ſie, um „den Widerſtand der ſtumpfen Welt" zu beſiegen, nicht noch andere Bundesgenoſſen brauchen konnten. Sie haben ihnen nicht gefehlt, und Goethe ſelbſt hielt die Gründung einer kritiſchen Anſtalt, der allgemeinem Literaturzeitung, für zeitgemäß und geboten. Es war dies im Jahr 1785 und Profeſſor Chriſtian Gottfried Schütz übernahm die Redaction; Körner, Wilhelm von Humboldt, A. W. Schlegel ſind hauptſächlich auf dem Gebiet deutſcher Literatur als die Stützen der kritiſchen Zeitſchrift zu bezeichnen, wie ſie denn auch in beſonderen Werken das Ihrige gethan, den Werth der neuen Dichtungen zu erläutern und ins Licht zu ſtellen. Ihr Vorgang machte, daß die Zahl dieſer Schriftſteller ſich mehrte; er iſt weiterhin bis ins Unüberſehbare gewachſen.

Freilich kann man das Werthvolle und Echte nur dann vollſtändig erkennen und anerkennen, wenn man gleichzeitig daneben das Unbedeutende und Unechte verwirft. Hier nun lag eine Schwierigkeit, die ihre guten Gründe hat und ſich wohl begreift.

Neben Leſſing ſchon waren die Elias Schlegel und Cronegk zurückgefallen, neben Goethe und Schiller konnte von ihnen noch weniger die Rede ſein; allein Klopſtock behielt noch lange ſeine volle Geltung und wurde noch immer von Vielen in gleicher Höhe gehalten; war er doch ein weſentlicher Durchgang geweſen und verlangte das doch auch die Pietät. Zugleich ſchützte ihn ſein beſonderes Feld; wurde dies von der fortſchreitenden Leiſtung verlaſſen, ſo konnte er immerhin unangefochten für die größeren Kreiſe noch beſtehen, wenn auch auf höheren Punkten Einſicht und richtige Schätzung nicht ausblieb.

Man darf ſagen, Goethe und Schiller ſeien über Klopſtock völlig im Reinen geweſen, ebenſo wie es ja auch ſchon Leſſing war; es ſtand ihnen feſt, daß die von Klopſtock eröffneten Bahnen nicht weiter zu verfolgen ſeien, daß das Gebiet der Poeſie ganz wo anders geſucht werden müſſe.

Wenn ein bedeutender Dichter ſich herbeiläßt, auch einmal die kritiſche Feder zu ergreifen, ſo ſollen wir das ſtets in hohem Grade beachten und ſchätzen, denn es iſt hier ein tiefer dringender Blick in das Weſen der Kunſt zu erwarten. Goethe hat in verſchiedenen Perioden ſeines Lebens ſich der Kritik zugewendet, in der Jugend, wo er für das von Schloſſer herausgegebene Journal ſchrieb (ſ. o.) und dann beſonders in den erſten Jahrgängen der Jenaer Literaturzeitung. In jenem Fall trifft ſein einſichtsvolles Urtheil aber nur proſaiſche Schriften, dagegen ſchrieb er im letzteren über die Gedichte von J. H. Voß (ſ. o.), über Hebels allemanniſche Gedichte und über Grübels Gedichte in Nürnberger Mundart, beide in vollem Maaß anerkennend (ſ. w. u.) ſo wie über des Knaben Wunderhorn. Auch in ſpäterer Zeit hat Goethe in den von ihm ausgegebenen Heften über neue Erſcheinungen am Horizont der Literatur das Wort genommen, indeß mehr anregend und zurechtweiſend, ja geradezu belehrend, ſo z. B. über A. Hagens Olfried und Liſena (Band 32, 176 und Band 45, 225, 231). Selbſt in ſeinen letzten Lebensjahren noch hat er Kritiſches gegeben in den Berliner Jahrbüchern für wiſſenſchaftliche Kritik, über die Briefe eines Verſtorbenen vom Fürſten Pückler. Andere ſehr ſchätzbare Urtheile ſind enthalten in dem Briefwechſel mit Schiller und in Eckermanns Geſprächen mit Goethe.

Noch beachtenswerther und werthvoller ſind Schillers kritiſche Aeußerungen, ſchon weil ausführlicher und eingehender. Seine äſthetiſchen Schriften enthalten Urtheile von Gewicht und Bedeutung, z. B. das über Klopſtock (ſ. o.), er hat auch eigentliche Recenſionen geſchrieben, für die Jenaer Literaturzeitung; hier aber iſt ſogleich ein gewiſſer Anſtoß zu entfernen. Wir haben von Schiller zwei Beurtheilungen über dichtende Zeitgenoſſen und beide erregen Bedenken, indem der eine überſchätzt, der andere aber nicht hinreichend gewürdigt worden; man verſteht, daß ich von Matthiſſon und Bürger ſpreche. That Schiller einen Mißgriff, ſo erklärt er ſich wohl: ihn beſtach einmal Matthiſſons Streben nach melodiſcher Sprachbehandlung und eine gewiſſe Idealität der Sinnesart und Darſtellung, er ſetzte wohl auch Hoffnungen auf die neue Erſcheinung, die unerfüllt geblieben ſind. Bei Bürger verſtimmte ihn wiederum der immer entſchiednere Abfall vom Idealen und die in dieſer Richtung wahrgenommene Steigerung, ſo daß er eben nur den entarteten Bürger zu ſchrecken und vor der drohenden Vergröberung zu warnen glaubte (ſ. o.). Es iſt dies ausdrücklich hervorzuheben, damit im Uebrigen nicht Schillers klarer und tiefer Blick in Sachen ſeiner Kunſt leide. Wir haben vielfache Urtheile von ihm, beſonders in den zugänglich gewordenen Briefwechſeln, und dieſe ſind von ſolcher Art, daß wir häufig veranlaßt waren, ihnen uns mit vollem Vertrauen anzuſchließen.

Auch die Romantiker haben ſich vielfach auf dem Gebiet der Kritik bewegt, aber die ſchiefe Stellung, in der ſie ſelbſt ſich befinden, muß einwirken auf ihre Urtheile. A. W. von Schlegel iſt beſonders beachtens- und leſenswerth, in ſeinen Kritiken der Jenaiſchen Literaturzeitung und und in den Horen, wo er ſich noch Schiller anſchließt, dann in den Charakteriſtiken (1801), wo er ſehr gerecht über Bürger urtheilt, aber ſchon anfängt ſich von Schiller zu entfernen. Letzterer rühmt an ihm „die ſchöne Verbindung poetiſcher Wärme mit kritiſcher Kälte," ohne welche er keinen Kritiker anerkenne. Wilhelm Schlegel blieb, auch wo er mit ſeinem Bruder und anderen Romantikern vereint auftritt, im Athenäum und im deutſchen Muſeum, immer noch am meiſten unbefangen und beſonnen, während die Urtheile ſeines Bruders ebenſo oft treffend ſind, als parteiiſch gefärbt und geradezu fehltreffend. Auch in der Darſtellung blieb Friedrich Schlegel ſtets eine gewiſſe Schwerfälligkeit eigen, ſo daß nicht eben eingetroffen iſt, was Schiller hoffte. Er ſchreibt, Jena, den 29. Februar 1795, an Wilhelm S.: „Das Stück der Berliner Monatsſchrift, welches den Aufſatz Ihres Herrn Bruders enthält, erwarte ich jeden Tag. Ich habe ihm ſchon längſt eine Kriſe in der Schreibart gewünſcht, und ich hoffe die Zeichen derſelben in dieſem Aufſatz zu finden. Der Gehalt kämpfte noch in ſeinen Arbeiten zu ſehr mit der Form, und es fehlte an Leichtigkeit und Licht. Aber es iſt ſehr viel Realität in ihm, und ſiegt er in dieſem Kampf, ſo iſt in ihm ein vortrefflicher Schriftſteller zu erwarten."

Haben wir weiterhin von **Ludwig Tieck** in den Vorreden der von ihm herausgegebenen Werke, beſonders von Kleiſt und Lenz, kritiſche Urtheile empfangen, ſo ſtehen dieſe auf einer hohen Stufe, wie ſie denn niemals außer Acht fallen dürfen.

Nachdem ſo der Stimmführenden gedacht worden, werden auch kritiſche Schriftſteller geringeren Ranges zu beachten ſein, zumal wenn ſie mit umfaſſenden Werken auftreten. Allerdings tragen auch ſie bei die Schätzung zu leiten und zu befeſtigen, aber ſie ſind zugleich ſelbſt beſtimmt und werden von dem bereits vorhandenen Urtheil getragen. Meiſtens fehlt es ihnen an Kraft und Mut von dem letzteren weſentlich abzuweichen, ihr Amt iſt eben demſelben mehr Beſtimmtheit oder anſprechende Faſſung zu geben, wobei Uebertreibung ſelten ausbleibt. Es war damals, wie es noch heute iſt und in dieſer Region wohl auch noch künftig ſein wird. Schriftſteller der bezeichneten Art ſind aber nicht ohne Intereſſe, namentlich in ihrer Reihenfolge, weil ſie nämlich ein Bild geben von dem ſich bildenden und fortſchreitenden Geſammturtheil der Zeit.

Beſonders anziehend iſt es nun unter dieſem Geſichtspunkt einen Blick auf diejenigen kritiſchen Werke zu richten, welche an der Grenze des neuen Abſchnittes deutſcher Literatur ſtehen, alſo den Eintritt der Erſcheinungen darſtellen und den ſchon erkannten Werth mit dem früher Geltenden in einen gewiſſen Einklang zu ſetzen haben. Ich glaube hier die Aufmerkſamkeit auf ein zu ſeiner Zeit geſchätztes Werk lenken zu müſſen, das von Küttner*), jedoch ohne deſſen Namen, zu Berlin im Jahr 1781 erſchienene Buch: „Charaktere teutſcher Dichter und Proſaiſten, von Kaiſer Karl dem Großen bis aufs Jahr 1780". Wie nach der Jahreszahl nicht befremden wird, iſt hier die deutſche Dichtung des Mittelalters nur eben nicht ganz ausgefallen, ſie wird kurz und oberflächlich behandelt, etwas weniger dürftig die Zeit von Opitz bis Haller, dann aber in größerer Ausführlichkeit und mit Vorliebe die Periode von Klopſtock, Wieland und Leſſing, die als Mittelpunkt und als goldenes Zeitalter gilt. Hier geht denn der Verfaſſer hinſichtlich der Dichter zweiten Ranges in große Breite, ſo daß er bei vielen Namen verweilt, deren Licht jetzt völlig verblichen, wo nicht ganz erloſchen iſt. Ihnen ſchließen ſich dann erſt die Neueren an, unter dieſen beſonders Herder und Bürger, die Stolberge, Miller, Voß. Goethe wird zwar erkannt als aufgehender Stern, aber doch ſein Lauf noch mit einigem Bedenken begleitet. Nicht verſagen mag ich mir hier den Schriftſteller ſelbſt reden zu laſſen. Die Ueberſchrift „Johann Wolfgang Goethe" erhält die Anmerkung: „Herzoglich weimariſcher Hofrath, geboren 1749 zu Frankfurt am Mayn. Eine Sammlung aller ſeiner Schriften iſt zu Berlin herausgekommen (der Himburg'ſche Nachdruck); aber vielleicht ohne Mitwiſſen des Verfaſſers, dem viele ſeiner jugendlichen Arbeiten gewiß in der Folge ſelbſt nicht mehr gefallen können". Die Darſtellung beginnt: Nicht gar oft iſt es Schriftſtellern gelungen, die größten Fehler des Vortrags durch ſo überwiegende Schönheiten zu vergüten; nicht leicht hat einer ſo ſchnell und allgemein die Bewunderung ſeiner Nation auf ſich gelenkt, als Goethe; dieſer außerordentliche Kopf, in dem alle Gaben des Witzes und der Phantaſie mit einer unbezwinglichen Neigung zum Sonderbaren und Neuen vereinigt ſcheinen. Sein Verdienſt als Schriftſteller läßt ſich allein aus den Leiden Werthers, einem rührenden Roman, und dem Schauſpiele, Götz von Berlichingen, beſtimmen, denn alle die kleineren Geburten ſeines Geiſtes, die Puppenſpiele, Prologen und Epilogen in Hans Sachſens Manier und ſeine ſpäteren Theaterſtücke voll überſpannter Empfindung, übertriebener Laune und übler Sprachziererei ſind ſeines Genies unwürdig. Aber in jenen beiden Werken finden ſich Schönheiten beiſammen, die kein mittelmäßiger Kopf hervorzubringen vermag: hier die volltönende rauhe Mannesſprache, alter teutſcher Sinn und einfältige Sitte, und bei allen möglichen Unregelmäßigkeiten und vorſätzlichen Vergehungen gegen Kunſt und Natur, doch ein gedrängter markiger Dialog, ſtarke Charakteriſtik, große Gedanken und Empfindungen und Ausdrücke und Redensarten von ächtem teutſchem Schrot und Korne. — Im Werther wieder Fülle des Gefühls, feine dichteriſche Behandlung, ſchaudervolle Kataſtrophen, Geiſt, Leben und Wärme. Mit Thränen, recht vom Herzen erpreßt, begleiten wir den unglücklichen Jüngling" u. ſ. w. Weiterhin: „Einige blödſichtige Zeloten haben es für eine offenbare Apologie des Selbſtmordes ausgeſchrieen, andere von eben ſo ſtumpfen Sinnen haben den Charakter des Jünglings übertrieben gefunden: aber das ganze teutſche leſende Publicum hat für den Ruhm des Verfaſſers entſchieden, und Goethe, der Seelenmaler, iſt ein Lieblingsautor unſeres Decenniums geworden!" Aber ſogleich wieder der Zuſatz: „Möchte er unſere Sprache weniger verſtümmelt und nach Willkühr gemodelt, möchte er ſeiner Phantaſie, oder ſeinem wunderlichen Geſchmacke, weniger gefröhnt und nicht ſo viele Nachahmerköpfe ſchwindeln gemacht haben!“ Es iſt immer im Geſicht zu behalten, daß der Verfaſſer neben Leſſing noch Klopſtock und Wieland als Sterne erſter Größe zu feiern und ſelbſt Friedrich Nicolais Verdienſte und Leiſtungen ins Licht zu ſtellen hatte.

---

*) Karl Auguſt Küttner, geb. 1748 zu Görlitz, ſpäter Hauslehrer in Moskau und ſeit 1775 Profeſſor der griechiſchen Literatur und Rector am akademiſchen Gymnaſium zu Mietau.

Ein jetzt wenig gebrauchtes, ja kaum gekanntes und doch ſehr achtbares, ja immer noch nutzbares Buch befindet ſich in ähnlicher Stellung: das Handbuch der poetiſchen Literatur der Deutſchen, d. i. kurze Nachrichten von dem Leben und den Schriften deutſcher Dichter, von C. F. R. Vetterlein, Köthen 1800. Wie das Werk überhaupt höchſt ſorgſame Angaben und Nachweiſungen, biographiſcher und literariſcher Art, giebt, ſo beweiſt es auch Goethe in dieſer Rückſicht durch beſondere Ausführlichkeit ſeine Achtung. In den kurzen Urtheilen wird Goethes Bedeutung nunmehr nicht ſowohl ausgeſprochen als vorausgeſetzt, und der Verfaſſer ſchließt, nachdem er von Goethes Reiſe nach Italien geſprochen, mit den Worten: „Auch die freiere und ungeſtörtere Muße, die er ſeit ſeiner Zurückkunft genießt, hat er zur Ehre unſerer ſchönen Literatur auf die Hervorbringung meiſterhafter Werke in Proſa und Verſen verwandt.“ Bei der Erwähnung der freieren Muße wird auf C. A. Schmids Biographien verwieſen; daß dieſer, der mit Merck, Wieland und Goethe ſelbſt in Verbindung war, gern des letzteren Geltung hervorhob, ließ ſich vorausſetzen.

Manſos Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der ſchönen Künſte verdienen Erwähnung, denn es findet ſich darin eine Ueberſicht der Geſchichte der deutſchen Poeſie ſeit Bodmers und Breitingers kritiſchen Bemühungen. Auch das umfangreiche Werk von Jördens: Lexicon deutſcher Dichter und Proſaiſten, Leipzig 1806 bis 1811, wird nicht zu übergehen ſein. Das Buch, bekanntlich höchſt ſchätzbar wegen ſeines Sammlerfleißes und der genauen und ausführlichen Angaben, auch neben Goedekes Grundriß immer noch nutzbar, hat wenig eigenes Urtheil und ſcheint beinahe darauf zu verzichten. Allein auch wenn es Anderen ſich anſchließt, ſo iſt nicht gleichgültig, welcher Fahne es folgt, und wie weit dies geſchieht, denn es ſpiegelt ſich darin viel von der herrſchenden Meinung der Zeit. Klopſtock und Wieland, denen das unbedingteſte und vielſeitigſte Lob ertheilt wird, ſind noch in voller Geltung; aber Goethe ſtellt ſich jetzt ſchon als ebenbürtig neben ſie. Die nähere Schätzung iſt, wie das die Worte verrathen, hauptſächlich aus Schmids Biographien entlehnt. Aber die fünf Jahre ſpäter erſchienenen Supplemente nöthigten auf Goethe zurückzukommen, manches zu erweitern, anderes zu berichtigen, denn es war mittlerweile die Original-Ausgabe vorgerückt, während nach dem Himburgſchen Nachdruck dem Dichter Werke gegeben waren, die ihm nicht gehören, oder geradezu Untergeſchobenes. Auch Schiller wird ſchon in großer Ausführlichkeit vorgeſtellt, war doch ſeine glorreiche Laufbahn ſchon beendet und dem Dahingeſchiedenen konnte ſein verdientes Lob um ſo reicher geſpendet werden. Es iſt durchhin von ſeinem „Genie“ und von den „vollendeten Werken ſeiner letzten Periode“ die Rede. Der Verfaſſer thut wohl, mit den Worten Goethes zu ſchließen: „Wir dürfen ihn wohl glücklich preiſen, daß er von dem Gipfel des menſchlichen Daſeins zu den Seligen emporgeſtiegen“ u. ſ. w. Ich erwähne noch, daß Lenz in dem großen Werk und deſſen Supplement gänzlich vermißt wird.

Unter den urtheilenden Literaturgeſchichten der Zeit ſind drei gediegene Werke zu verzeichnen, von Eichhorn, von Bouterweck, von Wachler. Von den letztern iſt jener empfänglich, beſonnen und einſichtsvoll, wenn auch weder ſcharf noch tief, dieſer aber bei aller Kürze oft glücklich in treffender Bezeichnung, übrigens ſchon mit einer gewiſſen Neigung für die romantiſche Schule. Gleiches gilt von Franz Horn, der in den erſten beiden Decennien des Jahrhunderts verſchiedene kritiſche Werke erſcheinen ließ und dem eine gewiſſe Geltung zu erreichen gelang. Ihm iſt ebenſowenig Kenntniß der Erſcheinungen abzuſprechen als eine gewiſſe Feinfühligkeit, allein die Weichheit ſeines beinahe weiblichen Sinnes läßt ihn die Aeußerungen männlicher Kraft nicht ermeſſen, und in ſeiner Frömmelei ſympathiſirt er nicht ſelten mit dem ganz Schwachen. Abſtoßend dazu iſt in ſeinen zahlreichen Schriften die ſelbſtgefällige Breite der geſuchten, phraſenhaften, geiſtreich ſein wollenden Schreibart.

Es wäre noch ein Wort über die ſtehenden Organe der Kritik, die kritiſchen Zeitſchriften, die Literaturzeitungen, anzuſchließen. Als Wielands Merkur an ſeinem Einfluß verlor, trat an ſeine Stelle die von Goethe geförderte, wo nicht geſtiftete Jenaer Literaturzeitung, oder vielmehr; der Merkur, ſo weit er denn überhaupt kritiſch war, konnte ſich neben dieſer, der die beſten Kräfte zufloſſen, nicht mehr behaupten. Das Gedeihen des neuen Inſtituts, und der Geſchmack, den die Leſewelt an gerechter, wohlwollend eingehender Kritik fand, ward ermunternd für die Gründung ähnlicher Anſtalten, im Jahr 1803 erweiterte ſich die Leipziger Literaturzeitung nach dem Vorbild der Jenaer, ähnlich die Halleſche Literaturzeitung, veranlaßt durch Schützens Berufung an die dortige Univerſität im Jahr 1804. Auch Wien war nicht zurückgeblieben, und einen Rang behaupteten die ſeit 1808 erſchienenen Heidelberger Jahrbücher. Indem alle dieſe Inſtitute neben den Intereſſen der Wiſſenſchaft auch in gleichem Maaß die der Literatur wahrzunehmen ſich beeiferten, weil darauf je mehr und mehr in weiteſten Kreiſen ſich die Aufmerkſamkeit richtete, konnte jedes neue Werk von einiger Bedeutung ſicher ſein, ſogleich beſprochen zu werden und eine ganze Reihe von Urtheilen zu hören, ein Verhältniß, das jetzt nicht mehr beſteht, da dieſe allgemeinen Literaturzeitungen, bei der Ausdehnung und Specialiſirung der Wiſſenſchaften, Organen ganz anderer Art haben weichen müſſen und die äſthetiſche Kritik mehr der politiſchen Tagespreſſe anheim fällt, wo ſie denn einen ganz abweichenden Charakter annimmt, keineswegs zu ihrem Vortheil.

Indeſſen hat auch ſchon in jener Zeit der allgemeinen Theilnahme an dem Erblühen deutſcher Literatur die Tagespreſſe, wenigſtens im Einzelnen, ſich thätig gezeigt; es gilt dies beſonders von den beiden Berliner Zeitungen, der Voſſiſchen, für welche der junge Leſſing ſchrieb und welche auch jetzt Kräfte zu gewinnen ſuchte, und der Spenerſchen, an welcher Philipp Buttmann Theil hatte und welche in Friedrich Schulz einen trefflichen Theaterkritiker beſaß, der von Goethe geſchätzt wurde. Auch diejenigen Journale, welche in erſter Reihe der Unterhaltung gewidmet waren, konnten kritiſche Anzeigen neuer Werke nicht entbehren; dahin zählt die in Dresden von 1801 ab erſcheinende Zeitung für die elegante Welt, in welcher unter Andern Böttiger ein lautes Wort führte; auch das 1807 gegründete Stuttgarter Morgenblatt betrat in ſeinen Correſpondenzen gern das kritiſche Gebiet und legte ſich letztlich ein beſonderes Literaturblatt bei, in welchem Wolfgang Mentzel ſeiner Antipathie gegen Goethe die Zügel ſchießen ließ, und an deſſen Stelle Ludwig Tieck auf den Thron erhob, obwohl Goethe nie einen größeren Verehrer gehabt hat als gerade dieſen.

Einen gewiſſen kritiſchen Einfluß üben nun auch die Sammelwerke, die Blumenleſen, Anthologien, Chreſtomathieen, denn ſie fördern die Verbreitung, und werden beſonders für die Dichter zweiten und dritten Ranges enſcheidend, je nachdem ſie dieſelben aufnehmen oder zurückdrängen. Eſchenburgs Beiſpielſammlung, welche am Beginn unſeres Zeitabſchnittes ſteht, ſchließen ſich an Pölitz praktiſches Handbuch zur Lectüre der deutſchen Claſſiker, dann beſonders Matthiſſons lyriſche Anthologie in 20 Bänden Zürich 1803—1807, Heinſius Teut, endlich die mit einer Vorrede von Tieck eingeführte Sammlung Braga, 10 Bände, 1827, 28. Sieht man in dieſen Sammlungen ſtets neue Namen hinzukommen, ſo ſcheiden andere dafür aus, oder werden auf geringeren Raum zurückgeführt, auch das ein Merkzeichen und Maaß für die Richtung des Geſchmacks und die veränderte Schätzung.

Gegenüber ſolcher Hilfleiſtung für die Ausbreitung und den Namen den Dichter wäre noch der Gegenſtrebungen Erwähnung zu thun; denn auch an ihnen hat es nicht gefehlt. Den neuen Richtungen treten die alten abwehrend und niederhaltend entgegen; hier iſt Friedrich

Nicolai in ſeiner neuen deutſchen Bibliothek der Hauptgegner des beginnenden Aufſchwunges, insbeſondere Goethes, der noch lange nach Art eines Anfängers kritiſirt und geſchulmeiſtert wird. Aber der verneinende Geiſt erhielt mit reichem Zins die Rückzahlung, beſonders auch durch die romantiſche Schule und hier wohl am geiſtreichſten und luſtigſten durch mehrere Stücke in Tiecks Phantaſus. Wiederum entgingen die Romantiker in ihrer Einſeitigkeit und Ueberhebung der Satire nicht. Reich an Geiſtesfunken ſind ihre beſonders mit Kotzebue gewechſelten Streiche, und es kann zweifelhaft ſein, wer hier die Klinge ſchärfer und wirkſamer geführt habe. Zu nennen iſt Kotzebues Hyperporeiſcher Eſel. Die Schickſalstragiker fanden dann ihr ſatiriſches Spiegelbild vorzüglich in Krugs Schickſalsſtrumpf, und, verſpätet, in Platens verhängnißvoller Gabel.

IX.

Der Antheil.

Es hat unſer Buch ſich durchgängig die Aufgabe geſtellt, den Blick auf den Antheil zu richten, welchen die einzelnen deutſchen Stämme nacheinander an der Geſammtentwickelung der Literatur nehmen und wie hier ſich ihre Charaktere ausprägen, desgleichen auf den Vortritt der Landestheile und auf die Mittelpunkte der Bewegung. Dieſe Betrachtung erſchien um ſo lohnender, je lebendiger die Thätigkeit, je höher die Leiſtung wird; ſo darf ſie denn in der Periode Goethes und Schillers und hier am Schluß um ſo weniger verſäumt werden.

Sahen wir ſchon in der vorhergehenden Periode die Vertreter ſehr verſchiedener deutſcher Stämme an der Spitze, wie dies in den Namen Klopſtock, Wieland, Leſſing unmittelbar enthalten iſt, ſo wird das jetzt noch weit mehr der Fall; dagegen zeigt ſich um ſo entſchiedener ein alles überragender Mittelpunkt, kein anderer als Weimar. Der große Unterſchied gegen Leipzig und Berlin in der vorhergehenden Zeit iſt aber der, daß die Reſidenz und das Land des ſächſiſchen Herzogs die hier glänzenden Sterne nicht hervorgebracht, ſondern daß fürſtlicher Wille ſie daher berufen, wo er ſie fand. Wieland, Goethe, Herder, Schiller bezeichnen ſehr verſchiedene, ja entgegengeſetzte Theile Deutſchlands; Süddeutſchland, Schwaben und Franken hat das Uebergewicht, aber Herder vertritt den äußerſten Nordoſten, wo deutſches Leben gedeiht; man wird dieſes Element aber noch verſtärkt finden durch den vorübergehenden Beſuch des Livländers Lenz, ferner durch Falk und die Schopenhauer. Und wir wiſſen ja auch, daß überhaupt der neue Geiſt erwächſt aus der merkwürdigen Zuſammenwirkung dieſes deutſchen Nordoſtens mit dem Südweſten.

Nächſt Weimar, und zum Theil vor demſelben, iſt hier wieder des Kreiſes zu gedenken, der ſich in Göttingen bildete, der ſich dann aber mehr nach der Mündung der Elbe verpflanzte und hier mit den Freunden Klopſtocks zuſammentraf. Berlin, das ſchon ſo reges literariſches Leben entwickelt hatte, ſetzte daſſelbe einigermaßen fort, um dann ſpäter in der romantiſchen Schule wieder ſtärker und eigenthümlicher hervorzutreten. Man kann von dem Charakter der märkiſchen Bevölkerung viel Gutes ſagen ohne ihr gerade Poetiſches und Ideales zuzueignen. Das beweiſt zur Genüge der ehrenfeſte Schmidt von Werneuchen, ſo ſehr wir ihn ſonſt in dem zu ſchützen ſuchten, was ſeiner Gattung und ihm eigen iſt. Aber Berlin iſt mehr und anderes als die Hauptſtadt der Provinz und des Landes, es enthält zugleich fremde Elemente und beſondere Fermente, von denen bereits geſprochen wurde. Dieſe hatten ſich zunächſt in der Kritik gezeigt*), aber ſie traten jetzt auch hervor in der Production, und zwar in einer Weiſe, wie man es nicht erwartet. Mendelsſohn, Nicolai, Schmidt von Werneuchen und wiederum Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Fouqué, Hoffmann, welch ein Abſtand! Man fragt ſich, ob gerade auf dem dürftigſten Boden und neben der tadelſüchtigſten und abſprechendſten Kritik, der nüchternſten, hausbackenſten Darſtellung plötzlich die üppigſte Phantaſie, die überſchwenglichſte Poeſie wuchern wolle. Allerdings bleibt etwas Plötzliches und Gewaltſames und das ſcheint die Romantik, ſo weit ſie von dieſem Ort ausgeht, nicht ganz verleugnen zu können. Iſt es doch, als habe man mit einem gewiſſen heroiſchen Entſchluß und mit einem Aufwand von ſittlicher Kraft ſich in das andere Extrem geworfen, ſobald eine ſolche Bahn ſich zeigte. Sicherlich erfuhr die Romantik von Berlin aus eine gewiſſe Steigerung und eigenthümliche Beimiſchung, die doch den Zuſammenhang mit dem Früheren nicht ganz verleugnet, auch wohl vor einem Rückfall nicht ſicher iſt. Es iſt hier auf das ſtarke kritiſche Element aufmerkſam zu machen, das beſonders bei Tieck das Romantiſche und Phantaſtiſche durchſetzt, ſodann auf das Capriciöſe, Ueberſpannte, Aetzende bei Hoffmann.

---

*) III, S. 464.

Auch die Kaiſerſtadt Wien entwickelt immer luſtigere Thätigkeit und zeigt in unverkennbarſter Weiſe das Gefühl, daß ſie nicht länger in dem allgemeinen literariſchen Aufſchwung zurückbleiben könne. Man verſucht ſich in den großen Gattungen, im romantiſchen Epos, im Drama, ohne es in beiden über Nachahmungen hinausbringen zu können; erſt in der Zeit der Schickſalstragiker ſtellt ſich Grillparzer den Stimmführenden an die Seite. Aber Werner und Friedrich Schlegel ſchlagen hier ihr Lager auf mit dem Bemühen, eine deutſche Literatur auf katholiſcher Baſis ins Leben zu rufen und für dieſelbe zu werben — was bekanntlich nicht eben gelungen iſt.

Nicht minder als in Stuttgart regt ſich's in München; letzteres namentlich ſtellt zwei vaterländiſche Tragödien, denen aber für's erſte nicht viel Bemerkenswerthes gefolgt iſt. Es zeigt ſich auch hier deutlich, daß es zur wahren Production eines theilnehmenden, empfänglichen Publicums bedarf, ohne welches die vereinzelte Kraft immer nur wenig vermag.

Eben dieſe Theilnahme in weiteren Kreiſen war nun offenbar mehr im Südweſten des großen Vaterlandes, noch mehr aber in ſeiner Mitte und ganz beſonders auch im Norden vorhanden, hier iſt die allgemeinſte und die lebhafteſte Empfänglichkeit, und dieſe geht allmälig über in Theilnahme am Schaffen, wenn auch nur in Leiſtungen geringeren Ranges. Daß aber die literariſche Bewegung der Geiſter die Vaterlandsliebe geſteigert, daß der Aufſchwung und die Einheit deutſcher Literatur auch das Verlangen nach politiſcher Geltung und Vereinigung geweckt habe, wird ſchwer in Abrede zu ſtellen ſein, eben ſo wenig, daß dieſe Bewegung mitgewirkt, zunächſt das laſtende Joch der Fremdherrſchaft abzuwerfen. Die Fürſten Deutſchlands und ihre untergebenen Machthaber könnten darin einen kräftigen Grund finden, der lebenden deutſchen Literatur durch Förderung dankbar zu werden; denn leider iſt die Poeſie nicht, wie andere Künſte, zugleich Sache des Luxus.

X.

Die poetiſche Literatur der Mundarten.

In dem Maaß nun, wie ſich eine allgemeine deutſche Sprache und Literatur entwickelt und unwiderruflich befeſtigt, treten daneben auch wieder Verſuche auf, in den zurückgedrängten Mundarten zu dichten. Sind letztere ein- für allemal von der Sprache der gebildeten Geſellſchaft und der geſammten Wiſſenſchaft ausgeſchloſſen, ſo gilt dies nicht in gleichem Maaß von der Poeſie, vielmehr wie dieſe ſich dem Volksleben zu nähern ſucht, hat ſie auch Veranlaſſung mehr oder weniger, oder auch ganz und gar, ſich der Volksſprache anzuſchließen. Und wie Reiches, wie Verſchiedenartiges, wie Eigenthümliches und Charaktervolles hat hier unſer vielgeſtaltiges, bunt zuſammengeſetztes Vaterland aufzuweiſen!

Wir verdanken, wie bekannt, es vorzugsweiſe Luthers Bibelüberſetzung und der Ausbreitung ſeiner Lehre im ganzen Norden Deutſchlands, daß wir nicht zwei Literaturen, eine hochdeutſche und eine niederdeutſche, ſondern nur eine einzige allgemeine deutſche haben, ſo daß alſo eben das was in einer Rückſicht getrennt, in anderer wieder vereinigt hat. Die Folge davon war, daß die in der Volksſprache verbleibenden großen Sprachſtämme ſich in viele Mundarten auflöſten und noch in einzelnen örtlichen Schattirungen von einzelnen zur poetiſchen Darſtellung verwandt wurden, nicht als Begründung einer beſonderen niederdeutſchen Poeſie, ſondern nur zur Abwechſelung und als einzelne charakteriſtiſche Darſtellung.

Von dieſer Art ſind die von Johann Heinrich Voß gegebenen Idyllen in der Volksſprache Holſteins, dem Niederſächſiſchen, und daß dieſelbe nicht etwa für das Volk, das dieſe Sprache ſpricht, ſondern vielmehr für einen ganz andern Leſerkreis aufgetiſcht ſeien, ähnlich wie man hier auch weſtphäliſchen Pumpernickel ſervirt, das beweiſt ſogleich die Wahl des Hexameters, der doch wahrlich dem holſteiniſchen Bauer ſo fremd iſt wie irgend möglich. Und doch, wie es nicht fehlen konnte, zogen dieſe Gedichte ſogleich von dem Charakter der Sprache an, die Füße dieſes Hexameters gehen in Holzſchuhen. Die Mundart, ihrer ganzen Ausbildung und Fähigkeit nach, reicht nicht weiter als der Geſichtskreis derer, welche ſie ſprechen, ſie iſt unfähig des idealen Schwunges und ergreifendes Pathos würde mit ihr nicht zu erreichen ſein. Aber nicht bloß für die Darſtellung des Alltagslebens, auch für den Ausdruck einfacher Empfindungen, für geſunden und derben Humor, für manchen weltklugen Spruch, beſonders aber auch für das Gemütliche und überhaupt für einen behaglichen Realismus fehlt es ihr nicht an Kraft, Nachdruck und Farbe. Dieſen Charakter der Niederdeutſchen Mundart erkannt und poetiſch verwendet zu haben, iſt allerdings das Verdienſt von Voß, und man wird ihm nicht den Vorwurf machen können, mit der Sprache höher hinausgewollt zu haben, als ſie ihrer Anlage nach geſtattet. Es hat ihm an einzelnen Nachfolgern nicht gefehlt, die aber meiſtens nicht in das weitere Publicum gekommen ſind und nur die von Berlin aus verbreiteten plattdeutſchen Gedichte von Bormann möchten gekannter ſein. Ohne ſich durch Erfindung und Witz ſonderlich auszuzeichnen, haben dieſe Gedichte, denen ſich auch Jagdlieder anſchließen, doch eine gewiſſe Munterkeit und Laune, ein gewiſſes Behagen.

Von ſehr abweichendem Charakter ſind die mittel- und oberdeutſchen Mundarten und auch ſie haben nun bald ihre entſprechende Behandlung gefunden. Dem gebildeten Ohr wenig ſchmeichelnd und mit allen Merkmalen der Rohheit und Verwilderung behaftet iſt die Volksſprache der guten Stadt Nürnberg, allein ſie hegt trefflichen Bürgerſinn und nach der Arbeit Luſt und Laune; der Geiſt Hans Sachſens hat hier einen Nachklang zurückgelaſſen. Johann Conrad Grübel, Bürger und Stadtflaſchner zu Nürnberg, iſt daſelbſt im Jahr 1736 geboren, erlernte das Gewerbe ſeines Vaters und zeichnete ſich darin aus, ſo daß Werke ſeiner Hand bis ins Ausland gingen; daneben dichtete er, wie ſein berühmter Landsmann, jedoch ganz in der Mundart ſeiner Stadt und ſeiner Genoſſen. Er ſtirbt nach einem thätigen, einfachen und ehrbaren Leben im Jahre 1809; ſeine Gedichte erſchienen in vier Bänden, 1798 bis 1812, alſo die letzten nach ſeinem Tode. Es ſpricht ſich in ihnen ein munteres Leben aus und bei allem Geradſinn und vieler Biederkeit doch zugleich Frohſinn und Schalkheit. Luſtige Stadtgeſchichten, beſonders geſchöpft aus den nächſten Kreiſen ſeines Lebens, ſpielen eine Hauptrolle neben Anecdoten und Einfällen. Auch Liedartiges gelingt ihm; am bekannteſten iſt, durch Zelters Melodie, der Schloſſergeſell geworden.

Längere Zeit nach ihrem Erſcheinen ſind dieſe Gedichte unbeachtet geblieben und über den Kreis ihrer Stadt und Landſchaft nicht hinausgekommen in die allgemeine deutſche Literatur. Es iſt Goethes Verdienſt, ſie bei der Gelegenheit der allemanniſchen Gedichte ans Licht gezogen und auf ihren Inhalt aufmerkſam gemacht zu haben. Ich hebe daraus den Satz hervor: „Die beſchränkten Handelsweiſen, die der kurzſinnige Menſch bewußtlos mit Selbſtgefälligkeit ausübt, darzuſtellen, iſt ſein großes Talent.“ Dagegen ſei er nicht glücklich, wo ſeine Arbeiten ſich dem Satiriſchen nähern.

Höher hinauf ſind die Oberdeutſchen Mundarten ebenſo geeignet für den Ausdruck des Naiven, während ſie, entſprechend dem Charakter des Volks, ſich ſchon mehr der Darſtellung des Schönen und Poetiſchen empfehlen. Es wird dies klar, wenn wir einen Blick werfen auf Hebels allemanniſche Gedichte. Sie fanden ſogleich Anklang und erregten Aufſehen, namentlich als Goethe über ihre 1804 erſchienene zweite Auflage ſich in der

Jenaer Literaturzeitung ausführlicher vernehmen ließ. Die Gedichte geben ein farbiges Bild der eigenthümlichen Natur und des Volkscharakters, von dem aber alles Schwere, Rauhe und Rohe ferngehalten iſt, ja über Landſchaft und Sitte iſt durchhin ein gewiſſer verklärender Hauch gebreitet und nicht ſelten geht das Zierliche und Naive ſogar bis in das Sentimentale, hier alſo ein völliger Gegenſatz ebenſo gegen Grübel wie Voß. Mit letzterem aber hat Hebel gemein, daß er ſich in größeren darſtellenden Gedichten des Hexameters bedient, der freilich in der Mundart immer eine eigene, um nicht zu ſagen bedenkliche Rolle ſpielt, zumal da dieſe Mundart ſo viele Silben zuſammenzieht und Vokale verſchluckt, ſo daß der Daktylen auffallend wenige werden und von dem Verſe überhaupt nur noch ein ſchwaches Abbild zurückbleibt. Aber der Reichthum der Bilder und Situationen, die anſprechende Gemütlichkeit und der unverkennbar poetiſche Ton haben dieſen Liedern ſogleich Freunde gewinnen müſſen und werden ſie ihnen auch erhalten. Der Verfaſſer hat ſeinen Namen zugleich im Hochdeutſchen durch ſein Schatzkäſtlein und durch ſein Lied bei dem Verlaſſen des Wirthshauſes geſichert.

Durch ſolche Erfolge ermuntert, haben immer mehr die Volksdialekte ihre Sänger gefunden, in Schleſien, in Oeſterreich, in Bayern, doch gehören dieſe meiſtentheils ſchon der neueren Zeit an und müſſen mit den Dichtern, welche unſere Zeitgenoſſen ſind, ihre Würdigung finden. Zweien derſelben, Claus Groth und Fritz Reuter, iſt es ſogar gelungen, die Aufmerkſamkeit des geſammten Deutſchlands in vorzüglichem Maaß auf ihre mundartliche Dichtung zu lenken, ja noch mehr, auch außerhalb Deutſchlands, in Holland und beſonders in den vlämiſchen Gebieten Belgiens wird man ſich der Zuſammengehörigkeit mit dem deutſchen Hauptſtamm bewußt, ſo daß z. B. dem trefflichen vlämiſchen Dichter Heije, eben wie unſerem Opitz und ſeiner Zeit, die dortigen Mundarten durchaus für deutſch und die in ihnen niedergelegten Werke für zur deutſchen Literatur gehörig gelten: eine Auffaſſung, welche durch die Einigung und Machtentfaltung Deutſchlands nur geſteigert werden kann und ebenſo vielleicht noch politiſch wirkt, wie es innerhalb Deutſchlands unzweifelhaft die Literatur bereits gethan hat.

Anlangend die Vielheit der bunten dialektiſchen Abarten deutſcher Zunge iſt auf Firmenichs Völkerſtimmen zu verweiſen.

XI.

Schluß.

War es rathſam in der hiſtoriſchen Darſtellung der deutſchen Poeſie einſtweilen bei den Freiheitskriegen Halt zu machen, ſo entſteht die Frage, ob dieſer Zeitpunkt in demſelben Maaß für Literatur und Poeſie einen Wendepunkt mache, wie in ſtaatlicher und politiſcher Beziehung. Aber wenn die Frage auch nicht bejaht werden kann, und unſere Darſtellung ſelbſt hat theilweiſe ſchon weiter greifen müſſen, ſo liegt es doch nahe, auf dieſem Punkt eine Betrachtung anzuſtellen über das was ſich ſeit dem Verlauf der drei Jahrhunderte geändert hat. Der Abſtand iſt nun in der That groß und bedeutend, namentlich in Hinſicht auf die Bahn, auf welche unter Opitz die deutſche Poeſie geführt worden. Es iſt am Eingange dieſes Werkes und wiederholt in ſeinem Verlauf dargeſtellt worden, wie heilſam, wie nothwendig es war, die Sprache im Vers einer ſchulgerechten Form zu unterwerfen und ihr eine rhetoriſche Ausbildung zu geben nach dem Muſter der alten Sprachen, ähnlich wie das zuvor ſchon die romaniſchen Sprachen und von den germaniſchen das Holländiſche erſtrebt hatten. Allein der Einfluß der alten Sprachen in jener Zeit des Humanismus erſtreckte ſich zugleich auf die ganze Handhabung der Poeſie und ihren Inhalt, in vielfacher Rückſicht ausſchließend. Die Einſeitigkeit deſſen iſt nicht unbeachtet geblieben, ſo wie die große Gefahr, welche erwuchs durch Verwerfung alles deſſen, was jenſeits der Reſtauration der Wiſſenſchaften und der Reformation lag; dazu die Aufklärung und der Einfluß der franzöſiſchen Literatur der Zeit Ludwigs XIV. Es trat die tiefſte Ebbe alles wahrhaft Poetiſchen ein, die größte Verarmung an tieferer Anſchauung, an poetiſchem Stoff. Allmälig, zunächſt an der Hand der Engländer, richtete man ſich empor, und unverſehens ſtand man auf eigenen Füßen, eine neue eigene, aber immer noch ſehr jugendliche Literatur begann. Poeſie, Religion, Vaterlandsliebe kehrten wieder, der Geſichtskreis erweiterte ſich. Ein kurzer Zeitraum war dann gegeben, auf dem in mächtiger Fülle Wunderwerke der Poeſie erwuchſen, und ſie beſaßen das ungetheilte Intereſſe, da das religiöſe zurücktrat, das politiſche nicht vorhanden war, während man aus der Ferne das Schauſpiel einer großen Umwälzung ſah und von dorther Anregungen empfing. Aber bald traten die Erſcheinungen näher, es brachen Stürme herein und fielen breite Schatten über die Felder deutſchen Geiſteslebens. Freudige Production konnte nicht gedeihen, die Geiſter waren voll Unruhe und Aufregung. Man ahnte eine neue Zeit, ohne ſie ſelbſt herbeiführen zu können, Uebertreibungen und Irrungen blieben nicht aus.

Und doch iſt Wichtiges erreicht worden: Man hat ſich zurück gewendet zum Volksmäßigen, zum Sagenhaften, man hat wieder die Herrlichkeit alter deutſcher Poeſie ſchätzen gelernt, kurz, es hat ſich die Kluft gefüllt, welche ſo lange Zeit die Deutſchen von ihrem werthvollſten Beſitz geſchieden hatte.

Nun war aber auch Deutſchland mittlerweile in den Beſitz und Gebrauch einer allgemeinen deutſchen Sprache gelangt, einer Schrift und Umgangsſprache, die in gleicher Weiſe an den Küſten der Nordiſchen Meere wie am Fuß der Alpen geſprochen wird; die Literatur war der politiſchen Einheit vorangeeilt. Was durch Luthers Bibelüberſetzung begonnen, von Opitz fortgeſetzt worden, war nunmehr ſiegreich durchgedrungen und ließ keinen Zweifel mehr an der Zuſammengehörigkeit des deutſchen Volkes. Ein wahres deutſches Literaturleben in größerem Maaßſtabe hätte nun erſt anheben ſollen.

Aber die Heroen deutſcher Dichtung hatten ſo weite Schritte genommen, daß das Volk der Zeit bedurfte, um ihre Werke nur erſt recht in ſich aufzunehmen, und die großen Männer wachſen ihrer Natur nach nicht ſo nahe bei einander. Auch war der Himmel in der nächſten Zeit weniger günſtig. Es war gelungen das Joch der Fremdherrſchaft abzuwerfen, ungleich ſchwieriger blieb es das Innere neu zu geſtalten, hier die aufgerüttelten Geiſter zu befriedigen, die rege gewordenen Hoffnungen zu erfüllen. Das deutſche Kaiſerthum war gebrochen, dafür waren Königreiche geſtiftet: eine Nachwirkung der verderbenden Abſicht des Bezwingers, die ſich nicht entfernen ließ, und Uhland ſang ſein bedeutungsvolles Lied:

Noch iſt kein Fürſt ſo hoch gefürſtet,
So auserwählt kein deutſcher Mann,
Daß, wo die Welt nach Freiheit dürſtet,
Er ſie mit Freiheit tränken kann.

So mag ſich denn erklären, daß die Zeit von der Abwerfung der Fremdherrſchaft bis zu dem Jahr, mit welchem für Deutſchland eine neue Aera beginnt, ſich der Periode vor ihr nicht gleichſtellen kann. Aber Streben und Fortſchritt iſt auch hier, wie ich noch beſonders darſtellen zu können hoffe.

Unterdeſſen hat der Beſitz einer Literatur, welche ſich neben jeder europäiſchen zeigen kann, mit ſtillem Einfluß fortgewirkt und ſie hat ſicherlich ihren Antheil an der Entwickelung des großen Vaterlandes, das je mehr und mehr wieder als eine deutſche Macht erwächſt. Schon waren die Zollgrenzen gefallen, und dem Verkehr aller Theile ſchnellere Wege geöffnet; bei jeder günſtigen Gelegenheit, bei jeder Erſchütterung mußte die Gravitation der Glieder zum Ganzen hervortreten. Eine ſchnell vorübergehende Spaltung führte zur Einheit, größer und dauernder als ſie zur Zeit des glorreichen Kaiſerthums geweſen, ein kurzer Kampf war, ein ſeltener Fall, gleich heilſam für Sieger wie Beſiegte und er verſpricht immer weiters allſeitiges Gedeihen, darunter auch der Literatur.

Und eben da dieſe ſchon früher verfaßten Blätter zum Druck gehen, hat freventlicher Angriff auf Deutſchland die Bande innerſter Einigung feſter geſchlungen und für alle Zeit unlösbar gemacht, hochflammende Begeiſterung ſchlug als Antwort auf die ungerechteſte Kriegserklärung empor und Thaten ſind gefolgt, in ununterbrochener Reihe Erfolge eingetreten, wie ſie die Weltgeſchichte nicht kennt. Die vollſte Befriedigung deſſen, was das deutſche Volksbewußtſein ſo lange Zeit ſehnlichſt erſtrebt, der wiedergewonnene Glanz deutſcher Ehre und Machtſtellung verheißt eine neue Zeit für deutſche Poeſie, die bei den überraſchenden Ereigniſſen zunächſt nur in Ausrufen und Interjectionen ſich äußern konnte.

Noch einmal iſt auf den Abſchnitt und das vorliegende Buch zurückzublicken: In den früheren Perioden war der Umblick auf ausländiſche Literatur erforderlich, jetzt aber nicht mehr, damals diente er zum Verſtändniß, weil die deutſche Poeſie ſich, was jetzt freimüthig einzugeſtehen iſt, in Abhängigkeit befand, jetzt iſt ſie frei, ſie nimmt ſogar den Vortritt ein und wird leitend. Goethe hat Einfluß gewonnen auf Walter Scott, Schiller auf Byron, von den Romantikern beſonders Hoffmann auf die franzöſiſchen Romantiker. Nur noch bei der poetiſchen Ueberſetzung war auf ausländiſche Literatur Rückſicht zu nehmen, aber weniger auf die der Gegenwart, und auch hier iſt zu bemerken, daß erſt durch Deutſche den Engländern der Werth ihres Shakeſpeare klar gemacht worden.

In ſeiner ganzen Auffaſſung nun unterſcheidet ſich unſer Buch von manchem anderen dadurch, daß es an eine fernere Entwickelung der deutſchen Literatur glaubt, ihr nur noch höhere Ziele ſteckt und danach ſchon jetzt ſeine Maaßſtäbe nimmt. Wenn nun dies unvermeidlich auch auf die Beurtheilung deſſen Einfluß haben mußte, was durch große Namen geſchützt iſt, ſo hat doch fern gelegen, dieſe herabdrücken zu wollen; nur durfte nicht zugegeben werden, daß ſchon alles erreicht ſei und daß die deutſche Literatur in der Vergangenheit liege. Sie liegt nach unſerer Ueberzeugung noch mehr in der Zukunft. Was zu ſolchem Glauben beſtimmt und berechtigt, iſt namentlich auch eine beſondere Wahrnehmung: Auf dem ganzen von uns durchmeſſenen Wege erſcheint ein gewiſſes Mißverhältniß des dichteriſchen Vermögens und der Leiſtung, zumal im Vergleich mit anderen Literaturen. Wir ſind reich an Hochbegabten: haben ſie Bedeutendes dargebracht, ſo zeigt ſich doch vielfach und unverkennbar, daß ſie mehr hätten darbringen können, wären nur irgend die Umſtände günſtiger geweſen. Unſere Hoffnung iſt nun, es werde dieſe Fülle poetiſcher Kraft im deutſchen Vaterlande nicht verſiegen, den Strebenden aber mehr Antheil und Pflege zu Theil werden, wenn auch nicht in einem auguſteiſchen Zeitalter, ſo doch von dem Volke ſelbſt, in allen Stämmen, in allen Ständen. Möge nur die Zeit vorüber ſein, wo die Dichter ſprechen von „der Zinne der Partei“, und danach ihre Kränze empfangen; möge man werthlos und werthvoll, worüber in neuerer Zeit ſo manche Irrung geweſen iſt, wieder lediglich abmeſſen lernen nach dem innern Gehalt, nach dem, was vor aller Zeit für Poeſie gelten kann.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Bemerkte Druckfehler.

S. 162 Z. 3 v. u. lies: den ſtatt „dem“. S. 177 Z. 4 v. u. lies tödte ihn, weil.

In Band IV.

S. 740 Z. 13 und 15 lies Uebel ſtatt „Nebel.“

AEACUS.

UEBER DIE INTERPOLATIONEN
IN DEN
ROEMISCHEN DICHTERN.

MIT
BESONDERER RUECKSICHT AUF HORAZ.

VON

O. F. GRUPPE.

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON G. REIMER.
1872.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

17A G

Braun

VORWORT.

Als ich im Jahr 1859 mein der Kritik der römischen Dichter gewidmetes Buch erscheinen liess, hatte ich darauf gerechnet, dem Minos den Aeacus auf dem Fuss und weiterhin den Rhadamanthus folgen zu lassen; für beide war vorgearbeitet und manches zurecht gelegt. Es wurden namentlich grössere Partien, welche ursprünglich dem Minos bestimmt waren, zurückgezogen, weil sich darstellte, dass sie in anderem Zusammenhange erst ihre volle Beleuchtung würden finden können.

Aeussere Umstände verschiedener Art verzögerten nun aber den Abschluss und das Erscheinen der beiden nachfolgenden Werke, während trotz mancherlei Unterbrechungen das kritische Material nach verschiedenen Seiten hin anwuchs und wetteifernde Bestrebungen zum Hinaustreten drängten.

Schon war ich entschlossen mit einer kleineren Schrift die Arena zu betreten; dieselbe sollte über die allgemeine Lage orientieren und den nachfolgenden umfangreicheren Werken die Wege bereiten; allein es wurde mir schwer auf solche Weise das Collegium der Richter der Schattenwelt zu trennen und die

Dreizahl zu unterbrechen, so wie auch den Vorrath von so viel Neuem noch länger zurückzuhalten. Anderntheils schien es rathsam, alles auf Horaz Bezügliche in Einem Bande zu vereinigen und darum lieber das im Minos Enthaltene hier in der Kürze zusammenzustellen, um es mit dem vielfach Hinzukommenden zu einem Ganzen abzurunden.

Die Schrift gliedert sich sonach in zwei Abtheilungen, von denen die erste die allgemeine Lage und den bisherigen Stand der Forschung über Interpolationen, insbesondere der Werke des Horaz, darstellt, in den Büchern 1—7, die Folge dann aber in der betretenen Bahn die Untersuchung fortführt. Ich habe nicht Anstand genommen in dem ersten Theil Kapitel beizubehalten, welche bei ihrer Abfassung für eine kleinere Schrift bestimmt waren, aber, wie ich meine, auch hier dem Ganzen dienen, und vielleicht Interesse finden.

Alles Andere mag durch sich selbst sprechen.

Berlin am 18. October 1872.

O. F. Gruppe.

INHALTSVERZEICHNISS.

Seite

ERSTES BUCH.

I. DIE AUFGABE 3
II. DIE LAGE 12
III. UNSERE STELLUNG 32
IV. DIE CONSERVATIVEN 37

ZWEITES BUCH.

I. DER SCHWERPUNKT 47
II. DER ECHTE HORAZ 61

DRITTES BUCH.

I. GEGNER 69
II. BUNDESGENOSSEN 76
III. EIN NEUER VERSUCH 80
IV. DER HORAZ VON LEHRS 83

VIERTES BUCH.

I. DIE ODEN 91
II. LEHRS GANZE BESTREBUNG 117

FUENFTES BUCH.

I. DIE LUECKEN 125
II. DIE UMSTELLUNG 132

SECHSTES BUCH.

I. DIE SOLIDEN 139
II. BENTLEYS PHAEDRUS 153
III. DAS EPICEDIUM DRUSI 157
IV. EIN ZWISCHENFALL 166

SIEBENTES BUCH.

I. NEUER GRUND 175
II. AEUSSERE BEWEISMITTEL 182
III. ARTEN DER FAELSCHUNG 184
IV. ZEIT DER FAELSCHUNG 188

Seite
V. UMFANG DER AUSSCHEIDUNGEN 196
VI. UEBERBLICK 199

ACHTES BUCH.

NACHTRAEGE 205

NEUNTES BUCH.

I. SATIR. I, 2 219
II. „ I, 3 227
III. „ I, 4 232
IV. „ I, 5 235
V. „ I, 6 237
VI. „ I, 7 239
VII. „ I, 10 245
VIII. „ II, 3 251
IX. „ II, 8 265
X. PEERLKAMPS AUSGABE DER SATIREN 268

ZEHNTES BUCH.

I. EPIST. I, 1 273
II. „ I, 2 277
III. „ I, 5 281
IV. „ I, 6 284
V. „ I, 7 288
VI. „ I, 8 292
VII. „ I, 11 294
VIII. „ I, 12 297
IX. „ I, 13 300
X. „ I, 15 305
XI. „ I, 17 308
XII. „ I, 18 310
XIII. „ I, 19 315
XIV. „ II, 1 320
XV. „ II, 2 331
XVI. DER BRIEF AN DIE PISONEN 334

ELFTES BUCH.

I. EPODUS I 349
II. EPOD. VI 352
III. „ XVI 354
IV. „ IX 356
V. „ XII, X, XIII 361
VI. „ VIII, XI, II 364
VII. „ IX, XV 368
VIII. „ II 371

Seite

ZWOELFTES BUCH.

I. ODE II, 6 377
II. „ I, 7 384
III. „ III, 17 389
IV. „ I, 37 393
V. „ II, 2 401
VI. DIE MALERISCHEN SCHLUESSE 404
VII. ODE I, 12 407
VIII. „ III, 21; I, 9; I, 14 411
IX. „ IV, 9 416
X. „ II, 16 418
XI. „ III, 27 423
XII. „ III, 5 427
XIII. „ IV, 4 429
XIV. „ III, 16 433
XV. „ III, 11 437
XVI. „ IV, 2 441
XVII. „ III, 7 445
XVIII. „ III, 20 446
XIX. „ III, 1, 2, 3 449
XX. „ III, 4 456
XXI. „ I, 34, 35 460

DREIZEHNTES BUCH.

I. DIE KURZEN STUECKE 465
II. ODE III, 29 467
III. „ II, 17 470
IV. „ III, 26: IV, 1 473
V. „ I, 33; I, 19 475
VI. „ I, 36 477
VII. „ I, 20; I, 30 479
VIII. „ IV, 13 481
IX. „ II, 5; I, 23 483
X. „ II, 18 486
XI. „ IV, 8 490
XII. „ IV, 7 494
XIII „ DIE DUERFTIGEN STUECKE 497
XIV. „ I, 17 504
XV. „ III, 13 507
XVI. „ I, 8 509
XVII. „ III, 12 512
XVIII. DIE SCHLUSSGEDICHTE 514

VIERZEHNTES BUCH.

I. LALAGE 520
II. LYDIA 524

Seite
III. DIE EROTISCHEN ODEN 531
IV. DIE EROTISCHEN MOTIVE 534

FUNFZEHNTES BUCH.

I. DIOMEDES UND MARIUS VICTORINUS 542
II. METRISCHE ARGUMENTE 549
III. VERHAELTNISS ZU DEN GRIECHEN 559
IV. ART DER ANKNUEPFUNG 564
V. WETTEIFERNDE INTERPOLATIONEN 568
VI. DIE VIERZEILIGEN STROPHEN 583
VII. STELLUNG DES UNECHTEN 589
VIII. DIE BUECHERTHEILUNG 593
IX. DIE ANORDNUNG 597
X. DAS CHRONOLOGISCHE 601
SCHLUSSWORT 607
ZUSAETZE UND BERICHTIGUNGEN 612
VERZEICHNISS DER BEHANDELTEN TEXTSTELLEN 614

ERSTES BUCH.

Nunc situs informis premit.
Horat.

I.

DIE AUFGABE.

Eine der Hauptaufgaben der klassischen Alterthumswissenschaft ist gegenwärtig, die Texte der römischen Dichter der augusteiischen Zeit von fremdartigen Zusätzen zu befreien und in solcher Rücksicht über die Grenzen der bisherigen Kritik hinauszugehen. Dass hier, wo das Neue dem Alten so scharf gegenübertritt, die Ansichten sehr getheilt sind, darf nicht auffallen, aber der Umstand, dass auch Gelehrte des philologischen Faches und Männer von der strengen Regel sich zu der neuen Bahn der Forschung hinüberwenden, sollte nicht ausser Acht bleiben. Bei diesem Stand der Dinge nun schien eine allgemeine Betrachtung, welche die Lage ins Auge fasst, angemessen und förderlich.

Ich selbst glaube einer solchen noch besonders zu bedürfen, denn wenn meinem Minos jetzt Aeacus folgt, kann nicht gleichgiltig sein, welche Stimmung er vorfindet. Ein Werk grösseren Umfanges verbreitet sich seiner Natur nach schwerer, bringt nun das umfangreiche Werk noch viel des Neuen, ja für Manchen des Unerhörten, so ist die Gefahr, dass es leichthin abgelehnt werde, nur noch grösser. Vielleicht gelingt es aber, die Ungunst herabzustimmen, das Wagniss minder gross erscheinen zu lassen, ja sogar in seiner Nothwendigkeit zu zeigen.

Gewinnt auch immer mehr Raum die Ueberzeugung, dass die römischen Dichter des goldenen Zeitalters in einem stark interpolierten, d. h. in einem höchst leidenden Zustand auf uns gekommen sind, in einem solchen, welcher Hülfe erheischt, so giebt es doch eine Zahl derer, welche diesen Zustand in Abrede stellen, die versuchte Hülfe nicht nur für überflüssig erklären, sondern geradezu für Hyperkritik und für ein Attentat auf die Ueberlieferung, ja für einen von vornherein verwerflichen Angriff auf alle Autorität.

Die letztere Ueberzeugung nun stuft sich nach verschiedenen Graden ab. Die Zahl derjenigen, welche, als conservative Ultras, überhaupt von keiner Interpolation wissen wollen und jeden überlieferten Buchstaben für echt und ursprünglich halten, mag gegenwärtig wohl nicht gross sein, denn es hiesse das eben die Wissenschaft verleugnen; wir werden indessen doch recht ausgeprägte Exemplare kennen lernen.

Ich halte auch mit ihnen ein verständigendes Wort nicht für überflüssig, um so weniger, als sich ja darunter Männer von Gelehrsamkeit und Ernst befinden. Aber, wer wüsste es nicht, es giebt auch immer noch eine Art von Bekennern des Faches, welche den Buchstaben für wichtiger halten als das Wort, das Wort für wichtiger als dessen Sinn, und welche sich sogleich beunruhigt fühlen, wenn irgend der Gedanke in den Vordergrund gestellt werden soll; welche glauben, man habe nur festen Boden unter den Füssen, so lange man sich auf jenes beschränkt — was für sie selbst schon gelten dürfte, stritten sie nur auch darüber nicht unter einander und mit Heftigkeit. Es zeigt sich aber auch hier, dass absprechendes Wesen, Fanatismus und Petulanz um so grösser sind, je enger und beschränkter der Gesichtskreis.

Es sei erlaubt, den Blick zunächst auf Griechisches zu wenden, denn hier, so scheint es, lässt sich ruhiger urtheilen. Allerdings, es treten noch immer gelehrte Stimmen auf, welche den geschmälerten Ruhm Homers zu vertheidigen meinen, wenn sie nichts von einer successiven Entstehung, von volkspoetischem Gesang und dem Antheil eines ganzen Zeitalters wissen wollen, und jede dahin einschlagende Betrachtung als ein verdammenswerthes Zerreissen des herrlichen Ganzen, als ein mit allen destructiven Tendenzen einer revolutionären Zeit in Zusammenhang stehendes Unterfangen darstellen. Noch immer werden Urtheile laut, welche sich Homers Gesänge und die Lieder der Nibelungen nicht anders vorstellen können, als wären sie sogleich aufgeschrieben und im Druck erschienen, mit feststehendem Text, an dem nur müssige Kritiker nachträglich Aenderungen machten. Da müssen denn die homerischen Rhapsoden, welche in grosser Zahl umherzogen, so weit griechische Sprache erklang, das Eine grosse Gedicht, herrührend von Einem Verfasser, streng und sklavisch im Gedächtniss haben, ohne einen Vers hinzusetzen, ohne irgend selbst Antheil nehmen zu dürfen an dessen folgerechter Fortbildung. Die Arbeit des Sammelns, Zusammenfügens und Ordnens unter Pisistratus, die grossen Bestrebungen der alexandrinischen Kritiker wären dann blos darauf gerichtet gewesen, den ursprünglichen Text wieder herzustellen, wofür, falls es einen solchen gegeben, doch das Kriterium fehlen musste. Nicht anders steht es mit den homerischen Hymnen, und statt aller anderen ist hier zunächst auf den ersten, den an Apollon gerichteten, zu verweisen. Schon Ruhnken entging nicht, dass wir in ihm ein Conglomerat verschiedenartiger Bestandtheile besitzen, Wolf hat das Fragmentarische und Heterogene durch Absätze bezeichnet, und seitdem ist das merkwürdige Stück Gegenstand einer Reihe scharfsinniger Forschungen geworden, welche noch nicht zum sichern Abschluss gelangt sind. Offenbar ist es ein Anderes, das Räthsel in endgiltiger Weise lösen und wiederum das Vorhandensein eines solchen Räthsels leugnen und mit festem Köhlerglauben Alles für in Ordnung befindlich nehmen, so dass nur die auf das Wort gerichtete Kritik daran zu schaffen hätte*).

Und nun Hesiod. Auch die Theogonie, auch die Werke und Tage sollen, wie sie auf uns gekommen sind, noch immer für das Werk Einer Zeit und Einer Hand gelten, so dass man nur eben Vers für Vers zu erklären hätte, dass man sie der Reihe nach übersetzen könnte. Es ist das viel verlangt, denn unter heutigem Datum kann unmöglich zugestanden werden, dass in dem einen wie in dem anderen Gedicht gleichmässiger Stil, dass hier Plan und gesunder Zusammenhang sei, dass irgend ein vernunftbegabter Mensch jemals solche Texte sollte verfasst oder vorgetragen, kurz irgendwie in die Welt hinausgegeben haben. In der That sind die Störungen hier für den, welcher mit Augen sehen will, so gross und von solcher Art, dass sie nicht bloss der Zerstörung und dem Rost der Jahrhunderte, der Verwitterung der Jahrtausende anheimfallen, sondern dass hier verschiedene Zeitalter gebaut, verschiedene Hände zusammengebracht haben müssen — mit Absicht und ohne dieselbe. Wer das von der Theogonie, noch mehr, wer das von den Werken und Tagen heute noch leugnen kann, mit dem giebt es schlechterdings keine Unterhandlung mehr, auf dessen Beifall und Zustimmung ist nicht zu warten, sie hat für uns keine Bedeutung. Was hier bereits geleistet worden in der Nachweisung der einander fremdartigen Bestandtheile und der durch lange Zeiträume fortgehenden Ablagerung, muss durchaus für überzeugend und bewiesen gelten, oder vielmehr des Beweises gar nicht bedürfend; einer näheren Prüfung mit geschärftem Auge wird aber die Darlegung der nach und nach über einander gehäuften oder quer hineingeschobenen Stücke wohl noch weiter gelingen*)

---

*) Eine lehrreiche Zusammenstellung aller dieser sehr begründeten Versuche der Enträthselung findet man in August Baumeister's Hymni Homerici. Lips. 1860.

Ja noch mehr: Der grosse Umfang der Unterschiebungen ganzer Werke lässt sich auf dem Gebiete beider alten Literaturen nicht länger verkennen. In der griechischen begegnen wir dieser Erscheinung am meisten auf dem Gebiet der Philosophie, und hier, wie immer, sind es die berühmtesten Namen, welche am schwersten gelitten haben. Vor allen Plato. Schon der sonst so unkritische Diogenes Laertius weiss von untergeschobenen Dialogen und unterscheidet sie von den echten, die neuere Kritik aber hat hier viel Arbeit gefunden. Philologen und Philosophen wetteifern, und wenn auch über einzelne Dialoge noch hin und her gestritten wird, wenn es sich nur noch handelt um ein Mehr oder Weniger, so darf jetzt wohl niemand wagen, für Werke des grossen Philosophen zu nehmen, so viel unter seinem Namen überliefert worden. Ich erinnere, dass Ast nur 14 Dialoge von den erhaltenen 34 als platonisch anerkennen will, Ueberweg ihrer nur 7 für beglaubigt erklärt*), und dass neuerdings wieder gegen bisher unangefochtene Dialoge, u. A. Sophistes und Politikos, Bedenken erhoben worden sind**). Noch ungleich mehr ist auf dem Gebiet der alten pythagoreischen Philosophie gefälscht worden zur Zeit, als die grossen Bibliotheken angelegt wurden und die Bücherliebhaberei ihren Höhenpunkt erreicht hatte. Es braucht nur erinnert zu werden an die angeblichen Schriften des Okellos von Lucanien und des Timäus von Lokri, welche sich mit den Werken des Plato bis auf unsere Zeit erhalten haben. Der Name Archytas war gekannt und berühmt. Plato hatte den Philosophen besucht und von ihm gelernt; wie viel er von ihm gelernt habe, das war im Streit der Platoniker und späteren Pythagoreer ein Punkt von grossem Interesse: und nun besass man von ihm keine Schriften. Es boten sich Hände, welche sie verfertigten, sehr schlecht, sehr wenig täuschend, und doch fanden sie Gläubige und Absatz an Bibliotheken und auf dem Büchermarkt. Man ging noch weiter, man schob dem alten Pythagoreer sogar Schriften unter, welche in logischen und metaphysischen Dingen dem Aristoteles die Priorität entreissen sollten, mit so grobem Betrug, dass heutigestages auch nicht der geringste Zweifel darüber mehr obwalten kann*). Wiederum gab man dem Aristoteles eine Schrift über Archytas, Ἀρχύτεια, die nach den Anführungen daraus sich sogleich als unecht erweist. Dagegen hatte Boekh sich bemüht, die Echtheit der Fragmente des Philolaus aufrecht zu halten, aber auch hiegegen haben sich neuerdings die Zweifel gehäuft, Zeller**) ficht die Echtheit des grössten und hauptsächlichsten Fragmentes an, auf welches der Vertheidiger besonders eine Bedeutung legt, und Schaarschmidt endlich hat die sämmtlichen erhaltenen Bruchstücke, sowie die ganze Schriftstellerei des Philolaus für pure Fälschung und Fabel erklärt, mit beachtenswerthen Gründen, so dass trotz der in so grosser Bestimmtheit und mit so viel Aufwand von Gelehrsamkeit und Scharfsinn unternommenen Vertheidigung die Annahme der Fälschungen auch hier einen erheblichen Zuwachs gewinnt. Es sei fern, alle Verdächtigungen, alle Angriffe auf die Echtheit sogleich gutzuheissen, aber was sich nicht verkennen lässt und was immer mehr Anhänger gewinnt, ist, dass zu verschiedenen Zeiten und in sehr verschiedener Art die griechische Literatur erheblich verfälscht worden, so dass, wer ihr Freund ist, wer echt und unecht zu unterscheiden weiss, wem überhaupt die Wahrheit nicht gleichgiltig bleibt, hier manches fernzuhalten findet, wie auch manches Problem dem geschärften kritischen Auge noch zu lösen bleibt.

---

*) Ruhnken schreibt in der Epistola critica I, p. 47 an Valkenaer: Scis, neminem ex antiquis poetis Interpolatorum manus crebrius expertum esse Hesiodo. Neque dum post veterum Criticorum, Aristarchi (durch Druckfehler Plutarchi) maxime, vel etiam recentiorum obelos supposititia satis sunt a germanis segregata. Non male hoc nomine de Hesiodo meritus est Franciscus Gujetus, vir doctus, cui in his fraudibus olfaciendis obtigerat odora canum vis. — Für die Werke und Tage hat Twesten in verdienstlicher Weise die Bahn gebrochen, und für die Theogonie erlaube ich mir auf meine Schrift: „Ueber die ursprüngliche Gestalt der Theogonie des Hesiod“ zu verweisen, welche die Zustimmung bedeutender Gelehrten, u. A. Gottfried Hermanns, gefunden hat.

Für die homerischen Hymnen ist besonders auf G. E. Groddeck's musterhafte Schrift: „De Hymnorum Homericorum reliquiis, Gottingae 1786“ und auf Gottfr. Hermann's: „Hymni Homerici“ zu verweisen. In gleichem Sinn auch Karl Lehrs (Populäre Aufsätze aus dem Alterthum, Leipzig 1856, S. 233): „Die hesiodischen Werke und die homerischen Hymnen, diese so vorzüglich wichtigen Urkunden zur Einsicht in die griechische Religion, sind uns in „so fragwürdiger Gestalt“ überliefert, dass man weder den ungestörten Genuss, noch den, worauf Alles ankommt, ungestörten Eindruck empfangen kann, ohne sich mit diesen Verunstaltungen ins Reine gesetzt zu haben“. Er sagt dies besonders gegen Ferdinand Ranke, der den hesiodischen Schild, die Theogonie und alles Andere für heil und echt nimmt und jeden Vers als Werk des Dichters gegen frevelhafte Antastung glaubt verfechten zu müssen — ein Mut und ein conservativer Sinn, der einer bessern Sache werth wäre.

---

*) Dr. Friedrich Ueberweg: Untersuchungen über die Echtheit und Zeitfolge der platonischen Schriften. Wien, 1861

**) S. C. Schaarschmidt: Die Sammlung der platonischen Schriften, zur Scheidung der echten und unechten untersucht. Bonn, 1866 Und desselben: „Sind die dem Plato zugeschriebenen Dialoge Sophistes und Politikos echt oder unecht."

---

*) Man sehe meine Schrift: „Ueber die Fragmente des Archytas und der älteren Pythagoreer.“ Berlin, 1840.

**) Zeller: „Die Philos. d. Gr.“ I. S. 211, 241. C. Schaarschmidt: „Die angebliche Schriftstellerei des Philolaus und die Bruchstücke der ihm zugeschriebenen Bücher.“ Bonn, 1864. Ich bemerke dazu, dass auch ich in meinem Buch stets darauf hingewiesen, kein Pythagoreer habe geschrieben und Philolaus stehe als Ausnahme da; seitdem haben sich gleichfalls bei mir die Zweifel gegen die Echtheit des von Boekh Verfochtenen stets vermehrt, und ich habe in meinen Vorlesungen immer darauf hingewiesen, dass, falls noch Echtes unter diesen Fragmenten anzunehmen sei, der Standpunkt des Philolaus schon als eine Abirrung und als eine Entartung des alten Pythagoreismus erscheine. Aber die Fälschung ist jedenfalls besser und geschickter als die der archyteischen Schriften, so dass hier immer noch ein bedeutender Abstand bleibt. Bei meiner Preisschrift über Archytas hatte ich aber noch einen besonderen Grund, auf Philolaus nicht schärfer einzugehen.

Was von den Griechen, gilt nun auch von den Römern; hier haben zwar die vielfachen Fälschungen grossentheils einen anderen Grund, einen anderen Sinn, sie sind aber ebenso unleugbar, wie sie denn unter den obwaltenden Verhältnissen ebenso nahe lagen, ja unvermeidlich waren. Es handelt sich auf beiden grossen Gebieten um eine allgemeine Erscheinung, und ihre Erforschung ist eine Angelegenheit, welche einen bestimmten Standpunkt der Zeit, ein bestimmtes Stadium der Wissenschaft bezeichnet. So ist es denn eben nur die Frage, ob jemand diese Stufe betreten will oder nicht, sei es als Mitberather oder Zuschauer. Wer keins von beiden sein mag, bescheide sich wenigstens in seinem Urtheil.

Für die römischen Dichter aber stellt sich die Sache der Kritik nur noch schwieriger als für die Griechen, weil hier nämlich ihrer Viele geneigt sind, den Maassstab der Kunst sehr herabzustimmen. Da kann man hören, nur der Grieche sei geborner Künstler und Dichter, dem Römer sei bildende Kunst und Poesie fremd, er sei nur Nachahmer, es fehle ihm die poetische Anlage und Erfindung, er erreiche in keinem Werk die Stufe der Vollendung, man müsse hier also nachsichtig sein, manches und vieles hinnehmen, was Anstoss bietet und nicht dem Anspruch auf kunstmässige Durchführung genügt. Kommt zu solcher Ansicht noch ein entsprechender Grad von Unempfindlichkeit hinzu, dann kann man sicher sein, dass das Unerträglichste und Haarstreubendste hingenommen wird, der Text erscheint wohl gar um so echter und ursprünglicher, je sorgloser und fehlerhafter er ist, und von Kritik kann kaum noch die Rede sein. Nun dürfen wir aber durchaus nicht zugeben, dass man von vornherein so die Römer herabsetze; was ihr wahres Verhältniss zu den Griechen sei, soll vielmehr erst gefunden werden. Es ist ungerecht, die Aeneide mit Homer, Seneca unmittelbar mit Sophokles zu vergleichen, man vergleiche die Römer mit den Dichtern der alexandrinischen Zeit, und da haben sie nichts zu fürchten. Man bringe die rechten Maassstäbe mit und Horaz, Vergil, Tibull, Ovid werden in Ehren bestehen, wie Catull und Martial nicht anzufechten sind; man wird auch ihren Genius erkennen müssen, und den wahrhaft in's Licht zu stellen, ist eben unsere Aufgabe.

Zu denjenigen, welche nur mit Widerwillen oder wenigstens Unbehagen von einer Kritik hören, die sich auf Unterscheidung des Echten und Untergeschobenen richtet, zählen nun aber auch nicht Wenige aus der sehr achtbaren Reihe von Forschern, welche mehr die Sache als das Wort in's Auge fassen, welche in der Ergründung historischer Verhältnisse, des Politischen, Culturgeschichtlichen, Archäologischen ihre Aufgabe finden, neuerdings in so hohem Grade unterstützt durch epigraphisches Material. Liegt ihnen schon die Richtung auf Textkritik, namentlich in den Dichtern, fern, so erregt jede Schmälerung der als Zeugniss benutzten und zu benutzenden Angaben ihre Besorgniss, sehr begreiflich, da hiemit der Boden unter ihren Füssen an Sicherheit verliert. Allerdings wird dadurch ihre Lage schwieriger, ihr Studium erschwert, aber es kann dies doch keinen Ausschlag geben, wo es sich in der Wissenschaft um Wahrheit handelt. Horaz und Ovid können darum nicht die Autorschaft eines ihrer unwürdigen, ihr Kunstwerk schädigenden Verses übernehmen, weil mit dem Fortstreichen eine Notiz verloren gehen würde, die in einer gelehrten Abhandlung eine Rolle spielen kann. Aber die Sache mildert sich dadurch, dass die gefälschten Stellen selten besonderen Inhalt bringen, dann aber auch noch dadurch, dass sie allermeistens alter Zeit angehören und nach wie vor ihre Zeugnisskraft behalten. Dagegen tritt auch der Fall ein, dass auf diesem Wege, und nur auf diesem, historische und chronologische Widersprüche gelöst werden.

Gross und beachtenswerth dagegen ist die Zahl derjenigen, welche sich zwar einer solchen Annahme von Interpolationen nicht durchaus verschliessen, sie aber in möglichst engen Schranken zu halten aus aller Kraft bestrebt sind. Diese grosse Fraction setzt sich aus Männern sehr verschiedener Art zusammen und es sind zum Theil ganz abweichende Gründe und Gesichtspunkte, welche hier bestimmen, bald mehr theoretische, bald mehr praktische; sie sind darum auch nicht in der Kürze und auf eine und dieselbe Weise zu widerlegen. Die Einen, als strenge Vertreter des Fachs, wollen sich nur nicht auf ein ihnen fremdes Feld begeben, und es wird, was sich verstehen lässt, ihnen unheimlich, sobald sie nicht mehr den gewohnten Boden unter sich fühlen. Andere sind überhaupt mit Misstrauen erfüllt gegen eine inneren Gründen vertrauende und mehr ästhetische Kritik, die sich schlecht mit der philologischen Akribie und Gewissenhaftigkeit vertrage;

wer wollte denn auch leugnen, dass hier wie dort geirrt und gesündigt werden kann! Noch Andere, und das sind meistens die Schulmänner, gehen davon aus, dass diese schwierigen und verfänglichen Untersuchungen dem Schüler fernzuhalten seien. Sie mögen darin Recht haben, wenn es bei dem Unterricht zunächst und hauptsächlich auf Sprachliches ankommt, und ich bin gar nicht der Meinung, wie das selbst von Freunden meiner Bestrebung anfangs behauptet worden, dass alles Unechte auch vom sprachlichen Gesichtspunkt verwerflich sein müsse; sie mögen ferner auch darin Recht haben, dass, so lange nicht Bestimmtes entschieden ist, man die Beunruhigung nicht in diejenigen Kreise tragen dürfe, die eben noch erst ganz Anderes zu lernen haben. Aber sie haben Unrecht, sobald sie diesen Standpunkt zum allgemeinen machen wollen; handelt es sich überhaupt um Kritik, so muss auch die wesentlich auf den poetischen Inhalt gerichtete in ihrem vollen Recht bestehen und es kommt nur eben darauf an, sie mit allen anderen kritischen Hülfsmitteln und Gesichtspunkten in's Gleichgewicht und in das richtige Verhältniss zu setzen. Schon die Universität hat hier offenbar eine ganz andere Stellung und Aufgabe als das Gymnasium, und der Literator im vollen Sinne des Wortes muss hinausgehen über den Beruf des Philologen, der den Text mit lediglich diplomatischen Hülfsmitteln feststellt und für die sachliche Erklärung das Erforderliche herbeiführt: gilt es ja doch eben das Wesen, den Werth, die Stellung der römischen Literatur!

Und nun sind es ja auch gerade die ersten, die namhaftesten unter den Philologen, welche sich diese höhere Kritik durchaus nicht wollen nehmen lassen, welche wesentlich an diesen Bestrebungen Theil nehmen, ja von denen sie ausgehen. Im Grunde bin ich ihnen nur letztlich mit meinen auf ganz anderer Basis beruhenden Studien zu Hülfe gekommen, ich habe ihnen meine mithelfende Hand gereicht und ich kann mich keineswegs beklagen, dass man sie allgemein oder auch nur überwiegend zurückgestossen habe.

II.

DIE LAGE.

Wiederum scheint es angemessen, einen kurzen Ueberblick über den Verlauf und Zusammenhang dieser Bestrebungen zu geben; sie sind kaum weniger alt, als die philologische Kritik überhaupt.

Unter denen, welche frühzeitig die durch Interpolationen erwachsene Störung erkannten, ist Joseph Scaliger zu nennen; aber er schrieb diese umfangreichen Störungen noch nicht dem Einschub von fremder Hand, sondern einer anderen Ursache zu; daher die versuchte Heilung durchaus verfehlt. Ich hoffe, den kritischen Geist und Scharfblick des Mannes wenigstens in soweit retten zu können, als er nicht selten sehr richtig den Punkt erkennt, wo die Fälschung sich neben das Echte stellt; aber da er noch nicht an Interpolationen und ihren weitgehenden Umfang glaubte, sah er sich zu einem Mittel gedrängt, das seinen kritischen Namen in Gefahr gebracht hat, wie es denn mit Recht zu verwerfen ist. Er befand sich in Collision zwischen Kritik und Autorität, jene verbot ihm die Störung des Zusammenhanges gutzuheissen, diese verbot einen Vers über Bord zu werfen; so wählte er denn das einzige Auskunftsmittel, das zu seiner Zeit übrig blieb. Erscheint dies heutigestags unzulässig, sind seine kühnsten Versetzungen von einer Stelle an die andere, ja von einem Gedicht in das andere nicht im Stande, dem richtig erkannten Uebel abzuhelfen, was folgt, als dass die Annahme der Interpolationen ihre Berechtigung hat. In der That erweist sie sich als das einzige Mittel, das radicale Heilung bringt. Dies darf in vielen Fällen schon als bewiesen gelten und lässt sich in sehr vielen noch ferner beweisen.

Auch der gelehrte, sorgsame **Lambin**, der sein Hauptaugenmerk auf sachliche Erklärung richtet, hat sein Auge gegen das Vorhandensein von Interpolationen im Horaz nicht verschliessen können. Wir haben von ihm eine sehr beachtenswerthe Aeusserung, und diese betrifft ausserdem den Punkt, wo die Interpolation sich in den Handschriften bemerklich macht. Es ist bekannt, dass diplomatische Bedenken gegen die ersten acht Verse der zehnten Satire des ersten Buches bestehen, welche mit Bedenken von ästhetischer Seite zusammentreffen. Hier nun stehe die treffliche Auseinandersetzung **Lambins**, der in seiner Ausgabe jene Verse nicht mehr giebt und das mit Folgendem motiviert: In nonnullis libris manuscriptis reperiuntur hic versus octo, quorum hic primus est: **Lucili quam sis mendosus** et cet. verum non sunt Horatiani, sed ab aliquo semidocto nebulone adjecti, qui propterea quod haec satira initium capit a voce **nempe**, putavit hic aliquid desiderari, quum plane nihil desideretur. Neque est, quod quemquam moveant veteres libri, si qui hos versus habent. Nam plureis libros producere testeis possum, in quibus non reperiuntur. **Praeterea si in omnibus libris antiquis reperirentur**, non tamen icciro necesse haberem fateri esse hujus poetae germanos versus. Nam nullus fere est liber Latinus manuscriptus, qui annos quadringentos superet. At hos alienos versus puto annos abhinc quadringentos esse factos, aut supra. Non est igitur mirum, si in veteribus libris reperiuntur. **Inest autem multo plus leporis et venustatis in talibus principiis, praecisis** (inquam) **atque abruptis, quam planis atque integris**, propterea quod quaedam relinquuntur auditori, seu lectori potius, subintelligenda, quae subintellgentur concinnius quam a poeta exprimerentur. — Er theilt dann die gestrichenen Verse mit und schliesst mit den Worten: Hos versus si quis non videt non esse Horatianos, **in litteris parum videt** — ein Urtheil, das man unbedingt unterschreiben muss.

Ein anderer französischer Kritiker, der seinem Vaterlande zur Ehre gereicht, ist **François Guiet**, dessen Bibliothek und Schriften leider die Jesuiten zerstört haben, so dass uns von den Ergebnissen seiner scharfsinnigen Kritik nur auf Umwegen, für Horaz meistens durch Sanadon, einiges Schätzbare erhalten ist. Ich muss deshalb auf mein vorangegangenes

Buch verweisen und will hier nur vor allem anführen, dass er im Horaz die erste Ode des ersten Buches für so zerstört, und zwar durch Interpolation zerstört, erklärte, dass er an der Heilung verzweifelte und sie ganz verwerfen zu müssen glaubte. Und, in der That, die glücklichen Heilversuche von Peerlkamp und Gottfried Hermann haben sie nur zum Theil herstellen können. Er verwarf ausserdem in Ode I, 2 V. 5—12, worin ihm Buttmann und Peerlkamp gefolgt sind, ferner in Ode I, 31 V. 9—16, mit Peerlkamps Zustimmung, dann besonders in Ode II, 13 — Ille et nefasto — V. 1—4, gleichfalls von Peerlkamp anerkannt; endlich hielt er die achte Ode des dritten Buches — Martiis caelebs — ganz und gar für untergeschoben, gleichfalls von Nachfolgern bestätigt.

Auch Faber und Dacier haben mit richtigem Blick Störungen durch Zusatz in Horazischen Oden erkannt, ersterer in der famosen Stelle IV, 4, 17—22, letzterer in IV, 6, wo er glaubte durch Spaltung helfen zu können.

Unter den Engländern ist hier besonders Bentleys und Marklands zu gedenken. Letzterer hat sich mit grösster Entschiedenheit über das Vorhandensein und den Umfang von Interpolationen in allen römischen Autoren, den Prosaikern ebenso wie den Dichtern, ausgesprochen, wie dies schon von Peerlkamp beigebracht worden. Aber ich muss es hier wiederholen, da man dergleichen vergessen zu wollen scheint: In Horatio post omnia, quae in eum scripta vidi, innumera sunt, quae non intelligo. In toto opere vix una est Ode, Sermo vel Epistola, in quibus non hoc sentio, dum lego. Neque adeo miror, cum haec obscuritas a posteris invecta fuerit. Und er schliesst: si isti auctores reviviscerent, in multis sua scripta non agnoscerent.

Mit Bentley verhält sich's weniger einfach. Sein Scharfsinn hat im Manilius gewaltig aufgeräumt, hier bemerkte er die späteren Zusätze in grosser Zahl, aber in seinem Terenz und Phädrus (s. w. u.) war er mit Annahme der Interpolationen schon enthaltsamer, noch ungleich mehr im Horaz, was eben grossentheils seine oft ausschweifende Conjecturalkritik zur Folge gehabt hat. Nur in Od. IV, 8 verwarf er die Verszeile: Non incendia Carthaginis impiae mit dem artigen Wort: ceterum censeo cum prisco Catone Carthaginem delendam esse, und einiges Wenige in den Epoden, wo er sagt, dass nur noch mit dem Schwamm zu helfen sei*). Aber die acht Verse am Eingang der zehnten Satire des ersten Buches liess er fort, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren, sehr wahrscheinlich gemahnt durch Lambin. Man wundert sich über die Enthaltsamkeit des scharfsinnigen Kritikers und über seine Wandelung. Ich glaube etwas zur Lösung des Räthsels beigetragen zu haben und verweise auf das, was im Minos über Guiet und Hardouin gesagt worden. Seit die Jesuiten sich dieses Mittels bemächtigt hatten, um dann weiter auch die Autorität der christlichen Urkunde zu untergraben, wurde es von Seiten profaner Wissenschaft rathsam, diese Richtung der Forschung nicht lebhaft zu verfolgen, denn man arbeitete damit den Feinden der protestantischen Kirche in die Hände; als aber diese den Plan selbst fallen liessen, war wenigstens die ganze Sache in höchsten Misscredit gebracht, eben durch Hardouin. Dies der Grund, dass Heinsius und Bentley einen andern Weg der Kritik einschlugen, sich stets in nächster Nähe der Handschriften haltend und an ihre Autorität das Urtheil anlehnend, s. w. u. Es kommt hinzu, dass dem bewunderten Bentley, wie dies auch seine Conjecturen beweisen, doch das dichterische Verständniss abging, so dass er schon mit dem prosaischen Zusammenhang zufrieden war, und dieser fehlt, sehr begreiflich, auch der Interpolation nur in seltenen Fällen.**)

So ruhte denn die Ausscheidung eingeschwärzter Stellen in römischen Dichtern lange Zeit. Nur Heyne hat im Tibull

---

*) In anderem Sinne spricht Bentley in Sat. I, 6, 126 von der Hand des Interpolators s. w. u.

**) Lehrs wirft gelegentlich (s. w. u.) die Bemerkung hin, Bentley habe die Verunstaltung des Horaz durch Interpolation noch nicht gekannt; dem ist nicht ganz so: da er Guiet kannte und ihn citiert, musste er auch von dessen Bestrebung wissen, so wie von Lambin und anderen französischen Gelehrten: aber er wollte eben davon nichts wissen, namentlich nicht von Hardouin, der ihn vielmehr in die entgegengesetzte, wie es schien, weniger gefahrvolle Bahn trieb. Auch nationaler Charakter und Gegensatz konnte möglicher Weise im Spiel sein. Bezeichnend ist, dass Bentley die längst vor ihm ausgeschiedene Stelle in Od. IV, 4 wieder vollständig aufnimmt ohne die geringste Bemerkung, während er unmittelbar davor Schwierigkeiten findet, und sich in Emendation abmüht. Dagegen fehlt es nicht an Aeusserungen, in denen er die Hülfe durch Emendation für unzulänglich erklärt. Uebrigens war und Vergil mehreres richtig bemerkt, wie er denn auch in den kleineren unter Vergils Namen gehenden Gedichten theils Unterschiebung, theils Interpolation annimmt. Er spricht deutlich aus, das Gedicht Ciris könne nicht aus dem augusteischen Zeitalter sein, dem Culex liege vielleicht echt Vergilisches zum Grunde, nämlich aus einem gleichnamigen verlorenen Gedicht Vergils, das Stück sei aber stark interpoliert: facile adeo ex his potest intelligi, fundum quidem carminis esse posse Culicem illum Maronianum, sed attextas esse a Scholasticis et Grammaticis lacinias plurimas, quibus priscus carminis nitor plerisque in locis admodum attritus ut sit necesse est. Atque haec ipsa faciunt, ut vix cum delectatione, nec nisi ab eo qui jam aliquantum in poetarum lectione versatus sit, legi possit hoc carmen. Male enim cohaerent tot panni a diversis hominibus assuti, et natae sunt ex eo ipso corruptelae dictionis et sententiae plurimae; ut adeo in his carminibus res aliter procedat quam in superioribus voluminibus, quum in interpretationis subtilitate major studii nostri pars versaretur. Aber auch vom Leben Vergils, das als Zeugniss für die Echtheit der überlieferten Stücke dienen soll, urtheilt Heyne, dass es in solcher Rücksicht wenig Beweiskraft besitze: cum tot seriorum hominum nugis illa interpolata sit.

Demnächst ist Näke zu nennen, der die Untersuchung für Horaz wieder aufnahm, in dem Programm von 1821, (zugleich Opusc. I. p. 73). Ihm war in Ode III, 11, 17 das prosaische ejus aufgefallen und dies veranlasste ihn die Strophe in der es enthalten und die sich heraustrennen liess, zu verwerfen: freilich nur ein geringer Anfang; er gab indess die Anregung für Ferneres.

Neuen Aufschwung gewinnt nun die Bestrebung im Jahre 1829 (vielleicht schon früher in der Akademie der Wissenschaften mitgetheilt) durch Philipp Buttmann, und zwar auch für Horaz und dessen Oden, d. h. für denjenigen Dichter und dasjenige Werk, das von hier ab der Mittelpunkt des

---

Bentley frühzeitig auf Unterschiebungen aufmerksam geworden, und in seinem Manilius, einer Arbeit seiner früheren Lebensjahre, leistet er viel in der Auffindung kleiner und grosser Interpolationen. Aber das fertige Werk blieb ungedruckt und erschien erst nach seinem Tode, herausgegeben von seinem Neffen.

Kampfplatzes geblieben ist. Buttmanns Abhandlung „Horaz und Nichthoraz“ (Mythologus II, S. 364) behandelt das Problem schon in weiterem Umfange und tritt mit mehr Entschiedenheit auf: der Sinn des Titels lässt sich nicht verkennen. Die Ausscheidungen beziehen sich auf Od. I, 2; III, 4; III, 17; III, 11, 17, letztere von Näke und hier anerkannt; ebenso finden die schon früher bemerkten Interpolationen in Od. IV, 4; IV, 8, 17 Zustimmung. Der Kritiker schliesst: „Wie dies alles zugegangen frage ich nun nicht weiter, dass es geschehen ist, liegt durch die seltenste aller Aehnlichkeiten in diesen sechs Fällen klar vor Augen: und ich zweifle nicht, dass die Zeit gewisser vorwitziger Aenderungen und Zusätze in den gelesensten Gedichten gerade die allerälteste derselben ist, wo nur noch der Zufall hinzukam, dass diese sehr gemein gewordenen Verunstaltungen in einer der geläufigsten Abschriften auf die Nachwelt kamen“ — Worte, welche wohl zu erkennen geben, dass Buttmann mit den aufgeführten sechs Fällen die Sache keineswegs für erschöpft hielt. In der That sind es nur schwache Anfänge, denn die berührten Stellen, obwohl richtig bemerkt, wie auch sämmtlich von den Nachfolgern als fremder Zusatz anerkannt, sind, wenn wir den Dichter als solchen ins Auge fassen, weder die anstössigsten noch diejenigen, welche sich am besten beweisen lassen.

Ueberhaupt ist zu bemerken, dass Buttmann, eben weil dem Dichter noch so viel Fremdartiges blieb, von ihm keine sonderlich hohe Meinung hatte, sich also noch viel gefallen liess; jedoch ist seine Meinung von Horaz immer noch eine günstigere als die seiner Zeitgenossen, unter denen es solche gebe, die „selbst das Lob des Dichtertalentes, welches sie ihm schmälern, einer Täuschung zuschreiben, indem man Dichtersprache mit eigentlichem Dichterverdienst verwechsele“. Demgemäss will er darthun, dass selbst bei dieser ungünstigeren Ansicht nicht alles von Horaz sein könne, was wir in ihm lesen, sofern es nämlich streite mit dieser ihm von Allen zugeeigneten Dichtersprache: eine Eingangsbemerkung, welche deutlich auf den Zusammenhang Buttmanns mit Näke hinweist.

Dann ist noch besonders auf einen Punkt aufmerksam zu machen. Mit Recht war es dem Kritiker aufgefallen, dass die augenscheinliche Interpolation in Ode IV, 4 die Strophe spaltet, indem sie zur ersten Hälfte einen neuen Schluss, zur anderen einen neuen Anfang setzt. Ich halte, damit sogleich alles beisammen sei, für angemessen, die eigenen Worte des Kritikers hier zu geben. Nachdem er ausser dĕr genannten Ode zuvor noch die sonderbare Stelle in III, 17 vorgelegt, fährt er fort: „Ich habe diese beiden sehr bekannten und längst ebenso beurtheilten Stellen noch einmal ausführlich hergesetzt, damit sie, wenn auch nicht zur Antwort auf die Frage dienen, wie einem solchen Dichter so viel Verse hätten untergeschoben werden können, dennoch jedermann den Beweis an die Hand geben, dass es geschehen ist. Denn die Entwickelung des Zufalles, wie gerade an dieselben Stellen der Strophen Anfang und Schluss eines so saftlosen Einschubs falle, überlassen wir gern denen, welche sich schon bisher damit beschäftigt haben.“ Mit dieser Andeutung, die mehr enthält, als man aus den Worten sogleich heraus liest, war die schlaue Kunst der Fälschung erkannt und ein ganz neuer Gesichtspunkt gegeben. Sie wurde nicht übersehen, und es war hiermit dem Nachfolger eine glänzende Bahn eröffnet, eine Bahn auf der ohne grosse Schwierigkeit viel Wichtigeres zu finden war, als Buttmann selbst gegeben hatte.

Buttmann besprach nur sechs Fälle, die von ihm und seinen Vorgängern gestrichenen Verse betrugen nur eben so viel ganze vierzeilige Strophen, also in Summa 24 Zeilen — welcher Abstand nun, wenn der unmittelbare Nachfolger beinahe den dritten Theil der Verse sämmtlicher Oden für „Nichthoraz“ erklärte. Das musste Zetergeschrei erwecken; konnte es mit Recht geschehen?

Hofman Peerlkamp schritt mit seltener Kühnheit in der eröffneten Bahn fort, begabt mit Scharfblick, unterstützt durch Gelehrsamkeit. Erwarte man nicht, dass alles richtig und haltbar sei; Lessing war in solchen Fällen immer schon mit der Mehrzahl, ja mit weniger zufrieden. Peerlkamps Verdienst bleibt gross, auch wenn manches der Modification bedarf, wenn er auch viel noch übrig liess. Er hat, wozu bisher noch Niemand den Mut hatte, ganze Oden für unecht, für untergeschoben erklärt, er hat vielfach Verse und ganze Strophen über Bord geworfen, und im letzteren Fall hat er nicht selten sich Buttmanns Andeutung zu Nutz gemacht, nämlich dass die Fälschung sogar die Strophe spalte, und er fasste dies so auf, es müsse die Kritik stets auf der Hut sein, wo in benachbarten Strophen sich an derselben Stelle ein Punctum finde. Nun wächst aber auch mit der fortschreitenden Entfernung des Fremdartigen seine Meinung von dem Dichtertalent des Horaz und hiermit wird der Maassstab für das, was er geschrieben und nicht geschrieben haben kann, ein immer strengerer. Und doch hatte der scharfsinnige Kritiker wohl noch nicht das volle poetische Verständniss, nicht denjenigen durchgebildeten Kunstsinn, der, gegenüber einem solchen Dichter, allein entscheiden kann. Auf Einzelnes einzugehen ist hier nicht der Ort, doch wird sich dazu weiterhin noch vielfach Gelegenheit darbieten; was aber unter Unbefangenen und Einsichtigen wohl nicht mehr in Abrede gestellt werden kann, ist, dass hier für die Kritik des Dichters, ja für die Kritik überhaupt, ein Wendepunkt eingetreten sei.

Unter den Männern von Bedeutung, welche sich nicht in stolzes Schweigen hüllten, oder gar heftigen Angriff versuchten, sondern theilweis anerkannten und selbstforschend eingingen, ist nun vor allen Gottfried Hermann zu nennen, in anderen Dingen für Viele eine besondere Autorität. Der weithin geschätzte Gelehrte brachte in dem Universitäts-Programm von 1842: dissertatio de primo carmine Horatii, nicht nur selbst einen sehr auffallenden, höchst wesentlichen Beitrag zu der von Peerlkamp 1834 unternommenen Sichtung der horazischen Oden, denn er strich die beiden Eingangsverse: Maecenas atavis — decus meum, sondern sprach sich auch in sehr anerkennender Weise über die Bestrebung seines Vorgängers aus. Ich hebe daraus hervor (nach Peerlkamps zusammenfassender Wiedergabe in der zweiten Auflage): — etiam literatis hominibus accidere, ut ea, quibus a puerili aetate assueverunt, omni erroris suspicione exclusa, pro veris habeant: insigne exemplum praebere carmina Horatii, quae omni tempore lectitata explicamus, laudamus, admiramur, tanta credulitate, ut etiam ad claram lucem coecutiamus: soporem illum excuti coeptum in editione Harlemensi, cujus tamen auctorem nunc longius, quam par erat, nunc non eo usque, quo oportebat, progressum. Man kann sich nicht stärker und deutlicher aussprechen; aber der Erfolg blieb doch nur ein mässiger. Während Eichstädt in seinen Paradoxa Horatiana die Schaar der zahlreichen Gegner anführte, hielten diejenigen, deren Stimme hier viel vermocht hätte, sich in einer mehr abwartenden Stellung; sie bekämpften Peerlkamp zwar nicht, gingen aber auch so wenig darauf ein, dass die Gegnerschaft sich dadurch nur ermutigt sah.

Meineke's erste Horazausgabe erschien 1834, also gleichzeitig mit Peerlkamps Horaz und ein Einfluss des letzteren war hier nicht zu erwarten, um so weniger als die Absicht vorlag, mit Fernhaltung reichlich eingedrungener Conjecturen einen möglichst auf handschriftlicher Autorität beruhenden Text zu geben; doch finden wir darin bereits an drei Stellen die Interpolation bezeichnet, (s. Minos S. 69.) Neu war die Theilung der choriambischen Oden in vierzeilige Strophen; die blosse Möglichkeit, dieselbe (bis auf Eine Ausnahme) ohne irgend eine Streichung durchführen zu können, musste bei allen conservativ Gesinnten der Neuerung Eingang verschaffen. So blieb denn diese Ausgabe, so anspruchslos sie auftrat, für längere Zeit von überwiegendem Einfluss, nach wie vor aber war das Bestreben, den Dichter durch Annahme ausgedehnter Interpolationen herzustellen mit dem Vorwurf von etwas Hyperkritischem und Abenteuerlichem behaftet, und Peerlkamp selbst war in den Augen sehr Vieler immer noch eine Art von eigenthümlichem Schwärmer, jedenfalls ein Ketzer. Aber Meineke selbst trat, als im Jahr 1854 eine neue Auflage seines Horaz begehrt wurde, in einer ganz anderen Weise auf. Obwohl wahrscheinlich jetzt auf Hermanns tapferes Vorgehen gestützt, darf man doch sagen, dass er von neuem das Eis gebrochen habe. Wir lesen das entschlossene Wort: — Peerlkampius, quem virum ego post Bentlejum unum omnium praeclarissime de Horatio meritum esse profiteri non dubito et futilissimis saepe rationibus oppugnari indignor. Hiermit stimmt freilich nicht recht, dass der gelehrte Herausgeber in dieser seiner neuen Ausgabe nur eben ein Minimum von Peerlkamps Athetesen sich anzueignen wagt, obwohl er selbst ein paar eigene hinzufügt.

Es scheint angemessen hier zusammenzustellen, was Meineke ausscheidet, zunächst in den Oden: Ode I, 2 V. 9—12, nach Buttmann; I, 3 V. 17—20, ein Theil des von Peerlkamp Verworfenen; I, 6 V. 13—16, wiederum ein Theil des von Peerlkamp Beseitigten; I, 9 V. 9—12 aus eigenen Mitteln; I, 22 V. 13—16 mit Peerlkamp; I, 31 V. 9—16 wiederum mit Peerlkamp, II, 20 V. 9—12 mit Peerlkamp, III, 17 V.

2—5 mit Buttmann, Näke u. A.; III, 23 V. 17—20, mit Peerlkamp. IV, 4 V. 18—22 mit Faber, Guyet u. A. und ebenda V. 61—64 mit Buttmann; IV, 8 V. 15—19, zum Theil mit Bentley, der V. 17 verwirft, und Peerlkamp, der V. 14—17 opfert; ebenda V. 30 und 35, aus eigenem Antrieb zum Behuf der Herstellung vierzeiliger Strophen. Das sind im Ganzen 13 Fälle, (Bernhardy will nur 11) oder 51 Verse — bei grösster Vorsicht und Enthaltsamkeit! Geht doch Meineke an der geistreichsten und wichtigsten Ausscheidung Peerlkamps, I, 24 V. 1—4 stillschweigend vorbei und bemerkt von I, 1 V. 1, 2 nur: suspectat G. Hermannus. — In den Sermonen hat M. nur zwei Zeilen verworfen: I, 2, 13: dives agris — und II, 3, 154: quod latus aut renes. — In den Episteln entfernte er schon in seiner ersten Ausgabe den Vers I, 1, 56: laevo suspensi loculos tabulamque lacerto, der Bentley's Scharfsinn entgangen war und Wieland zu einer ganz ungetreuen Uebersetzung nöthigte. Er wiederholt sich aus Sat. I, 6, 74, musste aber auch schon ohnedies hier gestrichen werden, weil er gar nicht passt. Ausserdem strich M. V. 60, 61. (s. Minos). Summiren wir nun diese Verse, so ist die Zahl, verglichen mit denen, welche der so belobte Peerlkamp streicht, immer nur eine äusserst geringe und leider sind gerade dessen gelungenste Ausscheidungen unbeachtet geblieben.

Meineke hat übrigens drei verschiedene Arten, die Interpolation zu bezeichnen, offenbar im Zusammenhange mit dem Grade seiner Ueberzeugung oder auch Vorsicht. Entweder lässt er Verse und ganze Strophen im Text völlig weg und verweist sie in marginem, d. h. unter den Text, neben die varia lectio, so z. B. in Ode IV, 8; Epist. I, 18, 92 — und dies ist, wie er andeutet, die bestimmteste Art seiner Ausscheidung; dann die Beibehaltung im Text, aber Einschluss mit eckigen Klammern, uncis, so meistentheils; endlich bei gar keinem Vermerk im Text die Erwähnung der Unechtheit oder Verdächtigkeit in der Vorrede. Die Fälle der letzteren Art sind noch besonders zusammenzustellen, nämlich:

Carm. II, 13. Tres ultimas carminis strophas in fraudis suspicionem vocavit nuper J. E. Ellendtius in programmate Regimontano a. 1853. argumentis usus, ut mihi videtur, non invictis quidem, at dignis tamen quae diligenter expendantur.

Carm. II, 17. Credo verum vidisse Peerlkampium, qui postremas quinque strophas a tribus primis resciderit. Quartae quidem strophae tam ridiculum πάθος est, ut Horatio prorsus indignum esse existimem.

Carm. III, 11, 17—20. Ultimam quoque stropham, Peerlkampio merito suspectam vellem certe uncis circumdedissem.

Carm. III, 27, 21—24. Hos versus fortasse recte damnavit Peerlkampius, quamquam —. Allein Peerlkamp streicht hier auch V. 32—48, was in jeder Art beachtenswerther war, worüber indessen Meineke schweigt.

Carm. IV, 4. Ultimam stropham fortasse recte Peerlkampius Horatio abjudicat.

Also auch dies kein erheblicher Zuwachs. Meinekes Wort scheint dennoch Eindruck gemacht zu haben, es war aber auch nicht, wie dort, in einem Universitätsprogramm, sondern in der Vorrede einer Schulausgabe gesagt.

Für mich, der ich mich gerade damals schon mit solchen Dingen beschäftigte, bedurfte es dieses Antriebes nicht; war ich doch auf eigener Bahn schon ein gut Stück Weges gegangen, ehe ich von Peerlkamp Kenntniss erhielt. Ich hatte meine Schule an der Theogonie des Hesiod gemacht, erschienen im Jahre 1841, so wie in der früheren Arbeit über die Fragmente des Archytas: ich kannte den Umfang der Unterschiebungen und besass Kenntniss von der Art, ja von der Kunst der Interpolatoren, welche dieselbe ist bei Griechen und Römern. Dass mein Buch über die Interpolationen in den römischen Dichtern schon bei seinem Erscheinen Aufmerksamkeit erregt hat, da wo es Empfänglichkeit und Unbefangenheit vorfand, bei jungen Gelehrten, so wie auch bei bedeutenden Autoritäten, davon habe ich erfreuliche Beweise; wiewohl leider die letzteren meistens ihr Urtheil nur privatim äussern und damit nicht in die Oeffentlichkeit hervortreten wollen, so lange draussen eine andere Windrichtung herrscht. Doch ist seitdem offenbar die Stimmung für Peerlkamp und die Annahme von Interpolationen im Wachsen und ich darf annehmen, etwas dazu beigetragen zu haben. Nicht selten konnte ich Peerlkamp bestätigen, aber ich habe ihn auch eben so oft einschränken müssen, als ich wieder über ihn hinausgegangen bin.

Gewiss habe ich diese günstigere Stimmung nicht vorgefunden; das beweist unter andern ein im September 1859 erschienener Aufsatz von Professor W. Teuffel in Tübingen, abgedruckt in dem Correspondenzblatt für die gelehrten und Realschulen, sechster Jahrgang No. 9. Hier giebt der geehrte Verfasser, freilich etwas spät, eine Kritik des Peerlkampischen Buches. Auf welchem Standpunkt er steht, das sagen uns sogleich die ersten Worte: „der Jesuite Hardouin soll gesagt haben: Glaubt Ihr, ich stehe jeden Morgen um drei Uhr auf, nur um anderen Leuten nachzuplappern? Diese Aeusserung ist charakteristisch für sein ganzes Wesen und seine literarische Stellung: der Ruhm der Selbständigkeit, Originalität war es vor Allem dem er auf jede Weise nachjagte, auch auf Kosten der handgreiflichsten Wahrheit und des gesunden Menschenverstandes.“ Wer in meinem Buch den bezüglichen Abschnitt gelesen hat, wird sich überzeugen, wie befangen diese Auffassung ist: eine Betrachtung über Peerlkamp mit Hardouin zu beginnen, verschiebt von vorn herein die Sache, denn beide haben wenig mit einander gemein, jener steht auf dem Standpunkt der Wissenschaft, dieser auf dem eines Parteimanoeuvers. Weiterhin sucht der Kritiker zwar ein wenig einzulenken, allein er unterliegt auch hier gerechtem Tadel, z. B. wenn er sagt: „Kein Dichter des Alterthums wurde so fleissig abgeschrieben und von keinem sind so viele Handschriften auf uns gekommen, als eben von Horaz, und diese Handschriften zeigen im Ganzen und Einzelnen eine so grosse Uebereinstimmung, dass wir hier einen ganz festen, positiven Boden haben.“ Dies trifft nicht, da ja eben schon Peerlkamp angedeutet und ich noch näher ausgeführt habe, dass die Schicksale des horazischen Textes, so wie auch anderer Autoren, älter sind als unsere sämmtlichen Handschriften, dass schon in den ersten Jahrhunderten des Alterthums der gefälschte Text in allem Wesentlichen feststand, und dass nur noch in einzelnen Fällen die Abweichung sich in den Handschriften zeigt, für Horaz in Satire I, 10. Der strenge Kritiker fährt fort: „Thun wir einen Schritt über ihn (jenen vermeintlichen festen Boden) hinaus, so sind wir in das Gebiet der schrankenlosen Subjectivität, der luftigen Einbildungskraft übergetreten, und es liegt ganz und gar nur an uns, wie weit wir auf diesem Wege fortgehen, wann wir Stillstand machen wollen. Es war daher ganz in der Ordnung und durch die bisherige Principlosigkeit und Inconsequenz wohl verdient, dass nun auch wieder im

Grossen der Versuch gemacht wurde die Rechte des individuellen Geschmackes und Urtheils der Autorität der positiven Thatsachen gegenüber geltend zu machen; und zwar kam dieser Versuch von einer Seite her, von welcher man ihn am wenigsten erwartet hätte, von Holland. Auch diesmal wieder galt der Streich der Lyrik des Horaz, aber er war diesmal nicht mit französischer Heftigkeit und Oberflächlichkeit geführt, sondern mit holländischer Gründlichkeit und Zähigkeit. Würden auch die Nachwirkungen dieses Unternehmens nicht noch immer fortdauern auf dem Gebiete der Philologie, wäre dasselbe in seinem Princip auch nicht noch immer unbeleuchtet, so lohnt es sich doch auch jetzt noch die Besprechung desselben vorzunehmen, schon darum, weil es eine Phase der Geschichte der Kritik darstellt, welche zwar schwerlich wieder mit solchem Eclat sich geltend machen wird, weder in der Theologie (Rationalismus), noch in der Philologie, aber noch lange nicht vollständig überwunden und beseitigt ist."

Es gehört zur Vollständigkeit unserer Darstellung, dass wir diesem stärksten und in grösster Allgemeinheit gesagten Wort eine Stelle geben; spricht der Verfasser doch mit einer sittlichen Würde, Salbung und Indignation. Aber eben dies halte ich für durchaus ungehörig, zumal wenn die beste Lust bezeigt wird, Peerlkamp und seines gleichen nicht nur mit dem Jesuiten Hardouin, sondern auch mit David Strauss und den Bilderstürmern zusammen zu werfen, d. h. von Hause aus einen anderen Boden zu betreten als den wissenschaftlichen. Aber auch seine einzelnen Auslassungen erfordern Abwehr und verdienen vor dem Forum der Wissenschaft Zurechtweisung und Ordnungsruf. Wie roh die Alternative: entweder der unbedingte Glaube an die handschriftliche Autorität, die hier sehr mit Unrecht als das einzig Positive dargestellt wird, oder sogleich die schrankenlose Subjectivität. Und wenn dann wieder der Verfasser von einem „Recht" des subjectiven und individuellen Urtheils spricht, so müssen wir auch das ablehnen, denn dieses hat eben kein Recht, so lange es nicht mehr ist als subjectives und individuelles Urtheil. Ebenso ungehörig war es hier die Nationalcharaktere einzumischen, denn es handelt sich um eine allgemeine Frage und Aufgabe der Wissenschaft, und Hardouin ist hier mehr Jesuit als Franzose. In der Art, wie Prof. Teuffel das Positive und die individuelle Willkühr gegenüberstellt und nur die Existenz dieser Extreme anerkennt, wird recht eigentlich die wissenschaftliche Discussion ausgeschlossen und er selbst giebt auf das deutlichste seine leidenschaftliche Stimmung zu erkennen, die wahrlich der Stärke seiner Sache nicht das Wort redet.

Gleichwohl halte ich des Verfassers Einwendungen gegen Peerlkamp weder durchaus für fehltreffend, noch unerheblich, so dass hier noch näher darauf einzugehen ist. Ich hebe noch die Worte heraus: „Ebenso kann man aus der grossen Verbreitung, welche diesen Gedichten zu allen Zeiten zu Theil wurde, mit Recht nur darauf schliessen, dass deswegen auch die Controle um so grösser, eine Verfälschung somit um so schwieriger war. Hr. P. dagegen sieht in jedem Leser des Horaz einen Interpolator desselben, und je fleissiger er ihn studirt findet, um so grösseres Verderbniss sieht er in den Text einbrechen. Ebenso ist ihm jeder römische Lyriker, den die spätere Literaturgeschichte nennt, ein solcher, dessen verlegene Waare von ihm selbst oder Anderen gern unter die gangbaren Artikel der Horazischen Lyrik eingeschwärzt wurde. Dann macht sich P. das Verfahren bei der Herausgabe und dem Abschreiben der Gedichte anschaulich und deutet es für seine Zwecke aus, Horaz veranstaltete — nach P's. durch nichts begründeter Vermuthung — von seinen Gedichten mehrere und veränderte Ausgaben; und die Römer hatten ein so unerhörtes literarisches Interesse, dass die Besitzer früherer Ausgaben nicht nur die Verbesserungen und Zusätze der späteren nachtrugen, sondern bei dieser Gelegenheit — wo sie doch ein ächtes Original vor sich haben mussten — doch auch Fremdes, etwa auch Eigenes, hinzufügten. Ebenso blieb in den Handschriften oft noch Raum leer, welchen man in späteren Zeiten wenigstens (denn nur von diesen hat es P. nachgewiesen) um jeden Preis ausfüllen wollte, und zu solchen Lückenbüssern mochte man namentlich solche Gedichte wählen, bei denen der Name des Verfassers nicht mehr bekannt war. Von solchem Verfahren wäre die natürliche Folge, dass sich gegen das Ende der Bücher hin die Anzahl der verdächtigen Stücke auffallend vermehrte, wovon aber P. selbst nichts bemerkt hat. Weiter wurden die Gedichte vielfach commentirt, geographische, mythologische Bemerkungen beigefügt, die man gern versificirte und die sich allmälig in den Text einschlichen. Sodann wurde Horaz als Lehrmittel für den poetischen Unterricht benützt, da war bald ein Gedicht von ihm in ein anderes Metrum umzusetzen, bald über ein Thema desselben ein neues Gedicht zu liefern, bald eines aus dem Kreise seines Lebens neu aufgegeben z. B. Horatius Maecenati se commendat; Horatiana dieser Art wurden dem Horatius selbst in der Weise beigefügt, wie etwa die Anacreontica dem Anacreon".

Diese Worte entsprechen der Ausführung, welche Peerlkamp in dem als Vorrede dienenden Brief gegeben hat und dieselbe Auffassung findet sich auch in dem Commentar zu den einzelnen Oden wieder. Nicht als ob er die wahre Ursache, den Buchhandel, unberührt gelassen hätte, aber er hebt ihn nicht genug hervor, stellt den Zusammenhang desselben mit namhaften Herausgebern nicht hinreichend ins Licht und verweilt ausführlicher bei anderen Vorgängen, welche, wenn sie überhaupt im Spiel sind, doch untergeordneter Art sein müssen; sie machen überdies die Entstehung der Interpolationen mehr zu einer Sache des Zufalls und erklären das Ganze der Erscheinung keineswegs, namentlich nicht, wie eine so grosse Uebereinstimmung der Handschriften hätte erwachsen können. Diese immer noch ungenügende Erklärungsart steht aber in nahem und untrennbarem Zusammenhange mit seiner unzulänglichen Vorstellung von dem Wesen der Zusätze und Unterschiebungen. Er glaubt sie in sprachlicher Beziehung erkennen zu können, wie das die im Commentar häufig vorkommenden Bemerkungen bezeugen: non satis latine dictum; non credo esse latinum, nec vidi exemplum; Horatius sic potius scripsisset u. s. w.; demgemäss, wie auch Bentley und Markland gethan, verlegt er die Entstehung mehr in die Schulen und mehr in spätere Zeit, dagegen ist er wohl noch nicht in voller Klarheit über die Absicht, und worauf es wesentlich ankommt, die Kunst der Fälschung.

Wenn nun in allen diesen Punkten Teuffel Peerlkamp gegenüber allerdings im Recht ist, so hat er es der Sache gegenüber jetzt nicht mehr. Keiner seiner Gegengründe trifft mich, meine Auffassung und Ausführung, denn ich weiche hier nicht unwesentlich von Peerlkamp ab. Gerade als Teuffel so entschieden auftrat, erschien mein Buch und es war noch nicht in seine Hände gelangt. Er wusste von mir nicht und ich nicht von ihm; und doch glaube ich ihn, ohne bei der Abfassung von ihm Kunde haben zu können, schon im Voraus widerlegt zu haben. Ich werde auf den Gegenstand zurückkommen.

Im Einzelnen richtet sich Teuffels Vorgehen gegen Peerlkamp hauptsächlich auf zwei Oden, welche dieser als des Horaz unwürdig verworfen, nämlich I, 20: Vile potabis — und I, 30: O Venus, regina Cnidi Paphique; der Kritiker glaubt sie halten zu können und giebt Gründe; ich lobe hier seine Mässigung, da er darum nicht in Düntzers Posaunenton einstimmt. Auch ich bin hier wiederum der Meinung, Peerlkamp habe den Gegenstand nicht eingehend genug, am wenigsten erschöpfend, behandelt, so dass sehr wohl noch ein Zweifel bleiben konnte und bleiben musste, so wie denn eine fernere Behandlung nöthig wird. Aber Rom ist nicht an Einem Tage gebaut worden, und es darf unsere Achtung vor dem Verdienste des Mannes nicht verringern, wenn er auch in einer so wichtigen und umfangreichen Sache noch manches und vieles unerledigt gelassen hat. In meinem mit der Jahreszahl 1859 erschienenen Minos glaube ich das Meinige gethan zu haben, und werde darin fortfahren.

Nun erschien im Jahr 1862 eine neue Auflage der Peerlkampischen Arbeit; sie nennt sich Editio altera emendata et aucta, aber sie enthält ausser einer neuen Vorrede kaum eine bemerkliche Aenderung oder einen wesentlichen Zusatz, am wenigsten einen solchen, mit dem Teuffels Einwendungen begegnet wäre — dies würde auch die ganze Auffassung und Anlage des Buches alterieren. Der Gelehrte, in hohem Alter und leidendem Zustande, hat sich auf einen stillen Landsitz zurückgezogen, er lebt abgeschnitten von der literarischen Welt, wie auch entblösst von reicheren literarischen Hülfsmitteln. Er gedenkt in der Vorrede der zahllosen Angriffe, denen sein Werk, besonders in Deutschland, ausgesetzt gewesen, kaum der hundertste Theil davon sei ihm zu Gesicht gekommen, dagegen erwähnt er des Hermann'schen Programms, ohne jedoch von dessen Hauptinhalt, dem Verwerfen der Eingangsworte, Maecenas atavis — Kenntniss zu nehmen und an dem betreffenden Ort, beistimmend oder widerlegend, sich darüber zu äussern. Gewiss ist dies in hohem Grade zu bedauern, wenn es sich auch recht wohl durch das Alter und die Verhältnisse des würdigen Mannes erklärt. Unter solchen

Umständen darf ich mich denn wohl auch nicht beschweren, wenn Peerlkamp von meinem drei Jahre zuvor erschienenen Werk nicht die geringste Kunde zugekommen war. Mehr hätte ich mich zu beklagen über die Indolenz seiner gelehrten Landsleute, die wohl billig es ihm hätten zuführen sollen, um so mehr, als es so viel zu seiner Ehre und Anerkennung enthält, welche ihm doch sicherlich nicht im Ueberfluss zu Theil geworden ist. Namentlich bedaure ich, dass dem Gelehrten nicht bekannt geworden, wie ich in einem wichtigen Fall seine Kritik durch ein äusseres Zeugniss bestätigen konnte. *)

Eine nicht unerhebliche Verstärkung hat die Sache der Interpolation für einen andren Dichter im Jahr 1863 durch Karl Lehrs erhalten. In diesem Jahr nämlich publicierte der geschätzte Kritiker in Fleckeisens Jahrbuch die „Adversarien über die sogenannten ovidischen Episteln“, später, 1869, mit einer neuen Einleitung abgedruckt in seinem Horaz. Während Scaliger in den Heroiden schon eine Stelle von 34 Versen als fremdartig bezeichnete, in Epist. XIV, 85—118, sie aber für anders woher entnommen, also immer noch für ovidisch hielt,**) hatte Heinsius einen anderen Weg der Kritik vorgezogen, auf dem dann besonders Lachmann fortgegangen ist. Der Sinn dieser Bestrebungen ist gleichfalls die Annahme der Interpolation zu vermeiden, jedoch sich enger jeder Art von Autorität anzuschliessen; um so mehr ist nun zu beachten, dass ein Lachmann so nahe stehender Gelehrter, wie Lehrs, sich doch wieder der Interpolation zuwendet, offenbar in der Ueberzeugung, dass alles Andere nicht ausreiche die Erscheinung zu erklären und zu entfernen, was nicht vom Dichter kommen kann. Ausser der Annahme völlig untergeschobener Stücke ist hier auch für die übrigen von einer fremden Hand die Rede, welche überall grössere und kleinere Zusätze gemacht habe, wobei der Scharfblick des Kritikers, auf dessen Arbeit ich verweise, sich nicht verkennen lässt. Leider kann ich von seiner späteren Leistung im Horaz nicht eben so günstig urtheilen, werde aber darum hierüber weiter unten ausführlicher sein müssen; eine nähere Beleuchtung des von Heinsius und Lachmann Erstrebten ist gleichfalls in unserer Sache nicht zu übergehen.

---

*) Lucian Müller in seinem Aufsatz: „Ein Besuch bei Hofman Peerlkamp (Neue Jahrbücher für Philol. 1863, S. 171) glaubte dem damals siebenundsiebzigjährigen versichern zu dürfen, seine Verdienste würden in Deutschland „fast überall anerkannt“, und es gebe kaum einen bedeutenden Philologen, der nicht bei der Erklärung des Horaz die Harlemer Ausgabe sorgfältig berücksichtigte. Dabei scheint aber der Verfasser selbst nicht eben viel von Peerlkamps Meinungen anerkennen zu wollen und seine Vorstellung von der Entstehung der Interpolationen ist eine gänzlich abweichende (s. w. u.)

**) Wenn Lehrs kurzweg sagt: Scaliger hielt sie für interpoliert, so bedarf das einer näheren Bestimmung oder Berichtigung, denn er ist auch hier nicht für Interpolation sondern Transposition.

Bei dieser Gelegenheit werde noch erwähnt, dass Lachmann, seiner Richtung und seiner Vorsicht getreu, in den Oden des Horaz bis auf die verzweifelte Stelle in IV, 8 die Frage der Interpolationen zur Seite liegen liess, ohne sie jedoch ausdrücklich zu bekämpfen — ob sich in seinen auf Horaz bezüglichen Papieren vielleicht noch etwas darüber finden sollte? *)

Dass die in neuerer Zeit hauptsächlich von Peerlkamp, von Gottfried Hermann und von mir vertretene Richtung der Kritik bereits durchgedrungen sei, wird man im Angesicht der gangbaren Ausgaben nicht behaupten können; allein das wäre auch zu viel verlangt. Die Einen streuben sich noch immer, als ob nie ein Grund vorgebracht wäre, oder kämpfen mit Gründen, wie Meineke sie richtig benennt, die Anderen sind wohl in ihrem Herzen günstiger gesinnt, allein sie wagen kein offenes Bekenntniss. Ihren Ausgaben konnten sie nur dadurch allgemeinere Anerkennung und Verbreitung sichern, dass sie in der Bezeichnung von Interpolationen mit äusserster Mässigung und Enthaltsamkeit verfuhren, wobei es denn zu geschehen pflegt, dass die Wahl nicht immer auf die wichtigsten und am besten begründeten fällt. Der Gebrauch in den Schulen schien zunächst davon abhängig; aber der Dichter hat

---

*) Leider hat Lachmann, mit dem ich so lange Jahre in beinahe täglichem Verkehr gestanden und der meinen Annahmen im Tibull so willig beitrat, meine auf Ermittelung der Interpolationen gerichteten Bestrebungen, so wie auch die von Lehrs, nicht mehr erlebt, was wir in hohem Grade zu beklagen haben.

noch Anspruch auf andere Leser. Indessen ist auch für jenen Zweck in den Ausgaben von Meineke und Lynker immer schon genug geschehen, und selbst die in mehr als einer Rücksicht elegante Ausgabe von Haupt, 1861, welche nicht den vollen Anspruch einer kritischen macht, giebt deutlich zu erkennen, dass der Herausgeber sich gegen die Annahme von Interpolationen nicht feindlich stellt, wenn er sie gleichwohl auf ein äusserstes Minimum beschränkt, und sogar noch merklich unter dem bleibt, was schon Bernhardy zugestanden hat.

Bei der Bedeutung des Gelehrten verlohnt sich's wohl einen Blick auf die von ihm anerkannten und nicht anerkannten Interpolationen zu werfen. In Ode I, 2 wird die dritte und sechste Strophe als verdächtig bezeichnet, beides mit Guiet, ersteres überdies mit Buttmann, letzteres mit Peerlkamp. In I, 12 bie beiden Strophen V. 36—44, mit Peerlkamp, der aber noch mehr verwirft; Haupts Ausscheidung dieser Stelle ist besonders darum zu beachten, weil V. 37 von Priscian und V. 41 von Quintilian, hier mit der Abweichung intonsis statt incomptis, citiert wird. Ferner in Ode III, 4, V. 69 bis 73 mit Buttmann und Peerlkamp; und in Ode III, 11 die Strophe V. 17—20, mit Buttmann und Näke; dann ferner in Ode IV, 8 V. 15: non celeres — bis V. 19: rediit, mit Bentley, Lachmann, Peerlkamp, endlich ebenda V. 28 und V. 33, um mit Meineke auch hier die vierzeiligen Strophen durchzusetzen (s. w. u.). Dagegen ist auffallend, dass Haupt die schon von Dacier, Sanadon, Jonson und Gesner angefochtenen Verse in Ode III, 17 V. 2—5 verschont und sogar die unerhörtesten von allen und darum am frühesten für unecht erkannten in Ode IV, 4 V. 18—22 als ganz unverdächtig stehen lässt, denn er giebt statt der eckigen Klammern das einfache Zeichen der Parenthese. Gewiss wird hiedurch die innere Eleganz des Dichters und dieser selbst nicht hergestellt; schwerlich ist das die Meinung des Herausgebers, so wie es auch fern liegt zu verlangen, es solle die Kritik auf dem Punkt, wo er für den Zweck des Büchleins stehen geblieben, überhaupt Halt machen.

Von besonderem Interesse ist mir, dass Haupt in Epode 16 die noch von keinem Vorgänger angefochtenen Verse 61, 62 verwirft, gewiss mit Recht; aber es ist dies nur ein erster scheuer Schritt (s. w. u.).

So rechne ich es denn auch der von O. Keller in seiner mit A. Holder unternommenen neuesten sehr verdienstlichen Ausgabe, sofern sie in grosser Ausdehnung den jetzt vorliegenden kritischen Apparat giebt, (ohne ihn jedoch selbst erschöpfend zu benutzen), noch als ein besonderes Verdienst an, dass sie auch die von neueren Kritikern angenommenen Interpolationen verzeichnet. Ich verlange hier zwar keine Vollständigkeit, denn es ist, wie wir zeigen werden, auf diesem Gebiet auch viel des Uebereilten zu Tage gekommen, und eingehendes Urtheil liegt ja überhaupt ausserhalb der Aufgabe des Buches; aber ich kann doch auch hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass eine weniger sporadische Verzeichnung, besonders aber eine Berücksichtigung des Beachtenswerthesten zu wünschen wäre, so weit es mich betrifft, z. B. bei Ode III, 4, III, 6, IV, 6.

III.

UNSERE STELLUNG.

Wie der Philologe von Fach ebensowohl die Aesthetik als die Logik zu Hülfe nehmen muss, so verachten auch wir die philologischen und diplomatischen Hülfsmittel keineswegs, mithin ist hier keine Trennung und noch weniger ein Gegensatz. Wie unrecht nun, wenn die ästhetische Kritik, d. h. eine solche, welche den Dichter als Dichter behandelt wissen will, von vorn herein und im Allgemeinen Verdächtigung erfahren muss. Da kann man hören, es sei gefahrvoll den Dichter verschönern zu wollen, er müsse selbst in seinen Mängeln bestehen. Als ob wir denn jenes wollten, als ob wir denn dies bezweifelten! Allerdings in seinem Wesen, also auch in seinen Mängeln, soll der Dichter bestehen, nur nicht in fremden, nicht in solchen, die ihm von aussen her angeheftet sind. Gerade auch von den fremden Schönheiten wollen wir ihn befreien, weil diese nämlich bei näherer Betrachtung als deren Gegentheil sich erweisen.

Ein Vergleich und der Blick auf andere Künste bringt vielleicht mehr Klarheit über das, was uns obliegt. Man habe das Fragment einer Antike, einer herrlichen Statue; um zum Genuss des Ganzen zu gelangen, um das Werk in einem Museum aufstellen zu können, um es in weiterem Kreise geniessbar zu machen, hat man es restauriert, der unvergleichlich schöne Torso hat Beine, Arme, er hat sogar einen Kopf erhalten. Aber das Werk ist nicht in die Hand eines Meisters gekommen, der Restaurator hat die Bewegung missverstanden; sich in den Geist der Antike nicht hineinfinden können. Das Ganze hat also nicht gewonnen, es macht einen peinlichen Eindruck selbst das Echte ist nicht mehr zu geniessen, der kunstgebildete Beschauer ist gestört, verstimmt. Augenscheinlich wird es ein Gewinn sein, die Restauration entfernt zu sehen, das Fragment wieder als solches zu haben. Und man denke sich ferner das Gemälde eines alten Meisters, das leider beschädigt auf uns gekommen. Der Besitzer will es zu Gelde machen und er hofft ein besseres Geschäft, wenn er es zuvor restaurieren lässt; aber auch er findet nicht die gewissenhafte Meisterhand, sondern geräth in die Werkstatt eines Pfuschers. Der nun ist schnell bei der Hand die Schäden auszufüllen und da, wo die zarte Oberfläche gelitten hat, nachzuhelfen; aber seine dreiste und ungeschickte Hand geräth weiter und weiter und um den Abstand des Alten und Neuen zu verdecken, ist er zuletzt genöthigt das Ganze zu übermalen. Das werthvolle Werk, wir haben davon Beispiele gesehen, ist nun werthlos, der Kunstfreund, der Kenner hat keine Freude mehr daran. Da fragt sich's nun: wird es noch möglich sein, den entstellenden Ueberzug wieder zu entfernen, ohne dem Ursprünglichen zu nahe zu treten? Gewiss ist dies nicht in allen Fällen möglich, namentlich da nicht, wo der Restaurator zuerst verputzt und mit dem alten Firniss zugleich die Uebermalung weggenommen hat, so dass nur noch die erste Anlage, die Untermalung, verblieben ist — wir haben Beispiele auch von diesem schlimmeren Fall. Muss nun bei der alten Poesie in ähnlicher Weise die Herstellung des Originals selbst mit seinen Schäden unser Wunsch und unsere Aufgabe sein, so finden wir hier die Verhältnisse sehr viel glücklicher. Dort war es schon Gewinn auf das Fragment zurückzugehen, das Bild mit seinen sichtbaren Schäden wiederzugewinnen; aber bei denjenigen Restaurationen und Verklexungen, um die es sich hier in der Poesie handelt, steht es insofern ganz anders, als, bis auf wenige Ausnahmen, das Original vollständig unter der Uebertünchung verborgen liegt, überhaupt gar keine Schäden hatte, welche Hülfe nothwendig machten; spricht doch alles dafür, man habe immer nur zugesetzt, niemals genommen oder verändert.

Um wieviel lohnender, um wieviel dringender nun die Aufgabe der Herstellung! Wer aber einmal den Reiz empfunden hat, den es gewährt, das Kunstwerk in seinem Glanz und seiner geistigen Lebenskraft und Lebensfrische unter dem überdeckenden Wust hervorzuziehen, wer an dem wieder entdeckten Kunstwerk seine Freude gehabt, der wird uns nicht mehr reden von Gefahr und von Verschönerung. Gefahr ist nun auf alle Fälle nicht vorhanden, denn der überlieferte Zustand bleibt nach wie vor und gelänge das Experiment nicht, es kann jeden Augenblick erneuert, oder auch aufgegeben werden, also ganz anders als bei dem Bilde, wo jeder Versuch eine Frage der Existenz ist.

Verschönerung ist nun auch keineswegs der leitende Gesichtspunkt, sondern vielmehr das Resultat, und dies meistens in durchaus überraschender Weise. Es sind Anstösse, die man entfernen will, die Schönheit ergiebt sich von selbst, sie kann nicht gesucht, nicht hinzugebracht werden. In vielen Fällen sind es Merkmale ganz anderer und sehr bestimmter Art, welche den Ausschluss von Zeilen und Strophen nothwendig machen: es kommen Dinge vor, die nicht bloss gegen die Aesthetik und den Geschmack, sondern gegen die prosaische Logik und den gesunden Menschenverstand verstossen und die schlechterdings nicht neben einander bestehen können, es handelt sich oft um Anstösse, die für jedes Urtheil unleugbar dastehen, die nicht vom Dichter selbst kommen können und von denen nur fraglich ist, auf welchem Wege man sie entfernen soll. Sehr oft ist, wo wir einfach mit der Annahme der Interpolation heilen, zuvor die sehr viel schwierigere, nur palliative und erfolglose Heilung durch Conjectur versucht worden, häufig auch die sehr missliche durch Umstellung, wobei denn Störung und Schaden nur vergrössert wird. Bei den in der Epistel an die Pisonen so vielfach versuchten Herstellungen durch Transposition, versucht durch eine Reihe der namhaftesten Philologen, leiteten besonders logische Bedenken und Gesichtspunkte: diese eben so gewagten als verunglückten Versuche haben keinen Anstoss erregt und werden noch immerfort erneuert.

Aber es ist nun vor allem auch falsch zu fordern, dass, wo wir Interpolationen bezeichnen, diese sogleich nach Form und Inhalt ihre Verdächtigkeit für jedes Verständniss an der Stirn tragen sollen. Ich habe, so glaube ich und finde darin Zustimmung, nachweisen können, dass die Interpolationen meistens aus alter Zeit herrühren, aus einer Zeit, die nicht eben weit von den Dichtern entfernt ist, sodann dass sie von geschickter Hand kommen, dass sie, wie schon Buttmann richtig erkannte, mit schlauem Sinn gemacht sind, dass also hier eine auffallend schlechte Sprache durchaus nicht zu erwarten ist, noch weniger aber ein absoluter Unsinn des Inhaltes. Wie fehltreffend daher die gewöhnliche Art der vermeintlichen Widerlegung, wenn man nur eben darthut, dass die fraglichen Stellen einen Sinn enthalten, nicht sinnlos sind. Es handelt sich hier um ganz ein Anderes, nämlich ob dieser Sinn der des Dichters, der des Gedichtes sein könne. Je vollendeter aber das Kunstwerk, um so bestimmter wird sich echt und unecht unterscheiden lassen. Fürchte man nicht, dass es sich hier und meistens um allzufeine Grenzen und Unterschiede handle, die Fälschungen sind, vom Standpunkt der Poesie aus, zum öftern so plump, der natürliche Zusammenhang in so roher Weise gestört, dass, so wie er nur einmal gezeigt worden, eine Rückkehr für jeden Urtheilsfähigen unmöglich scheinen muss. Dass mehrere der hieher gehörigen Entdeckungen gleichzeitig und unabhängig von einander an verschiedenen Orten, von sehr verschieden gestimmten Personen gemacht worden sind, muss dabei auch in die Wage fallen. So erging es mir zu meiner grossen Ueberraschung in Ode IV, 6, wo Martin in Posen, von dem ich so wenig wusste als er von mir, in einer höchst auffallenden Sache auf dasselbe gekommen ist.*)

Und sind denn Ausscheidungen so leicht zu machen, liegen sie im Belieben und in der Willkühr? Es müssen vielmehr zwei Dinge zusammentreffen, die gar nicht so leicht beisammen sind: die äussere Möglichkeit und der innere Grund. Man kann nur ganze Verse ausscheiden und, wo Strophen sind, immer nur ganze Strophen. Nun greift aber häufig die Construction über, oder der Fortgang der Construction und des Sinnes ist so augenscheinlich und bindend, dass jede Austrennung sich sogleich verbietet, und es folgt, dass wir, wo an Einer Stelle starke Anstösse sind, doch häufig nur die Wahl haben, das Ganze für echt zu halten, oder das Ganze zu verwerfen. Wie aber zum inneren Grund der Verwerfung einzelner Theile sich die äussere Möglichkeit finden muss, so doch offenbar auch zu dieser jener. Und nun hat das Verfahren der Ausscheidung ja auch eine Controle in sich selbst: nachdem sie erfolgt, müssen die neuen Ränder besser zusammen passen, es muss besserer, unerwarteter Zusammenhang gewonnen werden; dies zugleich der Grund, warum die meisten Zusätze sich zu Anfang und am Schluss finden, weil hier nicht die Schwierigkeit war, sich zugleich oberhalb und unterhalb anzupassen, letzteres überhaupt immer nur leidlich und scheinbar gelingend und eben dadurch erkennbar.

---

*) Ich hatte aber meine Herstellung schon längere Zeit vor dem Druck an Meineke mitgetheilt, während des Druckes der betreffenden Stelle kam mir das Posener Programm durch Güte des Herrn Prof. Fleckeisen zu.

IV.

DIE CONSERVATIVEN.

Noch ein besonderes Wort zu denjenigen, welche den handschriftlichen Text des Horaz mit Starrsinn vertheidigen, mit Hand und Fuss sich gegen den Verlust einer einzelnen Zeile stemmen und weithin nach Gründen suchen, um eben alles und jedes aufrecht zu erhalten. Lasst sehen, von welcher Art diese Gründe sind und sein können.

Orelli, der Conservativesten Einer, der aber doch genöthigt ist die acht unechten Verse zu Anfang der zehnten Satire des ersten Buches anzuerkennen, weil sie in den besten Manuscripten nicht angetroffen werden, bleibt dagegen unbewegt von dem, was Guiet, Faber, Buttmann, Näke ausgeschieden haben; von Peerlkamp kann selbsverständlich keine Rede sein, aber auch Gottfried Hermann, in vielem Andern Autorität, hat doch schwer geirrt, sobald er ausscheidet. Und wie nun widerlegt Orelli alle diese? Er äussert sich allgemeiner bei Gelegenheit der am frühesten bemerkten Interpolation in Horat. Od. IV, 4. Wir lesen über diese Stelle: Jam manifestum est, id Horatium egisse, ut loco de Vindelicis aliquantum immoraretur, id quod optime fieri poterat more aliquo illorum insigni describendo; elegit igitur eorum secures, quarum aciem Romani satis erant experti; atque ad eum finem usus est digressione, quae gravitate minime caret. Es ist unglaublich, was sich in gutem Latein auf das Papier hinschreiben lässt, denn ich bin allerdings der Meinung, der gelehrte Mann würde das in ehrlichem Deutsch nicht gekonnt und gewagt haben. Ist denn in der famosen, in Versform auftretenden Glosse irgend von Beschreibung, von Schilderung die Rede, welche sich als ein poetisches Verweilen zur Hervorhebung der Bedeutung dieses Feindes ansehen liesse? Quibus mos unde deductus —! und Quaerere distuli! dass aber dies der Würde, der Erhabenheit nicht entbehre, ist, wenn wir es nicht Verdrehung nennen sollen, entweder geträumt oder gefaselt.

Nicht besser was bei dieser Gelegenheit von den übrigen Stellen gesagt wird. Omnino de hoc loco idem fere valet, quod de similibus digressionibus Od. 3, 11, 17—20; Od. 3, 17, 2—5, quae, quemadmodum haec, miro casu sine metri damno resecari possunt. Dieser mirus casus ist nun allerdings besonders gross, da er mit der inneren Anstössigkeit zusammentrifft, da er, wie Orelli selbst zugesteht, sich dreimal wiederholt, aber auch noch mehr als dies, denn Buttmann hatte ja eben darauf aufmerksam gemacht, man solle wachsam sein, so oft der Fall eintritt, dass sich in benachbarten Strophen an entsprechender Stelle ein Abschnitt zeigt, der auf eine Parenthesis, auf einen fremden Einschub deutet.

Recht naiv ist auch die Bemerkung, mit welcher der von Meineke mit Recht verworfene Vers Epist. 1, 6, 56: laevo suspensi loculos tabulamque lacerto aufrecht gehalten werden soll. Er wiederholt sich aus Sat. I, 6, 74 und passt hier gar nicht, so dass man hätte Verdacht fassen müssen, auch wenn er sich nicht wiederholte; dort entspricht er dem ibant, hier widerspricht er dem recinunt — dort pueri, hier senes. Aber was sagt Orelli? Idem versus legitur Sat. I, 6, 74, ubi vide. Nisi omnia me fallunt, versus illius bene tornati fortuito ei venit in mentem, quo aliquando centurionum Venusinorum filios — es ist zu lang um es abzuschreiben: aber hier soll sogar Horaz selbst seine Verse aus Zufall schreiben. Immer wieder der Zufall: da hört denn freilich alle Kritik und überhaupt Alles und Jedes auf und ein gründlicheres testimonium paupertatis als hier präsentirt wird, lässt sich nicht ausstellen.

Nur noch die hierher bezügliche Aeusserung eines geschätzten Philologen. So sehr ich für nöthig halte, dass für die Ueberlieferung geltend gemacht wird, was sich irgend aufbringen lässt, so bin ich doch überrascht gewesen, als ich Kenntniss erhielt, dass auch Theodor Bergk zur Vertheidigung jener greulichen Parenthese in der vierten Ode des vierten Buchs: Quibus mos unde — quaerere distuli, aufgestanden sei. Der Mut ist anzuerkennen, denn der Kritiker tritt hier der ganzen Reihe von Autoritäten, zuletzt der von Meineke, entgegen. Und was ist der Grund? Ich habe den im Philologus abgedruckten Aufsatz nicht zur Hand und kann hier nur aus der Erinnerung berichten; aber auch das wird genügen. Die Worte seien Anspielung, seien ein Seitenhieb, den Horaz auf Domitius Marsus führe. An dieser Stelle, in solcher Art, auf Kosten seines eigenen Gedichtes? Glaube das, wer kann. Ich hebe nur noch hervor, dass also die Gründe von Orelli doch nicht viel bedeuten mussten, wenn es hier eines ganz neuen bedurfte, eines so weit hergeholten. Hier liegt denn die Schwäche der Vertheidigung doch wohl zu Tage.

Zu den streng Conservativen, welche sich noch immer keinen Vers und kein Wort des Horaz wollen entreissen lassen, und lieber den Dichter zu einem Stümper machen, gehört auch Dr. **Ferdinand Schultz**, Director des Gymnasiums zu Münster. Dieser übernimmt sogar, in dem Jahresbericht von 1865, die Vertheidigung des zuerst in Od. IV. 8 Donarem poteras — von Bentley verworfenen Verses Non incendia Carthaginis impiae, tritt also zugleich gegen Lachmann, Meineke, Haupt u. A. auf. Er meint zwar, diese hätten Recht gehabt, die Verse anzufechten, welche sich auf die Annalen des Ennius, auf Hannibals Kriege und Karthagos Brand als Thatsachen bezögen; aber — es handle sich hier gar nicht um Thatsachen, sondern um **Darstellung in Gemälden** — und damit falle jeder Anstoss und Zweifel. Auch der der mangelnden Cäsur in Carthaginis, wodurch Bentley zunächst aufmerksam wurde? Oder die Verwechselung der beiden Scipionen? Oder was zur Annahme einer Lücke bewegt hat? Ueberdies beruhen alle solche verzweifelten Ausflüchte auf der Voraussetzung, dass der Dichter sich unklar und schlecht ausdrücken, dass er Prosa statt Poesie geben könne, kurz, dass Horaz nicht Horaz sei.

Solcher Versuche und Urtheile wird noch eine reichliche Blumenlese gegeben werden können, jedoch verkenne ich nicht, dass man hier auch ein Ultra sein kann, ohne so arge Blössen zu geben. **Teuffels** ward schon gedacht, ihm werde hier nur noch einer der strengsten und gewichtigsten Gegner unseres Bestrebens, Horaz und Nichthoraz zu scheiden, an die Seite gestellt. Professor **Eckstein** in Leipzig hat seit geraumer Zeit keine Gelegenheit versäumt, sich gegen die Annahme von Interpolationen im Horaz auszusprechen, in Programmen und mündlich bei den Philologenversammlungen, so dass wir ihn recht eigentlich als den Führer der Opposition und als einen Agitator von Einfluss anzusehen und zu beachten haben. So tritt er denn auch in seinem neuesten Programm (Programm der Thomasschule in Leipzig, 1869)*) als Vertheidiger aller derjenigen Oden auf, welche Peerlkamp ganz und gar verworfen hatte. Seine Behandlung ist nichts weniger als wortkarg, vielmehr höchst ausführlich, er zieht zu Felde mit einem bedeutenden Apparat schwerer Gelehrsamkeit, um nochmals zu beweisen, was schon Teuffel bewiesen hatte. Es handelt sich unter dem Titel Scholae Horatianae um vier Oden, I, 20: Vile potabis; I, 30: O Venus; II, 11: Quid bellicosus; IV, 3: Quem tu Melpomene.

In Beziehung auf diese Oden bin ich (s. o.) nicht durchgängig gleicher Meinung mit dem batavischen Kritiker, kann sogar in gewissen Punkten mit Eckstein übereinstimmen, ebenso, wie ich Teuffel ein Zugeständniss machen konnte, besonders hinsichtlich der Führung des Beweises, wenn Peerlkamp die Unechtheit aus schlechter Latinität herleiten will. Auch hinsichtlich der Leerheit und Dürftigkeit habe ich noch meine eigenen Gedanken, wovon künftig. Hier beschränke ich mich auf Ode II, 11, ein Gedicht, über das mehr als über irgend ein anderes die Urtheile verschieden sind, indem die Einen, deren Zahl sich neuerdings vermehrt hat, es für besonders vortrefflich, für durchaus horazisch erklären, die Anderen für leer, zusammengestoppelt, des Dichters unwürdig; Peerlkamp sagte Horatio indignum, Hanow indignissimum. Man braucht nicht der Ansicht zu folgen, dass alle echthorazischen Stücke vollwichtig und gleichen Werthes sein sollen, aber es giebt ein Maass, unter welches kein Stück herabsinken kann, und nun giebt es auch Merkmale, in den Augen des Kenners untrügliche Zeichen, welche echt und unecht, Original und Copie unterscheiden, in der Poesie ebenso, wie in der Malerei;

---

*) Das Programm geht mir eben noch zu, um an dieser Stelle davon Gebrauch zu machen, während das Manuscript des Aeacus in den Theilen fertig vorliegt, in welchen an verschiedenen Stellen nochmals über die bezüglichen Oden gehandelt ist.

es bedarf dazu freilich des gebildeten Auges. Was dieses, ohne einem Zweifel Raum zu lassen, unmittelbar sieht und unterscheidet, lässt sich nicht immer in bestimmte und überzeugende Worte fassen, aber es treten dann meistentheils auch äussere Dinge hinzu, über welche sich Rechenschaft geben lässt. Von solcher Art hat allerdings Hanow (s. Minos) manches beigebracht, was Peerlkamp nicht unwesentlich unterstützt. Ich führe noch an: dass V. 8 die canities als drohend dargestellt wird, während V. 15 der Verfasser die canos capillos als ein Wünschenswerthes bringt. Und nun am Schluss das devium scortum, man möge devius fassen, wie man wolle! die Hauptsache bleibt: das Ganze hat keinen dichterischen Gang, keine dichterische Verbindung, ist überall trivial und zusammengerafft, prosaisch nach Inhalt und Form. Meineke, der auch die Ode besonders rühmt, wohl aus einer Jugenderinnerung, sah sich veranlasst auszurufen: at vide quam diversa sint hominum palata! Freilich wohl, nur glaube man nicht, dass jeder Geschmack gleich gut sei, gleich viel Recht habe; unter Kennern herrscht Uebereinstimmung. Dagegen lässt sich mit ganzen Schiffsladungen von Gelehrsamkeit, mit Bergen von Citaten in diesen Dingen wenig beweisen, nichts entscheiden. Und doch giebt es auch hier einen äusseren Entscheidungsgrund von nicht leichtem Gewicht; wir kommen später darauf.

Nur noch ein Wort in Beziehung auf Ode IV, 3: Quem tu Melpomene semel. Wer nicht begreifen kann, dass die Verse 13—16 das schöne Gedicht in hohem Grade verunzieren und dass Peerlkamp hier durch ihre Entfernung dem Dichter einen nicht geringen Dienst geleistet, mit dem ist in solchen Dingen schwer weiter zu reden. Ich füge hinzu, dass das Romanae fidicen lyrae erst zur Geltung kommt, wenn die elende Strophe Romae principis urbium wegfällt. Dass Dacier und Sanadon auf dies Gedicht einen ganz besonderen Werth legen, beweist nichts für die ungehörige Strophe, und wenn Scaliger, ein Mann von Geschmack, sagt, er wolle lieber dies Gedicht gemacht haben als König von Arragonien sein: er hätte sagen können: von der ganzen iberischen Halbinsel, falls er das Gedicht ohne diese Strophe gekannt hätte.

Und will Professor Eckstein etwa auch in I, 24 die erste Strophe festhalten und vertheidigen, um dem Horaz eine vorzügliche und schon im Alterthum nachgeahmte Schönheit zu rauben? Oder den vielfachen Unsinn in IV, 6, die frostige Prosa in III, 17 und IV, 4, 18, die Trivialität und Plattheit in so vielen anderen? Oder Verse, die anders woher herüber genommen sind, oder solche, die nur in gewissen Handschriften vorkommen, und auch solche, über welche die Commentatoren schweigen, die sie in ihrem Text nicht können gelesen haben? — Wahrscheinlich doch alles dies, wenn wir ihn für das halten sollen, wofür er sich selbst giebt. In der Philologen-Versammlung von 1868 sprach er deutlich aus, was wir ohnedies wissen, er nannte sich „den Reactionär vom reinsten Wasser“, er, der hinsichtlich seines unvergleichlichen Magens und vielleicht noch in einer anderen Eigenschaft mit dem Vogel Strauss wetteifert.

Der Mangel an Auffassung ist zwar der Grund manches Urtheils, aber keiner, womit man Andere überzeugt.

Eben dies hält man nun auch uns entgegen. Wir haben nämlich in der geschlossenen Phalanx noch einen übrig, der sich nicht wenig gerüstet zeigt, um den verwegenen Angreifern der geheiligten Ueberlieferung den Garaus zu machen. Ich werde eben noch zu rechter Zeit auf den 19. Band des Rheinischen Museums für Philologen (1864) aufmerksam, in welchem S. 211 und ff. der schon genannte O. Keller sich entschieden auf die Seite der Conservativen stellt, sehr begreiflich da er auf dem Felde der diplomatischen Kritik sich bewegt, und diese wenig Gelegenheit giebt Interpolationen im Horaz zu entdecken. Aber er tritt auch mit Gründeu auf; wo wir nun solche finden, ist immer mit einiger Hoffnung der Kampf aufzunehmen. Der Aufsatz, welcher den Titel führt: „Vorwort zum ersten Theil meiner Ausgabe des Horaz“ bringt in seinem ersten Kapitel die Ueberschrift „Destructive Kritik“, der sich dann im zweiten die „constructive“ als die seinige gegenüberstellt. Natürlich muss ich mich hier unter die destructiven gerechnet sehen, allein ich finde meinen Namen in der Gesellschaft von Peerlkamp, Meineke, Paldamus, Linker, Scheibe, Lehrs, Dyckhoff, Schwenk — zu denen wohl auch noch mancher andere zu zählen wäre, von Lambin und Guiet, Sanadon und Dacier, Buttmann und Näke, Gottfried Hermann und Ellendt bis zu Martin, Ribbeck und den weiter unten Genannten. Und wir alle nun sollen damit geschlagen werden, dass es nur an Verständniss, an richtiger Auffassung des überlieferten Textes gefehlt habe; sei diese vorhanden, so erweise sich unser ganzes Bestreben als unnütz. Gewiss noch mehr als dies, das geben wir selbst zu, nur muss uns der Mangel des Verständnisses erst bewiesen werden; wenn aber so Viele in gleicher Weise irren, so wäre schon dadurch der Irrthum verzeihlicher, vielleicht auch fraglicher.

Man habe den schelmischen Sinn, die Ironie, den Humor, die launige Uebertreibung in den horazischen Oden nicht verstanden. Aber dieser Vorwurf trifft nicht nur die destructiven Kritiker, sondern auch ebenso die sehr conservativen Ausleger, ja die alten Commentatoren. Ich gestehe nun, dass dies allein schon mir wieder Mut giebt, so wie es denn die Schärfe der drohenden Waffe bedeutend abstumpft. Für eine so auffallende Sache musste es offenbar eine Tradition geben, das mussten die zahllosen Interpreten längst gefunden haben, falls es überhaupt zu finden war. Ist denn Horaz immer in den Händen von so ganz Beschränkten gewesen? Zählen Lambin und Bentley zu den Blinden? Dass Keller diese Entdeckung erst jetzt machen muss zum Behuf der Widerlegung der so compact auftretenden Zweifel an der durchgängigen Echtheit, das ist doch nicht minder auffallend als Orelli's Köhlerglaube an den Zufall.

Das soll uns indessen nicht hindern das Einzelne mit Unbefangenheit anzusehen. Ueber Ode I, 20: Vile potabis — über deren Echtheit und Unechtheit sich allerdings noch rechten lässt, äussert sich K., des Pudels Kern stecke in der Schlussstrophe, alles Vorhergehende sei Scherz; die Hauptsache soll sein: du sollst Falerner und Formianer trinken, wenn ich welchen im Keller hätte. Lese man immerhin mit Döderlein und Haupt tum bibes, ich begreife nicht, wie sich dieser Sinn und ein solcher Scherz aus den Worten heraus oder hineinlesen lässt, und ebenso wenig wie das Compliment, die Erwähnung des Beifallsturms im Theater und des Echos vom Palatinischen Berge eine Nebensache sein soll, da es doch vielmehr ganz augenscheinlich den Inhalt des Gedichtes, von Seiten der Courtoisie und der Poesie, ausmacht.

Im Folgenden lesen wir die Worte: „Ganz besonders ist ferner das gesteigerte Pathos missverstanden worden, das Horaz unter Umständen gern anwendet. Diese Eigenschaft ist es, was die drei Gedichte II, 17; II, 20; III, 15 für die moderne Kritik gänzlich unverdaulich gemacht hat.“ Die eigene Erklärung des Kritikers ist nun freilich kurz und summarisch: „Das erste Gedicht halte ich für einen unschuldigen Scherz, das zweite für eine humoristische Anwendung einer gangbaren phantastischen Vorstellung auf seine Person, das dritte für eine Art Persiflirung der Dithyramben-Poesie.“ Man sehe doch nur das Gedicht an, das ein unschuldiger Scherz sein soll: das me querelis exanimas tuis — geht sogleich über in die Worte: ah te meae si partem animae rapit Maturior vis —: Ist es möglich, mehr die Sprache des Ernstes über Leben und Tod und Freundschaft zu führen, als hier in den ersten drei Strophen geschieht, und Horaz soll sich mit seinem hohen Gönner hier einen Scherz erlauben, wohl gar vor der Oeffentlichkeit! Nicht anders Ode II, 20, welche eine humoristische Anwendung der gangbaren phantastischen Vorstellung sein soll, denn kann man ernster sprechen als mit den Worten: Non ego, quem vocas, Dilecte Maecenas obibo Nec Stygia cohibebor unda. Die folgenden Strophen, man mag es wenden und drehen wie man will, sie sind und bleiben geschmacklos und abgeschmackt, der Scherz ist hier ebenso unpassend wie der Ernst. Uebrigens zeigt sich an dieser Stelle dass dem Kritiker der Gedanke gar nicht einmal gehört; er ist von Eichstädt. Was dieser sehr mit Unrecht von der letzteren Ode bemerkt (s. w. u.), hat Keller nur noch weiter ausgedehnt, den Fehler vergrössernd. In der That, das sind in den Wind geführte Streiche und die ausserordentliche Schwäche der Abwehr spricht denn doch wohl für die Stärke des Angriffs. Und nun alle die wichtigsten Punkte, in denen Horaz einer Rettung bedarf? Der constructive Kritiker übergeht sie mit Stillschweigen, spricht aber doch von destructiver Kritik.

Was übrigens K. in Beziehung auf Ode III, 15 sagt, ist mir im Angesicht dieser Ode völlig unverständlich, und darum allerdings für mich unwiderleglich. Werden nun aber solche Urtheile in verbreiteten und geachteten Zeitschriften gelesen: so nichtig sie sein mögen, sie haben doch ihre Wirkung, denn nicht jedermann verfolgt sogleich die Sachen und controliert im Angesicht des Textes; sie können also viel beitragen den Fortschritt der Wissenschaft aufzuhalten.

ZWEITES BUCH.

liceat concedere veris.
Horat.

I.

DER SCHWERPUNKT.

Interpolationen in den Dichtertexten der augusteischen Zeit können nicht mehr geleugnet werden, es handelt sich nur noch um den Umfang der Erscheinung; den Mittelpunkt und Schwerpunkt der Untersuchung, so wie das Feld des Kampfes bilden aber vorzugsweise die Werke des Horaz, insbesondere die Oden; diese nämlich sind der Fälschung durch Zusätze am meisten ausgesetzt gewesen und auf sie hat die Kritik am frühesten und mit dem grössten Eifer sich hingewendet.

Die Gegner nun aber machen ihr Verfahren sich dadurch leicht, dass sie, was in seinem ganzen Zusammenhange genommen sein will, vereinzeln: es ist dann der Fall des Lictorenbündels und des Gewölbes. Wäre es die Sache des Unbefangenen von dem stark Bewiesenen Gründe zu entnehmen für das, was die volle Präcision des formellen Beweises nicht erreichen kann, so kehren sie es um, indem sie das Letztere aufsuchen und von hier aus auch jenes entkräften wollen. Es ist daher an der Zeit, die Gesammtleistung mit ihren Gründen, einerseits das von gewichtigen Stimmen Anerkannte, andererseits das eigentlich Entscheidende in der Kürze zusammenzustellen.

Anlangend die Anerkennung ist besonders auf Bernhardy zu verweisen; wenn aber dieser, der stets auf seine Sicherheit bedacht ist, in den Oden des Horaz bereits elf Fälle annimmt, so ist das eine hinreichende Zahl, um auch noch mehr zu erwarten, es erstreckt sich diese Annahme ohnehin nur bis auf Peerlkamp. Damit halten die neueren Herausgeber ungefähr gleichen Schritt: ich nenne vor allen Meineke, Linker, Haupt, sie erkennen in ihren für die allgemeinste Verbreitung bestimmten Ausgaben eine gewisse Zahl der von den Kritikern bezeichneten fremden Zusätze an und thun wohl auch neue hinzu.

In Beziehung auf diplomatische Beweismittel befindet sich nun zwar diese höhere Kritik für Horaz nicht in der günstigen Lage, wie das für andere Dichter allerdings der Fall ist, namentlich für Ovid, denn hier hat Nicolaus Heinsius mit Hülfe der besseren und älteren Handschriften eine beträchtliche Zahl von Versen in den verschiedenen Werken des Dichters beseitigt, so dass dieselben seitdem gar nicht mehr einen Streitpunkt bilden. Aber auch für Horaz giebt es Einen Fall, wo mit Gründen diplomatischer Art eine dem Dichter sehr verderbliche Interpolation hat entfernt werden können, und zwar eine grössere von acht Hexametern, zu Anfang der zehnten Satire des ersten Buches. Es ist dies das Verdienst Lambins, und Bentley hielt die Sache für so ausgemacht, dass er auch nicht ein Wort mehr darüber verlor.

An der Spitze derer, welche aus inneren Gründen den Text der horazischen Oden von Zusätzen befreien, stehen Faber und Guiet (s. o.), aber so tapfer und entschieden der letztere schon auftrat, er fand nicht viel Nachfolge, diese Art der Kritik ruhte eine Zeit lang ganz und kam dann nur allmälig wieder in Gang; eben nur die Zurückhaltung, mit der Näke und selbst Buttmann auftraten, verschaffte ihrer Kritik wieder Eingang. Mit gleicher Scheu sind die neueren Herausgeber verfahren: durch eine gewisse Täuschung hielt man diese Operationen für um so sicherer, je weniger ihrer waren, die Abneigung, das Befremden war um so geringer; der Dichter als solcher aber erfuhr kaum eine merkliche Aenderung. Das ist nun anders geworden; denn von diesen mässigen Ausscheidungen immer nur in einzelnen Strophen bis zu einer so starken Reduction, wie sie Hofmann Peerlkamp in den Oden unternimmt, ist ein weiter Abstand. Das Erschrecken darüber blieb nicht aus, jeder einzelne Missgriff aber, wirklich oder scheinbar, ist genutzt worden um das ganze Beginnen zu verdammen. Allein wer genauer zusieht, muss finden, dass mit der Zahl der verworfenen Verse zugleich auch die Stärke der Gründe gewachsen ist und dass hiedurch allerdings der Werth und die Stellung des Dichters, so wie seiner Werke unter einander sich erheblich ändert. Grössere Partien mittelmässiger Arbeit und ganze Stücke gehören nicht mehr dem Horaz, fallen nicht mehr ihm zur Last, sondern Anderen, von deren verwegener Hand er zu leiden gehabt. Man beachte besonders Ode II, 17, wo Peerlkamp 5 Strophen verwirft, um bei V. 12 zu schliessen, dies sogar von Meineke anerkannt (s. o.); ferner Od. III, 19, welche er mit V. 8 endet; IV, 2, wo er den Schluss bei V. 33 annimmt, sehr überzeugend, und IV, 14, wo er V. 9—40 streicht, zu grossem Gewinn des Gedichtes.

Recht merkwürdig ist, dass gerade die zuerst in den Oden entdeckte sehr augenscheinliche Interpolation, nämlich Od. IV, 4 V. 18—22 (bemerkt von Lambin, Faber und Guiet) die Strophe spaltet und dass auch wiederum diejenige, mit welcher in neuerer Zeit diese Forschung aufgenommen wurde, nämlich die von Sanadon für Einschub erklärte Stelle Od. III, 17 V. 2—5, sich in gleichem Fall befindet. Dies nun, was Buttmanns Aufmerksamkeit erregte, fasste Peerlkamp auf, und dadurch war von vorn herein sein Standpunkt ein anderer, denn er war vorbereitet auf die Verschlagenheit der Fälschung, er musste also den Verdacht viel weiter erstrecken, durfte kühner verfahren.

Und nun tritt ein Besonderes und recht Auffallendes ein, nämlich dass gerade die kühnsten Ausscheidungen die überzeugendsten sind, dass ihnen eine bei weitem grössere Beweiskraft beiwohnt als jenen behutsamen, scheuen. So wenig ich verwerfen will, was hier Näke und Buttmann gethan, so kann ich der Leistung des Ersteren doch nur eine Wichtigkeit beimessen, sofern sie anregend auf Buttmann gewirkt hat und wieder muss ich Buttmanns allgemeine Ahnung des Verderbnisses höher schätzen, als was er im Einzelnen nachgewiesen. Die von ihnen erstrebte Läuterung des Dichters ist um so weniger bedeutend und entscheidend, als daneben immer noch sehr Vieles verbleibt, was in demselben oder in noch höherem Grade anstössig ist, also der Grund wegfällt, von dem Dichter nur Gutes und Gescheidtes zu erwarten. Hier nun steht Peerlkamp weit voran. Ich hebe zunächst einen Punkt hervor, auf den ich ein besonderes Gewicht lege; es betrifft die 24. Ode des ersten Buches, in welcher er mit sicherer Hand die erste Strophe streicht, so dass das Gedicht jetzt nicht mehr mit den Worten: Quis desiderio — sondern mit Ergo Quintilium — beginnt. Dies Ergo entspricht dem Nempe in der von Lambin und Bentley glücklich hergestellten Satire, aber es will nur noch mehr sagen. In der That, wir müssten dem Leser wenig zutrauen, wenn es hier noch einer weiteren Beweisführung bedürfte, die Sache spricht durch sich selbst, es ist dies einer von den Fällen, wo das Rechte nur gezeigt zu werden braucht; dem Dichter ist hier seine Ursprünglichkeit, seine Schönheit wiedergegeben, um die eine frech antastende Hand ihn gebracht hatte, und Peerlkamps Verdienst ist ein unverkennbares. Hätte er vielfach gefehlt, dies Eine schon müsste die Bedeutung seines Buches sichern, die Art seiner Kritik rechtfertigen. Wie wichtig übrigens die Sache sei, hat er auch durch Beibringung der Parallelstellen aus Properz und Ovid bewiesen — also eine Schönheit, welche Nachahmung fand. Es möge zugleich diese Stelle von denen bemerkt werden, welche in der Verschönerung des Dichters einen Verdachtgrund erblicken wollen.

Oder will man es der Aufmerksamkeit nicht werth halten, dass von sechs ganzen Oden, welche Peerlkamp lediglich aus inneren Gründen verwarf, ihrer zwei (Od. II, 15 und III, 8) in dem Odenverzeichniss eines Grammatikers des fünften Jahrhunderts, in der Schrift des Diomedes de metris Horatianis, nicht angeführt, nicht gezählt werden, während zwei andere, welche dort gleichfalls fehlen, neuen Verdacht erwecken. Peerlkamp kannte dieses Zeugniss nicht, ist keineswegs davon bestimmt worden, das Zusammentreffen dieses Zeugnisses mit seiner Kritik wird also der letzteren das Wort reden können und müssen. Siehe Minos S. 74. 385 ff.

Aber auch wo der Kritiker auf halbem Wege stehen geblieben ist, haben seine Anfänge sich bewährt, indem Nachfolger kamen, die in der eröffneten Bahn fortgingen. Dies gilt von der ersten Ode des ersten Buches, welche Peerlkamp zwar keineswegs bewältigt hat, über die er vielmehr noch sehr im Dunkeln blieb, in der er jedoch mit richtigem Blick V. 30: Dis miscent superis — und V. 35: Quodsi me lyricis — anfocht, eine Spur, auf der Gottfried Hermann in demselben Maass glücklicher wie dreister war. Ihm nämlich verdanken wir, was als das Verwegenste von Allem erscheinen kann, die Streichung der beiden Eingangszeilen, welche in

Aller Munde sind: Maecenas atavis — und O et praesidium —. Und diese Kühnheit hat ihren guten Grund; ich möchte nicht, dass die Verehrer des Mannes ihm seinen besten kritischen Griff entwertheten! Aber auch Er liess noch übrig, und ich glaube allerdings, dass erst mit der Durchführung, welche mir anheimgefallen ist, sich herausstellt, wie richtig meine Vorgänger gesehen haben. Der bedeutendste ältere Kritiker, der lange Zeit nicht hinreichend erkannte Guiet, glaubte schon das ganze Gedicht verwerfen zu müssen, weil ihm die innere Verwirrung und Stillosigkeit anschaulich wurde; und nicht viel anders urtheilte auch Bentley auf ganz anderem Standpunkt (s. w. u.). Aber man brauchte nur recht zu schütteln, der Plunder fiel ab und es blieb ein Gedicht stehen, das des Dichters und des Eingangs vollkommen würdig ist. Ich selbst habe während der Arbeit mehr als einmal die Erfahrung gemacht, dass wo die Aussonderung einzelner Verse auf Bedenken eines gelehrten Freundes stiess, dies Bedenken schwand, sobald ich noch einen Schritt weiter that. Es war also hier nicht Verwegenheit, sondern Scheu, welche mich hinderte, sogleich das Ganze, das Rechte zu finden.

Endlich hat der niederländische Kritiker in einer ganzen Reihe von Fällen eingeschwärzte Strophen, welche mit schlechtem Füllwerk und pausbackigen Worten den einfachen Zusammenhang unterbrechen, darunter auch mehrere, welche die Strophe spalten und zur ersten Hälfte einen neuen Schluss, zur anderen einen neuen Anfang erfinden, glücklich aufgespürt und beseitigt, letzteres sogar dreimal in Ode III, 16; dann besonders auch solche, welche sich am Ausgang des Gedichtes nachschleppen lassen, natürlich die Wirkung des Schlusses verderbend. Ich führe an: Ode I, 14 eine Strophe, I, 16 zwei Strophen, II, 5 zwei, desgleichen III, 2, III, 18 eine, desgleichen III, 23, ebenso IV, 4. Mit IV, 6, wo Peerlkamp am Schluss 4 Strophen streicht, hat es eine besondere Bewandtniss (s. w. u.). Ausserdem die schon erwähnte Ode III, 27, wo Peerlkamp am Schluss nicht weniger als 11 Strophen entfernt, und mit gutem Grund, (s. w. u.). An vielen anderen Stellen hat er durch eine kleinere Ausscheidung wenigstens das Leiden bezeichnet, ohne selbst die Heilung bringen zu können; hier ist er in hohem Grade anregend und einladend zur Nachfolge.

Ich meinerseits habe den Vortheil gehabt, nicht gerade dieser Anregung gefolgt, sondern vielmehr auf anderem Wege an diese Untersuchungen herangetreten zu sein, namentlich vorbereitet durch Fälschungen auf dem Gebiet der griechischen Literatur, insbesondere in der Theogonie des Hesiod und in den homerischen Hymnen. Auch in den römischen Dichtern war ich in verschiedener Art mancherlei Störungen begegnet und hatte Erfahrungen gemacht; endlich war ich bei meinen metrischen Uebersetzungen, darunter auch horazischer Oden, ungleich mehr auf das Verständniss des Zusammenhanges gewiesen als dies bei den Commentatoren der Fall zu sein pflegt, die, wo dieser Zusammenhang fehlt, mit glatten Worten darüber fortschlüpfen oder zu schweigen wissen, in welchem Sinn F. A. Wolf von „fortlaufenden" Commentaren sprach. Störungen durch fremden Einschub konnten da nicht unbemerkt bleiben. Ich kam also mit ganz neuen Gesichtspunkten und sehr bald zeigte sich mir, dass Peerlkamp nicht erschöpft, vielmehr noch recht viel übrig gelassen habe. So erwuchs innerhalb einiger Jahre eine Gesammtauffassung und eine reiche Zahl einzelner Ergebnisse, von welchen ich das am meisten zur Hand Liegende in meinem Buch Minos zusammenstellte, anderes aber, das in besonderem Zusammenhange seine Beleuchtung finden sollte, für den nachfolgenden Aeacus zurücklegte. Wie Peerlkamp vom Horaz später zum Vergil übergegangen, so ging ich noch weiter, indem ich sogleich die ganze Dichter-Literatur des augusteischen Zeitalters ins Auge fasste — zu grossem Vortheil für meine Belehrung, aber vielleicht zum Nachtheil des Buches.

Hätte ich die geschlossene Masse der immer noch Abgeneigten im Auge gehabt, so war allerdings die äusserste Vorsicht geboten, ich hätte mich möglichst beschränken, nur das wirklich Beweisbare, das klar Einleuchtende berühren und alles Uebrige, was sich nur annäherungsweise bestimmen lässt, ausdrücklich fernhalten sollen. Allein hier zog ich einmal das Interesse der Sache meiner eigenen Sicherheit vor, dann aber bestimmte mich eine besondere Rücksicht. Ich ging nämlich, wie derjenige ausgezeichnete Fachmann, der sich um die correcte Erscheinung des Minos so verdient gemacht, bezeugen kann, damit um, einen Text des Horaz drucken zu lassen, in welchem die sämmtlichen mit mehr oder weniger

Sicherheit angenommenen Interpolationen, also die Summe sämmtlicher hieher gehöriger Forschungen, übersichtlich verzeichnet sein sollte, gewiss eine Arbeit, welche allen, die an der Sache Theil nehmen, willkommen sein müsste, welche ich mir übrigens auch noch vorbehalte. Diese Absicht hatte nun aber zur Folge, dass ich bemüht sein musste möglichst gleichmässig mich über alle Oden zu verbreiten und auszusprechen, wobei unvermeidlich war, dass nicht in allen Fällen auf gleich gutem Grunde gebaut werden konnte. Wer Angriffspunkte sucht, konnte sie hier finden, aber er hat es mit seinem kritischen Gewissen auszumachen, wie weit er darüber versäumt das zu würdigen, worauf der Verfasser hauptsächlich ein Gewicht legt, wiefern er Mitforscher, oder nur eben Partei ist. Ich bin hier vielleicht nicht weltklug zu Werke gegangen, allein in den Augen derer, an deren Urtheil mir wahrhaft gelegen ist, glaube ich nicht verloren zu haben.

Das Versäumte lässt sich nachholen und ich komme damit noch nicht zu spät. Ich stelle hier sogleich solche Fälle zusammen, welche ich für wesentlich über Peerlkamp hinausgehend und in ihrem Zusammenhange für entscheidend halte.

Eine bedeutende Stelle in der Frage der Interpolationen nimmt Ode IV, 6 ein: Dive, quem proles Niobea magnae —. Hier verbleibt Dacier die Ehre zuerst ernstlichen Anstoss an der Art des Fortganges bei der achten Strophe genommen zu haben. Er glaubte dem Uebel abhelfen zu können, wenn er die Ode theilte; so wenigstens verschwand das Unerträgliche, dass der bisher mit Du angeredete Gott V. 29 in der dritten Person erscheint; wichtiger ist, dass der Schluss bei Levis Agyieu richtig erkannt wurde: Peerlkamp that den ferneren Schritt, Daciers ganze zweite Ode, d. h. Strophe 8—11, für Fälschung zu erklären; auch das richtig und unzweifelhaft, denn hier ist keine Zeile, welche poetischen Inhalt hätte und sich mit gutem Gewissen einem Dichter beimessen liesse, alles erborgt und zusammengestoppelt. Aber auch die erste Hälfte behielt des Anstössigen und Verschrobenen noch genug, da der Kritiker sich darauf beschränkte Vers 7—10 zu streichen, wie er denn nach jener Aeusserung Buttmanns stets wachsam ist, wo in benachbarten Strophen sich an derselben Versstelle ein Ruhepunkt findet. Aber auch die von Peerlkamp versuchte Herstellung, obgleich sie die Sache wesentlich fördert, kann noch durchaus nicht befriedigen, das Gedicht bleibt verworren und inhaltlos, es verirrt sich weit von seinem Ziel. Das wird erst recht erkannt, so wie die Lösung gefunden ist, und diese eben war es, welche unabhängig von einander zwei den Sinn schärfer ins Auge fassende Kritiker auffanden (s. o.). Die erste Strophe ist unmittelbar mit der siebenten zu verbinden, diese beiden allein sind echt, das ist das ganze Gedicht, und zwar ein Gedicht von eben so viel Grazie als Bedeutung. Aber man erwäge: von 11 Strophen nur zwei echt, 9 das Werk eines Fälschers oder auch mehrerer, denn ganz möglich, dass die von Peerlkamp ausgeschiedenen Verse 7—10 noch wieder neue Fälschung, Fälschung in zweiter Potenz sind. Danach mag man abmessen, worauf wir auch an anderen Stellen gefasst sein dürfen. In welchem Grade hat man hier das einfache Gedicht zerdehnt und aufgeblasen! Wir finden in Strophe 7 noch dieselbe Construction, denselben Vocativ wieder, wie in Strophe 1 und zwischen beides hat man welchen Wust, welche Rhetorik, welch werthloses Füllwerk gelegt! Die Bedeutung des hergestellten Gedichtes glaube ich hinreichend hervorgehoben zu haben, und eben die Schlussworte:

Dauniae defende decus Camenae,
Levis Agyieu!

haben einen so merkwürdigen Bezug auf das Schicksal der horazischen Werke, insbesondere deren Bedrohung durch Interpolationen, dass meine Absicht war, dieselben als Motto auf den Titel zu setzen, was nur durch ein Versehen unterblieben ist.

Nach allem Anschein war das Stück das Schlussgedicht der sämmtlichen Oden, entsprechend den Schlussgedichten des zweiten und dritten Buches; Letzteres: Exegi monumentum — ist uns zwar nicht unversehrt und unangetastet erhalten worden, aber es stellte sich her. Dass es Fremdartiges enthalte ist von Peerlkamp richtig erkannt worden, er fand auch die Stelle, wo das Echte unterbrochen wird, allein das Wesen des Stücks, und mit ihm sein Werth und seine Bedeutung, blieb unbegriffen. Die Ode reduciert sich nach meiner Darstellung (s. Minos S. 85) gleichfalls auf zwei vierzeilige Strophen von überraschender Abrundung und sehr gesteigertem Inhalt. So bekommen wir zwei gleichartige Schlussgedichte im dritten und vierten Buch, und schon glaubte ich auch für das zweite Buch ein Aehnliches gewinnen zu können, womit es indessen doch noch eine andere Bewandtniss hat, s. w. u.

Diese knappe Form des fein ausgebildeten Kunstwerkes findet sich aber auch noch sonst — wo denn gleichfalls die Fälschung nicht versäumt hat, daraus eine längere Ode zu machen. Ein sehr deutlicher Fall der Art ist Ode I, 3, das schöne an Vergil bei seiner Abreise nach Griechenland gerichtete Gedicht. Nur die beiden ersten Strophen sind echt und Werk des hochstehenden Dichters, alles Uebrige, 8 ungeschickt angeklebte Strophen, das Machwerk eines Versificators. Auch hier braucht das Rechte nur ausgesprochen zu werden, es muss sogleich einleuchten. Das Stück hat mit dem Verse: et serves animae dimidium meae, seinen bestimmten Abschluss, mit dem es schön und zart ist, nichts kann hier folgen, geschweige denn so gänzlich Leeres, Triviales!

Ich lege ferner noch Gewicht auf die Herstellung von Ode III, 6: Delicta majorum —. Die Operation ist eine nur geringe, aber den Gewinn muss ich für gross halten. Ausserdem, was hier schon Peerlkamp gethan, habe ich die Schlussstrophe gestrichen und dadurch den wahren Schluss erhalten, der für den Dichter in hohem Grade charakteristisch ist, wie er denn den Werth des Gedichtes ausserordentlich erhöht. Wir finden hier die Eigenheit des Horaz mit einem malerischen Bilde, namentlich zugleich mit dem Eindruck der Ruhe und des Friedens zu schliessen, wie sich dies in nicht wenigen Fällen wiederholt und sogar von der Fälschung und Unterschiebung nachgeahmt wird.*)

Diese vier Fälle nun wünsche ich besonders in den Vordergrund zu stellen, denn ich darf mir nicht verhehlen, dass sie, über Peerlkamp hinaus, eine neue Staffel der Forschung beschreiten, und dass sie in ihrer Verbindung ein Bündel ergeben, welches nicht so leicht wird zu brechen sein. Mit Uebergehung alles Andern, das mir etwa gelungen sein könnte, will ich nur noch ein Fünftes der Aufmerksamkeit empfehlen.

Von besonderem Interesse und in hohem Grade kennzeichnend für den Charakter der Interpolationen ist, was die

---

*) S. meine Herstellung der bezeichneten Oden in späteren Abschnitten.

Ode auf das Grabmal des Archytas, I, 28, erlitten hat. Das Gedicht in seiner gegenwärtigen Gestalt hat den Auslegern viel Kopfbrechens gemacht und bis auf den heutigen Tag hat man sich noch nicht einigen, noch nicht etwas Haltbares aufstellen können, wie die Ode zu denken sei, ob als Dialog, und wie vertheilt, oder was sonst. Schon der alte Casaubonus urtheilte: de Archytae colloquio turpissimum est commentum. Er hat Recht, aber auch etwas Anderes wird sich nie finden lassen. Statt hier zu suchen, hätten die Kritiker vor allen Dingen bemerken sollen, was auch Peerlkamp entgangen ist, dass die Eingangsworte in schmachvoller Weise Archytas mit Archimedes verwechseln, denn nur auf diesen passt das numeroque carentis arenae, nämlich auf dessen bekannte und uns erhaltene Schrift *Ψαμμίτης**) — eine Verwechselung, welcher man die der beiden Scipionen in Ode IV, 8 an die Seite zu stellen hat, selbstverständlich nur der Fälschung gehörig.

Ueberdies kann einem kritischen Auge nicht entgehen, dass nach Inhalt und Fassung des Gedankens die Verse 1—20 von der Art sind, dass sich mit Bestimmtheit sagen lässt, sie können in dieser Gestalt nicht von einer dichterischen Hand kommen. Was that hier derjenige Kritiker, der so Vielen als ein höchst verwegener erscheint? Peerlkamp entfernte nur V. 19 und 20, d. h. er war viel zu furchtsam, ihm entging der Umfang des Verderbnisses. Um mich nicht zu wiederholen, muss ich hier kurz sein. Das Gedicht beginnt bei Vers 21: Me quoque devexi — es spricht irgend ein Gescheiterter, die Ode, wenn man sie noch so nennen will, ist die Inschrift eines Kenotaphiums, Archytas hat mit ihr nichts zu thun, den hat nur der unwissende Fälscher hinzugebracht, um ihr ein neues Ansehen zu geben und — unsere Kritiker zu necken.

Als Beitrag für gespaltene Strophen habe ich eine gebracht, welche vor vielen anderen Beachtung verdient, sofern sie an

---

*) Ueber die Zahl des Sandes und die Unendlichkeit der Zahl; eine Schrift, welche übrigens auch deswegen höchst beachtenswerth ist, weil sie das Vorhandensein des heliocentrischen, d. h. copernicanischen Weltsystems im Alterthum ausser Zweifel stellt.

Kühnheit alles Aehnliche übertrifft, vielleicht aber auch in demselben Maass überzeugend ist, nämlich in Ode I, 16: O matre pulchra — wo mit diesem ersten Vers sogleich der zweite der sechsten Strophe zu verbinden ist, wie folgt:

O matre pulchra filia pulchrior,
Compesce mentem: me quoque pectoris —

also eine Spaltung der Strophe nach dem ersten Verse und ein Einschub von 6 Strophen. Zum Glück ist die Zeile, mit welcher man in Strophe 6 die abgeschnittene erste ersetzt hat, von der greulichsten Art, völlig unaussprechbar: Hostile aratrum exercitus insolens. Und die fehlende Caesur!

Nur noch in Beziehung auf die Satiren und Episteln ist aufmerksam zu machen auf die munteren epigrammatischen Schlüsse, welche die Interpolation verklebt hat. Ich entdeckte sie zuerst in Satir. I, 5, wo mit dem kurzen Ausruf: credat Iudaeus Apella! zu schliessen ist, habe sie aber seitdem mehrfach wiedergefunden und muss auch darin eine bemerkenswerthe Eigenheit des Dichters, so wie eine Schönheit seines munteren Epistolarstils erkennen, eine Spur übrigens, auf der mir ein Anderer mit Glück gefolgt ist. S. w. u. Hier, so wie auch in den Epoden, glaubte ich besonders zurückhaltend sein zu müssen, was ich nicht bedaure, denn für manches, was mir damals verdächtig schien, haben sich seitdem bestimmtere Gründe zusammengefunden, so dass mir Erhebliches nachzubringen bleibt.

Das sind nun meistens Gründe ästhetischer Art, allein auch sie haben ihre Bedeutung, ihre Sicherheit, ihre Allgemeinheit, und die angeführten Fälle selbst werden nahe bringen, dass es sich hier nicht etwa um lediglich subjectiven Geschmack handelt. Nun trifft es sich zuweilen, ja nicht selten, dass, wo diese ästhetischen Gründe entschieden haben, hinterdrein sich noch Gründe von ganz anderer Art finden, die allein ausgereicht haben würden, zu demselben Ziel zu führen. Es begegnen nämlich in verschiedenen Strophen desselben Gedichtes Auffassungen, ja ganz bestimmte Aeusserungen, welche sich unverkennbar widersprechen, also nicht von Einer Hand kommen können. Der Art ist schon Einiges bemerkt worden, Anderes bleibt vorbehalten; hier nur Eines, das uns in Ode I, 12 entgegentritt.

In Strophe 5, V. 17 heisst es von dem angeredeten Vater der Götter:

> Unde nil majus generatur ipso
> Nec viget quicquam simile aut secundum,
> Proximos illi tamen occupavit
> Pallas honores —

Nun aber lesen wir, wo die Fälschung beginnt, V. 49, von eben diesem Vater der Götter:

> Gentis humanae pater atque custos,
> Orte Saturno, tibi cura magni
> Caesaris fatis data: tu secundo
> Caesare regnes.

Hier ist offenbarer Widerspruch und beides kann nicht von Einer Hand sein, nicht in Einem Gedicht neben einander stehn, um so weniger als oben noch ausdrücklich gesagt ist, dass Pallas die proximos honores habe, also Cäsar nicht einmal die dritte und vierte Stelle haben kann.*) Ueberdies wird die ganze Schönheit des Nec viget quicquam simile aut secundum dadurch vernichtet, ja wer Horazens feine Kunst näher kennt, wird nicht einmal das Gentis humanae pater atque custos neben dem obigen Qui res hominum ac deorum — gestatten. Wenn aber das beweisend ist, so darf an dieser Stelle nicht unberührt bleiben, was die Untersuchungen des Minos ergaben, dass überall die gröbsten Schmeicheleien, die grobe Vergötterung des Machthabers nicht dem Dichter, sondern dem Fälscher gehört.

Fassen wir nun alles das zusammen, und widerstreben nicht der Zusammenwirkung so vieler und so verschiedener Gründe, so ergiebt sich, dass die Kunstart des Horaz eine viel andere ist, dass seine Gedichte einfacher und leichter sind, in demselben Maass aber auch feiner und geistreicher, dem Geist der alten Griechen verwandter. Mit der Rhetorik späterer Zeiten, oder gradezu mit ganz sinnlosem Füll- und Flickwerk hat man uns aber von ihm ein ganz fremdes Bild gegeben. Die Herstellung lag im Interesse der Kunst, der Wahrheit.

---

*) Der Widerspruch ist schon von Buttmann wahrgenommen worden, der aber nichts daraus folgert, vielmehr sich vergeblich bemüht ihn zu vertuschen. Aehnlich sogar Peerlkamp. S. w. u.

Mit diesen Worten habe ich gewünscht, ein erneutes Interesse für die wichtige Frage der Interpolationen in den römischen Dichtern zu erwecken, zugleich aber auch mein früheres Buch, auf dessen Grund ich fortbauen muss, einem grösseren Leserkreise zugänglich zu machen. Die nähere Zusammenstellung dessen, was ich in den Leistungen meines Vorgängers, so wie in dem Meinigen für wichtig und entscheidend halte, sollte aber den Zweiflern und zugleich gewissen Gegnern gelten, welche das am schärfsten ins Auge fassen, woran dem Autor meistens am wenigsten gelegen ist, es sollte sie zwingen, den Angriff nicht auf verlorene Posten zu richten, sondern wirklich den Kampf mit der Hauptmacht anzunehmen.

Im Uebrigen wiederhole ich, dass ich keineswegs meine Atethesen für gleich sicher halte, vor allem aber das Werk der Untersuchung nicht für abgeschlossen. Mag sein, dass ich hie und da im Eifer zu weit gegangen bin, allein ich fürchte, dass ich auch wiederum nicht weit genug gegangen sein könnte, dass also eben die Scheu und Schüchternheit, welche ich an meinem vielgescholtenen Vorgänger bemerken musste, auch mir zum Vorwurf gemacht werden kann — möge man mich nur um so weniger für verwegen halten.

Und nun wolle man das Positive meines Buches nicht zu gering anschlagen. Dahin rechne ich besonders, dass an nicht wenigen Punkten die lange nicht hinreichend geschätzte Kunst des Dichters, der wahre und hohe Kunstwerth seiner Gedichte, namentlich der Oden, ins Licht gestellt worden, sehr abweichend von dem Achselzucken mit dem er, ganz besonders als Lyriker, pflegt behandelt zu werden, als hätten wir hier nichts weiter als, im besten Fall, eine leidliche Nachahmung griechischer Vorbilder. Das Donec gratus eram tibi und noch ein paar andere Stücke liess man gelten, alles Uebrige sei mittelmässig, oder weniger als das. Wer mein Buch mit Aufmerksamkeit liest, wird finden, dass ich ganz anders urtheile, und dass die Zahl der vorzüglichen Stücke, derjenigen Stücke, welche in verschiedenster Tonart das Gepräge der Ursprünglichkeit und Meisterschaft an sich tragen, sehr bedeutend wächst, dass wir eine erhebliche Zahl von Stücken finden oder bekommen, welche den feinsten Reiz besitzen, welche voll sind der seltensten Schönheit, um welche Dichter aller Zeiten den unsrigen beneiden können. Ich will hier das Einzelne nicht aufzählen, um so weniger als es sich noch wird erweitern lassen in Folge einer Kritik, welche grossentheils noch auf anderen als rein ästhetischen Gründen beruht.

Nun erfolgt aber auch die Werthsteigerung des Dichters nach einer bestimmten Richtung hin. Es ist nämlich zu bemerken, dass alle gelungenen Bemühungen der höheren Kritik darin zusammentreffen, je mehr und mehr die Kürze und Knappheit, ich habe gesagt „das Knospende“ der horazischen Poesie herauszustellen. Die Fälschung hat rhetorische Breite, gehäuftes ungehöriges Beiwerk und übertriebenen, prunkenden, pomphaften Ausdruck. Der Charakter des Dichters wird nun dadurch allerdings erheblich und wesentlich verändert, er gewinnt an Simplicität und Unschuld, er trennt sich je mehr und mehr ab von den Autoren der späteren Latinität, der Abstand des goldenen und silbernen Alters tritt bestimmter hervor, Horaz wird dem Catull ähnlicher, setzt aber an die Stelle von dessen genialer Derbheit mehr Feinheit und durchgebildete Kunst.

Ich schliesse damit, dass ich mir hervorzuheben erlaube, worin meine Bestrebung sich von denen der Vorgänger, namentlich auch des so hochverdienten Peerlkamp, unterscheidet. Dieselben sind mehr negativ verfahren, indem sie aussonderten, was anstössig erschien oder was gar zu weit von der Würde des Dichters entfernt blieb, was seiner unwürdig war. Aber auf solche Weise war der Dichter noch nicht wiederzugewinnen. Ich dagegen habe eben dies mir stets zur Aufgabe gemacht, so dass ich mich nicht eher beruhigen konnte und nicht eher Stillstand zu machen war, als wirklich die Kritik etwas ergab das des Horaz würdig erschien. Hienach musste stets das Ganze des Gedichtes ins Auge gefasst werden und der Genius des Dichters leitend sein; das Verfahren wurde dadurch zugleich ein mehr positives und productives.

II.

DER ECHTE HORAZ.

Damit sogleich anschaulich werde, wie sehr der wahre Horaz sich von dem verfälschten unterscheidet, stelle ich hier die erwähnten lyrischen Stücke, auf die es ganz besonders ankommt, für den Leser zusammen; er lasse dieselben unbefangen auf sich wirken und frage sich, ob das nicht vollwichtigen Gehalt, gleichmässigen Stil und volle künstlerische Abrundung an sich trage, Eigenschaften, welche durch blosses Ausscheiden nie hätten erwachsen können, wenn sie nicht ursprünglich vorhanden waren. Ich ersetze in solcher Art wohl auch am besten, was durch die unvermeidliche Zerstreuung in meinem Buch an Zusammenwirkung verloren gegangen ist.

Ode I, 1, vergl. Minos 298.

Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegisse juvat, metaque fervidis
Evitata rotis palmaque nobilis
Terrarum dominos evehit ad deos.

Hunc si mobilium turba Quiritium
Certat tergeminis tollere honoribus,
Illum si proprio condidit horreo
Quidquid de Lybicis verritur areis.

Multos castra juvant et lituo tubae
Permixtus sonitus bellaque matribus
Detestata, manet sub Iove frigido
Venator tenerae conjugis immemor.

Me doctarum hederae praemia frontium
Secernunt populo, si neque tibias
Euterpe cohibet, nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.

Ode I, 3 lautet nach meiner einfachen Herstellung, d. h. mit blosser Abscheidung der angehefteten Gemeinplätze in ganzen acht Strophen, nunmehr in deren zwei, wie folgt:

Sic te diva potens Cypri,
Sic fratres Helenae lucida sidera,
Ventorumque regat pater
Obstrictis aliis, praeter Iapyga,

Navis, quae tibi creditum
Debes Vergilium, finibus Atticis
Reddas incolumem precor
Et serves animae dimidium meae.

Das Schlussgedicht des zweiten Buches: Non usitata — besteht aus dessen beiden ersten Strophen (s. Minos, und weiter unten); dem entsprechend lautet das hergestellte Schlussgedicht des dritten Buches:

Ode III, 30.

Exegi monumentum aere perennius,
Quod non imber edax, non aquilo impotens
Possit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum.

Non omnis moriar, multaque pars mei
Vitabit Libitinam: usque ego postera
Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tacita virgine pontifex.

Und dessen Analogon im vierten Buch:

Ode IV. 6.

Dive, quem proles Niobea magnae
Vindicem linguae Tityosque raptor
Sensit et Trojae prope victor altae
Phthius Achilles,

Doctor argutae fidicen Thaliae,
Phoebe, qui Xantho lavis amne crines,

Dauniae defende decus Camenae
Levis Agyieu!

Ode III, 6.

Delicta majorum immeritus lues,
Romane, donec templa refeceris
Aedesque labentes deorum et
Foeda nigro simulacra fumo.

Dis te minorem quod geris, imperas.
Hinc omne principium, huc refer exitum:
Di multa neglecti dederunt
Hesperiae mala luctuosae.

Fecunda culpae secula nuptias
Primum inquinavere et genus et domos;
Hoc fônte derivata clades
In patriam populumque fluxit.

Motus doceri gaudet Ionicos
A matre virgo et fingitur artibus
Jam nunc et incestos amores
De tenero meditatur ungui.

Mox juniores quaerit adulteros
Inter mariti vina, neque eligit
Cui donet intermissa raptim
Gaudia luminibus remotis;

Non his juventus orta parentibus
Infecit aequor sanguine Punico,
Pyrrhumque et ingentem recidit
Antiochum Hannibalemque dirum.

Sed rusticorum mascula militum
Proles, Sabellis docta ligonibus
Versare glebas et severae
Matris ad arbitrium recisos

Portare fustes, sol ubi montium
Mutaret umbras et juga demeret
Bobus fatigatis, amicum
Tempus agens abeunte curru.

Die edele Simplicität horazischer Oden im Gegensatz zu pomphaften und trivialen Anhängseln ermesse man u. A. aus Folgendem:

II, 3.

Aequam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secus in bonis
Ab insolenti temperatam
Laetitia, moriture Delli,

Seu moestus omni tempore vixeris,
Seu te in remoto gramine per dies
Festos reclinatum bearis
Interiore nota Falerni.

Qua pinus ingens albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis et obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo,

Huc vina et unguenta et nimium breves
Flores amoenae ferre jube rosae,
Dum res et aetas et sororum
Fila trium patiuntur atra.

II, 7.

O saepe mecum tempus in ultimum
Deducte Bruto militiae duce,
Quis te redonavit Quiritem
Dis patriis Italoque coelo,

Pompei meorum prime sodalium?
Cum quo morantem saepe diem mero
Fregi coronatus nitentes
Malobathro Syrio capillos.

Tecum Philippos et celerem fugam
Sensi relicta non bene parmula,
Cum fracta virtus et minaces
Turpe solum tetigere mento.

Sed me per hostes Mercurius celer
Denso paventem sustulit aere;
Te rursus in bellum resorbens
Unda fretis tulit aestuosis.

Ergo obligatam redde Iovi dapem
Longaque fessum militia latus
Depone sub lauru mea, nec
Parce cadis tibi destinatis.

II, 13.

Illum et parentis crediderim sui
Fregisse cervicem et penetralia
Sparsisse nocturno cruore
Hospitis; ille venena Colcha

Et quidquid usquam concipitur nefas
Tractavit, agro qui statuit meo
Te triste lignum, te caducum
In domini caput immerentis.

Quam paene furvae regna Proserpinae
Et judicantem vidimus Aeacum
Sedesque discretas piorum et
Aeoliis fidibus querentem

Sappho puellis de popularibus,
Et te sonantem plenius aureo,
Alcaee, plectro dura navis,
Dura fugae mala, dura belli.

Ich halte das für Stücke, welche sich dem an die Seite stellen, in welchem eine Interpolation unmöglich war, das also als Maassstab gelten darf, ich meine Od. III, 9: Donec gratus eram tibi.

Dass auch die Episteln wesentlich verändert worden sind und ihren ursprünglichen Ton eingebüsst haben, ersehe man vorläufig aus Folgendem:

Epist. I, 5.

Si potes Archiacis conviva recumbere lectis
Nec modica cenare times olus omne patella,
Supremo te sole domi, Torquate, manebo.
Mitte leves spes et certamina divitiarum
Et causam Moschi: cras nato Caesare festus
Dat veniam somnumque dies; impune licebit
Aestivam sermone benigno tendere noctem.
Haec ego procurare et idoneus imperor et non
Invitus, ne turpe toral, ne sordida mappa

Corruget nares, ne non et cantharus et lanx
Ostendat tibi te, ne fidos inter amicos
Sit qui dicta foras eliminet, ut coeat par
Iungaturque pari. Butram tibi Septiciumque
Et nisi cena prior potiorque puella Sabinum
Detinet, adsumam; locus est et pluribus umbris,
Sed nimis arta premunt olidae convivia caprae.
Tu quotus esse velis rescribe et rebus omissis
Atria servantem postico falle clientem.

So gab ich das Stück im Minos; ich werde in der eingeschlagenen Richtung noch ein Ferneres thun müssen.

DRITTES BUCH.

Haud mihi deero,
Cum res ipsa feret.
Horat.

I.

GEGNER.

Dass man Peerlkamp mit schwachen Gründen entgegen getreten sei, hat schon Meineke ausgesprochen, er sagte futilissimis rationibus; aber vielleicht mir mit besseren. Es ist jetzt an der Zeit auch mit denen zu verhandeln, welche in irgend einer Art Einwendungen gegen meine Auffassung und Begründung gemacht haben. Was mir bekannt geworden, kann freilich nicht sehr dazu auffordern, und das bereits Gesagte würde hier meistens ausreichen. In Beziehung auf einige dieser Entgegnungen wäre am besten mit dem oft, aber immer nur zur Hälfte citierten Verse des Terentianus Maurus in dessen liber de syllabis et metris zu antworten: Pro captu lectoris habent sua fata libelli; ja es giebt sogar deren, auf welche passt, was Petronius bei Holberg (im Jacob von Tyboe) sagt: „Wie niemals ein Kleidungsstück von einem Schneider gerühmt wird, der es nicht selbst gemacht hat, so —“ u. s. w. In nicht wenigen Fällen aber wird man erinnert an den schönen Ausspruch Wielands:

> In Wissenschaft und Kunst sich neue Bahnen brechen,
> Heisst in ein Wespennest gelehrter Wespen stechen.

Und in Deutschland ist bekanntlich dies Märtyrerthum besonders gross und verbreitet. Einmal auch mag die rechte Antwort mit Martial zu geben sein: Frons haec stigmate non meo notanda est.

Aber es kann kommen, dass gerade starke und selbst plumpe Angriffe weiterhin Werth erhalten, denn wenn später die Dinge sich ändern, das so lebhaft Bekämpfte dennoch durchdringt und alsdann Viele thun, als ob sich das Alles von selbst verstände und als ob sie es nie anders gewollt und gewusst: dann ist es gut Zeugen des Gegentheils zu haben — ein Fall, in dem ich mich hier nicht zum ersten Mal befinde.

Ich erlaube mir noch anzudeuten, wie sehr ein Autor, zumal der Verfasser eines grossen und kostspieligen Buches, seinen Beurtheilern gegenüber oft im Nachtheil ist, wenn diese sich sogleich in weitverbreiteten Journalen, oder auch in Vorreden von Schulausgaben vernehmen lassen; er ist eben ausser Stande zu denselben Lesern zu sprechen, die Vertheidigung kann dem Angriff nicht folgen, der Eintritt in die Welt wird ihm erschwert, er wird im letzteren Fall sogar vor ein ganz falsches Forum gezogen.

Sicherlich ist nur ein kleiner Theil dessen zu meiner Kenntniss gelangt, was über und gegen mein Buch geschrieben worden, oft nur dann, wenn die Verfasser die Freundlichkeit hatten, es mir zuzusenden; dennoch kann ich auch dies nicht vollständig berücksichtigen, sondern beschränke mich auf eine Auswahl. Ich verweile nämlich vorzugsweise bei dem, was allgemeinere Gesichtspunkte darbietet und was kennzeichnend ist für die Beweisführung der Gegner.

Obenan erwähne ich hier wohl Döderleins, desselben, der so viel Auszeichnung meiner Arbeit über die römische Elegie hat zu Theil werden lassen. In einer Zeitschrift von 1860 S. 385*) finden wir seinen Aufsatz: „Zu Horatius". Der Kritiker spricht sich darin besonders gegen meine Ansicht über Ode I. 3 aus, welche ich nämlich mit zwei Strophen abschliesse, so dass sie eine Art von Votivtafel bei der Abreise Vergils wird. Döderlein sieht in jenen beiden Strophen nur den Eingang zu dem Thema: „Angst um den Freund". Allein gerade diese Angst um den Freund ist es, was ich in dem Folgenden vermisse, denn hier ist durchaus nicht mehr von Vergil die Rede, auch nicht von einer besonderen Besorgniss des Dichters, dieser vielmehr ergeht sich in Allgemeinheiten über die Verwegenheit des Menschen, welcher mit den Elementen streite, sich auf das Meer wage. Wie aber wohl anders sollte Vergil nach

---

*) Ich weiss sie nicht näher zu bezeichnen, da die mir vom Verfasser übersandten Druckbogen keine Angabe tragen.

Athen kommen, als zu Wasser und auf einem Schiff? Und hat nicht eben Horaz für ihn die Dioskuren um günstige Fahrt angefleht! Wer sieht nicht, dass die acht nachfolgenden Strophen im offenbaren Widerspruch mit den ersten beiden stehen! Und wer sähe nicht auch, dass sie werthloses Stümperwerk sind, und nicht von einem Dichter kommen können! Ich bemerke noch, dass man wohl den Eingang vom Allgemeinen zum Besonderen nimmt, aber niemals umgekehrt, wie hier der geehrte Kritiker will.

Bei dieser Gelegenheit theilt nun Döderlein auch seine Ansicht über Ode I, 28, die Archytasode, mit; es ist ein bereits bei der Philologen-Versammlung zu Erlangen im Jahr 1851 gehaltener Vortrag. Er erklärt, und darin wird er Zustimmung finden, alle bisherigen Versuche für ungenügend, die Ode in der vorliegenden Gestalt für ein Unmögliches. Dem entspricht sein Verfahren. Ich hebe nur die Worte heraus: „Was nicht zusammentaugt, das thut am besten sich zu trennen; wenn sich ein gordischer Knoten nicht lösen lässt, muss er zerhauen werden, wie auch der weise Salomo in einem desperaten Falle dachte. Es sind zwei verschiedene Gedichte, durch ein Versehen der Abschreiber in eines vereinigt. Das erste derselben reicht bis V. 16. Et calcanda semel via leti, und würde nach moderner Sitte die Ueberschrift führen: „Gedanken am Grabe des Archytas.“ — „Mit V. 17: Dant alios Furiae beginnt das zweite Gedicht: Eine Phantasie des Dichters auf Anlass einer überstandenen Lebensgefahr.

Es bedürfen diese, ohnehin nicht gegen mich gerichteten Worte keiner Widerlegung, sie sind auch bereits hinreichend durch das abgewehrt, was ich im Minos über die Ode geäussert habe. Aber sie fordern zu allgemeiner Bemerkung auf. Erstlich muss ich das Princip vom gordischen Knoten als ein durchaus unkritisches anfechten, denn es liegt ebenso wenig die Nothwendigkeit als die Möglichkeit vor, dass jedes Räthsel von der Kritik gelöst werden solle; Salomos Urtheil passt nun aber gar nicht. Dass beide Fetzen als besondere Gedichte dem Horaz gehören, dass er solche Themata gewählt haben solle, dass durch ein Versehen des Abschreibers beide Gedichte zusammengeflossen sein sollen, ohne dass Kritiker in alter Zeit und Commentatoren das irgend gemerkt hätten dies und anderes ist viel verlangt — und nun habe ich sogar nachgewiesen, es sei hier eine arge Verwechselung, nämlich von Archytas mit Archimedes, wie dies nimmermehr dem Horaz zur Last gelegt werden darf. Was also wird mit solcher Art der Kritik gewonnen und entspricht sie dem geachteten Namen?

Ich gehe über zu einem zweiten Kritiker, gleichfalls in Bezug auf diese Archytasode. Er ist mit meiner Zurechtlegung nicht einverstanden und versucht eine andere: Dr. Heller, im Philologus 1869, S. 731 hat den Mut, es noch einmal mit einer Emendation zu versuchen: judice me statt judice te: damit soll Allem geholfen sein. Aber es bedarf einer grossen und weitläuftigen Beredtsamkeit, um das scheinbar zu machen. In der That, wenn die Heilung so nahe läge, hätte man sie wohl längst gefunden; diese Vertauschung stellt sich aber vielmehr als unmöglich dar im Angesicht der kritischen Herausgeber und Commentatoren und bei der stets für Horaz bestehenden Tradition der Auslegung; es ist dagegen dasselbe zu sagen, wie gegen F. A Wolfs Veränderung des Me in Te in Ode I, 1, V. 29, die niemals Zustimmung hat finden können. Aber auch in seiner Ausführung enthält der Aufsatz eine Reihenfolge des Befremdlichen. Der Inhalt des Ganzen soll nach Heller sein: „Die Seelenwanderung", bekämpft von dem Epicureer Horaz, welcher ihr gegenüber den Untergang beklagt! Dabei erkennt der Kritiker an, worauf ich aufmerksam gemacht hatte, dass der mensor arenae sich auf Archimedes beziehe, welcher hier mit Archytas verwechselt wird — also hätte doch Horaz diese Verwechselung verschuldet! Dazu meldet niemand einen Schiffbruch des Archytas und seinen Tod durch denselben, was man doch, wenn es der Fall war, sicherlich nicht unterlassen hätte zu überliefern und hervorzuheben. Und die Gründe? „Warum sollte an einer Stelle der Küste, wo ein Matrose Schiffbruch leiden konnte, nicht auch einmal ein Philosoph gescheitert sein können?" wörtlich und buchstäblich Hellers Worte! Möglich allerdings, aber will man Möglichkeiten, oder vielmehr die blosse Abweisung der Unmöglichkeit, für Beweis nehmen! Das ladet nicht ein, dem Kritiker weiter in seinen Phantasien und labyrinthischen Gängen zu folgen: derselbe braucht ausser dem Archytas noch einen anderen unbekannten Pythagoreer, welcher eben spricht, und im Munde dessen soll Horaz die pythagoreische Seelenwanderung bekämpfen! Statt alles anderen hier nur noch die Bemerkung, dass in dem iterum Orco nur das erste Wort sich auf die Seelenwanderung beziehen könnte, während der Orcus derselben widerspricht, denn sie nimmt ja vielmehr ein Fortleben in wechselnden irdischen Gestalten an. Man urtheile nun, ob hiedurch meine Ansicht erschüttert worden.

Einem Kritiker anderen Kalibers begegne ich in Friedrich Martin.*) Derselbe, welcher schon früher Treffliches zur Herstellung des wahren Horaz gegeben, fährt darin fort in dem Programm des Posener Gymnasiums von 1860. Was mich und mein Buch anlangt, so wünscht er in der Epode Beatus ille — noch die von der Jagd handelnden Strophen, gegen welche ich Bedenken hatte, beizubehalten, denn der Sprechende habe eben den fenerator ausgezogen und wolle ganz als rusticus, wir würden sagen als „Rittergutsbesitzer“ erscheinen, affectiere also auch die Jagdpassion — ich habe schon mit dieser Art des Referierens zu erkennen gegeben, wie wenig ich abgeneigt bin, hierein mich zu fügen; hatte ich doch auch schon im Minos mich sehr vorsichtig ausgedrückt: „Ich halte für möglich, dass noch andere Verse eingeschoben sein könnten, wiewohl ich Anstand nehme, sie bestimmt zu bezeichnen.“ Anderes wieder spricht hier für mich, s. w. u.

Und so bin ich denn auch erfreut, wenn der geschätzte Kritiker mir in einer Sache beistimmt, auf welche ich ein Gewicht lege. Es handelt sich um die fünfte Epode. Martin hat über die von Nauck bemerkte strophische Gliederung gesprochen (ein Thema, das wir uns vorbehalten) desgleichen über Haupts glückliche Emendation venena maga non und Scheibes maga num — und fährt fort: „Ita cum omnia in hoc carmine recte se habere videantur, discedere jam mihi ad reliqua liceret, nisi pedem retineret haesitatio gravissima. Totum enim hoc epodum Gruppius p. 271 55. ab Horatio abjudicat et tribuit interpolatori; atque ego, licet mihi Horatius non is sit poeta quam Gruppio, tamen tanto facilius ad ejus sententiam accessi, cum jam ipsi mihi nonnihil suspicionis natum esset. Dignissima est quae legatur ejus disputatio, cujus ego haec verba affero p. 274: „Welch ein Gedicht, wie krass, wie roh, wie gesucht, dabei wie trocken, wie anstössig im Einzelnen und durch und durch wie unpoetisch! Keine Spur von Horazischem Humor, von Horazischem Gemüt, von dem nie fehlenden Bezug auf persönliche Verhältnisse.“ Non repetam ejus argumenta quae apud ipsum legantur; mea quaedam breviter proferam partim sane eadem atque illius. Cum hoc carmen praecedere necesse sit septimo decimo, mirum est quod in hoc nulla illius neque rei illo descriptae inest memoria, nisi eo referre velis V, 49: tibi hospitale pectus et purae manus, cum octavae primi libri satirae manifesta sit significatio VV. 56, 76, 55.; contra epodi verba V. 5: si vocata portubus Lucina veris adfuit manifesto ad septimi decimi VV. 50—52 respiciunt.

---

*) Verstorben am 14. April 1870, im 73. Jahr seines Alters. Ich beklage, dass er Gegenwärtiges nicht mehr erlebt.

Ich bedaure, nicht die ganze in unserer Sache höchst beachtenswerthe Argumentation hiehersetzen zu können und berichte nur auszugsweise, dass auch Martin das Ganze unklar und verworren findet. Man wundere sich, dass der Knabe, der doch erwachsen sein müsse, da er so viel spricht, nichts zu seiner Vertheidigung vorbringe, man erfahre nicht, wie die Weiber zu ihm kommen, man wisse nicht, ob er gebunden sei; befremdlich sei V. 41 und folgende, besonders: et otiosa credidit Neapolis Et omne vicinum oppidum, da der Vorgang auf dem Esquilin geschehe, V. 100. Dieser Anstoss lasse sich entfernen durch Streichung von V. 41—46 und wiederum V. 77 bis 82. Aber der Kritiker ist keineswegs der Ansicht, dass wir hier ein echt horazisches Gedicht hätten, hält vielmehr dies für die erste Unterschiebung, welche darauf noch weiter, in zweiter Hand interpoliert worden. Er beruft sich dabei auf meinen Vorgang: Atque in Horatii carminibus interpolationum quasdam esse aetates, ut non raro alia alii superveniat, satis demonstravit Gruppius. Ich acceptire diese Weiterführung des von mir Begonnenen dankbar und werde im Verlauf der gegenwärtigen Schrift noch vielfach Gelegenheit haben solche doppelten Interpolationen, oder die Interpolation des Untergeschobenen, nachzuweisen, denn das Phänomen zeigt sich in sehr viel weiterem Umfange und zugleich mit noch viel deutlicheren Zeichen als mir damals bekannt war.

Nicht unerwähnt bleiben darf eine Abhandlung von Christian Friedrich Sehrwald: De tribus Horatii carminibus, Altenburgi 1858, die mir indessen erst nach dem Erscheinen meines Buches zugekommen ist. Was mich an dieser Arbeit besonders interessieren muss, ist, dass der Verfasser vorschlägt Ode I, 3 in zwei Gedichte zu spalten, von denen das zweite mit der dritten Strophe beginnen soll. Offenbar war derselbe auf dem Wege zu finden, was ich dargestellt habe, aber er irrte wiederum weit ab, denn wer ein mit Illi robur et aes triplex beginnendes Gedicht, d. h. ein Gedicht, das nichts als Gemeinplätze und allgemeine Phrasen enthält, noch für Horaz nehmen kann, befindet sich nicht auf dem Punkt, von dem aus allein diese Kritik zu unternehmen ist. Aber auch in solcher Halbheit bleibt die Sache nicht ohne Werth, namentlich Döderlein gegenüber, (s. o.), denn wenn dieser die Einheit aufrecht erhalten wollte, so zeigt sich hier ein richtiges Gefühl von der gänzlichen Verschiedenheit des Stils und der Behandlung in beiden Theilen, Döderlein dagegen hat wieder darin Recht, dass ein lediglich aus so Allgemeinem bestehendes Stück nicht von Horaz sein kann — beide reden offenbar meiner Darlegung in beredter Weise das Wort, denn diese allein enthält die endgültige Lösung und rettet ein eben so schönes als eigenthümliches Werk.

Einen besonderen Versuch, das Gedicht in seiner Ganzheit zu retten, hat noch ein Kritiker von Bedeutung gemacht, kein anderer als Karl Lachmann, aber an einem so versteckten Ort, dass das Bemühen den Vertheidigern ebenso entgangen ist, wie auch mir bisher. Ich werde weiter unten davon handeln, mache aber schon hier aufmerksam, dass das Gewagte des Ausweges eben auch nur zu erkennen giebt, wie wenig hier Hoffnung ist.

II.

BUNDESGENOSSEN.

Einen neuen Bundesgenossen entdecke ich in Anton Goebel (Neue Jahrb. d. Philol. 1863, S. 273), der Peerlkamp und mir beistimmt, wenn wir in Ode III, 18 die letzte Strophe verwerfen, der aber für nöthig hält auch noch die vorletzte zu entfernen, so dass nur ein ganz einfaches Gedicht von den beiden ersten verbleibt, ein Fall, in den ich an sich mich finden könnte, der mir aber diesmal doch zweifelhaft erscheint. Goebels Gründe sind: das Gedicht müsse an den Iden des Februar verfasst sein, als sich eine für diese Jahreszeit ungewöhnliche Hitze einstellte. In der dritten Strophe befremdeten die Nonen des December, und dass um diese Zeit Volk und Vieh im Freien sein solle. Was mich zur Schonung bestimmt, ist besonders das malerische Bild am Schluss, denn das ist dem Horaz eigen und ich gestehe, dass ich Anstoss und Widerspruch hier nicht finde. Der Faun, als Verfolger der Nymphen und Genoss der Venus ist hier der Gott und Schützer der Zeugung, er ist das für die Thierwelt, was Venus für Menschen und Götter ist. Dazu gehört nun, dass er das junge Vieh nicht nur geboren werden, sondern auch durchkommen lässt, und da ist in Italien besonders die Sommerzeit gefahrvoll, wo für Mütter und Jungvieh meistens die Weide fehlt: man hat hier den Gegensatz von aprica rura und herboso campo wohl ins Auge zu fassen: das Vieh ist erst durchgebracht, wenn es im December bis gegen den April hin wieder reiche Weide giebt und in diese Zeit fällt der festus dies des Faun, die Faunalia, die in Italien sehr wohl im Freien an den Nonen des December gefeiert werden können. Das

Gedicht verliert also nach Goebels weiter gehender Kritik nicht nur seinen malerischen Schluss, sondern auch seinen Inhalt, seinen poetischen Gehalt. Mir fällt hier die Rolle des Conservativen zu, und ich sehe, dass ein Anderer in der Annahme von Interpolationen noch dreister ist.

Ich wiederhole übrigens, dass die letzte Strophe durchaus fallen muss, denn wenn der Faun auch zugleich als Schützer der Zeugung, Inuus, und als Schützer der Heerden gegen den Wolf, Lupercus, geehrt wird, so bleibt doch an dieser Stelle, neben den Dorfbewohnern auf der Wiese der paradiesisch mit den Schafen spazierende Wolf ungehörig und lächerlich — er rief dann aber in christlicher Zeit sogar den Pardel neben den Ochsen hervor (pardus statt pagus) den erst Bentley abgewehrt hat. Wie leidend war und ist Horaz!

Aber auch Otto Ribbeck darf ich zu denen zählen, welche in gleichem Sinn an der Säuberung der alten Dichter arbeiten: in seiner mit grosser Zurüstung unternommenen Vergilausgabe, in seinem Juvenal, in seinen eben erschienenen Episteln des Horaz. Mit dem, was dieser unbefangene und mutvolle Gelehrte von meinen Ausscheidungen in den Episteln anerkennt und aufnimmt, kann ich meinerseits für's erste zufrieden sein. Er ist es auch, der gegen eine Aeusserung von H. Muther (im Gymnasial-Programm von Coburg, 1864) mich vertheidigt. Wenn nämlich hier der fromme Wunsch ausgesprochen wird, es möchte in dem, was ich zur nothwendigen Herstellung der fünften Epistel des ersten Buches, an Torquatus, beigebracht habe, „mein Urtheil ein vereinzeltes bleiben", so erwidert der neueste Kritiker, er bedaure, diesem Wunsch keine Folge geben zu können.

Es wird von dieser neuesten Arbeit über Horaz noch besonders zu sprechen sein, aber in Einem Punkt hätte ich mit Ribbeck schon jetzt zu rechten und zwar in demjenigen, den ich für besonders wichtig halte, es betrifft den Schluss der an Augustus gerichteten Epistel, II, 1. Ich habe das Stück mit V. 231 geschlossen und alles Uebrige für Fälschung erklärt. Minos S. 266. Ribbeck stimmt mir wenigstens darin bei, dass er diesen Schluss nicht für heil nimmt, allein er hält eine geringere Ausscheidung für hinreichend, nämlich die der vier Verse 360—63, was ich für eine Interpolation von zweiter Hand bezeichnet hatte. Im Interesse des Dichters kann ich nicht zugeben, dass hiermit Hülfe gebracht sei, nur der offenbarste Anstoss ist entfernt. Andererseits sehe ich mich ausser Stande der kühnen Operation des Gelehrten meine Zustimmung zu geben, wenn er unsere Epistel verlängert dadurch, dass er Stellen, welche in der ars poetica allerdings überflüssig und störend sind, in dieselbe überträgt: mir erschienen diese Verse hier nur noch störender als dort und doch bin ich wieder seiner Ansicht, wenn er sagt, sie seien hier dem Ton nach gleichartig. Das klingt räthselhaft und muss auch einstweilen ein Räthsel bleiben. Erst später lässt sich die sehr interessante Frage aufnehmen, ich bekenne aber schon hier, dass, was ich in meiner früheren Schrift ausgeführt, einer wesentlichen Ergänzung bedarf — welche ich der neuen Anregung verdanke.

Ich erlaube mir noch zu bemerken, dass derselbe Kritiker auch in der ars poetica, so sehr sonst unsere Gedanken über eine hier vielleicht noch mögliche Heilung aus einander gehen, doch wenigstens mit Peerlkamp und mir in der Annahme umfangreicherer Störungen und Schäden übereinstimmt, so wie er denn auch hier einzelne von mir vorgeschlagene Ausscheidungen acceptiert. Es wird dies gleichfalls einer erneuten Betrachtung bedürfen.

Und so lässt sich auch nicht verkennen, dass durch eine andere Arbeit Ribbecks die Sache der Interpolationen und Unterschiebungen eine nicht geringe Förderung erhalten habe, nämlich durch dessen im Jahr 1865 erschienene Schrift: „Der echte und der unechte Juvenal.“ War schon längst gegen Einzelne Satiren dieses energischen Dichtergeistes wegen ihrer abstechenden Mattheit und Verworrenheit Zweifel, so ist hier durch scharfe kritische Beleuchtung Vieles ins Klare gestellt und wir gewinnen ein neues Beispiel, dass, wo man bisher in gutem Glauben Werke eines und desselben Poeten zu haben vermeinte, sich vielmehr ein Conglomerat von Werken verschiedener Hände und selbst Zeiten herausstellt, so dass der ursprüngliche Dichter mit seiner ganzen Nachfolge erscheint — auch dies nicht ohne Interesse, die gelungene Scheidung aber jedenfalls zur höheren Schätzung des Originals führend.

Sehr erfreulich ist mir nun auch Ribbecks Zustimmung in dem, was ich über die fraglichen Verse im zweiten Buch der Aeneide geurtheilt habe. Es handelt sich um 21 Verse, V. 567—588, deren ähnlichen Inhalt wir in Aen. VI, 511 ff. wiederfinden und die am ersteren Ort störend erscheinen. Im Interesse der Sache sei es erlaubt die Worte des neuesten kritischen Herausgebers hieher zu setzen. Er sagt nach Abweisung anderer Auffassungen, Prolegom. p. 93: Restat igitur tertium, ut fatear, verum vidisse in Minoe p. 173 seq. Gruppium, qui statuit ab interpolatore versibus 567—588 suppletam esse lacunam, quam consilio Vergilius interim dum graviora persequitur, transmisit —. Ich führe dies namentlich auch deshalb an, um bei dieser Gelegenheit sogleich zu bemerken, dass sich wohl in der unabgeschlossenen Aeneide, die darum ganz anders zu behandeln ist, Lücken und Unfertigkeiten annehmen lassen, nicht aber in den Oden des Horaz, die förmlich im Buchhandel erschienen und eben auf dem Wege des Buchhandels, wie ich dies im elften Buch des Minos ausgeführt, zu ihren Interpolationen gekommen sind.

In Beziehung auf Horaz werden mir durch Ecksteins neuestes Programm (s. o.) noch zwei fernere Bundesgenossen bekannt, mit denen freilich noch zu unterhandeln ist; leider beschränkt sich meine Kenntniss nur auf die genannte Quelle, aber die Sache spricht durch sich selbst. Eckstein nennt zwei Gelehrte, Axt und Francke, welche gleichfalls in der berühmten Ode (IV, 3) Quem tu Melpomene semel, Interpolationen annehmen. Peerlkamp hatte hier die Strophe V. 13—16: Romae — invido, ausgeschieden, und er findet darin meine volle Zustimmung: Axt nun kehrt die Sache um, er behält diese Strophe, streicht aber die beiden folgenden, V. 17—24. Darin liegt einerseits die richtige Bemerkung enthalten, dass die drittletzte Strophe mit den beiden letzten nicht besteht, dass also jene oder diese weichen müssen. Er entschliesst sich für das Schwerere, greift aber offenbar fehl; der Schluss mit jam dente minus mordeor invido wäre ausserordentlich matt und des Horaz durchaus unwürdig, die Zeile ist ohnedies schwache Nachahmung von II, 20, 4: invidiaque major; und die beiden letzten Strophen, in denen der ganze Werth des Gedichtes liegt, welche so viel Darstellung und dichterische Potenz einschliessen, gehen verloren! Francke dagegen will, so scheint es, mit uns Vers 13—16 aufgeben, überdies aber noch V. 19—22: letzteres sehr künstlich und ebenso verfehlt. Ich kann darin leider nicht viel Beruf für solche Dinge erkennen, und schlimm bleibt immer, wenn durch ungeschickte Helfer die Sache der Gegner verstärkt wird.

Es sei ferner erlaubt anzuführen, wie der sorgsame, leider zu früh verstorbene Friedrich Lübker in der neuen Auflage seines Reallexicons des klassischen Alterthums, von 1860, sich äussert, Artikel Horatius: „Die Angriffe des holländischen Philologen Peerlkamp auf ganze Gedichte und viele einzelne Stellen in den Oden haben zu einer tieferen Erfassung des künstlerischen Gehalts und Zusammenhanges und zur genaueren Erkenntniss der wahren und ursprünglichen Gestalt geführt: Insbesondere hat Gruppe in seinem Minos das Verdienst, bei aller Hinneigung zur Annahme von Interpolationen doch zugleich die Möglichkeit ihres Entstehens zuerst nachgewiesen und die feinsten Gesetze einer gesunden ästhetischen Würdigung aufgestellt zu haben.“ Diese Worte werden aber um so bedeutsamer, wenn man sie vergleicht mit der entsprechenden Stelle der ersten Auflage von 1855, woselbst es heisst, Peerlkamps Angriffe hätten nur zu einer genaueren Erkenntniss der Echtheit geführt. Ich freue mich hier besonders auch der Aeusserung über meine Nachweisung der Entstehung der Interpolationen, denn mein Vorgänger hatte hier noch nicht ganz das Rechte und blieb darum solchen Angriffen ausgesetzt, wie sie Teuffel gemacht (s. o.).

Ich stehe also doch wohl nicht mehr so ganz vereinzelt da und würde es noch weniger, wenn mancher reden wollte, der jetzt noch mit seiner Meinung zurückhält. Ist erst die Strömung da, dann werden Viele kommen. Eben diejenige geschätzte Autorität, welche sich so entschieden zu Peerlkamps Gunsten ausgesprochen, äusserte sich zu mir kurz nach dem Erscheinen des Minos, es werde sicherlich sein wesentlicher Inhalt durchdringen, es sei dies aber nicht vor dem Ablauf eines halben Jahrhunderts zu erwarten. Am Ende könnte es doch früher eintreten und auch Karl Lehrs würde dazu das Seinige gethan haben.

III.

EIN NEUER VERSUCH.

Professor Linker in Prag gehört zu denjenigen Philologen, welche sich am willigsten der Annahme von Interpolationen bequemt haben. In seiner Horazausgabe hat er nicht nur Manches der Art von Vorgängern aufgenommen, sondern ist auch selbständig vorgegangen, und neuerdings hat er nun noch weitere Schritte gethan, so dass er in unserer Sache sich jedenfalls auf die Seite des Fortschritts stellt. Und doch können wir ihn nicht ganz als einen Bundesgenossen betrachten, wenigstens nur sehr im Allgemeinen, denn im Einzelnen trennen sich unsere Wege. Bei der Scheidung des Echten und Unechten im Horaz will er einen neuen und eigenen Weg einschlagen, das aber ist nun ein solcher, auf dem ich ihm nicht nachfolgen kann und von dessen Betreten ich überhaupt abrathen muss. Die Sache ist verhandelt worden auf der fünfundzwanzigsten Philologen-Versammlung, zu Halle 1868, und mir liegt der Bericht in Fleckeisens Jahrbuch vor. Linker macht aufmerksam auf eine besondere Art von Interpolationen, die sich nach seiner Meinung durch eine Differenz der politischen Ansicht verrathen, indem Republicanisches mit Monarchischem streite. Einen solchen Widerspruch findet er, wo in Einer Ode Cato gepriesen und Augustus gefeiert wird; (in Ode I, 12, wo dem Kritiker ein viel grösserer Widerspruch anderer Art entgangen, s. w. u.); wir finden ihn nicht, denn wie sogleich sehr richtig erwidert worden, besass Cato die Schätzung aller Parteien und es ist ja auch bekannt, dass Augustus ausdrücklich republicanische Formen beibehielt. Noch bedenklicher erscheint der neuentdeckte Weg, wenn der Gelehrte Ode I, 3, die schon zu viel Abenteuerlichem Anlass gegeben (s. w. u.) durch Beziehungen solcher Art erklärlich machen will. Hier sollen die impiae rates Ausdruck politischer Parteistellung sein, die non tangenda vada sich auf Cäsars Unternehmung nach Britannien und die bekannte Expedition nach Dyrrhachium beziehen; Jupiter aber, der die Blitze nicht aus der Hand legen dürfe, wird auf Augustus gedeutet. Die Ode selbst, so wie man sie ohne Vorurtheil liest, widerlegt das sofort, und zwar so stark, dass sie auf der Stelle den Stab bricht über das ganze Bestreben. Es ist ja allgemein vom Menschengeschlecht die Rede, die Betrachtung knüpft sich an die Reise Vergils an. Die einfache Lösung liegt darin, dass nur Strophe 1 und 2 echt sind; ausser anderen Gründen (s. Minos) wird das auch durch die Seltsamkeit dieser und noch anderer Auslegungen bewiesen.

In ähnlicher Weise wird über Ode I, 12 und III, 2 und 3 gesprochen, was mich eben so wenig überzeugt als in jener Versammlung Herrn Professor Eckstein, den „Reactionär vom reinsten Wasser“, nur dass ich noch mein grosses Bedauern hinzufüge über so starke Fehlgriffe von Seiten derer, welche mit mir die Ueberzeugung von der weitgehenden Verunstaltung des horazischen Textes theilen. Ich darf es aber nicht unterlassen mich hier von der Gemeinschaft loszusagen und muss unnütze Wagnisse um so mehr fernhalten, als es im Interesse ernster Forschung noch grossen Mutes bedürfen wird.

IV.

DER HORAZ VON LEHRS.

Eine besondere Betrachtung erfordern jetzt die neueren Bestrebungen von Karl Lehrs in Königsberg, der, wetteifernd mit uns, die Frage der Echtheit des horazischen Textes ergriffen hat, zuerst in den neuen Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik, 1863, S. 539 ff., dann ebenda 1864, S. 173 ff., endlich im Rheinischen Museum für Philologie 1867, S. 403 ff. In allen diesen Aufsätzen geht der Verfasser mit grosser Entschlossenheit neben seinen Vorgängern und über sie hinaus; er nennt gleich zu Anfang sein Beginnen einen „Gang über das Trümmerfeld horazischer Oden.“ Dass er damit bei den Conservativen grossen Anstoss erregt hat, begreift sich, aber er hat auch die Zustimmung derer nicht erwerben können, welche von der vielfachen Verfälschung des horazischen Textes überzeugt sind, so auch in mancher Beziehung nicht die meinige. Schon hatte ich den Aeusserungen des Kritikers, trotz der schwierigen Schreibart jener Aufsätze, diejenige Aufmerksamkeit gewidmet, welche sein Name und das Interesse der Sache erfordert; da erscheint nun ein vollständiger Horaz von Karl Lehrs „mit vorzugsweiser Rücksicht auf die unechten Stellen und Gedichte“, Leipzig 1869 bei Vogel. Der Verfasser hat sich von den Urtheilen über seine frühere Horazkritik nicht abschrecken lassen, er hat seinen Weg tapfer fortgesetzt und präsentiert sich jetzt in ganzer Gestalt, freilich noch bei weitem mehr zum Schrecken und zum Erstaunen Vieler, man möchte sagen Aller. Es lässt sich nicht verschweigen, dass der erste Eindruck kein günstiger gewesen ist: man fand die Arbeit principlos, voll Willkür, ja Wunderlichkeit, nach verschiedenen Richtungen von dem abweichend, was den besonnenen Philologen auszeichnen soll. Auch mir wird das Buch unbequem, sofern es meine Auffassung und den Zusammenhang mit meinen Vorgängern durchkreuzt, aber ich bin weit entfernt es zu verwerfen. Im Einzelnen und Ganzen enthält es Vieles, was ich nicht gutheissen kann; aber es bietet doch wieder Einzelnes, was erwogen zu werden verdient, ja dem ich zu Dank verpflichtet bin. Zunächst ziehe ich davon den Vortheil, dass es mich über manches aufklärt, was mir in den früheren Aufsätzen noch unklar geblieben war; ich erkenne darin jetzt eine Methode, einen Weg und Gedanken.

In erster Linie ist das Werk für unsere Sache von Bedeutung, denn entschiedener als jemand zuvor, nicht selten weit über Peerlkamp fort und auch nicht minder über mich, wird hier die in hohem Grade zerstörte und verfälschte Gestalt, in welcher die Werke des Horaz auf uns gekommen sind, ins Licht gestellt, und zwar von einem der namhaftesten Kritiker, von einem Philologen von Fach, und sogar von einem, der sich in allen früheren Arbeiten als einen Eingeweihten und als Bekenner der strengen Regel dargestellt hat. Ich nehme nun auch keinen Anstand das Werk als ein wichtiges, jedenfalls als ein eingreifendes, zu bezeichnen, muss aber auch meinerseits hinzusetzen, dass es von mancherlei Fehlgriffen und Irrungen nicht frei ist, welche theils in der Schwierigkeit der Sache, theils in dem Eifer, mit dem dieselbe ergriffen wird, dann aber auch darin ihren Grund finden, dass der Gelehrte genöthigt war die engeren Grenzen seines speciellen Faches zu überschreiten. Und zwar liegen diese Mängel grossentheils auf der Oberfläche, sichtbar und greifbar, insbesondere für den, welcher zunächst den Blick darauf richten will. Nun birgt aber das Buch in seinem reichen Inhalt auch des Werthvollen nicht wenig und ich gestehe gern ein, dass auch mir dies erst nach und nach bei tieferem Eindringen sich dargethan hat: Grund genug das Werk hier nach beiden Seiten ins Auge zu fassen und sorgfältig zu scheiden. In seiner Mischung mit Falschem kann das Gute nur zu leicht verloren gehen, zumal in einer meistens abstossenden Darstellung.

Schon in seinem ersten Aufsatz hatte der Kritiker sich dahin geäussert, es bestehe das Verderbniss nicht bloss in Zusätzen, sondern auch in Lücken, in fehlenden Strophen, wofür man dann andere gesetzt, ja er deutet an, dass auch nach der Entfernung des Unechten der Text nicht minder leidend verbleibe — freilich ein trostloser Zustand, der alle Kritik, so sollte man meinen, eben so unmöglich als unnütz machen würde. Dem entsprechend lesen wir nun in der Vorrede seines neuen Horaz, was seinen Standpunkt bezeichnen soll: es habe sich gezeigt, dass auf dem Wege der Wortemendation nicht alle Schwierigkeiten zu heben sind — eben auch, was ich vor ihm im Minos ausdrücklich hervorgehoben habe und worauf überhaupt die Annahme der Interpolationen beruht, was aber noch gar nicht sogleich zur Anwendung des allerverzweifeltsten Mittels berechtigt. Anders Lehrs, denn er sagt weiter: es zeige sich „dass der Fall viel öfter vorliege, dass die Verderbung durch verloren gegangene und schlecht ausgefüllte Worte, ja mitunter Zeilen entstanden sei." Dies freilich nicht die Folge aus dem vorhergehenden Satz, sondern eine für sich stehende Behauptung, welche erst des Beweises bedarf. Und Lehrs fährt unmittelbar fort: „Hienach bin ich mit Entschiedenheit verfahren." Was nun von dieser Entschiedenheit zu halten sei, zeigt sich sogleich bei der Ausführung, denn da sind es nicht Worte und Zeilen, sondern Strophen und längere Partien, welche der Verfasser für verloren hält und häufig für ersetzt durch Anderes — eine Annahme, die gerade für Horaz höchst bedenklich erscheint, denn hier haben wir nicht, wie in Vergils Aeneis, unvollendete Werke, seine Gedichte waren bei seinen Lebzeiten bekannt, der Dichter und sein Text hat von jeher und ununterbrochen die Aufmerksamkeit der Grammatiker besessen. Es müssten sich solche Abweichungen auch ganz anders in den Manuscripten zeigen, wie z. B. in denen des Lucrez oder auch des Ovid, oder wiederum in Citaten, deren es doch selbst aus alter Zeit so viele giebt und in denen doch irgend einmal eine Spur des angeblich verloren gegangenen sich zeigen müsste. Es bedarf dies noch einer besonderen Ausführung (s. w. u.); hier hebe ich zunächst nur hervor, dass die Annahme, welche der Kritik des Königsberger Gelehrten zu Grunde liegt, das vollständige Gegentheil ist von der Auffassung, welcher wir folgen: nämlich dass gerade durch die Aufmerksamkeit auf den Dichter in den ersten Jahrhunderten die Fälschungen durch Zusatz entstanden seien, wobei man stets auf das strengste den alten Text erhalten und geschont hat, oft mit eigenthümlicher Kunst sich anknüpfend, wo es irgend möglich wurde, sich hineinklemmend, wo Fugen waren oder auch nicht waren.

Und nun geht Lehrs sogar noch einen Schritt weiter, denn er nimmt an, dass besonders in benachbarten Oden in der einen der Schluss, in der anderen der Anfang fragmentiert worden sei, dadurch seien sie fälschlich zusammengeschmolzen und es müsse jetzt die Kritik kommen, um wieder zu trennen. Hierbei muss freilich abermals vorausgesetzt werden, dass diese benachbarten Oden in so weit gleichen Inhalts gewesen wären, dass eine Verschmelzung überhaupt möglich wurde, und zwar eine solche, welche allen bisherigen Kritikern, alten wie neueren, entgangen sei. Es ist zu bemerken, dass durch diese Annahme die Interpolation eine gewisse Einschränkung erleidet, wir bekommen sogar, auffallend genug, eine grössere Odenzahl: manches schon für unecht Erkannte wird wieder echt, und die neue Art der Kritik kann auf dieser Seite selbst enthaltsamer erscheinen; freilich hat der Kritiker es mit seinem Gewissen auszumachen, ob der Dichter damit besteht oder nicht. Dies Gewissen aber ist ziemlich leicht und gleich in der Vorrede lesen wir: aller Geschmack sei subjectiv. Doch nicht so ganz, denn wäre es, so hörte nicht nur alle Kritik, sondern noch zuvor alle Kunst auf. Die Kunst beruht ja eben auf den ungeschriebenen Gesetzen des ewig Schönen, und ästhetische Kritik ist nur möglich mit eben diesen.

Ich glaube allerdings, dass schon diese einfache Darstellung über die neue Bestrebung gerade in dem, was hier neu ist, entscheidet. Erklärt man zu gleicher Zeit die echten Verse für verloren und die an deren Stelle erhaltenen für Werk fremder Hand, so ist das allerdings ein Auskunftsmittel, das durch kein anderes überboten werden kann, das am Ende über jede Schwierigkeit fortführen muss; aber in demselben Maass ist nun dies Mittel auch bedenklich und, falls überhaupt bei Horaz irgend Lücken anzunehmen sind, musste man mit dieser Annahme gewiss äusserst sparsam und vorsichtig sein. Mir ist zwar nicht unbekannt, dass in einzelnen verzweifelten Fällen schon Gottfried Hermann, Lachmann, Meineke u. A. (s. w. u.) selbst im Horaz zum Ausfall von Verszeilen ihre

Zuflucht nahmen, allein es ist ein ganz anderes, wenn diese fehlenden Zeilen zugleich durch andere ersetzt sein sollen, wie dies bei Lehrs geschieht, ein Verfahren, das eben nur darum neu ist, weil bis jetzt der Entschluss gefehlt hat, den gefahrvollen Weg zu betreten. Einmal aber auf solchem Wege, muss jeder Schritt nur grössere Gefahr bringen; wir haben uns in der That auf viel gefasst zu machen, sogar auf solches, das bei manchem die ernste Miene des Ablehnens zum Lächeln verziehen könnte. Des Kritikers Vorstellung, dass man verlorene Textstellen anders ausgefüllt, veranlasst ihn nämlich nach seiner Art den Horaz herzustellen, d. h. selbst den Text zu verändern oder die vermeintlichen Lücken auszufüllen, kurz, horazische Verse aus eigenen Mitteln zu dichten, zu erdichten! Schon in seinen früheren Aufsätzen kam das vor, hier in seiner Ausgabe geschieht es nur noch unumwundener und unbefangener. Selbstverständlich fällt das aus, wie es nur ausfallen kann, um so schlechter, je weniger man von einem Dichter an sich hat. Ich meinerseits mag nun aber nicht annehmen, es würden solche Versuche irgend mit dem Anspruch hingestellt, als sei der Dichter dadurch wirklich ersetzt und ergänzt, denn daran fehlt eben viel, sondern lediglich als Fingerzeig für die Richtung, in welcher der Kritiker sich die mögliche Herstellung denkt. Auch auf anderem Felde wird die Ausfüllung einer schadhaften Stelle durch den geschicktesten Restaurator immer nur ein Surrogat sein, die das Ihre geleistet hat, wenn die Stelle im Ganzen nicht mehr störend wirkt, ohne an Leben und tieferer Einheit dem Original gleich kommen zu wollen. Für mich enthält daher das Buch auf dieser Seite keinen so wesentlichen Anstoss, dass darunter sein sonstiger Werth leiden dürfte.

Aber freilich, Lehrs greift auch noch zu Mitteln, die, obwohl schon früher von gelehrten Kritikern angewendet und auch in neuerer Zeit wieder versucht, doch nicht aufgehört haben Bedenken einzuschliessen: wir sehen ihn zugleich einen ausgedehnten Gebrauch machen von der Versetzung, sowohl der Verse als der Strophen. Ich bewundere hier, wie in manchem Anderen, den Entschluss; aber die Besonnenheit, welche dem Scharfblick stets zur Seite gehen soll, macht wohl erst den Kritiker, Eigenschaften, denen ja sonst der Verfasser seinen Namen dankt.

So viel vorläufig über eine Bestrebung, die im Ganzen auf Seite der Bundesgenossen gestellt werden muss und die jedenfalls viel des Anregenden enthält. Dies und weil wir ihr anderntheils in wichtigen Punkten nicht beitreten können, macht nothwendig wiederholt und in verschiedenen Stadien der Untersuchung auf sie zurückzukehren.

VIERTES BUCH.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.
Horat.

I.

DIE ODEN.

Sind wir der Arbeit von Lehrs ein näheres Eingehen auf das Einzelne schuldig, so fasse ich dies zugleich als erwünschte Gelegenheit auf, mich der Reihe nach über alle diejenigen Oden zu äussern, welche bisher in Beziehung auf interpolierte Verse, oder überhaupt auf Echtheit, in Frage gekommen sind. Es handelt sich hier also nicht bloss um eine Kritik des vorliegenden Buches und seines bezüglichen Abschnittes, sondern zugleich um diejenigen Bücher des Horaz, welche bei der allgemeinen Frage im Vordergrund stehen, überhaupt um denjenigen Text, über welchen das Urtheil auch für vieles Andere entscheidend ist. Aber schon die Zusammenstellung dessen, was Lehrs darüber denkt, in Verbindung mit dem, was seine Vorgänger in ähnlicher Richtung erstrebt, wird erwünscht sein.

Von dem Vordermann unserer Bestrebungen ist gleich die erste Ode des ersten Buches einer scharfen Kritik unterworfen worden; und was urtheilt davon der neueste Kritiker? Ich wünschte in seinem Interesse mit einem anderen Stück beginnen zu können, denn seine Behandlung desselben ist nicht geeignet uns für seine Methode einzunehmen, so wenig sie hier auch zersetzend auftritt.

Guiet, denn er ist dieser Vordermann, war die Ode in ihrem gegenwärtigen Zustand so unerträglich erschienen, dass er, da ihm nicht gelingen wollte durch Ausstossung einzelner Zeilen und Stellen hindurchzukommen, sie lieber ganz verwarf als der horazischen Kunst entbehrend und des Dichters unwürdig. Auch Bentley, dessen Kritik im Horaz doch eine ganz andere Richtung verfolgt, fand an dem Gedicht den grössten Anstoss, so dass er diesmal nicht der Ueberlieferung die Schuld beimaass, sondern vielmehr an dem Dichter selbst irre wurde, er nennt das ganze Gedicht vilem sordidumque panniculum und setzt hinzu: siquidem omnes jam a litteris renatis de impedita hic et salebrosa oratione questi sunt (s. w. u.). Nun ist aber Peerlkamp in diesem Gedicht ein Erhebliches gelungen, wodurch den begründeten Klagen der beiden grossen Kritiker schon wesentlich abgeholfen wird; ich lege ausser Anderem besonders Gewicht auf die Entfernung von V. 30: Dis miscent superis, leider aber noch nicht von V. 31, mit der erst die Lächerlichkeit schwindet, dass Horaz mit den Nymphen und Satyrn sich tanzend darstellen soll, wogegen überraschend die einfache und schöne Verbindung erwächst: Me doctorum hederae praemia frontium Secernunt populo. Ueberhaupt blieb noch viel des Unleidlichen übrig und dies war nur eben der erste Schritt. Den zweiten that Gottfried Hermann: ein kritischer Griff, der allein seinen Namen stets in hohen Ehren erhalten muss. Indem er V. 1 und 2 und wiederum V. 35, 36, d. h. die Anrede an Mäcenas, ablöst, giebt er dem Gedicht seinen wahren Anfang und seinen wahren Schluss, allein in der Mitte liess auch er noch genug des Anstössigen, wie das schon der Mangel an Symmetrie zu erkennen giebt, wenn er vierzeilige Strophen herzustellen suchte, letzteres nach Meinekes Vorgang. Um so auffallender nun, dass Meineke nicht den Mut gehabt hat, seinem Lehrer in diesem wichtigen Punkt zu folgen. Was mich anlangt, so glaube ich meinen Vorgängern zu Hülfe gekommen zu sein und ihre glücklichen Bestrebungen so weit ergänzt zu haben, dass man das Gedicht für hergestellt halten darf (s. Minos S. 298), namentlich durch Entfernung von V. 31 so wie durch die Reduction von Hermanns 8 Strophen auf deren nur 4, wodurch erst die innere Symmetrie und ein sicherer Stil zum Vorschein gekommen ist (s. o.). Und Lehrs, der entschlossene Kritiker? Er nimmt keine Rücksicht auf alles dies, dagegen will er bei V. 7 eine Lücke: „Ich bin sehr geneigt zu glauben, dass in dieser Gegend 4 Zeilen ausgefallen seien; ob zusammenhängende 4 erst hinter tollere honoribus, oder in anderer Art, bleibt natürlich ungewiss.“ Ja er sagt, sehr abweichend von Bentley und dessen Vorgängern, welche über die durchgängige Unwegsamkeit geklagt, von eben diesem

Gedicht: „Dies alles ist vollkommen in der Ordnung des Gedankens, in der Ordnung der Latinität bis auf ein in der eben gegebenen Paraphrase verfehltes Wörtchen des überlieferten Textes, nämlich das si in V. 32."

In Ode I, 2 haben Guiet, Buttmann und Peerlkamp Treffliches geleistet; ersterer verwarf V. 5—12, 21—24, 37—40; Buttmann gleichfalls V. 5—12, Peerlkamp eben diese, ausserdem aber V. 17—24, dann V. 26 prece qua fatigent bis 30: Jupiter tandem, also eine gespaltene Strophe; dann den einzelnen V. 34 inmitten der Strophe, wobei freilich auf Herstellung verzichtet wird, ebenso die einzelnen Verse 37—39. Lehrs nun folgt dem im Allgemeinen; was er dann aber, über diese Vorgänger hinaus, als neu und sein eigen bringt, besteht hauptsächlich darin, dass er in der Schlusszeile das Te duce Caesar für „unmöglich" erklärt. Allein hier werde ich genöthigt hervorzuheben, dass ich es eben bin, der wörtlich diese Unmöglichkeit ausgesprochen hat, indem ich, Minos S. 308 ff. in Beziehung auf dies Te duce Caesar zweimal gefragt habe: „ist das möglich"? weil nämlich hier mit Caesar kein anderer als Augustus gemeint sein kann, wenige Zeilen vorher aber Caesaris ultor eben so unzweifelhaft von Julius Cäsar gesagt ist. Verunglückt ist nun die von Lehrs gebrachte Abänderung, statt te duce Caesar: arva negata — die erspart werden könnte, da hierfür die Lösung ganz wo anders liegt und bereits gegeben war. S. Minos a. a. O. Gewiss erregt der active Gebrauch von equitare, wie L. will, Anstoss, vergl. Ode II. 9, 23. Auch die Abänderung templa casta statt Vestae, V. 16, halte ich aus ähnlichem Grunde für überflüssig, wogegen die scheu ausgesprochene Vermutung, es sei V. 37—40 auszuscheiden, sich auf Guiet und Peerlkamp stützt. Dass aber Lehrs überhaupt noch die beiden Endstrophen beibehalten konnte und durch Aenderung helfen wollte, redet seiner Kritik, leider gleich hier am Anfang, nicht das Wort. Ich halte übrigens die Herstellung dieser Ode für eine der schwierigsten kritischen Aufgaben und bin auch meinerseits genöthigt, nochmals auf dieselbe zurückzukommen, s. w. u.

In Ode I, 3, die wahrlich des Bedenklichen und der Gemeinplätze genug hat, geht Lehrs eigene Wege; er glaubt geholfen zu haben mit Ausscheidung einer einzigen Strophe,

V. 21—24. Peerlkamp verurtheilte V. 15—20 und V. 25—31. Ich habe nur noch die beiden ersten Strophen als echt erkannt, und wer urtheilen will und kann, wird finden, dass wir darin ein horazisches Gedicht besitzen, das erst in dieser Kürze inhaltsreich und werthvoll wird. Sehrwald, (s. o.) bemerkte wenigstens die Stelle, wo das Falsche ansetzt. In der That verhalten sich die beiden Theile der Ode wie Flamme und Rauch, und dies hier zu unterscheiden halte ich allerdings für einen Prüfstein des Kritikers.

Ode I, 4: Solvitur acris hiems — bleibt unangefochten, der Kritiker sucht sich das fabulaeque manes zurechtzulegen und wenn er allerdings das premet, von nox und fabulae gesagt, nicht verdauen kann, so nimmt er zur Emendation dieses Wortes Zuflucht: manet, mit Beziehung auf Od. II, 18, 31. Die Beziehung ist richtig, d. h. im Sinn der Fälschung, denn ihr entspricht die ganze Stelle, aber gerade in dem manet musste abgewichen und das offenbar schlechtere premet gewählt werden, damit nicht manet manes nahebei zusammen komme. Ich kann mich nicht veranlasst sehen meine Heilung zurückzunehmen, d. h. den Abschluss des Gedichtes mit V. 12, so wie mit der von Peerlkamp vollbrachten Abscheidung von V. 2 und 3.

In Ode I, 6: Scriberis Vario — streicht Lehrs die vierte Strophe V. 13—16: Quis Martem — parem, nicht aus eigenen Mitteln, sondern mit Meineke, welcher wieder Peerlkamp folgt, ihn aber missverstanden hat, denn dieser, und ich mit ihm, wir streichen zwei Strophen und nehmen den Schluss bei V. 12 — das einzig mögliche. Meineke will noch V. 17—20 beibehalten, was dann L. veranlasst wieder einmal zu verändern, indem er in den Text setzt:

> cantamus vacui, nos decet Euhium
> plectro ludere Tejo.

Er hält nämlich nach cantamus vacui alles für verlöscht und sich für berufen zur Herstellung — während Peerlkamp wirklich hergestellt hat. S. Minos S. 111.

Ode I, 7: Laudabunt alii — theilt L. in zwei Gedichte, eben an der Stelle, wo von mir echt und unecht geschieden wird; aber er macht aus dem Unechten eine besondere Ode, der der Schluss fehle; noch dreister verfährt er mit der zweiten Hälfte, denn zu ihr fehlt nach seiner Meinung der Anfang — aber gerade dieser Anfang steht ja auf das unverkennbarste da in dem Albus ut obscuro — so dass mir hier die Kritik des scharfsinnigen Mannes unverständlich bleibt, vollends wenn er nun in zwei ganzen Zeilen, man muss es mit Augen sehen, diesen Anfang selbst hinzudichtet! Die Dichtung lautet:

> Indulgere juvat diris sub pectore curis?
> Laeta dei solatia quaere!

Verse, über die wir uns jeder Kritik enthalten; aber nun fehlt ja erst recht der Anschluss an das Folgende! Und was das angebliche Fragment des ersten Gedichtes anlangt, in dem stark ausgeschieden und willkürlich verändert wird, so bleibt es leer und inhaltslos, gerade der Inhalt soll verloren sein! Ich werde weiterhin noch auf die Ode zurückkommen.

Ode I, 9: Vides ut alta — war der Kritik Peerlkamps entgangen, obwohl sie dazu hätte auffordern können. Hier war Meineke, und diesmal ohne Vorgang, aufmerksam geworden; er bezeichnete die Strophe V. 9—12 mit dem Obelos. Lehrs ist ihm darin gefolgt, aber er nimmt zugleich nach V. 8 eine Lücke an: es hätte also an Stelle der Strophe eine andere gestanden, welche verloren gegangen. Also eine doppelte Annahme, die indessen hier wenigstens das Anerkenntniss einschliesst, wie sehr die Ode, eine der schönsten und eigenthümlichsten des Dichters, aus den Fugen gekommen ist. Meine Vorstellung von dem ursprünglichen Gedicht ist freilich eine ganz andere, wie man daraus ersehen wird dass ich (s. Minos) vielmehr mit Streichung der ersten Strophe begonnen habe, so blendend diese auch auf den ersten Blick erscheint. Aber ich gebe zu, dass die Sache noch nicht erledigt, das Gedicht damit noch nicht gerettet ist und werde demselben weiter unten noch eine erneute Betrachtung zuwenden.

Eben diese doppelte Operation finden wir in Ode I, 10, welche bisher vor der Kritik Ruhe gehabt. L. streicht V. 13 bis 16 und bezeichnet die Ode in der Ueberschrift als „wahrscheinlich unvollständig."

Für Ode I, 12: Quem virum aut heroa —, welche in ihren mittleren Strophen schon Bentley ernste Bedenken machte und die in ihrem Ganzen von besonderer Bedeutung für die Frage der Interpolationen ist, hat L. Förderndes gebracht, aber auch hier an zwei Stellen wieder seine Lücken. Hinsichtlich der einen wäre ich diesmal noch am ersten geneigt einen Grund zu erkennen, wiewohl es damit noch eine andere Bewandtniss haben kann. S. w. u.

Dagegen verhält sich L. in Ode I, 14: O navis, referent — conservativer als Peerlkamp, der wohl mit gutem Grund bei der Schlussstrophe Anstand nahm, freilich damit die Sache noch keineswegs erschöpfte. Man muss von dem Dichter eine geringe Meinung haben, wenn das Gedicht, wie es überliefert worden, wieder echt sein soll.

Ueber Ode I, 15: Pastor cum traheret — lesen wir: „Unecht. Und vielleicht von zwei Verfassern, nämlich von V. 21 noch durch einen anderen fortgesetzt.“ Was die Unechtheit anlangt, so fällt es mir nicht schwer derselben beizustimmen, denn während Peerlkamp nur die letzte Strophe verwarf wegen einzelner Anstösse, hatte ich das Ganze für Fälschung und Werk der Rhetorik erklärt wegen gänzlichen Mangels an Poesie und selbst poetischer Sprache. Man kann sich nicht entschiedener äussern als ich es Minos S. 324 gethan. Es lohnt sich wohl dies nachzulesen und mit den Worten von L. zu vergleichen, denn er lässt nichts von meinem Vorgange merken und tritt dann, S. LII, mir sogar entgegen, aber gerade was er mir entgegenstellt, habe ich ja selbst gesagt: es könne das nicht einmal eine Jugendarbeit des Horaz sein — in der That keine empfehlenswerthe Art mit geistigem Eigenthum zu schalten.

Anlangend die zweite Hand, welche L. bei V. 21 annimmt, so finde ich diese Bemerkung beachtenswerth und schätzbar, denn allerdings scheint bei V. 20 der Schluss des ursprünglichen Gedichtes zu sein: Du wirst den Geschossen des Cnosiers und dem schnellen Ajax entgehen und dennoch spät deinen verdienten Tod finden: tamen heu serus adulteros Cultus pulvere collines. Hiedurch erhält das Gedicht, das sich als Mittelpunkt um das schöne und gepflegte Haar dreht, seine Abrundung und erst Sinn, das Folgende aber kehrt wieder zurück und verdirbt den sichtbaren Schluss, ist auch noch erheblich schlechter und leerer. Der Fall, dass Untergeschobenes interpoliert worden gleich Echtem, ist mehrfach von mir nachgewiesen worden und wir erhalten hier ein neues recht sprechendes Beispiel; aber es ist hier sogar noch eine dritte Hand erkennbar, eben diejenige, welche Peerlkamp ausschied, nämlich die des Verfassers der letzten Strophe. Dabei ist zu bemerken, dass die zweite Hand, nach horazischer Art, den Abschluss mit einem Bilde sucht, was aber doch nur schwach erreicht wird, da das Ode I, 29, 16 nachgeahmte non hoc pollicitus — doch wieder ins Abstracte ablenkt, während die dritte Hand auf den ursprünglichen Schluss nochmals zurückkehren will. Gewiss ein recht erwünschter Einblick in das Wesen des anwachsenden Verderbnisses, und keineswegs einzeln dastehend. Es tritt nun aber die rhetorische Natur des ursprünglichen Gedichtes, wie ich diese zuerst ausgesprochen, nur um so deutlicher hervor, während dasselbe auch als solches Rhetorenwerk offenbar gewinnt und im Grunde erst verständlich und möglich wird. Man urtheile nun, wie Sinnloses und Widersinniges diejenigen sich gefallen lassen, welche noch das Gedicht für heil und für horazisch halten wollen!

In Ode I, 16: O matre pulchra — bringt L. nur eine Emendation: V. 8: non acuta qui geminant Corybantes aera, statt si, unzweifelhaft richtig und nur auffallend, dass dies so spät geschieht. Im Uebrigen aber lässt der Kritiker die Ode bestehen, wie sie überliefert worden, d. h. er geht ruhig an allen Anstössen vorbei, so wie auch an dem, wie Minos S. 339 das Gedicht hergestellt worden. In der That ist hier die Art der Verunstaltung und die Verwegenheit der Interpolation so gross, dass sie wohl ernste Beachtung verdient hätte. Peerlkamp strich die vierte Strophe, was wenig hilft. Es ist vielmehr V. 1 sogleich mit V. 22 zu verbinden:

O matre pulchra filia pulchrior,
Compesce mentem —

also nur zwei Strophen statt sieben, und eine Veränderung, welche tief schauen lässt.

Ode I, 18: Nullam, Vare, sacra — bleibt ohne Bemerkung, gilt also für echt; man vergleiche Minos S. 425. Dass wir hier nicht die Hand des Dichters, sondern eines Versificators haben, bedarf kaum des Beweises, sondern eben nur der Andeutung für den Kundigen; es ist dies aber von grosser Wichtigkeit für die gesammte Stellung des Horaz und sein Verhältniss zu Alcäus und den Griechen, wie noch weiter ausgeführt werden kann (s. w. u.).

In Ode I, 19, welche auffallender Weise von Peerlkamp verschont geblieben, findet L. zwar mit Recht Anstoss an den Worten: nec quae nihil attinent: allein was thut er? Er nimmt wieder zur Lücke, welche falsch ausgefüllt worden, seine Zuflucht und versucht eine bessere Ergänzung: nec quaerere publica — schwerlich überzeugend. Nun war aber hier der gleiche und noch grössere Anstoss an dem Uebrigen der Strophe und ihrem ganzen prosaischen Ton zu nehmen — und wo hat denn je Horaz als epischer Dichter auftreten wollen? Schwacher Nachklang des anakreontischen *θέλω λέγειν Ἀτρείδας*, und, was nicht entgehen durfte, gleich die Anfangszeile: Mater saeva Cupidinum buchstäblich entlehnt aus Ode IV, 1, 5. Bei richtiger Erkenntniss der Sache war Emendation und Lücke von Ueberfluss. Davon noch künftig.

Ode I, 20: Vile potabis — bezeichnet L. in der Ueberschrift als „unecht" — mit Peerlkamp, der auch genannt wird. Ich habe noch meine Bedenken (s. w. u.).

Ode I, 21: Dianam tenerae — gilt L. wieder für „unvollständig" und zwar am Schluss, dies allerdings eigenthümlich. Mit Peerlkamp ist das ganze Gedicht für verdächtig und mehr als das zu halten, nach Inhalt und Form, man beachte doch auch nur die Elisionen, besonders am Ausgang von Vers 14.

Ode I, 22: Integer vitae — das Lieblingsstück Vieler und beinahe die gekannteste von allen, hat nach Peerlkamps Kritik eine Strophe verlieren müssen, die dritte: Quale portentum, und der Grund lautet: mira terrarum adeo dissitarum conjunctio. Parva Italiae pars et ingens Africae regnum. Meineke ist dem gefolgt, Haupt hat Anstand genommen es zu thun; auch ich hatte schon vor ihm meine Zweifel ausgedrückt: die Strophe sei erforderlich als Uebergang für das Folgende (s. Minos S. 78). Da kann man nun staunen und erschrecken, wenn Lehrs von den 6 beliebten Strophen nur die beiden ersten anerkennt und alles Uebrige verwirft; die von Peerlkamp und Meineke ausgeschiedene Strophe sei „lächerlich gräulich", aber damit noch nichts gewonnen, unleugbar sei, „dass mit den letzten beiden Strophen der Faden ganz abreisst." Der Kritiker theilt uns nun mit, er habe „nicht umhin gekonnt, sich manchmal mit einer Fiction zu vergnügen." Und die wäre? Dass der angeredete Aristius selbst die parodische vierte Strophe hinzugesetzt habe! In der That eine seltsame Phantasie und nicht eben zu erwarten von ernster Kritik. Und doch finde ich in diesen Seltsamkeiten eine Spur von richtigem Gefühl, denn ich habe noch meine besonderen Gedanken über diese Ode, welche weiterhin zur Sprache kommen, während sie im Minos absichtlich noch zurückgehalten wurden. Für jetzt nur die Andeutung, dass die Ode im Verzeichniss des Diomedes fehlt.

Auch Ode I, 26: Musis amicus — wieder „unvollständig." — Das Stück giebt allerdings ein Räthsel auf, das aber wohl anders zu lösen ist. Desgleichen lesen wir um dies sogleich anzuknüpfen zu I, 32: Poscimur si quid — in der Ueberschrift die Angabe: „Diese 5 Strophen werden gewöhnlich als ein vollständiges Gedicht angesehen. Es ist bis V. 12 echt, aber unvollständig. Die folgende Strophe unecht" also letztere doch wohl ein kleiner Versuch zum Ersatz des grösseren Verlustes. In der That, es wird des Unvollständigen recht viel: man begreift danach, dass der Kritiker von einem „Trümmerfeld" horazischer Oden spricht. Dagegen bleibt unbegreiflich, wie gerade Horaz, der in aller Zeit gelesenste Dichter, so habe fragmentiert werden können, während sich die Vermehrung der Verse, das Anschwellen des Textes durch Zusatz bei neuen Ausgaben (s. w. u.) sehr wohl erklären lässt.

Auffallend ist, dass L. sich über die Oden I, 24 und I, 27 gar nicht äussert, denn in der ersteren hätte er die überaus schöne und völlig überzeugende Herstellung von Peerlkamp anerkennen müssen, während er bei der abscheulichen Fälschung verblieb, und in Beziehung auf die letztere hätte er meine Herstellung, auf welche ich in der That etwas gebe, und die ich als ganz besonders kennzeichnend für die Kunstart des Horaz ansehe, erwähnen können und sollen, zustimmend oder nicht. Ich schliesse nämlich das Gedicht mit V. 12:

> dicat Opuntiae
> Frater Megillae quo beatus
> Vulnere, qua pereat sagitta —

womit das Gedicht zart und eigenthümlich ausgeht, während anderen Oden Nachgebildetes folgt, das alles ins Triviale zieht und die erlesene Schönheit verdeckt.

In der Archytasode, I, 28, wo ich das Echte mit V. 21 beginne: Me quoque devexi — macht L. gleichfalls an dieser Stelle eine Theilung, aber, wie sonderbar, er kehrt es um, denn von zwei Gedichten, welche er annimmt, hält er das erste für echt, das zweite für unecht, wobei er in jenem zu aller Leerheit und Trivialität noch die nachgewiesene Verwechselung von Archimedes und Archytas (s. Minos S. 321) mit in den Kauf nimmt.

Ode I, 30: O Venus regina — erhält von Lehrs die Bezeichnung „unecht“, nach Peerlkamps Vorgang, den ich genannt wünschte. Die kurze Kritik lautet, etwas sonderbar aber kennzeichnend: „Venus mit allen jugendlichen Göttern (eingeschlossen Mercurius, der das Mädchen auch besuchen soll), begieb dich in das Haus der Glycera, welche dich mit vielem Weihrauch herbeiruft. Punktum.“

Ich schätze, was L. zu Ode I, 31: Quid dedicatum — anmerkt. Peerlkamp und Meineke folgend, die auch genannt werden, verwirft der Kritiker die Strophen drei und vier, und wiederholt des Letzteren Worte: Tertiam quartamque stropham omnis generis ineptiis repletam qui ejecit Peerlkampius egregium Horatio carmen restituit, hinzusetzend: „Das Gedicht erhält dann einen anderen Charakter, wird ein compresses Gebet.“ Der Gewinn eines so knappen und in gleichem Maass gehaltvollen Stückes ist nun aber zugleich maassgebend für Anderes, so wie der Inhalt dieses Gedichtes vielfach im Unechten, matt ausgebreitet, sich wiederholt. In der gefälschten Strophe sind die leves malvae aus Epod. 2, 58. Anlangend die Angabe der Vorgänger, so lege ich darauf ein Gewicht nicht nur wegen des Mein und Dein und im Interesse der Personen, sondern vielmehr der Sache und des Hergangs: der Lernende soll stets sehen, wie die Urtheile sich summieren und unterstützen; auch macht man es sonst dem Widerwilligen allzu leicht, der immer nur den Einzelnen gegenüber hat — und nun erklärt ja Lehrs (s. dessen Vorrede) alle höhere Kritik für subjectiv.

Ode I, 34: Parcus deorum — ist bei L. wiederum mit der Ueberschrift „Unecht“ versehen, für mich nicht überraschend, denn ich glaube selbst Antheil an diesem Urtheil zu haben, sofern ich (Minos S. 386) nachgewiesen, dass das sehr entscheidende Zeugniss des Diomedes diese Ode mit der folgenden in Eine zusammenfasst. Ich versuchte demgemäss die mildeste Behandlung und behielt fürs erste die Anfangsstrophen noch bei, habe mich dann aber bald, und lange vor dem Erscheinen des Buches von L., dahin entschieden, dass diese zunächst weichen müssen. Das Nähere weiter unten.

Ode I, 37: Nunc est bibendum — hält L. mit Bentleys opprobriorum statt morbo virorum für heil; ich vermag nicht beizustimmen (s. w. u.).

Im zweiten Odenbuch geht der Kritiker verhältnissmässig schonender zu Werke; dafür begegnen wir hier und in den folgenden Büchern häufiger einem neuen Auskunftsmittel, der Versetzung, mit der ich meinerseits mich eben so wenig befreunden kann als mit der Annahme von Lücken und ihrer späteren Ausfüllung, zumal bei Horaz.

In der ersten Ode des Buches folgt der neue Herausgeber einfach Peerlkamp und Ritschl, d. h. er streicht mit ersterem V. 9—12 und 25—28, mit letzterem V. 9—12 und 33—36.

In Ode II, 3: Aequam memento — kann L. sich mit den in Meinekes zweiter Ausgabe und von Haupt V. 11 und 12 gesetzten Fragezeichen nicht einverstanden erklären — meines Wissens zuerst gegeben von Orelli. Und allerdings kann dies einen Stützpunkt finden in dem von der ältesten Handschrift gebotenen quid obliquo laborat. Bentley setzte V. 9 qua, selbst gegen seine Handschriften, wegen der Beziehung auf huc V. 13. Allein diese bleibt und die Hindeutung auf einen bestimmten Gartenplatz tritt um so mehr hervor. Wenn aber L. an dem nachschleppenden ramis V. 11 Anstoss nimmt, so kann ich seiner Abhülfe errans ubi nicht zustimmen, denn errans lympha fugax ist jedenfalls unzulässig. Aber man lasse nicht ausser Acht, dass wir hier zwei parallele Sätze haben, und dass das ramis dem rivo entspricht, von denen eines das andre schützt. Sehr bedauern muss ich, dass L. auf meine Behandlung der Ode nicht Rücksicht genommen, die auffallend genug war um eine solche zu verdienen, und ich sollte glauben, dass, wenn ich hier die letzten drei Strophen fortlösche mit Gründen, denen ich auch heute noch Beweiskraft zutraue, dies eben ganz im Sinn der Bemerkung ist, welche L. zu Ode I, 31 (s. o.) gemacht hat.

Neu ist, dass der Kritiker Ode II, 4: Ne sit ancillae — ganz und gar verwirft, während Peerlkamp sich darauf beschränkte die dritte Strophe auszuscheiden, welche freilich ganz besonders anstössig und fremdartig ist. Im Minos hatte ich mich mit der Anerkennung dessen begnügt, mir ist aber mittlerweile aufgefallen, einmal dass die vierte Strophe sich viel stärker ausdrückt als die folgende, indem jene von dem etwanigen regium genus spricht, diese aber nur die scelesta plebs und die mater pudenda abweist, dann dass überhaupt die Betrachtung der möglichen guten und hohen Abstammung mit dem Thema und der ersten Zeile des Gedichts im Widerspruch steht. Jedenfalls verliert Horaz wenig an diesem Stück und ich bin sehr geneigt hier des Kritikers gute Spürnase zu erkennen, die sich in der Auffindung der Schäden und dem Erkennen des Unechten meistens besser bewährt als seine Hand im versuchten Herstellen.

In Ode II, 5 Nondum subacta — geht L. auf der Spur von Peerlkamp einen Schritt weiter, denn dieser hatte nur die letzte Strophe für apokryph erklärt, er aber verwirft zugleich die vorletzte: sehr beachtenswerth und, ich meine, richtig. Die Kritik lautet lakonisch: „Dass die beiden letzten Strophen ganz fremdartig sind, muss sich doch wohl von selbst verstehen.“ Dies bedarf nun aber doch eines Zusatzes. Die beiden Strophen sind nämlich, was eben sehr hervorzuheben ist, nicht von derselben Hand, sondern haben sich nach einander angesetzt. Zunächst kam es darauf an die letzte abzuscheiden, was Peerlkamp mit treffendem Blick vollbracht hat, er konnte um so weniger weiter gehen, weil er die doppelte Anfügung, auf welche ich zuerst aufmerksam gemacht zu haben glaube, überhaupt noch nicht kannte. Aber ich selbst habe sie im Minos an dieser Stelle noch nicht geltend gemacht, weil ich da zunächst einen anderen Gesichtspunkt verfolgte, nämlich den des Ausgangs mit einem malerischen Bilde, sei es eines Naturbildes oder der Schilderung einer reizenden Gestalt, worin nämlich eine Eigenthümlichkeit horazischer Kunst zu erkennen ist. Ich muss den gegenwärtigen Fall nun in solcher Rücksicht aufgeben, habe es übrigens auch schon ohne diese Anregung gethan, wobei ich indessen in der Hauptsache nichts verliere, sondern eher gewinne. Es bleiben nämlich solcher Fälle noch genug übrig, z. B. für die Schilderung eines schönen Knaben Od. II, 11, 24; Od. III, 20, 13; Epod. 11, 78. Aber diese Eigenthümlichkeit, ebenso wie andere, blieb den Interpolatoren nicht unbekannt, sie ahmten hier eben nach und suchten sich dadurch Glauben zu verschaffen, so schon in Od. II, 11, und so hier sogar in doppeltem Fall, denn der zweite Fälscher hat offenbar den ersten in dieser Richtung noch überbieten wollen.

Ueberdies war zu bemerken, wie nunmehr das Gedicht nach solcher zwiefachen Abscheidung erst seine Rundung erhält und dass der kurzen und knappen, in 4 Strophen abgeschlossenen Oden wieder eine mehr wird. Nun ist aber auch das Stück von besonderer Bedeutung für die Kritik des Integer vitae, wo dieselbe Lalage erscheint, dort als Geliebte des Dichters, hier eines Anderen, der in der Ueberschrift des Zürcher Codex — ad Gabinium — bezeichnet wird. Das Nähere bleibt vorbehalten.

Was der Kritiker mit Ode II, 6 beginnt, ist besonders charakteristisch für sein Verfahren. Es wird zugleich versetzt und geändert, und die Sache ist schlimmer als sie aussieht. L. scheidet die Verse 5, 6, 8, 9 aus; das klingt sehr mässig, aber man beachte die Zahlen wohl und vergleiche genau mit dem Text. Nur vier Zeilen werden gestrichen, aber welche Abweichung, welche Verkehrung! Nicht Strophen oder benachbarte Verse werden versetzt, sondern aus der Mitte der verworfenen zweiten Strophe wird ein einzelner Vers, V. 7, herausgetrennt, um mit den drei letzten Zeilen der dritten Strophe verbunden zu werden, und damit dies möglich sei, bedurfte es noch der Aenderung, sogar einer zwiefachen. Der Vers: flumen et regnata petam Laconi — wird geändert in: flumen ut regnata petam et Laconi — zwei unschuldig scheinende Wörtchen, und doch höchst gezwungen, da eine neue Construction, eine fern liegende Verbindung erwächst. Es bedarf keiner besonderen Hervorhebung, dass die bisherige auf die Auffindung von Interpolationen gerichtete Kritik solcher Abänderungen sich enthalten hat, und dass Lehrs hier, wie in der Annahme häufiger Lücken, seinen einsamen Weg geht, ein Weg, vor dem, meines Bedünkens, eine Warnungstafel aufzupflanzen ist. Ich verwarf die Strophen 3 und 5. S. w. u.

Die nächsten sechs Oden, Ode 7—12, bleiben unberührt, d. h. L. nimmt Ode 7 mit allen ihren Strophen hin, während ich, gewiss mit gutem Grund, die beiden letzten als schmachvolle Verunstaltung abgeschieden, und zwar doppelte, von zwei verschiedenen Händen. Ein sehr schönes Gedicht hat dadurch seine edle Haltung wieder gewonnen. Ueber Ode 10 s. Nachträge. Ferner: er nimmt Ode 11: Quid bellicosus Cantaber — welche Peerlkamp so entschieden für untergeschoben erklärt, und dieser ist darin nachträglich von Hanow (s. Minos) noch beträchtlich unterstützt worden, wieder für echt; er glaubt nämlich durch Emendation des Wortes, oder vielmehr Abänderung desselben helfen zu können: statt canos (V. 15) cinctos oder vinctos und V. 2, 3 statt Hadria divisus objecto: Hadria divisus ora, tu — muss dann aber doch selbst die Hülfe Anderer in Anspruch nehmen. Und wird dadurch das Gedicht poetischer, originaler, horazischer, weniger Copie? L. scheint hier, wie denn häufig, nur eben der Autorität Meinekes gefolgt zu sein, dieser aber sagt unbegreiflicher Weise: Carmen hoc non diffiteor me in iis semper habuisse, quae orationis castitate, imaginum venustate, sensuumque veritate prae caeteris commendantur. Und das devium scortum?!

Nicht minder hätte ich gegen die durchgängige Echtheit von Ode 12 noch Einwendung. Die beiden Schlussstrophen verunzieren das Gedicht, s. Minos S. 343.

Wichtiger ist mir Ode 13: Ille et nefasto —; aber auch hier, zu meinem Bedauern, kann ich L. nicht beistimmen. Obwohl er, mit Ellendt und mir, die drei Endstrophen verwirft, womit allerdings schon ein Bedeutendes für die Herstellung des schönen Stückes geschehen ist, lässt er sich doch das von Guiet und Peerlkamp so trefflich Geleistete wieder entgehen, nämlich die Verwerfung der ersten Strophe, wahrscheinlich doch nur, weil Meineke, der für ihn ganz besonders eine Autorität ist, sich dazu nicht hat entschliessen können. Allein dieser hat in seiner Ausgabe, welche vor allen Dingen zugleich eine Schulausgabe sein sollte, von vorn herein alles vermieden, was auffallend sein könnte. Und nun hatte ja auch schon Bentley von Strophe 1 gesagt: Quocunque tamen te vertas, nullum in his verbis sententiae exitum invenies. Was er versucht, ist freilich ganz unzulänglich. Alsdann hat L. anstatt einfach auf meine Ausscheidung der dritten und vierten Strophe einzugehen (s. Minos S. 64), zwar die von mir nachgewiesene und unverkennbare Verbindung der dritten Strophe mit der sechsten, so dass V. 21 sich an V. 12 anschliesst, adoptiert, dagegen die an sich so verwerflichen Strophen 4 und 5 nicht über Bord geworfen, sondern vielmehr durch unbegreifliche Umstellung hinter V. 28 wieder*gebracht, d. h. den gewonnenen schönen Schluss vollständig* zerstört und ein Monstrum geschaffen, das den Unfug der Interpolation nur noch übertrifft.

Besser schon stimme ich mit L. in Ode II, 14: Eheu fugaces —; allein hier dürfte ich auch sein Vorgänger sein. Lange schwankend, ob die letzte Strophe zu verwerfen oder zu halten sei, entschloss ich mich zuletzt dazu, sie mit einem Fragezeichen zu setzen. Ich behielt sie, weil das Gedicht nicht so elegisch schliessen könne, vielmehr die Flüchtigkeit des Lebens offenbar als Schlusston Lebensgenuss verlangt. Darauf ist L. eingegangen, aber nach seiner Art war die Hülfe leichter: Die Strophe wird verworfen, und zugleich das Gedicht als unvollständig bezeichnet, denn — die echte Strophe ähnlichen Inhalts ist verloren! Darauf konnte ich freilich nicht kommen. Lehrs verwirft überdies noch Strophe 5; mir schien das visendus und linquenda an gleicher Versstelle emphatisch und eben darum poetisch, und ich glaube nicht dass ein Fälscher so leicht darauf kommt, das stark Mythologische aber ist ja Anflug von Humor.

Ode II, 15: Iam pauca aratro — wird, mit Peerlkamp, für unecht genommen; ich habe ein entscheidendes Argument hinzubringen können, das dem batavischen Kritiker entgangen war, nämlich, dass in dem Catalog des Diomedes de metris Horatianis das Stück fehlt.

In Ode II, 16: Otium divos — streicht L. die drei letzten Strophen und gewinnt dadurch den Schluss: nihil est ab omni Parte beatum. Ich halte dies für einen wichtigen Schritt zur Einsicht in das Wesen der Ode, welche der Kritik eine der schwersten Aufgaben stellt. Auch wenn Lehrs die sechste Strophe: scandit aeratas — preisgiebt, so hat das Grund, obwohl ich es noch nicht für das Richtige halte; was der Kritiker nun aber im Uebrigen zur Bewältigung aller dieser Schwierigkeiten bringt, kann meine Zustimmung durchaus nicht finden, und hier erweist sich wieder einmal recht sehr die Unzulänglichkeit und das Gewagte seines Verfahrens. Er streicht nämlich noch ferner die zweite Strophe, und nimmt an ihrer Stelle eine grössere Lücke an, welche zum Theil ausgefüllt worden durch die anstössigen Verse 5 und 6. Wenn man in solcher Art die Zeilen austauscht, kommt man freilich über *alle Hindernisse fort*, oder umgeht sie vielmehr. Nun theilt aber auch die erste Strophe schon die Schwierigkeit der zweiten und die dreimalige Wiederholung des Wortes otium in beiden Strophen ist hier wesentlich, auffallend dagegen dies otium selbst, das keinen Gegensatz gegen Cura giebt, wie das schon von Anderen bemerkt worden. Und was die zweite Strophe anlangt, des Inhalts, dass auch die furiosa Thrace und der kriegerische Meder Ruhe ersehnt, so ist das in so hohem Grade befremdlich, dass es wohl einer besonderen Nachweisung bedurfte, wie es überhaupt hineinkommen konnte, denn gerade wer ausfüllt, wird vielleicht Mattes und Nichtssagendes geben, aber nicht Fernliegendes und Auffallendes. Ich glaube nun Lehrs hier wieder auf falscher Spur zu finden. Recht merkwürdig übrigens, dass diesmal auch Peerlkamp zur Annahme einer Lücke flüchtet, aber nicht nach V. 4, sondern nach V. 6, so dass er also den grössten Anstoss noch beibehält. Meine Ansicht von der Sache, die keineswegs so einfach liegt, muss vorbehalten bleiben (s. w. u.).

Dass Ode II, 17: Cur me querellis — starke Fälschung enthält, wird man Lehrs einräumen, allein Peerlkamps Kritik, der die fünf letzten Strophen abwirft, ist hier ungleich glücklicher und überzeugender. Die Anfangsstrophen sind ein gerundetes Gedicht von anderer bei weitem geschickterer Hand, aber doch nicht Horazens (s. Minos S. 292), wie schon die erste Zeile zu erkennen giebt; übrigens Nachahmung von Epod. 14, 5. Was Lehrs will, erkennt im Grunde dies an, er versucht daher ein künstlicheres, in der That ein sinnreicher Versuch — der gemacht werden musste, um zu jenem, das auch von Meineke anerkannt wird (s. dessen Praefatio) zurückzukehren. Lehrs streicht die mittleren Strophen 2, 3, 4, 5 und behält dafür die drei Schlussstrophen, so dass Strophe 6 sich sogleich an Strophe 1 anfügen soll. Den Worten nach ist das möglich, allein ich zweifle, ob auch nach dem Sinn. Man muss annehmen, dass Mäcenas ernstlich bedroht war, dazu passt nun aber nicht der Vergleich mit dem, was oben Ode II, 13 scherzhaft genommen worden. Und nun der entsetzliche Vers: utrumque nostrum incredibili modo, gleich anstössig von Seiten des Metrums durch die fehlende Cäsur, so dass er nur in dem ebenfalls gefälschten Vers I, 16, 21: hostile aratrum exercitus insolens seines gleichen findet, wie auch durch den schreckhaft prosaischen Ausdruck. Die Nachahmung von Ode I, 20 dürfte überdies nicht zu verkennen sein und hier sich dadurch verrathen, dass das Erscheinen des Mäcenas im Theater und der Volksjubel doch vielmehr auf erfolgte Genesung deutet, also mit dem Ganzen in Widerspruch steht und hier äusserlich und gewaltsam herbei gezogen ist. Ich finde mithin in dem neuen Versuch mehr Dunkel als Licht.

Wie nun Lehrs hier noch retten wollte, hat er dagegen Ode II, 20, d. h. das Schlussgedicht des Buches ganz und gar verworfen, sehr auffallend — und nicht ohne Gefahr für mich und meine Auffassung (s. o.). Die gegebenen Gründe erfordern daher ausführlichere Betrachtung (s. w. u.).

Das dritte Buch, das die werthvollsten und gehaltreichsten Stücke enthält, bringt auch der Kritik die allerschwerste Aufgabe und es darf nicht auffallen, wenn hier die Kritiker stark von einander abweichen. Lehrs aber ist in Ode 1 und 2 im Wesentlichen mir gefolgt, nur dass er auf halbem Wege stehen geblieben. Er streicht in Ode 1 die erste Strophe: Odi profanum, ich hatte die erste und zweite beseitigt, um den Eingang est ut viro vir — zu gewinnen. Auf den, wie ich glaubte, aufgefundenen Schluss ist L. nicht eingegangen; die Sache liegt wohl noch anders (s. w. u.). In Ode 2 hatte ich den Schluss von V. 23 ab weggeschnitten, um V. 21 mit Ode 3 V. 6 zu verbinden; L. streicht den Schluss von V. 24 ab; aber er bringt dann auch noch besonders einen „Versuch mit Benutzung einiger wie es scheinen kann von hier versprengter Strophen aus der 3. Ode.“ Also Versetzungen von einer Ode in die andere: immer ein sehr Missliches.

Ode III, 4: Descende caelo — ist von besonderem Interesse für die Frage, welche uns beschäftigt. Lehrs, der seinen Vorgängern meistens so viel verdankt, weicht hier erheblich von ihnen ab, wir fragen also mit besonderem Nachdruck, ob mit Recht und Grund. Er macht wieder von seinen beiden Rettungsmitteln Gebrauch, von Umstellungen und Lücken, überdies noch von Veränderung, und das allein schon kann ihn uns nicht empfehlen. Ich muss aber hier wieder einmal Peerlkamps Lob singen — den Lehrs nicht aufgefasst hat, wenn er V. 9—20, V. 49—72 und V. 77—80 verwarf, in der That mitsehr richtigem Gefühl, nur noch nicht ausreichend. Ich habe zugleich die ersten beiden Strophen, welche die Wangen sehr voll nehmen und in dem longum melos nur die nachfolgende Einschwärzung beglaubigen sollen, gleichfalls streichen müssen, und dadurch den natürlicheren Eingang: Vester, Camenae gewonnen, neben dem der besondere Anruf der Regina Calliope nicht besteht. Und sehe man doch nur diese Strophen genauer an; kann die Fälschung sich deutlicher zeigen? Lehrs verwirft nur was Näke ausgeschieden und dem Meineke beistimmt, er behält den ganzen Wirrwarr, glaubt sogar noch ein Stück davon verloren, indem er bei V. 42 Mitte die Lücke einer gespaltenen Strophe annimmt, übrigens ein sonderbarer ausserordentlicher Fall, denn man hat zwar Strophen gespalten, um einzuschieben, aber nicht um fortzulassen! Und dann soll alles gut werden durch Versetzung von V. 20 nach V. 9 und durch Veränderung von V. 10: limina devio statt limen Apuliae, damit dieses nicht unmittelbar zusammenkomme mit in Appulo V. 9. Als ob das der einzige Anstoss wäre. Wahrlich, an diesem Gedicht hat der neueste Kritiker sein Meisterstück nicht gemacht, aber allerdings, es bleibt noch zu machen.

Ode III, 5: Coelo tonantem — soll nach Lehrs getheilt werden in zwei Stücke, von denen aber wieder dem ersten der Schluss fehle, dem zweiten der Anfang: an sich etwas sehr Unwahrscheinliches! Dafür wird in letzterem die greuliche Schlussstrophe beibehalten und es fehlt vielleicht das Gefühl für den wahren überaus schönen Schluss. Beachtenswerth aber bleibt die Verwerfung zweier Strophen, V. 17—24.

Ode III, 8: Martiis caelebs — welche von Peerlkamp mit Fug und Recht verworfen wird, und sie fehlt sogar in dem Verzeichniss des Diomedes (s. o.), wird bei Lehrs wieder echt; nur die beiden Verse 25, 26, d. h. eine halbe Strophe werden als verdächtig bezeichnet und der Kritiker erlaubt sich V. 16 statt des überlieferten clamor et ira ganz aus eigenen Mitteln cura futuri zu setzen. Einer Hinzufügung von unserer Seite bedarf es kaum, denn wer sähe nicht, dass mit der Aenderung des Textes auch die Kritik über echt und unecht aufhört. Freilich hätte viel mehr geändert werden müssen, falls auf diesem Wege überhaupt zu helfen war.

Ode III, 14: Herculis ritu — wird eingeführt mit der Bemerkung: „bis V. 16 echt und vollständig", es werden also die drei Schlussstrophen verworfen. Peerlkamp hatte die ganze Ode für unecht erklärt, aber mag sein, dass von V. 17 ab eine zweite Hand eintritt. Bei V. 11: male ominatis, ist Lehrs zu einer Conjectur genöthigt, er setzt: male et ominatis, bestätigt damit aber nur Peerlkamps Wort: Error in re metrica, vix probabili conjectura tollendus.

In Ode III, 16: Inclusam Danaen — scheidet Lehrs von 11 Strophen 5 aus: V. 20—40; Peerlkamp hatte durch äusserst künstliche Streichung mehrerer gespaltener Strophen durchzukommen gesucht; allerdings nicht befriedigend. Ich finde nun Lehrs zwar einfacher aber nicht überzeugender und habe meinerseits noch ein ganz anderes im Sinne (s. w. u.).

Ode III, 17: Aeli vetusto — bei Lehrs mit Peerlkamp „unecht." Da aber beide die von Sanadon und Buttmann angenommene Interpolation V. 2—5 mit der Verwerfung des Ganzen wieder aufgeben, bedarf die Sache, in welcher ohnedies die treffliche Emendation von Daniel Heinsius eine Rolle spielt, noch einer besonderen Betrachtung (s. w. u.).

In Ode III, 19: Quantum distet ab Inacho — wandelt Lehrs gleichfalls auf Peerlkamps Spur. Dieser hatte sehr richtig das Gedicht mit den beiden ersten Strophen abgeschlossen und er fand darin meine volle Zustimmung. Der neueste Kritiker will es anders, er scheidet zwar auch an dieser Stelle, nimmt dann aber an, es fehle der Schluss: bezeichnet also eine Lücke; aus dem Abgeschiedenen aber, das sich doch offenbar an jenes angeflickt, macht er ein besonderes Gedicht, dem der Anfang fehle; gewiss beides fehltreffend.

Ode III, 20: Non vides quanto — bei Peerlkamp nicht mit Cursivschrift im Text bezeichnet, jedoch in der Note mit der Anmerkung: carmen obscurum et Horatio vix dignum; bei Lehrs „unecht"; ich stimme bei, und war gleichzeitig zu dieser Ueberzeugung gekommen (s. w. u.).

In Ode 21: O nata mecum — macht Lehrs auf die Verlegenheiten aufmerksam, in denen sich Bentley befand, „der den Gedanken der Verunstaltung durch Interpolationen im Horatius noch nicht gefasst hatte" — „sie mögen uns ein

Wink sein." Ich habe stets danach gethan. — Peerlkamp hatte die Schlussstrophe gestrichen, ich sie vertheidigt; Lehrs versucht ein Mittleres: er stimmt Peerlkamp bei, meint aber es müsse an Stelle der jetzigen eine andere gestanden haben, und da giebt er, wie es scheint, einstweilen, die überlieferte mit der Abänderung: Tecum libenter laeta aderit Venus, statt: Te Liber et si laeta aderit Venus, und vivas produces lucernas statt: Vivaeque producent lucernae. Ich werde nicht nöthig haben dies Verfahren anzugreifen, denn wem entginge die Willkühr und dass hier jeder Maassstab fehlt. Es hat übrigens mit der Ode noch eine besondere Bewandtniss.

In Ode III, 23: coelo supinas — verwirft Lehrs mit Guiet, Peerlkamp und Meineke die Schlussstrophe, weicht aber darin ab, dass er die echte als fehlend bezeichnet, womit ich hier so wenig als anderswo einverstanden sein kann.

Aber sein Grund liegt in dem immunis: „würden wir dies los, so würde die Strophe bleiben können." Und der metrische Fehler in sumtuosa? denn nach horazischer Art wird in der letzten Silbe die Länge verlangt. Dass aber hier der Nominativ und nicht der Ablativ sei, sagen die Scholiasten und hat Bentley sehr richtig bemerkt, wenn dagegen dieser und Orelli ähnliche Beispiele anführen, so fallen, nach meiner Ueberzeugung, diese sämmtlich der Fälschung anheim, wie theils schon gezeigt ist (I, 3, 35; I, 15, 36) theils noch gezeigt werden kann (III, 5, 17), und dass muta cum liquida die kurze Silbe des vorhergehenden Wortes nicht lang mache, bedarf keiner Ausführung. Guiet und Peerlkamp hatten also bereits das Richtige, woran nicht wieder zu zweifeln ist. Und nun ist ja die Strophe nur matte Wiederholung, namentlich auch der Construction in V. 1.

Ode III, 24: Intactis opulentior —, in welcher Peerlkamp mit Recht gleichfalls die Schlussstrophe beseitigt und auch sonst einmal 6 und einmal 2 Verse hinauswirft, bleibt von Lehrs unberührt, wahrscheinlich, weil er den von Meineke eingerichteten vierzeiligen Strophen folgt. Ich muss hier auf Minos verweisen.

Mit besserem Recht werden die beiden folgenden Stücke verschont und es begreift sich wohl, dass der Kritiker hier Anstand nahm Peerlkamp nachzufolgen. Nicht als ob Ode III, 25: Quo me Bacche, rapis — frei von Anstoss wäre, aber es hat nicht gelingen können selbst mit unverkennbarer Gewaltsamkeit etwas zu erreichen, das einer Herstellung ähnlich sähe und Peerlkamp war zuletzt genöthigt, was er übrig liess für ein Fragment, für eine blosse Einleitung zu erklären. In den fünf Strophen greift Sinn und Construction so in einander über, dass eine Heraustrennung einzelner Verse unmöglich wird und nur bleibt, das Ganze zu behalten oder zu verwerfen. Lehrs entschied sich für das erstere, ich meinerseits für das letztere (s. Minos S. 293) und die Gründe lassen sich leicht verstärken. Bentley glaubte zu kühnen Emendationen greifen zu müssen, die wenig bessern.

Auch in Ode III, 26: Vixi puellis — darf Peerlkamps Kritik, welche die mittlere Strophe verwirft, nicht für durchaus überzeugend gelten, denn es bedarf eines Ueberganges für die letzte Strophe. Ich kann hier also das conservative Verfahren nur loben, und mag auch nicht tadeln, wenn Lehrs sogar in V. 7 bei der allen Manuscripten gemeinsamen Lesart arcus verbleibt, denn so wahrscheinlich es statt eines seltneren Wortes verschrieben worden, so ist unter den versuchten Emendationen doch keine von auszeichender Sicherheit.

Dagegen kann ich nicht beipflichten, wenn Lehrs die ganze Ode 27: Impios parrae — für „unecht" erklärt; Peerlkamp hatte mit Verwerfung von 11 Strophen den richtigen Schluss gefunden, obwohl er noch kein Bewusstsein davon hat, dass Horaz mit einem malerischen Bilde zu schliessen liebt, hier: nocte sublustri nihil astra praeter vidit et undas. Aber ich gebe zu, dass Peerlkamp die Verunstaltung noch keineswegs bezwungen hat. Davon künftig.

Von besonderem Interesse für die höhere Kritik ist Ode III, 29: Tyrrhena regum progenies —. Peerlkamp begnügte sich mit Ausscheidung Einer Strophe, der dritten, und hat damit einen trefflichen Anfang gemacht; Lehrs hält alles für eben und gut, druckt den gewöhnlichen Text glatt ab, sagt in seinem Commentar kein Wort. Er verkennt also meines Erachtens das Problem und erscheint dadurch wieder einmal conservativer als sein Vorgänger.

Auch kann ich ihn nicht in Schutz nehmen, wenn er sich entgehen liess, worauf Hardinge und Peerlkamp hingewiesen haben, dass nämlich V. 6 semper nicht mit dem Verbum, contempleris, sondern unmittelbar mit udum zu verbinden sei, woraus dann weiter eine Emendation folgt, welche erst Sinn in das Gedicht bringt. Meineke beging denselben Fehler, aber Lachmann, und mit ihm Haupt, was L. hätte aufmerksam machen sollen, hat hier die Nothwendigkeit der Emendation gesehen, denn sein hic semper, statt ne semper leistet dasselbe, was Peerlkamps ut. S. w. u.

Allzu conservativ finde ich nun aber Lehrs in Ode III, 30, d. h. in dem letzten Gedicht des Buches, und da sehr wahrscheinlich die drei Odenbücher gleichzeitig erschienen sind, in dem Schlussstück der Ausgabe, dem der Dichter in jeder Art ein besonderes Gewicht gegeben hat, dem gewiss das volle Maass horazischer Kunst zugewandt wurde. Allein was finden wir bei dem sonst so schonungslosen, so unerschrockenen Kritiker? Im Text den alten Jammer und kein Wort im Commentar. In der That, wie man nach Peerlkamps Ausscheidung von V. 11 und 12 und nach meiner Darlegung noch mit der elenden Strophentheilung, mit der Beibehaltung von V. 2, mit dem gewaltigen Unsinn: dicar qua violens obstrepit Aufidus, Et qua pauper aquae Daunus — sich abfinden konnte, bleibt unerklärlich. Wahrlich das eine schöne Unsterblichkeit, am Ufer des kleinen Gebirgswassers Aufidus und des wasserarmen Daunus dereinst genannt zu werden! Und dann: Sume superbiam —! Ich erkenne den Verfasser nicht wieder, der das entsprechende Gedicht am Schluss des zweiten Buches verwarf.

Im Folgenden wird dann auch der Kritiker allmälig zahmer; dafür nimmt er manches hin, woran Andere schon mit Grund Anstoss gefunden. Dass er aber in Ode IV, 2: Pindarum quisquis studet aemulari — Peerlkamp nicht gefolgt ist, kann nur meine Anerkennung finden, denn dieser hat zwar das Verdienst die grosse Verunstaltung der langen Ode gesehen zu haben, allein seine Versuche der Herstellung — er verwirft von V. 32 ab volle sieben Strophen — bewegt sich durchaus in falscher Richtung, weil er noch dem corrumpirten concines, V. 33 und 41 folgt. Lachmann hat hier das Rechte gesehen, seine Emendation concinet ist eben so sicher als tief eingreifend in den ganzen Sinn des Gedichtes, und man hat sich nur zu wundern, wie man so lange Zeit das Verkehrte hat behalten können. Hiemit nun ist der erste wichtige Schritt zur Rettung des überaus schönen Gedichtes gethan, bei welchem sich dann aber auch Lehrs beruhigt hat, denn er lässt im Uebrigen das Gedicht, wie es in allen Handschriften überliefert ist. Dabei darf ich nun keineswegs stehen bleiben, denn nach wie vor bleibt das Gedicht ein Räthsel und entbehrt durchaus eines gesunden Organismus. Er ist einfach herzustellen. S. w. u.

In Ode IV, 4: Qualem ministrum — entfernt Lehrs nur das ganz Unerlässliche und macht keinen Gebrauch von Peerlkamps weiter gehenden Ausscheidungen. Meinerseits halte ich die Kritik der Ode keineswegs für abgeschlossen und verweise auf das weiter unten Folgende.

Ode IV, 5: Divis orte bonis — bleibt mit Recht unangetastet: sie ist eine der wenigen, welche der Fälschung vollständig widerstanden haben, so wie sie denn auch den vollen Charakter der Echtheit an sich trägt und für vieles Andere als maassgebend erscheinen muss.

Dieselbe Enthaltsamkeit erstreckt sich aber auch auf Ode IV, 6: Dive quêm proles —, eine der schlimmsten Verunstaltungen von allen, wie das der Reihe nach von Sanadon und Dacier bis auf Peerlkamp und mich erkannt worden, und vielleicht die wichtigste in der ganzen Verhandlung. Martin und ich, wir haben, wie es scheint, gleichzeitig, und jedenfalls unabhängig von einander, die überraschende Lösung gefunden, welche eines der schönsten und merkwürdigsten Gedichte, wenn auch nur in zwei Strophen, erwachsen lässt, (s. o.). Lehrs geht gefühllos daran vorüber und lässt sich den ganzen Wust gefallen. Ausserdem hat er den Grundsatz: „dürftig kann eine horazische Ode sein“ (in dem ersten Aufsatz in Fleckeisens Jahrbüchern) — gewiss mit Unrecht, denn das gilt höchstens von hingeworfenen Zetteln, welche die Fälscher zu Oden verarbeitet. Man sollte meinen, es müsse bei so grosser Genügsamkeit, bei so geringer Meinung von dem Dichter, dem Kritiker Richtschnur und Maassstab fehlen für jede Ausscheidung.

Ode IV, 8: Donarem pateras — bei Lehrs „unecht“. Die fortschreitende Kritik hat zwar immer mehr der Interpolationen in dem Gedicht annehmen müssen; aber, so beachtenswerth ich das Urtheil finde und trotz der starken Worte von Lehrs, die Sache scheint mir nicht so einfach zu liegen. Weiter unten das Nähere.

Von Ode IV, 9: Ne forte credas — lesen wir: „Diese Ode ist sehr verunstaltet“, was sich zugeben lässt, ohne dass darum die von Lehrs versuchte Remedur unsere Zustimmung erhält. Peerlkamp strich V. 17—24, Martin V. 39—50, ich glaubte, weniger wagend, den Schluss bei V. 44 zu finden. Der neue Herausgeber behält den alten Schluss bei, folgt Peerlkamp ohne Angabe dessen und nimmt sodann eine Lücke bei V. 34 an und versetzt im Folgenden. Freilich entschuldigt die Beschaffenheit des Gedichtes viel; auch ich behalte mir vor, darauf noch besonders zurückzukommen.

Mit kurzem Wort und, wie es scheint, siegesgewiss, giebt der Gelehrte seine Heilung der Ode IV, 11: Est mihi nonum —. Ich halte dies einerseits allerdings für eine Heilung, und kann dem Kritiker diesmal völlig darin beistimmen, wo er die Ode abschliesst, nämlich bei V. 20, denn es erhält das Gedicht dadurch seinen unverkennbaren, richtigen Schluss. Allein indem ich ihm beistimme, muss ich doch zugleich mein Eigenthum reclamieren, dieser Schluss eben gehört mir und keinem andern. S. Minos S. 284. Peerlkamp hatte sich darauf beschränkt V. 5—12 auszustossen, richtig, aber nicht genügend, Martin dagegen hatte die ganze Ode verworfen; Progr. saec. p. 14. Als etwas Eigenes dagegen hat Lehrs zwei unechte Strophen wieder eingeschwärzt, und zwar durch die ihm beliebte Umstellung, nämlich die Strophen 6 und 7, welche er nach der zweiten Strophe bringt; letztere, welche Peerlkamp mit treffendem Blick zunächst für unzulässig erklärte, hält er nämlich auch fest. Aber das ridet argento domus passt ja doch nicht auf Horazens Haushalt und Ausdrucksweise und das nachhinkende multa, womit die Strophe sich anklebt, zugleich die vorhergehende verderbend, ist höchst charakteristisch für die Fälschung, wer diese irgend kennt. Ich sehe hier also keinen Fortschritt, keinen Gewinn; ist doch kaum des Lichtes mehr geworden gegen das Dunkel!

In Ode IV, 12: Iam veris comites — streicht L. nur die vorletzte Strophe; meines Dafürhaltens keineswegs genügend (s. w. u.).

In Ode IV, 14: Quae cura patrum — wo Peerlkamp sich veranlasst sah 8 ganze Strophen zu beseitigen, lässt L. sich mit der Entfernung zweier genügen, V. 17—24; er bezeichnet das Gedicht selbst als völlige Prosa, das mit Umstellung einiger Worte als solche lesbar sei; und doch hält er es für horazisch! Wie anders Buttmann, der für Horaz stets in erster Reihe poetischen Ausdruck fordert.

Ode IV, 15: Phoebus volentem — welche so viel Bedenkliches im Einzelnen und Ganzen enthält, bleibt dagegen unangefochten. Peerlkamp strich V. 21—24, Lehrs erklärt das Stück für „uninterpoliert", nennt es aber gleichfalls prosaisch und nüchtern, ja bedient sich mit Beziehung auf die erste und zweite Strophe des Ausdrucks: „Das ist ein versificirter Speisezettel". Und doch echt und nicht interpoliert? Ich habe die ganze Ode für ein untergeschobenes Werk genommen, und gewiss kann es nicht schwer sein darin Beistimmung zu finden; Lehrs aber äussert sich noch weiter, wie folgt: „Dem Horatius, dessen poetischer Athem überhaupt nicht sehr stark ging, war er für diese auf Ordre gefertigten Hofgedichte ganz ausgegangen" — eine Aeusserung, die denn freilich viel erklärt. Aber Oden, in denen des Augustus erwähnt wird, sind noch keine Hofgedichte in modernem Sinn, noch weniger bestellt; wer recht zusehen will, wird vielmehr bald finden, dass Horaz diesen Namen nie ohne Nachdruck und Schwung vorbringt. Und nun wird Lehrs auch schon vollständig durch Ode IV, 5: Divis orte bonis — widerlegt, die denselben Inhalt hat und nach Form und Inhalt vollwichtig ist. Im Uebrigen habe ich zu bemerken, dass jede gelungene Herstellung, und deren sind doch schon recht viele, Prosa und Nüchternheit von unserem Dichter fernhält und ihm einen stets höheren Rang, eine mehr und mehr geläuterte Kunst zuweist. Wer aber dennoch dabei verbleibt, dem Dichter das Leerste und Elendeste zuzutrauen, der hat den Sinn der gemeinsamen Bestrebung nicht gefasst, der hat im Grunde gar kein Recht irgend etwas auszuscheiden. Und nun kommt durch obiges Wort der Kritiker bei mir in den Verdacht, er möchte immer noch nicht wissen, wo denn eigentlich der Werth der horazischen Odenpoesie zu suchen sei. Ueber alle diese Schlussgedichte werde ich weiter unten noch besonders handeln müssen, denn hier sind noch Fragen allgemeiner Art zu beantworten.

Eine kritische Aeusserung über das carmen saeculare wird vermisst; nach dem Text zu urtheilen nimmt Lehrs alles für gesund und „uninterpoliert"; aber Peerlkamp sah sich veranlasst, die zweite und die fünfte Strophe herauszulösen, ich überdies noch die achte, weil hier die Ceres und die Fruchtbarkeit der Erde in dem, Apoll und Diana geweihten Gedicht fremdartig sind und im Folgenden ist die elfte mit Aeneas nicht an ihrer Stelle. Auch sonst noch stellt das Gedicht, das sich nimmermehr als ein nüchternes Hofgedicht bezeichnen und abfertigen lässt, denn es enthält Schönheiten ersten Ranges und V. 51: bellante prior, jacentem lenis in hostem erscheint als das Vorbild der berühmten Vergilischen Stelle: parcere subjectis — dem Forscher gar manche Aufgabe, zumal wenn man an die Vertheilung der Strophen auf die beiden Chöre der Jünglinge und Jungfrauen denkt, die theils einzeln, theils gemeinsam singen, wie dies der Text selbst zu erkennen giebt, und wie Zosimus II, 5 des näheren ausführt.

Vielleicht habe ich durch ein so weites Eingehen schon die Geduld des Lesers auf die Probe gestellt; aber die Wissenschaft nimmt ja überall ein unbegrenztes Maass dieser Tugend in Anspruch, und ich habe nochmals zu erinnern, dass es zugleich darauf ankam, der Reihe nach die sämmtlichen Oden zu durchmustern und dabei in der Kürze anzugeben, was unter dem Gesichtspunkt der höheren Kritik bisher für jedes einzelne Stück geschehen sei, um dann auf diesem Grunde weiterhin fortzufahren. Es ist also nicht Lehrs allein, dem diese Darstellung gilt, sie war mir eben zugleich ein bequemes Mittel um an Minos seinen Nachfolger anzureihen, wie denn ja die Arbeit des Königsberger Kritikers auch in einigen Punkten ein Mittelglied zwischen meiner früheren Bestrebung und der nachfolgenden bildet; der bei weitem grössere Theil dieses Buches, soweit es Positives und Neues enthält, lag aber bei Erscheinen des Lehrsischen Horaz fertig da, ist also, wo nicht vor demselben, so doch gleichzeitig.

II.

LEHRS GANZE BESTREBUNG.

Da Lehrs die sämmtlichen Werke des Horaz herausgegeben und in seiner Weise kritisch behandelt hat, ja da er uns sagt, er sei von den Episteln ausgegangen, so würde auch auf diese hier der Blick zu richten sein. In Beziehung auf die Satiren und Epoden hat er es uns leicht gemacht, denn von ihnen sagt er in der Vorrede: „in den Satiren sind nach meiner Ueberzeugung nur einige wenige interpolierte Verse, in den Epoden einer“ d. h. er vermerkt in den Satiren die von Meineke und Haupt angefochtenen und verwirft am Schluss der letzten Epode von den 7 Versen, welche Guiet strich, den einen, nämlich V. 80. Allein sein eigenes Gedächtniss hat ihm hier einen Streich gespielt, denn er hat im Text ausser diesem Einen Vers ja noch IX, V. 35, 36 als unecht und überdies in Epode 15 bei V. 7 eine Lücke von mehreren Versen bezeichnet. Dass ich Epode 5 für apokryph erklärt und darin Martins volle Zustimmung gefunden, bleibt unerwähnt; aber ich kann auch im Uebrigen die Epoden so wenig als die Satiren für so heil und unversehrt halten, wie Lehrs sich in dem glücklichen Fall befindet, vielleicht eben nur, weil hier, wie in den Satiren, der Vorgang fehlte; ich habe vielmehr noch recht viel darüber auf dem Herzen: wie unwahrscheinlich auch an sich, dass die Oden, und nur diese, so entsetzlich sollen gelitten haben, während andere Werke in voller Sicherheit verblieben! Und gerade für die Satiren steht ja die Fälschung auch handschriftlich fest!

Nicht unerwähnt mag ich lassen, dass Lehrs in Sat. II, 3 für V. 57 folgendes giebt: „Clamet amica Mater, honesta soror, So die Ueberlieferung. Natürlich umzukehren: honesta mater, amica soror". Es mag das richtig sein, aber wie wenig ist es gegenüber dem so stark an Ueberladung und innerer Verworrenheit leidenden Gedicht, das, wie es eines der bedeutendsten ist, so auch am meisten gelitten hat. Meineke schöpft Verdacht gegen Einen Vers, 163, ich in der Umgebung gegen deren sieben; allein bei näherem Eingehen zeigt das Verderbniss sich sehr viel grösser und tiefer liegend, (s. w. u.). Uebrigens ist hier noch weiter die Oberfläche und das Wort leidend: Horkels stramentis udis, V. 117, ist überzeugend und cerebri statt sceleris, V. 208, bemerkenswerth; auch das von Lehrs vorgeschlagene heus tu statt esto V. 65 ist sinnreich und dürfte Anhänger finden. Aber für alles dies wird sich eine ganz andere Lösung ergeben.

Was nun die Episteln anlangt, so hat Lehrs diesen allerdings mehr Aufmerksamkeit gewidmet: er hat sie vor Jahren seinen Zuhörern expliciert. Aber er sagt uns, er sei da genöthigt gewesen, diejenigen zu überschlagen, die er durchaus nicht verstehen konnte: man sollte freilich meinen, es sei gerade darum die Aufgabe des Universitätslehrers gewesen, um so mehr bei der Schwierigkeit zu verweilen. Hier in den Episteln wird dann besonders von Umstellung der Verse und ganzer Partien Gebrauch gemacht, z. B. in Epist. I, 14 und I, 18, vor allem aber in dem Brief an die Pisonen. Nichtsdestominder finde ich hier den Kritiker bei weitem am glücklichsten, und so wenig ich den Versetzungen das Wort zu reden vermag, so werde ich weiter unten Gelegenheit finden ins Licht zu stellen, was ich irgend an dieser Kritik, die zum öftern wenigstens den Schaden zu entdecken weiss, anerkennen und loben kann. Ich muss aber schon hier bemerken, dass auch in den Episteln Lehrs nicht von seiner eigenen Dichtung Abstand nimmt, z. B. Epist. I, 15, wo er gleich nach V. 1 einen Vers aus eigenen Mitteln einschiebt. Er trifft ganz besonders fehl, denn der Humor des Gedichtes besteht eben in der absichtlich weitschweifigen Satzbildung, so dass der Vordersatz mit zwei Parenthesen erst bei V. 25 seinen Nachsatz findet, wie das zum Ueberfluss die Scholien bekunden. Aber Lehrs, dem leider hier auch Ribbeck beistimmt, weiss Hülfe, er bringt den Nachsatz gleich in V. 2: hier ist eine Lücke, die er ausfüllen muss. Hätte er es nur wenigstens besser gethan, aber barbarisch klingt wohl nicht bloss meinem Ohr der Vers:

> Quaerere ab experto jam mihi est opus, est opus illud

und der verdirbt nun alles, zunächst V. 25. Noch Schlimmeres unternimmt L. bei V. 13, indem er frischweg und unverfroren in den Text setzt, was er für seine vorgefasste Meinung braucht (s. w. u.); gewiss ist unkritischer nie verfahren worden! Aber leider hat Lachmann, auf den er sich beruft, in Catull 65 schon auf ähnliche Weise gesündigt. (S. Minos S. 8). Man beachte auch den Zusatz in Epist. II, 2, nach V. 15 — der so naiv angezeigt wird.

Je mehr nun der Kritiker auf seinem Wege fortschritt, um so mehr wurde er ungerecht gegen die Bestrebungen Anderer und unempfänglich für dieselben. Er, der mit Vortheil sich auf die Arbeit so achtbarer Vorgänger stützt, die er aber sorgfältiger nennen sollte, hat doch zugleich von dem Besten, das sie geleistet, keinen Gebrauch gemacht; er widerlegt sie nicht, er gedenkt ihrer nicht, er ist an ihnen vorbeigegangen, oder verschweigt; dies gilt von Aelteren wie Neueren. Guiets und Bentleys ward schon bei Ode I, 1 erwähnt, aber auch Peerlkamp, Gottfried Hermann und meine Wenigkeit, wir haben uns bitter zu beklagen, dass gerade das, worauf wir vorzüglich Gewicht legen, völlig unberücksichtigt geblieben ist, dass, wo schon aufgeräumt und gesäubert war, doch wieder alles mit Haut und Haaren und mit allem Plunder hingenommen wird; wo der Reihe nach die Kritiker der verschiedensten Art anstossen, zeigt er eine wahrhaft stoische Ruhe, um nicht zu sagen Gefühllosigkeit. Eine der bedeutendsten Leistungen Peerlkamps (s. o.) ist die Entfernung der Anfangsstrophe in Ode I, 24: Quis desiderio —; könnte irgend sein Beruf zu solcher Art der Kritik zweifelhaft sein, mit diesem Federstrich beweist er ihn auf das bündigste, es ist dies eine wahre Rettung des Dichters, und wer sie nicht anzuerkennen, nicht zu schätzen weiss, der halte sich fern von solchen Dingen und fahre fort den Horaz zu lesen, wie er es auf den Schulbänken gethan. Und Lehrs? Bei ihm steht die Ode nicht anders wie in allen Schulausgaben und in seinen kritischen Bemerkungen darüber kein Wort. Und doch ist auch das nicht der schlimmste Fall. Man beachte besonders noch Ode IV, 6, wo seit Dacier und Sanadon kein Denkender und Urtheilender alles in Ordnung geglaubt hat und glauben kann, während Lehrs dies deutlich ausspricht, schon in den philologischen Jahrbüchern. Er nennt hier die Oden IV, 5, 6, 7 „unanstössig“, d. h. er nimmt in voller Seelenruhe das Alleranstössigste hin. Gerade hier war der neueren Kritik (s. o.) ein sehr Beachtenswerthes gelungen, und es blieb völlig unbeachtet; ich halte sogar gerade dieses Gedicht und dessen überzeugende Kritik in erster Reihe für ausschlagebend und entscheidend in Beziehung auf die ganze Frage um die es sich handelt.

Nun hätte ich mich aber in anderer Weise zu beklagen, gerade wo der Kritiker mir beistimmt; er folgt mir, aber nur nicht bis an das Ziel, auf dessen Erreichung es mir eben ankam, er blieb auf halbem Wege stehen, oder irrte bald seitwärts ab. Einzelnes der Art habe ich bereits berührt. Aber es bleibt immer noch genug und sogar recht viel dessen, was L. von dem Meinigen aufnimmt und anerkennt, wo er mich nennt und wo er mich nicht nennt.

So ist denn hier auch zusammenfassend zu bemerken, dass L. nicht Weniges beibehält und zu retten sucht, was dem Dichter schon mit Grund abgesprochen war, theils wo er mit der Conjectur zu helfen sucht, wie in Ode II, 11, III, 8 und manchen anderen, theils wo er ohne weiteres und nur mit grösserer Genügsamkeit und besserer Verdauungskraft Hartes, Anstössiges, Rohes und Ungewaschenes hinnimmt. So kommt es denn, dass seine starken Ausscheidungen, darunter Verwerfung ganzer Oden, doch wieder ein Gegengewicht erhalten, ja dass die Summe dessen, was an einzelnen Strophen innerhalb der Oden und was an ganzen Oden beibehalten wird, ein Resultat erwächst, das manchem günstiger erscheinen mag. Und allerdings hat dies zur Folge, dass, wenn wir von den bezeichneten Lücken absehen, der von Lehrs gegebene Odentext, zumal da für das Verdächtige nicht die Cursivschrift gewählt worden, sich conservativer ausnimmt als der von Peerlkamp, ja es gewinnt den Anschein, als wolle und könne der Herausgeber dadurch eine gewisse vermittelnde Stellung behaupten, indem er die Interpolationen reduciert. Allein hier ist aufmerksam zu machen auf zwei Punkte: Er hat nur darum weniger Interpolationen, weil er an ihre Stelle die Lücken, die Veränderungen, die Umstellungen setzt, und ferner, weil er, sehr wenig um den Werth des Dichters besorgt, den

Maassstab erheblich herabsetzt, denn wo er Poesie fordern sollte, begnügt er sich mit verstandesmässiger Zurechtlegung. Wäre es nur Vorsicht und Enthaltsamkeit was den Kritiker bestimmt, so müsste er die treffendsten, die am besten bewiesenen Ausscheidungen zunächst anerkannt haben; das aber, ich muss es wiederholen, ist nicht der Fall, zum Theil Folge seiner vorgefassten und immer gesteigerten Annahme. Im Gegentheil, ich finde ihn viel unkritischer wo er beibehält als wo er verwirft.

Im Ganzen muss ich das Bestreben für ein gewagtes, den betretenen Weg für einen gefahrvollen halten, denn wer sähe nicht, dass die Theorie der Lücken und ihrer nachträglichen Ausfüllung, welche der Kritik eine Berechtigung geben soll, wie wir davon Beispiele gesehen, der Willkür und Phantasie freies Feld giebt. Es ist dies mithin keine eigentliche Fortsetzung unserer Bestrebungen, sondern in mancher Rücksicht ihr Gegentheil, wie ich denn auch bereits im Minos Gelegenheit gehabt habe in mehreren Fällen mich gegen Aehnliches auszusprechen. Weit entfernt also, dass das Ganze einen deutlichen Fortschritt bezeichnete, sofern es nach einer falschen Seite ablenkt, birgt es vielmehr mancherlei Rückschritt und die Eilfertigkeit, mit der Lehrs sein Buch zusammengestellt, lässt sich schwer verkennen — mir aber erklärbar in Folge erhaltener Anregung in der wichtigen Sache.

Dies alles schliesst aber nicht aus, dass ein so scharfsinniger Kritiker im Einzelnen, namentlich da, wo Scharfsinn allein entscheiden kann, immer noch sehr Beachtenswerthes könnte gegeben haben. In der That findet sich dies, und wo ich es finde, habe ich es bemerkt, werde auch gern darauf zurückkommen. Ich halte aber Lehrs für glücklicher in denjenigen horazischen Werken, welche dem Stil der Prosa sich nähern, so namentlich in den Episteln; hier aber war zunächst von den Oden zu handeln, und da müssen wir uns begnügen mit der Anerkennung des umfangreichen und tiefgehenden Verderbnisses. Im übrigen halte ich dafür, dass die Frage der Interpolation am meisten eine schätzbare Förderung gefunden habe durch den Excurs über die Ovidischen Heroiden, von dem später an seinem Ort.

Wird es oft schwer in der Lehrsischen Horazkritik den Verfasser des Buches de Aristarchi studiis Homericis wiederzufinden, so wird dagegen anschaulich, dass es verschiedene Gebiete und Richtungen der Leistung giebt. In der That verdient es Anerkennung, wenn diejenigen, die sich der Grenze ihres Könnens bewusst sind, von dem fernbleiben, was jenseits liegt, ja es ist natürlicher und man sieht es lieber sie auf Seiten der Gegner zu finden. Sie werden es ohnedies; denn was kann die geborenen Gegner mehr verstärken, als die missrathenen Versuche, die Uebereilungen und Fehlgriffe derer, die uns helfen wollen. Es muss dies harte Wort ausgesprochen werden, doppelt hart bei einem so geschätzten, bei einem befreundeten Gelehrten; aber diese unumwundene Erklärung sind wir der Sache schuldig. Noch mehr war ich in der übeln Lage, meinen eigenen Antheil stark hervorzuheben — weil er mit einer gewissen Geflissenheit verschwiegen wird und gerade da, wo ich etwas darauf geben darf, während ich mich genannt finde bei Kleinigkeiten.

Ich kann aber nur mit dem Wunsch schliessen, es möchten recht Viele den ersten Eindruck, den das Buch macht, überwinden. Das schärfere Eingehen auf Sinn und Zusammenhang, das gar manches zum ersten Mal unter die Lupe bringt, ist sicherlich ein Verdienst und kann auch, wo man nicht zustimmt, noch förderlich sein; hat man doch lange Zeit das Wort emendiert und ist am Inhalt gedankenlos vorübergegangen. Der nüchterne Scharfblick hat auch noch in diesen poetischen Dingen seine Stelle, nur darf er nicht die letzte Instanz sein wollen.

FÜNFTES BUCH.

Vitanda est improba Siren.
Horat.

I.

DIE LÜCKEN.

Es erscheint angemessen, die dem neuen Horaz zu Grunde liegende Annahme von Lücken ein wenig näher zu beleuchten, und zwar um so mehr als Lehrs in dieser Annahme nicht völlig einzeln dasteht, sondern sich auf namhafte Vorgänger berufen kann.

Allein es betrifft dies nur wenige Fälle und immer nur einzelne Verse; mir ist nur bekannt Lachmanns Annahme einer Lücke in Od. IV, 8, G. Hermanns in Od. I, 7, Meinekes in Epist. I, 1, Epist. II, 2 und Sat. II, 2, auch wird eine solche von Bernays in Ode I, 12 als fraglich hingestellt (s. Minos S. 430); endlich hat sogar Peerlkamp sich einmal mit der Lücke zu helfen gesucht, Ode II, 6, V. 6 (s. o.) aber er äussert es nur in der Anmerkung, nimmt es nicht in den Text — alles dies weit abweichend von dem ausgedehnten Gebrauch den Lehrs von der Annahme solcher Lücken macht. Sein Text ist häufig und in längeren Stellen mit Punktreihen bedeckt, während an anderen Orten diese Schäden von späterer Hand ausgefüllt sein sollen und von ihm selbst ausgefüllt werden, überhaupt gilt ihm die bedeutende Beschädigung des Textes in solcher Art für den hauptsächlichen Entstehungsgrund alles dessen, was nicht dem Dichter gehört. Ich halte nun, wie schon mehrfach berührt, eine so starke und durchgängige Beschädigung dieser Art gerade bei Horaz für sehr unwahrscheinlich, ja ganz unstatthaft, denn mehr als ein anderer Dichter ist er zu allen Zeiten beachtet gewesen, wie dies insbesondere die Reihe der Commentatoren bezeugt; ebenso muss er eine Reihe gelehrter Herausgeber gehabt haben. Die

Meinung von Lehrs dagegen fordert, dass gleichzeitig angenommen werde, es sei das Schicksal der Textüberlieferung schon in früher Zeit von einem einzigen so stark beschädigten Exemplar abhängig gewesen! Dabei ist in Erinnerung zu bringen, dass es keine Fragmente des Horaz giebt und keine Citate bei späteren Schriftstellern, die nicht auf unseren Text zuträfen. Und was nun die Entstehung der so vielfachen und oft ausgedehnten Interpolationen anlangt, so ergiebt sich für dieselbe ein viel besserer Grund, wie bereits Peerlkamp ihn angedeutet, ich ihn weiter ausgeführt habe und hier noch ferner ausführen werde.

Nun zeigt sich auch, dass die sämmtlichen vorhin angeführten Fälle in ganz anderer Weise ihre Erledigung finden, nämlich durch einfache Interpolation. Die neueren Kritiker, eben die genannten, wurden zur Annahme einer Lücke bestimmt, weil der Zusammenhang fehlte, allein dieser fehlt nur dadurch, dass sich ein Fremdartiges eingedrängt, er ist da, so wie das Eingedrungene entfernt wird. So ist namentlich die von Lachmann in Ode IV, 8 angenommene Lücke, welche in Meinekes erste Ausgabe übergegangen war, bereits in dessen zweiter, und ebenso bei Haupt, verschwunden, weil man Martins überzeugende Ausscheidung annehmen musste. Und Lehrs selbst, was überflüssig war, hat hier auf anderem Wege die Heilung gesucht (s. w. u.). Ueber Ode I, 7 siehe Minos und ein hier nachfolgendes Capitel, auch über Epist. I, 1 V. 60 glaube ich bereits die befriedigende Lösung gebracht zu haben (s. Minos S. 249): das si recte facies ist nicht Anfang eines verlorenen Verses, sondern vielmehr Bemerkung eines Lesers, welcher den Vers des Kinderliedes ergänzen wollte, auf den Horaz mit dem rex eris anspielt: rex eris, si recte facies. Mit mehr Gewicht will Meineke in Sat. II, 2, 29 die Lücke festhalten, denn er merkt an: indicavi lacunam unius opinor versus, in cujus initio fortasse fuit delector. Gewiss können wir auch die Lücke eines einzigen Verses zugeben, ohne dass Lehrs auf ein solches Beispiel viel bauen darf, eben so wenig als, wenn Haupt nachweist, dass V. 163 aus Epistel I, 6, 28 übertragen sei, daraus etwas für die neuerdings wieder so beliebten Versetzungen folgt. Allein die Sache liegt ganz anders, Meineke war auf gutem Wege die wahre Lösung zu finden, hat sie aber nicht gefunden. Es ist alles in bester

Ordnung, auch die Punkte, welche er am Schluss von V. 29 setzt, sind richtig, ebenso richtig wie das Anführungszeichen bei dessen Anfang, nämlich als Zeichen, dass der Andere spricht; nur müssen wir jene Punkte anders verstehen: es ist abgebrochene Rede, der Andere will das sagen, was Meineke mit seinem delector vermuthet, aber er sagt es eben nicht, weil Horaz ihm ins Wort fällt. Das hätte verstanden werden sollen! Denn hierin liegt eine grosse und eigenthümliche Schönheit, eben die Lebendigkeit der Rede, eine Figur, welche man vielleicht bei den Alten nicht kennt und die wahrscheinlich noch anderswo den wahren Sinn, den wahren Text herstellen kann. Jedenfalls nun auch hier keine Lücke.

Die Stelle in Epistel II, 2 habe ich mir bis hieher verspart, weil sie in Beziehung auf Lehrs und Meinekes Einfluss auf denselben von besonderer Bedeutung ist. Im Meinekeschen Text finden wir nur eben durch ein Kreuz die Störung bemerkt, aber in der praefatio spricht er sich ausführlich darüber aus, p. XXXIX; die Worte verdienen nachgelesen zu werden. Meineke nimmt eine Lücke an und ergänzt ungemein geschickt. M. durfte sagen: Id si concedatur, vix dubitari poterit quin ipsa fere Horatii verba repperim scribendo:

> Frater erat Romae consulti rhetor [uterque
> Alterius laudum sic admirator] ut alter
> Alterius sermone meros audiret honores.

Ich müsste nun sehr irren, wenn nicht ganz besonders diese Annahme einer Lücke und deren sinnreiche Ausfüllung den Königsberger Kritiker auf seinen Weg geführt oder darauf kühner gemacht hätte, wie er denn überhaupt der Autorität von Meineke durch das ganze Buch mehr folgt als jeder anderen. Gleichwohl kann ich auch hier nicht so einfach die Lücke zugeben, und nicht sowohl weil sich der allerdings erforderliche Zwischensatz, worauf übrigens schon Wielands Uebersetzung hindeutet, allenfalls ergänzen lässt, sondern weil es mit der ganzen Stelle noch eine weit andere Bewandtniss hat, was am Ende jedem einleuchten muss, der nur den Zusammenhang des Ganzen streng ins Auge fasst. Das Nähere bleibt vorbehalten.

Endlich will ich noch einen Punkt berühren, der zu Gunsten der Annahme von Lücken gedeutet werden kann und der so gedeutet worden. Es ist die merkwürdige Variante der Handschriften in Sat. I, 6, 121, wo Bentley nach Cruquius aus dem leider verlorenen Blandinischen Codex die Lesart Campum lusumque trigonem hervorgezogen, während mit Ausnahme einer zweiten, der Gothaischen, alle anderen Handschriften geben: rabiosi tempora signi, letzteres seitdem aus den Ausgaben verschwunden. Die Abweichung giebt in mehrfacher Beziehung zu denken; ich setze der Kürze wegen nur hieher, was Orelli, gestützt auf Bentley, hier anmerkt: Cum miro casu — wir kennen schon diesen Lieblingsausdruck des Kritikers — vera lectio adhuc reperta sit in duobus duntaxat Codicibus, Cruquii Bland. antiquissimo et Cod. Goth. 2, a Sec. XV. ap. Kirchn. N. Q. Horat. p. 23, in illo tamen suppositis punctis volgataque lectione adnotata: fugio rabiosi tempora signi, manifestum hoc signum est reliquos omnes ad nos propagatos esse ex recensione Critici alicujus, qui versum vel sibi non intellectum vel in exemplari, quo ipse utebatur, evanidum atque obliteratum ita interpolavit jam ante Scholiastes veteres, qui falsam lectionem explicant. Die Falschheit dieser Lesart, gegenüber der von Bentley zur Geltung gebrachten, ist nun allerdings nicht schwer zu erkennen, denn Vordersatz und Nachsatz ergeben nur eine Tautologie, welche nimmermehr dem Autor zuzutrauen ist, sie dürfte gleichwohl Correctur sein; denn auch die aus den beiden älteren Handschriften gewonnene Lesart hat ihre Schwierigkeit und ist gleichfalls dem Dichter nicht beizumessen: es handelt sich ja um das, was Horaz regelmässig thut, nicht um das, was er unter besonderen Umständen meidet — fugio. Wie nun ist hier zu entkommen?

Die Sache greift wieder tiefer ein in die Frage der Interpolationen und diesmal will ich, da dieselbe so klar durch sich selbst ist, in aller Kürze schon hier die Lösung geben oder andeuten. Die ganze Stelle ist unecht, der gegenwärtige Schluss schlechte Anfälschung, der wahre bei V. 121. Horaz hat geschildert, wie er sorglos schlendernd seinen Tag hinbringt und darauf sorgenfrei einschläft, zuletzt mit einer capriciosen Seitenwendung, in der That alles geistreich, launig, echt horazisch. Und nun soll noch einmal die Tagesordnung folgen? so trocken, so philisterhaft? Nimmermehr! Insbesondere verräth sich die Interpolation durch das post hanc vagor V. 122, denn ebendies hat ja der Dichter bereits ausgeführt. Auch fehlt es nicht an stilistischen und sprachlichen Anstössen in diesem Flickwerk, das wahrscheinlich sogar ein mehrfaches ist. Von einer Lücke im echten Horaz, welche verschiedentlich ausgefüllt worden, kann also nicht die Rede sein und ich kenne somit kein Beispiel das im Horaz, zumal im ursprünglichen Text, darauf führte Lücken anzunehmen. Anders im unvollendeten Werke Vergils, wo es sogar galt und gelungen ist die Lücken herzustellen und die Ausfüllung zu verwerfen, wie Aehnliches in den Metamorphosen Ovids vermuthet wird, wie ferner in den Elegikern vorkommt und wie in Lucrez die Aufgabe war auf das älteste lückenhafte Manuscript zurückzugehen, trefflich gelöst von Lachmann.

Fällt nun die auffallende Variante innerhalb der Fälschung, so ändert das viel und dazu kommt, dass, wie bemerkt, die eine Lesart so wenig befriedigt wie die andere: mag immerhin das fugio campum lusumque trigonem die ältere sein, d. h. das ursprüngliche Wort des Fälschers, so kann sehr wohl die andere Lesart als verunglückte Correctur angesehen werden, allerdings auch umgekehrt, jenes die vermeintliche Verbesserung von diesem: in beiden Fällen die Annahme der Lücke überflüssig. Und gesetzt nun auch, es hätte eine solche gegeben, was will ein einzelner Fall in einem spätern Manuscript sagen, gegenüber den nicht zu beseitigenden grossen Schäden, deren Entstehung viel weiter aufwärts zu suchen ist. Die kleine Abweichung des blandinischen und mit ihm des gothaischen Codex von der grossen Mehrzahl der horazischen Handschriften verschwindet gegen alles das, was sämmtliche Handschriften und sämmtliche Commentatoren hinnehmen, wie denn auch Acron und Porphyrio an dieser Stelle so wenig wie an anderen eine Ahnung haben von dem, was dem Dichter untergeschoben worden. Lehrs, der dies in vollem Maass zugiebt, der noch ausdrücklich warnt, diesen Commentatoren zu trauen und zu folgen, er kann um so weniger hier einen Anhalt finden wollen für seine Annahme von Lücken, welche die Interpolation erst sollen hervorgerufen haben. Die Sache kehrt sich vielmehr um: Alle welche bisher Lücken annahmen, thaten es nur, weil sie sich der Annahme der Interpolationen noch verschlossen.

Nun ist die Ansicht, es seien die Lücken den Interpolationen vorangegangen und deren Ursache geworden, schon darum auf das entschiedenste fernzuhalten, weil sie die Vorstellung, welche wir uns von dem Wesen und der Entstehung dieser Zusätze zu machen haben, verdunkelt und verwirrt; sie widerspricht aber auch der gesammten Lage der Dinge. Unmöglich konnten solche Lücken sich einfinden und festsetzen, so lange die Texte der Dichter, insbesondere der des Horaz, in den Händen gelehrter Herausgeber waren, gehörten sie dagegen späterer Zeit, wo die Vervielfältigung ganz mechanisch geschah, alsdann würde die bestehende Uebereinstimmung der Manuscripte unerklärlich sein. Und sprechen denn nicht die Zusätze durch sich selbst, legen sie nicht deutlich an den Tag, dass ihr Ursprung ein anderer sein muss als aus Lücken? Hätten sie diese nur eben ausgefüllt, so würden sie den verlorenen Zusammenhang herzustellen bemüht sein, alsdann freilich auch schwer zu entdecken; allein sie zerstören ja vielmehr den vorhandenen Zusammenhang, dieser ist da, so wie man sie entfernt; mühsam und gewaltsam drängen sie sich ein, zudringlich kleben sie sich an, stets Ungehöriges hinzubringend. Das geht aus allem bisher Dargelegten hervor und wird sich noch mehr auf jedem ferneren Schritt zeigen. In diesem Sinn ist der oben zur Veranschaulichung gebrauchte Vergleich mit einem restaurierten Bilde oder einer ergänzten Statue nicht in jeder Art zutreffend, denn da geht der Schaden voran, da ist wirklich eine Lücke, welche zunächst gefüllt, ein Loch, das gestopft werden soll, damit es nicht störe, eine Operation die dann aber häufig die nachbessernde Hand weiter und weiter zieht; hier dagegen entsteht der Schaden erst durch Zusatz.*)

---

*) Wir finden nahebei den hier passenden Vergleich. Die Gebrüder Schlegel hatten über Gebühr und Wahrheit die Farbenglut der altdeutschen Bilder gerühmt, der merkantilisch gesinnte Besitzer liess darum selbst nachhelfen, wo die Wirklichkeit hinter den Worten zurückblieb, und werthvolle Bilder wurden gefährdet in ihrem Kunstwerth. Einen Schritt weiter kann man erinnert werden an das, was Johanna Schopenhauer aus ihrer Jugend erzählt. Sie besuchte in ihrer Vaterstadt Danzig die Schule der Schwestern Chodowiecki; der berühmte Bruder erschien in derselben, fand Freude an der begabten Kleinen, zeichnete mit feiner Hand ihr Bildniss und bat sie es ihren Eltern zu bringen. Aber das Kind nahm zuvor seinen Tuschkasten und colorierte die Zeichnung! Nur haben wir es bei Horaz nicht mit der kindlichen Unschuld, sondern mit dem ausgesprochenen Betrug zu thun.

Man vergesse nicht, dass die Annahme von Lehrs in vielen Fällen ein Zwiefaches einschliesst, ein Verlorengehen und das Ersetzen des Verlorenen in ungehöriger Weise, während sonst die Kritiker, wenn sie eine Lücke bezeichnen, immer nur den einfachen Ausfall von Zeilen im Sinne haben. Dies Doppelte ist nun eben das Gefährliche, weil sich damit Alles vollbringen lässt, weil es recht eigentlich dabei mit aller Kritik zu Ende ist. Gesetzt, es käme überhaupt die angenommene Vertauschung vor, nur in den allerseltensten Fällen und bei ganz besonderen Anzeichen dürfte davon Gebrauch gemacht werden; aber bei Horaz ist eben schon das Vorkommen in hohem Grade unwahrscheinlich, und zwar um so unwahrscheinlicher, als wir die Verunstaltung des Textes, worauf so vieles hinweist (s. w. u.), in sehr frühe Zeit zu setzen haben, hier aber schon vorhandene und bezeichnete Lücken schwer anzunehmen sind. Wo solche sich bei anderen Autoren finden, gehört deren Entstehung sicherlich späteren Jahrhunderten, und es hat erst die neuere Kritik sie entdecken müssen; lagen sie zu Tage, was allerdings auch vorkommt, und hat man sie im 15. Jahrhundert ausgefüllt, alsdann erscheinen sie schon in der Abweichung der Manuscripte, man unterscheidet alsdann die codices interpolati, dergleichen es, bis auf den einen bekannten Fall, für Horaz keine giebt; hier sind vielmehr die sämmtlichen interpoliert, aber interpoliert in anderem Sinn.

Es ist schliesslich aufmerksam zu machen, dass, wenn Lehrs von dem „Trümmerfeld der Horazischen Oden“ spricht, dies in unmittelbarem Zusammenhange steht mit seiner Meinung von den Lücken. Hiedurch nun eben unterscheidet er sich von der ganzen Reihe derer, welche durch Entfernung späterer Zusätze den Dichter herzustellen bemüht sind, und es kommt darauf an, diesen Unterschied recht bestimmt hervorzuheben. Die Gedichte des Horaz sind nicht zusammengebrochen, nicht zertrümmert, sie sind vielmehr verschüttet und es gilt sie auszugraben; nur darum ist diese Arbeit lohnend, nur darum in nicht wenigen Fällen die Herstellung möglich.

II.

DIE UMSTELLUNG.

Der Annahme von Lücken stellt sich zur Seite die Annahme von in den Manuscripten erfolgter Verstellung einzelner Verse und grösserer Partien, welche denn die Kritik wieder herzurichten habe, ein Mittel das bei mangelndem Zusammenhang schon in älterer Zeit mannichfach angewendet worden, neuerdings aber wieder ganz besonders in Aufnahme gekommen ist. Das Verfahren hat für lebhafte Geister etwas Verlockendes, es ist aber mindestens eben so bedenklich, als das von Lehrs befolgte. Dass im Einzelnen durch Schuld des Abschreibers ein Vers oder eine kleinere Stelle ausgelassen wird und dass dieser, wenn er das Versehen bemerkt, das Fehlende nachträgt, sei es auf dem Rand, oder im Text selbst, sei es mit einer nachhelfenden Zahl oder ohne dieselbe, wer wollte das leugnen, wer wollte in Abrede stellen, dass hier der aufmerksamen Kritik schon das Eine oder Andere gelungen sei, z. B. im Theocrit. Anders aber ist der Fall bei einem so viel gelesenen Dichter wie Horaz, und anders, wenn von diesem Mittel reichlich Gebrauch gemacht wird, ja wenn es als Universalmittel dienen soll überall, wo sich Störung kenntlich macht. In solcher Weise hat Joseph Scaliger in den Elegikern, im Properz und Tibull, diesem Mittel der Transjection ein Grosses zugetraut, jedoch mit mehr als zweifelhaftem Erfolg, so dass er dadurch sogar seinen kritischen Namen in Gefahr gebracht. Alles was sich zu seiner Rettung sagen lässt, besteht darin, dass er in vielen Fällen den Schaden richtig gesehen, in der Abhülfe aber völlig fehlgegriffen. Und eben dies muss ich nun auch von dem neuesten Herausgeber der horazischen Episteln sagen, von Otto Ribbeck, der wieder einmal im ausgedehntesten Maass die Umstellung als durchgreifendes und allgemeines Heilmittel versucht.

Die Sache verdient insofern hier eine nähere Beleuchtung, als die Annahme der Verstellung in einer sehr bestimmten Beziehung zur Annahme der Interpolation steht, es sind eben verschiedene Heilmethoden desselben Uebels, deren Werth also gegen einander abzuwägen ist. Schon gelegentlich an mehreren Stellen habe ich mich gegen die Transposition erklären müssen, hier wie im Minos, aber die Angelegenheit ist noch nicht erschöpft.

Das Buch von Ribbeck erheischt in mehrfacher Rücksicht in unserem Zusammenhange die volle Beachtung, denn in sehr eigenthümlicher Weise ist es zugleich revolutionär und conservativ, theils mit uns, theils wider uns. In einer nie dagewesenen Weise nämlich, weit über das was ich bisher darüber veröffentlicht, und weit über Lehrs hinaus, nimmt es eine tief gehende Störung des Textes in den Episteln an, wie sich leicht davon überzeugt, wer den Sinn der doppelten Verszählung zur Rechten und zur Linken des Textes ins Auge fasst. Da gilt Alles für verschoben, da soll Vieles zurecht gerückt werden, kaum ein einzelnes Stück, in dem nicht Verse und längere Partien eine andere Stellung erhielten, ja nicht selten wird von einem Gedicht ins andere getragen und nicht immer von benachbarten. Unzweifelhaft liegt einem solchen Verfahren eine Ueberzeugung zu Grunde, welche mindestens mit der von Lehrs gleichen Schritt hält, wenn dieser von einem „Gang über das Trümmerfeld der horazischen Oden“ spricht.

Das ist die revolutionäre Seite; die conservative liegt darin, dass der Kritiker möglichst viel vom horazischen Text zu erhalten sucht, denn, was nicht passt, was sich nicht verdauen lässt, wird nicht für Werk einer fremden Hand erklärt, für Stümperwerk gegenüber dem Meisterwerk, und demgemäss beseitigt, sondern alles ist gut, ist echt, ist berechtigt erhalten zu werden, es ist nur eben an eine falsche Stelle gekommen; gelingt es die richtige für jedes Einzelne aufzufinden, dann ist alles eben, dann haben wir den wahren Horaz. Man sieht also, dass dies Verfahren die Annahme der Interpolationen ausschliesst oder sehr beschränkt, dass es ihr principiell gegenüber oder entgegensteht: denn je mehr der Transpositionen, je weniger der Interpolationen.

Nicht als ob Ribbeck ganz und gar die Interpolationen verwürfe, er hat, wie schon bemerkt, mir und auch Lehrs deren mehrere zugestanden, allein sein kritischer Weg ist ein anderer, und jene einzelnen Fälle verschwinden gegen das, was er im Grossen thut. Ich wollte, ich könnte von letzterem nur Einiges anerkennen, allein es wird mir schwer und unmöglich, denn das Einzelne wie das Ganze muss ich für verfehlt erklären, ich finde überall eben so viel Verwegenheit und Willkühr als wenig Ueberzeugungskraft, die Stellen passen da, wo sie hineingetragen werden, nur noch weniger, als wo man sie entfernt: sehr natürlich, denn was einmal nicht von Horaz ist, kann an keiner Stelle passen und wird immer noch da sich am besten anfügen, wo es sich abgesetzt hat. Diese, ich meine, zu Tage liegende Erfolglosigkeit des ernsten Bemühens eines so gelehrten, sonst auch so umsichtigen Mannes fällt nun einzig und allein zurück auf die Falschheit des eingeschlagenen Weges und muss in beredtester Weise dem entgegengesetzten Bestreben das Wort reden. In der That, was Ribbeck in der compliciertesten Anwendung seines Mittels, bei einem wahrhaft verzweifelten Verfahren nicht zu vollbringen im Stande ist, das löst sich höchst einfach, höchst überraschend, mit allen Kennzeichen der Wahrheit auf unserem Wege, manche solcher Lösungen sind bereits gebracht, andere hatte ich auf dem Papier vor dem Erscheinen von Ribbecks Arbeit, und zu noch andern danke ich ihm die Veranlassung. Davon im weiteren Verlauf dieses Buches.

Um aber doch Eines zu berühren: erstaunlich ist es, was Ribbeck mit den Episteln 16, 17 und 18 des ersten Buches unternommen hat, und zwar lediglich darum, weil ihm die unverkennbaren Interpolationen entgangen sind. Lehrs hat hier richtig gesehen, dass der Schluss des 17. Briefes mit dem Gesammtinhalt unvereinbar ist; ich war unabhängig von ihm genau auf dasselbe gekommen, und diese Herstellung ist wahrlich maassgebend für vieles Andere. Die mehrfach gefälschte Stelle nun anderswo hineinzutragen, konnte nur vom Uebel sein und in noch weitere Verwirrung führen. Mithin ist, was das Verfahren Conservatives enthält, nur täuschend, das Kranke zu erhalten kann nimmermehr Gewinn sein, gerade hier bedurfte es des Mutes. Mit seiner doppelten Richtung stösst das Buch nur auf beiden Seiten an: die Conservativen erschrecken bei der Annahme des weitgehenden Verderbnisses, wir müssen es ablehnen wegen des Mangels an Resultat in einem wirklich hergestellten Text, jene und wir zugleich wegen des Mangels an Beweis. Aber so wenig wir uns mit demselben einverstanden erklären können, immer bleibt dem Buch, wie denn jeder ernsten Bestrebung in der Wissenschaft, sein Werth und es fördert auch in seiner Weise, sofern ein Weg bis an sein Ende verfolgt ist, so dass sich nun darüber ganz anders urtheilen lässt als wenn diese Bemühung unterblieben wäre. Die Verschliessung der falschen Wege ist stets ein Wesentliches für die Hinführung auf den rechten und das Verbleiben auf demselben.

Ich wiederhole, dass die von Ribbeck befolgte Methode sich noch stets als eine gleich gefahrvolle und erfolglose gezeigt hat, von Scaliger bis auf die neueste Zeit, und selbst da, wo die gelehrtesten und scharfsinnigsten Männer sich haben verführen lassen von ihr in ausgedehnterem Maass Gebrauch zu machen. Ein Tummelfeld dieser Art, in der That abschreckend, ist die ars poetica des Horaz (s. Minos). Auch Peerlkamp, nach vielen Vorgängern, hat hier seine Zuflucht zu dieser Methode genommen, er ist dabei aber eben so unglücklich, ebenso wenig befriedigend als er häufig glücklich und überzeugend ist bei der Nachweisung von Interpolation in den Oden. Aber auch Lachmann, im Catull, hat Umstellungen versucht, denen ich nicht vermag beizustimmen — denn sie beruhen nur auf dem Verkennen der vorhandenen Interpolation (s. w. u.). Kein Wunder nun, wenn auch Lehrs, trotz seiner Lücken, zugleich mit der Transjection herstellen will: er erntet davon nicht Gutes. Peerlkamp enthielt sich derselben in den Oden bis auf Eine Ausnahme, Ode II, 4; aber auch hier ist die Lösung eine andere (s. w. u.).

Man wird, nach dem bereits Geäusserten, mich nicht missverstehen. So lange Texte sich durch Abschrift erhalten, bleiben Schreibfehler nicht aus, um so weniger, je mechanischer geschrieben wird. Eine besondere Gattung davon sind Auslassungen; werden sie nachträglich erkannt und berichtigt, so können Verstellungen erwachsen, an denen später die Kritik sich zu üben hat. Dass dies schon im Alterthum geschehen, beweisen besondere Zeichen, deren nach dem neuerdings zu Tage gekommenen Fragment des Suetonius (s. w. u.) sich die alten Kritiker bedient: asteriscus cum obelo propria nota est Aristarchi. utebatur autem ea in his versibus, qui non suo loco positi erant. item antiqui nostri et Probus. Aber diese durch Versehen und Nachlässigkeit des Schreibers entstandenen Umstellungen sind ihrer Art und Natur nach gänzlich von solchen verschieden, um die es sich hier handelt, ganz abgesehen davon, dass sie in alter Zeit verbessert wurden und in neuerer Zeit nicht eben schwer zu verbessern sind. Es dürfte also von hier aus, zumal für Horaz, kein Stützpunkt für die neueste Art der Krittk zu entnehmen sein.

Ein anderer Fall ist, wenn geheftete Manuscriptblätter aus einander gekommen waren und gedankenlos in falsche Ordnung gebracht wurden, ein Fall, welcher der Kritik eine höhere Aufgabe stellt und deren gelungene Lösung für einen ihrer besonderen Triumphe gilt; allein hier verlangen wir nach innerem Grunde und äusserer Möglichkeit den strengsten Beweis. Die genannten Kritiker nun haben nichts der Art versucht, offenbar in der Einsicht, dass dies auf die von ihnen angenommenen Verstellungen nicht passe. Nur **Ritschl** hat vor einigen Jahren bei der Annahme einer Verstellung im Tibull (I, 4) einen solchen Beweis angetreten — der jedoch für mich Bedenken hat, sofern ich in der richtig erkannten Störung gar nicht eine Umstellung, sondern auch nur wieder eine einfache Interpolation zu finden vermag. Davon im Rhadamanthus.

SECHSTES BUCH.

Agedum, pauca accipe contra
Horat.

I.

DIE SOLIDEN.

Hier nun ist, bevor wir den Schritt weiter setzen, der Blick nach der entgegengesetzten Seite zu richten, d. h. es ist derer zu gedenken, welche auf dem Felde der philologischen Kritik ganz besonders den Ruf wissenschaftlicher Gründlichkeit erworben haben und demgemäss auch uns häufig als Muster gezeigt werden. Sie erstreben vor allem Sicherheit, sie meiden jedes Extrem. Sie sind kritisch, aber sie glauben sich näher der Autorität halten zu müssen, der Autorität der Handschriften, welche sie genauer abzuwägen suchen, und der der Zeugnisse, von denen sie keines sich wollen nehmen lassen; dabei ziehen sie besonders nur noch die Beobachtung des Sprachgebrauchs und der Grundsätze der Versbildung hinzu, um dann, so viel als möglich, der Berücksichtigung innerer Gründe zu entsagen. So unterscheidet sie denn die Kritik von den Ultra-Conservativen, das Mittel derselben aber von uns. Es begreift sich nun, dass eine Richtung mit solchen Grundsätzen in philologischen Kreisen als specifische Technik erscheint und als vorzugsweise Inhaberin wissenschaftlicher Methode, so wie sie es denn auch besonders ist, welche Viele bestimmt, nur mit Zurückhaltung sich uns anzuschliessen. Allein es bleibt eben die Frage, ob eine solche Trennung äusserer und innerer Gründe rathsam und möglich sei. Aus diesem Gesichtspunkt hier einige Beleuchtung.

Zwei Männer von grossem Namen haben die Bahn eröffnet, Nicolaus Heinsius und Richard Bentley, wahrscheinlich bestimmt und befestigt durch schon damals hervortretende Ausschreitungen, bei denen besonders zu denken ist an Joseph Scaliger mit seinen Versetzungen und an Hardouin mit seinem alles Maass überschreitenden Ausscheiden und Verwerfen. Im Gegensatz zu der von dieser Seite her drohenden Gefahr, um so drohender als für ästhetische Erwägung noch die Richtschnur fehlt, oder als, wie bei Hardouin, sogar äussere Rücksichten im Spiel sind, haben nun die genannten Männer die diplomatische Kritik in den Vordergrund gestellt und dadurch für lange Zeit der philologischen Wissenschaft ihre Bahn gewiesen, in der That ein unvergängliches Verdienst, wie denn ein nothwendiger Standpunkt. Noch mehr und noch ausdrücklicher als sein Vorgänger hält Bentley in seinen Hauptarbeiten mit dem Urtheil zurück, wenn er es nicht auf Handschriftliches stützen, oder davon seinen Ausgang nehmen kann. Dies ist überhaupt was er von dem Philologen verlangt; unter mehreren anderen Aeusserungen dürfte besonders kennzeichnend sein, was er zu Hor. Epod. 2 anmerkt, wo nämlich Georg Fabricius und Henricus Stephanus die Versetzung der Verse 11 und 12 für nöthig hielten. Er sagt: Aut igitur valde fallimur, aut melius est tantisper manum abstinere, dum codex aliquis (quod numquam forte eveniet) mutationi isti patrocinetur.

Die Leistung von Nicolaus Heinsius bezieht sich zunächst auf Ovid, Bentleys auf Horaz. Die Vorsicht und Sprödigkeit des letzteren in der Annahme von Interpolationen im Text des Horaz, während er im Terenz, im Phädrus und Manilius ganz anders dachte und verfuhr, beruht besonders noch auf der Beschaffenheit der horazischen Handschriften, welche bei weitem gleichlautender sind als die anderer Dichter der Zeit, wahrscheinlich abhängig von Einer maassgebenden Recension, so dass sie nur in einem einzigen Fall mit Bestimmtheit eine Ausscheidung nahe legen und rechtfertigen, die zuerst von Lambin erkannte, von Bentley sogleich anerkannte. Dieser an sich so begründete Weg der Forschung war aber um so mehr an der Zeit, als damals im Text des Horaz noch Schreibfehler oder Missverständnisse im Wort zu entfernen waren, sei es mit Hülfe der Handschrift oder ohne dieselbe, während man die weiter gehende Kritik schon auf Irrwege gerathen sah. So lange nun die Emendation des Wortes und die Conjecturalkritik im Text des Horaz noch ganz besonders lohnende Arbeit fand, ist nicht zu verwundern, wenn dieser Weg vorzugsweise von dem geistreichen Kritiker betreten wurde;

konnte doch ein Buchstabe hier viel ändern, lächerliche, lange fortgeschleppte Missverständnisse beseitigen! Es ist hier wieder und vor allem an den pardus in Ode III, 18, 12 zu erinnern, von dem Bentley sagt: Et sane mirum est, ut per omnes fere codices grassatus sit ille pardus. Dies und andere gelungene Fälle solcher Art waren es, wodurch in Bentleys Horaz, mehr wie in seinen übrigen Arbeiten, die Conjectur in den Vordergrund trat und vielleicht mit zu viel Eifer, jedenfalls zu einseitig, betrieben wurde. Und nun war dieser Weg der Kritik unterstützt durch den überall leuchtenden Geist des Kritikers, mit dem er auch jedes andere Verfahren, und selbst ein falsches, zur Geltung würde gebracht haben: wer hätte nicht ihm nachgestrebt! In der That bleibt auch jetzt noch immer auf diesem Wege für Horaz etwas zu leisten: wir halten ihn keineswegs für erschöpft.

Anders nun die Ovidischen Handschriften; denn sie weichen in ganzen Stücken und in einzelnen Versen nicht unerheblich von einander ab. Es konnte mithin nach der Geltung ihrer Autorität manches beseitigt werden, namentlich eine reiche Zahl einzelner oder weniger Verse, welche seitdem ganz ausserhalb des Streites liegen, übrigens auch noch auf demselben Wege zu vermehren. Dies gilt insbesondere von Versen in den Metamorphosen, in den Heroiden von einem ganzen Stück, und es ist dadurch eine Bahn eröffnet worden, auf der bis in die neueste Zeit Kritiker von bedeutendem Namen gefolgt sind.

Wenn wir dieser Reihe unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben, erscheint es angemessen hier zuerst Heinsius zu hören. Er sagt über Epistel 15: Sapphus ad Phaonem Epistola in nullis Heroidum Ovidianarum exemplaribus, nisi recentissimis, apparet, neque hoc loco, sed ut plurimum rejecta in calcem operis. Es seien nur Papierhandschriften, in denen das Stück sich findet, gleichwohl versucht er mit Hülfe der besseren den Text herzustellen — denn auch das Gefälschte kann schlecht überliefert werden.

In Beziehung auf Epistel 16 merkt Heinsius bei V. 39 an: Versus centum et quatuor sequentes absunt ab omnibus scriptis codicibus, uno Palatino, eoque recentiori, excepto.

Und bei V. 12 der 21. Epistel: Codices omnes post hunc versum deficiunt, praeter Sartavianum, Mediceum et unum ex meis recentiorem, quem a Luca Langermanno donum habui. Arandelianus quoque reliquos hujus Epistolae versus majori ex parte in calcem voluminis post Sapphus Epistolam rejecerat. Dies Erscheinen nur in späteren Handschriften, das einen Fingerzeig für die Entstehung geben kann, wird jedoch von dem Kritiker nicht weiter verfolgt in Beziehung auf den Ursprung des Werkes.

In ähnlicher Weise nun übt Heinsius Kritik über den Text aller Ovidischen Werke, besonders beachtenswerth in den Metamorphosen, wo er indessen, wenn derselbe Inhalt in zwei parallelen Versen ausgedrückt ist, nicht immer in der Verwerfung des einen das rechte getroffen haben möchte (s. Minos). Auf diesem von Heinsius im Ganzen so erfolgreich betretenen Wege hat er dennoch einem Nachfolger manches übrig gelassen: Rudolph Merkel fand auf demselben noch Bemerkenswerthes nachzutragen, so dass die Zahl der mit dem Obelos bezeichneten Verse sich nicht unerheblich vermehrt hat.

Demnächst ist zu verzeichnen, was Heinsius über die Consolatio ad Liviam Augustam anmerkt. In den ältesten Drucken, von Bologna und Parma, war das Gedicht dem Ovid zugeeignet, Scaliger erkannte sehr richtig, dass es, nach Form und Inhalt, dem Ovid nicht gehören könne, aber er setzte es in Ovids Zeit und suchte einen Verfasser unter dessen Zeitgenossen; mit einiger Willkühr entschied er sich für Pedo Albinovanus, und fand Ruhnkens Zustimmung. Heinsius nun bringt bei, das Gedicht werde in einigen Handschriften bezeichnet als incerti autoris und giebt es mit dieser Ueberschrift. Wenn er dann die Handschriften aufzählt, in denen das Gedicht sich findet, setzt er hinzu: omnes post inventam jam artem typographicam exarati et per omnia primis editionibus respondentes. Aber den nahe liegenden Schluss wagte er nicht zu ziehen, im Gegentheil, er liess das Gedicht dem augusteischen Zeitalter und ist seines Lobes voll, denn er beginnt: Poemation hoc quantivis pretii et dignum Genio ac majestate saeculi Nasonaini, qui primus eruit e tenebris, nae ille insignem thesaurum usibus publicis est largitus!

Stärkeren Verdacht äussert der Kritiker in Beziehung auf die drei Briefe, welche unter dem Namen des Aulus Sabinus Antworten auf die entsprechenden Ovidischen Heroiden enthalten: Nullos videre mihi contigit codices manu exaratos, in quibus hae extarent epistolae, in primis etiam editionibus desiderantur, nec satis constat, cui gloriam inventi hujus thesauri debeamus. Ein Manuscript werde zwar von Eustathius Swarthius in dessen Analecten und von Caspar Barthius in dessen Adversarien genannt, aber bei ihren Lebzeiten sei er von einem an den anderen gewiesen worden und habe von keinem dies Exemplar zu Gesicht bekommen können, weshalb er denn nicht undeutlich die Existenz eines solchen bezweifelt.

Offenbar geleitet von Heinsius Angabe, dass der Brief der Sappho sich nur in späteren Handschriften finde, versuchte nun Schneidewin die Zeit zu ermitteln, in welcher das Gedicht entstanden sei, und fiel auf das, was am nächsten lag, auf das 15. Jahrhundert und auf Italien; allein er war genöthigt, dies alsbald aufzugeben, weil er Verse des Gedichtes in einem Pariser Codex des dreizehnten Jahrhunderts citiert fand, wie er sich darüber äussert im philol. Museum 1843. Man ersieht also wieder einmal recht deutlich, wie wenig mit der Negative bewiesen ist und wie leicht man auf dieser Bahn in Irrthum verfallen kann.

An Nicolaus Heinsius knüpft nun auch Karl Lachmann an. Er thut in der geöffneten Bahn weitere Schritte, indem er den Einfluss der codices interpolati fernhält, so in den Elegikern, so besonders im Lucrez, nicht anders wie in den Nibelungen. Für Ovid versucht er ein besonderes in der Abhandlung, welche dem Programm der Friedrich-Wilhelms-Universität vom Sommersemester 1848 vorangestellt worden. Von den Heroiden Ovids handelnd, erklärt er es für superstitio, wenn man Anstand nehme, mit Heinsius die funfzehnte Epistel, Sappho Phaoni, zu verwerfen, oder die von ihm bezeichneten Stellen XVI, 39—142 und XXI, 13—248 — eben wohl, weil in diesen drei Fällen schon die handschriftliche Autorität entscheidend war.

Lachmann verwirft 6 ganze Stücke, nämlich die Episteln 8, 9, 14, 16, 17, 19. Dabei wird er freilich nicht von irgend einer handschriftlichen Autorität unterstützt, wie dies bei dem Brief der Sappho der Fall ist, aber er sucht nach anderen Beweismitteln äusserer Art, denen den Vorrang vor inneren Gründen zu geben augenscheinlich die Absicht dieser Kritik ist. Es fehle für die genannten Stücke diejenige äussere

Beglaubigung, welche für die übrigen vorhanden sei theils durch das Citat des Dichters selbst, in der bekannten Elegie der Amoren II, 18, theils durch das Zeugniss eines alten Grammatikers. Allein die Negative vermag hier wieder keinen vollständigen Beweis zu ergeben; so sucht denn Lachmann die Ergänzung in einem andern, gleichfalls äussern Kriterium, in seinen Observationen für den Sprachgebrauch Ovids, womit er allerdings eine neue Bahn der Kritik eröffnet hat. Der Kritiker ist sich dessen wohlbewusst und hält diese beiden Arten von äusseren Kriterien für besonders gewichtig, denn er sagt: qui rem curiose atque ex arte conclusis argumentis tractaverit, nullum cognovimus, itaque placet et cet. — es ist aber hier nicht die poetische Kunst, sondern die philologische Technik gemeint. Kann der Kritiker im Folgenden des ästhetischen Urtheils nicht ganz entrathen, denn diejenigen Stücke, für welche die Beglaubigung fehlt, werden nun für dürftig und Ovids durchaus unwürdig erkannt; so lässt sich nicht verkennen, dass diese ästhetischen Gründe erst in zweiter Reihe stehen und erst unter dem Schutz jener auftreten, wie die Infanterie unter dem Schutz des schweren Geschützes.

Eines noch ist mir dabei aufgefallen, dass nämlich in der genannten Elegie, welche die Beglaubigung für die echten Stücke der Heroiden geben soll, unter anderen auch der Brief die Sappho an Phaon erwähnt wird, V. 18 — et Aeoliae Lesbis amica lyrae. Hiernach müsste ja die Epistel, welche Heinsius nur in den spätesten Handschriften fand, doch alt und ächt sein. Es streitet also die eine der angerufenen Autoritäten mit der anderen, und der Weg, der an Sicherheit jedem anderen überlegen sein soll, hat doch auch seine Unwegsamkeit und Gefahr. Lachmann ist mir hier nicht ganz verständlich; er scheint zu meinen, Ovid habe wirklich eine solche Epistel an Sappho geschrieben, diese sei verloren und man habe später eine andere untergeschoben, welche Haupt (s. dessen Leipziger Programm von 1850) in die Zeit nach Nero scheint verweisen zu wollen.

Nun setzt aber auch die Argumentation Lachmanns voraus, dass Elegie Amor. II, 18 in allen ihren Theilen echt sei; allein gerade hierüber lässt sich rechten. Es muss dies vorbehalten bleiben, aber ein näherer Blick auf dieselbe erweckt vielleicht dem kritischen Auge schon Verdacht. Selbst die Autorität bedarf also noch wieder der Beglaubigung, ist der Kritik, einer aus inneren Gründen geschöpften Kritik, nicht zu entziehen; gegenüber der letzteren giebt es keinen festen Punkt.

Im Interesse des verehrten Mannes halte ich für Pflicht hier nochmals auf einen Punkt aufmerksam zu machen, der in günstigster Weise das Verhältniss der Lachmannischen Kritik zu Bentley ins Licht stellt, um so mehr als er Horaz betrifft. Wenn Lachmann in dem Britten ein grosses Vorbild erkennt und ihm vor allem nacheifert, so richtet sich sein Blick doch über das Wort und die Verszeile hinaus schon mehr auf das Ganze eines Gedichtes; so kam es, dass er die Nothwendigkeit sah, das Bentley noch entgangene concines in Ode IV, 2, V. 33 und 41 in concinet zu emendieren, wodurch denn der Unverstand, mit dem noch Bentley, und sämmtliche Herausgeber und Erklärer, sich begnügt, endlich beseitigt worden. Und es fehlte ganz an einem Fingerzeig durch Handschriften, welche eben auch nur die Abweichung concinis geben, s. Keller, der aber im Text noch bei concinet verbleibt, ebenso Orelli und Stallbaum, während Meineke, Haupt und Lehrs die Richtigkeit und Wichtigkeit der Emendation erkannt haben. Ein anderer Fall ist das von Lachmann in Ode III, 29, 6 mit Anlehnung an Handschriftliches hergestellte hic, während von Hardinge, Markland und Peerlkamp die Unmöglichkeit des überlieferten ne schon dargethan war; letzteres leider von Meineke und Lehrs beibehalten (s. w. u.).

Denselben Weg wie Lachmann hat nun auch Moritz Haupt betreten. Es darf aber nicht unbeachtet bleiben, dass er, der unter den Philologen unserer Zeit einen hohen Rang einnimmt, der Annahme der Verdunkelung der römischen Dichtertexte durch späteren Zusatz sich keineswegs verschliesst, eben so wenig als sein Vorgänger es thun würde, wenn er die neueren und neuesten Bestrebungen erlebt hätte; davon geben selbst Haupts populäre Ausgaben des Horaz, Vergil und Ovid Zeugniss, während doch anzunehmen ist, dass hier die möglichste Beschränkung auf das Erwiesene rathsam war. Aber die Richtung und das Talent ist ein anderes, und zwar ein solches, das inneren Gründen nicht leicht die erste Stelle anweist, sondern vielmehr sorgfältigst um Herbeischaffung und Benutzung äusserer Beweismittel bemüht ist und am meisten noch dem erfinderischen Geist Raum giebt, wo nur eben das Wort leidend erscheint. In der That ist nicht selten der Beweis geführt worden, dass sowohl in der gewissenhaftesten Benutzung diplomatischer Mittel, so wie auch in dem, was Conjectur zu leisten vermag, noch zu thun bleibt, wenn auch in immer engeren Grenzen. Der Genannte ist nun besonders als derjenige zu nennen, der am glücklichsten auf der bezeichneten Bahn verharrt, und am meisten beiträgt, dass sie nicht voreilig ganz aufgegeben werde.

Haupt schliesst sich den Bestrebungen Lachmanns noch specieller an in dem schon genannten Programm, welches eine Kritik der consolatio ad Liviam Augustam giebt. Bei der Bedeutung des Verfassers und dem Interesse des Gegenstandes, besonders auch bei der sehr ausführlichen Behandlung, welche Vielen als Muster gilt, sprechen wir besser davon noch besonders (s. w. u.).

Alle diese Bemühungen nun, deren Werth nicht in Zweifel gezogen wird, erstrecken sich, wo sie mehr als das einzelne Wort betreffen, nur so weit auf die Säuberung der römischen Dichtertexte, als diese in neuerer Zeit interpoliert worden und soweit sich interpolierte Handschriften von nicht interpolierten unterscheiden lassen; allein dies kommt nur bei gewissen Dichtern zur Sprache und berührt auch nur die Oberfläche, die bei weitem wichtigeren Schäden sind anderer Art, gehören anderer Zeit an und können auf solchem Wege weder gefunden noch geheilt werden. Der in Anspruch genommenen grösseren Sicherheit entspricht mithin der geringere Erfolg, wie denn auch Interpolationen in unserem Sinne ein ganz Verschiedenes sind.

Dagegen richtet sich, im nahen Zusammenhang mit der geschilderten Bestrebung, je mehr und mehr ein eingehendes Studium auf die Ausdrucksweise der einzelnen Dichter, auf ihre besonderen metrischen Principien, überhaupt auf ihre Eigenheit, so dass dadurch neue Hülfe für die Kritik gewonnen wird. Mehr oder weniger wird jeder Kritiker heutigestags auf diesen Weg gewiesen und auch mir ist er seit lange nicht unbekannt; glaube ich doch, ihm manches zu danken, namentlich für Ovid, was indessen erst in dem nachfolgenden Werk seine Stelle findet.

Schon Meineke in der Vorrede seines zweiten Horaz hat beachtenswerthe Observationen dieser Art gebracht, welche bei der Kritik leiten können, ausführlich aber Lehrs von den Synaloephen im Horaz gehandelt (zuerst 1863, abgedruckt in Fleckeisens Zeitschrift, jetzt in seinem Horaz) und er ist für die Satiren durch Julius Schulz ergänzt worden: De prosodia Satiricorum Romanorum capita duo, de muta cum liquida et de Synaloephe. Regim. 1864.

Eine umfassende, mit grosser Zurüstung unternommene Arbeit, welche die von Lachmann und Haupt eröffnete Bahn einschlägt, ist Lucian Müllers Werk: De re metrica poëtarum Latinorum praeter Plautum et Terentium libri V. Lips. Teubner, 1861. Allein der Verfasser, wie wir bereits wissen, ist ein sehr zweifelhafter Anhänger der Lehre von der Interpolation und mit seinen Aeusserungen Peerlkamp gegenüber (s. o.) stimmt sehr wenig sein eigenes Verfahren. Dass nun sein mühsames Buch in der Zusammenstellung der metrischen Eigenheiten so wenig oder gar keine Rücksicht auf echt und unecht nimmt, dass es vielmehr den Untersuchungen über letzteres vorgreift, muss seinen Werth leider herabsetzen, wenigstens die directe und unmittelbare Geltung in eine mittelbare und indirecte verwandeln, denn erst wenn wir genauer unterscheiden, was dem Schriftsteller gehört und nicht gehört, lässt sich über solche Dinge urtheilen, die eine Untersuchung ist von der andern nicht zu trennen. Ausserdem kann ich mich nicht überzeugen, dass ein summarisches Verfahren, wie es häufig in dem Buch hervortritt, indem für einzelne metrische Fälle Dichter der verschiedensten Zeit zusammengestellt werden, seinen Nutzen habe. Auch diese Sache lässt sich weder so isoliert und einseitig, noch so äusserlich behandeln; mit der blossen Aufzählung ist hier wenig gethan, wie bei allen statistischen Zahlen bedarf es für das Einzelne immer noch der besonderen Betrachtung und Abwägung.

Für Ovid nicht minder erhalten wir neuerdings die sehr verdienstliche Arbeit von Anton Zingerle in Innsbruck: „Ovidius, sein Verhältniss zu den Vorgängern und gleichzeitigen römischen Dichtern, Erstes Heft: Ovid, Catull, Tibull, Properz, Innsbruck 1869; Zweites Heft: Ovid, Ennius, Lucrez, Vergil.“ Wenn die Schrift sich namentlich mit den Eigenheiten des Ovidischen Sprachgebrauchs und seiner metrischen Grundsätze beschäftigt, so ist freilich schon hier zu bemerken, dass, so sehr diese Dinge bei der Frage der Unterschiebung und Interpolation in Betracht kommen, dennoch kein unmittelbarer Gebrauch davon zu machen ist, weil die Fälscher diese Eigenheiten grossentheils gekannt haben und durch Verstösse dieser Art nur in seltenen Fällen sich verrathen, dann aber auch, weil Ovid hierin nicht zu aller Zeit dieselben Grundsätze gehabt hat. Auch was die Anklänge an gleichzeitige Dichter anlangt, oder die Wiederholungen eigener Verse, so ist hier nicht sogleich ein fester Grund zu fassen, sondern es besteht auch hier eine Wechselbeziehung zur Fälschung, welche in ihrer Verlegenheit um eigene Production häufig an andere Dichterstellen anknüpft und stets geneigt ist, von einem Dichter in den andern zu tragen, so wie von einem Werk des Dichters in das andere. Hier ist also der Weg nicht so geebnet, als es scheinen kann; jedenfalls musste die Verzeichnung dieses Materials, überhaupt die Beobachtung, wozu Lachmann die Anregung gegeben, voraufgehen, die Schätzung der einzelnen Dichter bleibt dann aber immer noch abhängig von der nachfolgenden Kritik, denn wenn diese nicht auszuschliessen ist bei der Feststellung dessen, was wirklich Ovidischer Text ist, so hat sie weiter auch wiederum Einfluss auf das, was wir für Ovidischen Grundsatz zu halten haben. Und nun bleiben die Dichter sich auch nicht gleich, sondern zeigen in dieser wie in jeder anderen Richtung Fortschritt der Kunst, feinere Ausbildung, demnach verschiedene wohl zu unterscheidende Stadien, welche nicht immer durch spätere Ueberarbeitung ausgeglichen werden.

Eine eigene Stellung endlich nimmt der zu früh verstorbene Johannes Horkel ein in dem 1852 erschienenen, seinem Schwiegervater Meineke zugeeigneten Werkchen Analecta Horatiana, denn einerseits verhält er sich äusserst spröde gegen die Annahme von Interpolationen, deren er nur 15 Verse anerkennt, Quindecim fortasse versus, wohlzumerken: Verse, also weniger als Bernhardy, denn dieser zählt Stellen, und weniger als Meineke in seiner zwei Jahre später erschienenen Ausgabe. Ja er sagt sogar, nur um diese 15 Zeilen seien unsere Exemplare von denen verschieden, welche bei Lebzeiten des Dichters in Sosiorum taberna käuflich gewesen: das klingt allerdings sehr conservativ, sehr solide. Seine Kritik will er dann nur auf „verba et voces“ des Horaz beschränken, hier bleibe der Autor nach allem, was schon geschehen, noch erheblich leidend und da einmal der Blandinische Codex verloren, sei bei der Abweichung der übrigen von einander und dem Mangel eines festen Fundamentes, der Weg der freieren Emendation zu betreten, was ihn dann wieder trennt von den Soliden. Und in der That, der Verfasser beweist, dass man auf diesem Wege zwar treffen, jedoch auch fehlen könne. Ausdrücklich aber will er nur den wahren Horaz verbessern, nicht die mediocres poetas, si qui suos pannos Horatio assuerint: das heisst doch wohl die Interpolatoren, die interpolierten Stellen, die er doch so sehr einschränkt. Und wie sonderbar: seine Conjecturen bewegen sich meistens auf dem Felde, wo nach unserer Meinung Horaz gar nicht anzutreffen ist, also die Lösung der Schwierigkeit auf anderem Wege, und zwar gründlicher, gefunden wird. Unter einigem Treffenden und manchem Sinnreichen ist doch das Meiste überflüssig, und wohin die Grübelei über den Buchstaben führen könne, zeigt Horkel in der Schlussode des ersten Buches V. 6, wo er emendiert: sedulus. cur? o! statt sedulus curo, oder wie Andere wollen curae, während Peerlkamp's sedulum curae neque te ministrum wahrlich ernste Aufmerksamkeit verdient.

Andererseits sind die testimonia, wie sie Ribbecks Vergil und Kellers Horaz giebt, ein werthvolles kritisches Material, das jedoch für unseren Zweck nicht überschätzt werden möge, und dem, wie sich zeigen wird, eine unmittelbare Entscheidung nicht beizumessen ist, ja das in unserer Sache kaum zur Anwendung kommt.

Auch über Zeugnisse anderer Art noch ein Wort. Gewiss ist alles zu berücksichtigen, was bei späteren Autoren etwa genutzt werden kann für die Kritik der Dichter, für die Echtheit der unter ihrem Namen gehenden Werke und Zeilen. Aber auch hier hat nicht alles gleiches Gewicht und gar manches ist mehr geeignet, in die Irre zu führen. Die Tradition nimmt oft von selbst einen fabelhaften Charakter an, aber es giebt auch geradezu unredliche Ueberlieferungen; nicht selten soll der Fälschung durch eine lügenhafte Notiz Eingang verschafft werden, und leider ist mit der Fälschung die Lüge, mit dieser jene hingenommen worden. Ich erlaube mir zu verweisen auf das, was im Minos über Varius und Tucca gesagt worden — und Beachtung gefunden hat bei urtheilenden Männern. Also auch hier das Zeugniss an sich kein fester Punkt und neben ihm eine weiter blickende Kritik nicht auszuschliessen.

Ohne nun die vorgeführten Bestrebungen, oft von grosser Gelehrsamkeit unterstützt, irgend zu missachten, schien es doch in unserer Sache unerlässlich, darauf hinzuweisen, dass, gegenüber der von uns verfolgten Bahn, es nicht eine andere giebt, der der Vorzug grösserer Sicherheit zuzugestehen, oder gar ein ausschliessliches Recht einzuräumen wäre; dieser Glaube aber ist es, welcher noch immer nicht wenige zurückhält, sich uns offen anzuschliessen und frei zu bekennen, was sich nicht mehr leugnen lässt. Man macht ein paar kleine Concessionen und dünkt sich immer noch auf einem anderen Wege besser und vornehmer; in weiteren Kreisen ist man aber immer geneigt die Ausscheidungen für um so sicherer zu halten, je weniger ihrer sind; sehr mit Unrecht. In der That, erst wenn hier wie dort eine Illusion zerstört ist, wird sich allerseits unbefangen urtheilen lassen.

Nicht zu übersehen ist, dass die strenge Durchführung solcher Grundsätze nicht gelingen will, wie denn die Hauptvertreter der Richtung gelegentlich ganz davon abweichen. Dies ist schon der Fall bei ihrem eigentlichen Begründer, denn es lassen sich Punkte aufführen, in denen der so gewissenhafte, enthaltsame Bentley doch plötzlich ganz anders verfuhr, gewiss nicht ohne die grösste Nöthigung und weil jeder andere Ausweg verschlossen schien. Gegen alle Handschriften verbessert er z. B. in Horat. Epod. II, V. 8, wo er ut statt et setzt, und sagt: neque dubites quin auctor ita scripserit, licet centum librarii vel jurati negaverint — er vermeidet zu sagen: die sämmtlichen Handschriften. Aber er hat Recht, wie denn auch Haupt gegen Meineke u. A. dieses ut hergestellt hat. Ein zweiter, sehr beachtenswerther Fall ist Satir. I, 6, V. 18, wo er, der sonst bei seinen Emendationen und Conjecturen stets an das anknüpft, was die besseren Manuscripte bieten, statt des handschriftlichen nos sich erlaubte vos zu setzen. Er stiess auch hier bei der Lesart aller Handschriften mit gutem Grund an, aber das richtig erkannte Verderbniss liegt tiefer und ist anderer Art — es ist mir versagt dies hier sogleich zu erklären, aber sicherlich irren die, welche sich bemühen, die Lesart der Handschriften zu rechtfertigen und die ganze Stelle für heil zu halten. Es bedarf wohl kaum der Andeutung, dass auch dies in die Frage der Interpolation einschlägt und hier allein die radikale Hülfe zu suchen ist. S. w. u.

Ich finde überhaupt vonnöthen zu bemerken, dass auch Bentley nicht so ganz ungläubig war an Interpolationen im Horaz und dass auch in den Handschriften der Fall von Sat. I, 10 nicht so ganz einzig dasteht. In Epist. I, 18. V. 90 ff. giebt Bentley in seinem Text noch einen Vers, der seitdem aus unsern Ausgaben spurlos verschwunden ist; er sagt: 91. Potores bibuli media de nocte Falerni. Vereor equidem, ne interpolatoris liberalitati hic versiculus debeatur: in veterrimis enim nostris Vossiano et Reginensi marginem tantum occupat et a manu recentiore: quo modo et in aliis antiquioribus haberi crediderim, quamvis interpretes sileant. Expressus autem est ex altero isto Epist. XIV, 34:

Quem scis immunem Cinarae placuisse rapaci,
Quem bibulum liquidi media de luce Falerni

wonach denn Bentley auch oben de luce emendiert, da, wie einleuchtet, media de nocte eher Mässigkeit als Ausschweifung ausdrücke. Allein der Kritiker lässt ausser Acht, was die Interpolation veranlasst hat: offenbar fehlte für den folgenden Satz: Oderunt porrecta negantem pocula, das Subject, es kam also nur auf Potores an, das Uebrige war dem Interpolator gleichgültiges Füllwerk*). Wahrscheinlich dies eine der spätesten Einschaltungen.

Noch ungleich auffallender, wenn wir Lachmann plötzlich aus der Rolle fallen sehen, so dass der solideste der Philologen von der strengen Observanz, der kälteste und nüchternste plötzlich sanguinisch wird und es den Verwegensten zuvorthut. Dieser Fall findet sich ganz besonders bei Catull in dessen 65. Gedicht. Hier hat der ernste Kritiker auf eigenthümliche Weise das Gedicht erweitert, er hat zwei Stellen

---

*) Recht auffallend, wie die neueren Herausgeber sich helfen; Meineke giebt schon in der ersten Ausgabe mit künstlicher Ausscheidung: Potores porrecta und bleibt in der zweiten dabei, ebenso Stallbaum und Lehrs.

aus zwei anderen Gedichten (dem zweiundsechzigsten und vierundsechzigsten) hineingetragen, diese nach seiner Art verbunden, ausserdem verändert und selbst erfunden, so dass hier im Grunde die Bahn für alles das geöffnet ist, was uns bei Lehrs und Ribbeck in so hohem Grade tadelnswerth und durchaus unkritisch erscheint. Die Sache ist zu wichtig, um nicht noch einer besonderen Betrachtung zu bedürfen. S. w. u.

Wie wenig sich überhaupt die geschilderten Soliden als eine bevorzugte Zunft uns gegenüberstellen, wie wenig sich hier eine solche Scheidung der Methoden und der Arbeiter vollbringen lässt, dies zeigt sich sogleich, wenn wir nur einige der besten Namen auf beiden Seiten näher ins Auge fassen wollen. Ich wähle Hofmann Peerlkamp und Gottfried Hermann. In der That, jener behält seine Bedeutung für Horazkritik auch dann noch, wenn wir ganz absehen wollen von seinen Ausscheidungen; wie hätte er auch sonst Meinekes Beifall erwerben können, wie hätte dieser ihn als denjenigen bezeichnen dürfen, der nächst Bentley das grösste Verdienst um Horaz habe! Und wiederum Hermann, den man doch gewiss in die Reihe wird stellen müssen, welche mit Heinsius und Bentley beginnt und auf Lachmann und Haupt hinführt, aber er verwarf das Maecenas atavis —!

Und Lehrs? — Seiner Herkunft, seiner Natur nach gehört er zu jenen, und doch, selbst gegen seine Natur, versucht er sich auf unserer Bahn. Sollte also da nicht ein innerer Grund sein?

II.

BENTLEYS PHAEDRUS.

Wenn nun in Beziehung auf Horaz Bentley, in so vieler Rücksicht ein leuchtendes Muster, sich auf Seiten derer stellt, welche den horazischen Text hinnehmen, wie er ist, und der Ausscheidung von Versen möglichst entsagen, so liegt es im Interesse unseres Unternehmens hervorzuheben, dass dies auf besonderen Gründen beruhe (s. w. u. und Minos), dass aber der grosse Kritiker keineswegs im Allgemeinen der durch Ausscheidung reinigenden und herstellenden Kritik abgeneigt sei. Es wurde schon wiederholt auf seine Arbeit über Manilius hingewiesen, auch im Terenz hat er manches mit Glück beseitigt. Näher liegt uns Phädrus.

Bentleys Scharfsinn konnten die mancherlei Zusätze nicht entgehen, und obwohl er sie nicht geräuschvoll hervorhebt, sind doch spätere Herausgeber ihm meistens gefolgt, so dass wir diese Zeilen in unseren Ausgaben nicht mehr lesen.*)

Bentley streicht die beiden Anfangsverse in Fabel I, 12 und bemerkt zu Fabel I, 13, vulpes et cervus, bei den beiden Endversen:

> Hac re probatur, quantum ingenium valet,
> Virtute et semper praevalet sapientia,

Versus spurii, nec numeris probis, nec oratione Latina, nec sententia quicquam ad fabulam pertinente. Qui enim Corvo Virtus convenit ut Vulpi sapientia? An Corvus fortior Vulpe? Qui quod *’Επιμύθιον* in principio fabulae hic veniat, nec unquam geminetur? Und dem entsprechend giebt der Kritiker zu den beiden Anfangsversen von Fabel I, 27:

---

*) Ich sehe, dass F. H. Bothe bei seinem Wiederabdruck des Bentley'schen Textes mit dessen vollständigen Noten auf dieser Spur weiter gegangen ist und in derselben Art noch Mehreres mit gutem Grund ausgeschieden hat.

Haec res avaris esse conveniens potest
Et qui humiles nati dici locupletes student

die Anmerkung: Versus inepti et spurii. Quam inficete dictum Haec res pro haec fabula? Enimvero idem his versibus pater est, qui et illis Fab. XIII: Hac re probatur quantum ingenium valet etc. Neque vero iis fabula convenit qui dici, sed qui esse locupletes student. *’Επιμυθίου* locum supplent Vulturii verba: O Canis, merito jaces etc. Gewiss vollkommen überzeugend.

In Fabel II, 1 wollte Bentley den Schlussvers abändern; er sagt: Aut fallor, aut dedit Auctor: Verum hodie aviditas est, pauper pudor. Bothe dagegen meint: Landabile post egregium friget (im Verse vorher). Sed totum epimythium mihi suspectum est. Und zu II, 7, 14: Versus propter *ταυτολογίαν* suspectus; quem libenter deleverim.

Besonders sprechend ist Fabel III, 4; sie lautet:

Pendere ad Lanium quidam ut vidit Simium
Inter reliquas merces atque obsonia,
Quaesivit, quidnam saperet? Tum Lanius jocans:
Quale, inquit, caput est, talis praestatur sapor.
Ridicule hoc dictum mage quam vere existimo,
Quando et Formosos saepe inveni pessimos
Et turpi facie multos cognovi optimos.

Zu den letzten drei Versen merkt B. sehr richtig an: Haec non a Phaedro profecta esse, facile quisque intelligit. Es bedarf auch unsrerseits keines Zusatzes.

Endlich hat B. in Fabel IV, 18 die beiden Schlussverse verworfen; Malae notae versiculi, nam et frigide repetitur initialis fabulae sententia, et frigide quaerit altera colubra, quod per suam naturam scire poterat; deinde hanc dubium ad caussam an colubram referendum sit, et lusce dictum istud: Ne quis discat prodesse improbis.

Wer könnte nun alle diese Interpolationen leugnen wollen — die doch den Charakter des Autors nicht wenig verändern!

Und eben diese Spur lässt sich nun auch noch weiter verfolgen. Fabel III, 17: arbores in deorum tutela schliesst mit den Worten Jupiters:

O nata, merito sapiens dicere omnibus:
Nisi utile est, quod facimus, stulta est gloria.

Phädrus liebt es, die Moral einem der Handelnden in den Mund zu legen, und dazu eignet sich ganz besonders der Gott. Wie unmöglich daher, dass hier unmittelbar tautologisch und lahm noch eine besondere Moral folgen soll in dem Vers:

Nil agere, quod non prosit, fabella admonet.

Ueberhaupt hat man gegen diese allzu baar und prosaisch ausgedrückten Moralen am Anfang und am Schluss der Stücke auf der Hut zu sein, und wohl zu beachten bleibt, dass immer noch Stücke übrig bleiben, welche dieser Moral entbehren, so dass also eine solche durchaus nicht erforderlich ist, zumal wo sie ohnedies nicht so einfach zu geben wäre, oder wo das Ganze gar nicht auf eine solche abgesehen und mehr Scherz ist. Diesen Fall finde ich in Fabel II, 2:

Aetatis mediae quendam mulier non rudis
Tenebat, annos celans elegentia;
Animosque ejusdem pulcra juvenis ceperat.
Ambae videri dum volunt illi pares,
Capillos homini legere coepere invicem.
Quum se putaret pingi cura mulierum,
Calvus repente factus est: nam funditus
Canos puella, nigros anus evellerat.

Dies die artige Erzählung, die aber in unserem Text mit einer Einleitung versehen ist, welche sehr wenig der Sache entspricht:

A feminis utcumque spoliari viros
Ament, amentur, nempe exemplo discimus.

Weder das Berauben passt, noch Lieben und Geliebtwerden, sondern sehr deutlich liegt der Sinn in der Zeile: Ambae videri dum volunt illi pares. Durch jene vorausgeschickte Moral wird nun aber die Heiterkeit und Harmlosigkeit des Stückes gänzlich verdorben.

Auch Fabel II, 7: Aquila, cornix et testudo, scheint sich in gleichem Fall zu befinden. Die allzu ausgesprochene Moral in den drei ersten Zeilen, die sich ohnedies besser, passender, kürzer am Schluss wiederholt, schwächt nur das Interesse. Aber jene Einleitungsverse:

Contra potentes nemo est munitus satis,
Si vero accessit consiliator maleficus
Vis et nequitia quidquid oppugnant, ruit —

sind an sich so selbstverständlich, dass sie eben die nachfolgende Fabel überflüssig machen, also die schlechteste Einführung sind. Ausserdem ist nun die Moral des Dichters auch eine andere:

Sic tuta quae naturae fuerat munere,
Impar duabus, occidit tristi nece.

Dagegen möchte ich, wenn Bentley in Fabel V, 1 die drei letzten Zeilen verwirft und das Gedicht für am Schluss fragmentiert hält, von diesen Zeilen die erste beibehalten und damit das Gedicht als vollständig abschliessen. Menander naht unter denen, welche den Demetrius Phalereus begrüssen, in allzu stutzerhafter Tracht. Der Gewalthaber fragt, wer der Stutzer sei, man sagt ihm: der Dichter Menander. Darauf Demetrius: Homo, inquit, fieri non potest venustior. Was hätte er anders und mehr sagen können? Die beiden angeflickten Verse verrathen sich schon durch ihr Metrum.

Die nächste Fabel gilt am Anfang für fragmentiert; und in der That, dass von zwei Soldaten einem Räuber gegenüber der eine fliehen soll, zumal da es noch keine Revolver gab, ist auffallend. Allein bei dem einen Räuber muss es bleiben, wegen des folgenden: latrone occiso — man wird es also auch mit den milites diesmal nicht so genau nehmen dürfen. Aber die Moral am Schluss kann zweifelhaft werden, da Phaedrus eine andere hat: Wort und That sind der Gegensatz, nicht res secunda und dubia — was ja auch trivialer.

Man wird nun zugeben müssen, dass hier fremde Hände im Spiel sind und dass Phaedrus doch noch ein anderer Dichter ist als wir ihn zu lesen gewohnt sind. Ich zweifle nicht, man wird es zugeben; aber Ovid, Vergil sollen bleiben wie sie sind und ganz besonders wollen unsere Unverbesserlichen sich im Horaz keine Zeile nehmen lassen, wäre sie auch sinnlos und unsinnig.

III.

DAS EPICEDIUM DRUSI.

Wenn gelehrte Philologen, welche ganz besonders nach dem Lob kritischer Besonnenheit trachten und im Besitz dieses Lobes sind, dennoch auch sich denen anreihen, die mit dreisterem Entschluss ein Verdict aussprechen und den Besitz echter Werke des Alterthums ins Engere ziehen, so verdient das in unserem Zusammenhange volle Beachtung, denn es beweist, dass die Scheidung der soliden und unsoliden Forscher sich nicht in solcher Weise vollziehen lässt, wie manche es wünschen. Wie nun aber, wenn selbst die Verurtheilung von Seiten der Soliden doch auch wieder Bedenken erwecken sollte und eine Rückkehr zur Echtheit möglich wäre — eben durch Annahme von Interpolation —?

Ich komme hier zurück auf das Programm, mit welchem die Leipziger Universität für das Jahr 1850 die certamina eruditionis eröffnet. Dasselbe handelt von dem Epicedion Drusi oder der consolatio ad Liviam Augustam, welche mit den Ovidischen Werken überliefert und anfangs für eine Arbeit des Dichters gehalten worden, wovon man freilich bei der ersten Regung kritischen Sinnes zurückkommen musste. Was nun die Anmerkung von Heinsius schon nahe gelegt hatte, wird hier bestimmt ausgesprochen, aber, merkwürdig genug, abweichend von dem Urtheil dieses Vorgängers und ganz im Sinn dessen, was sich in Schneidewins Vindication für den Brief von Sappho nicht bewährt hatte, letztere sogar von **Haupt** selbst auf das lebhafteste bekämpft. Nach ihm nämlich gehört das Epicedion nicht dem Zeitalter des Ovid an, überhaupt nicht dem Alterthum, es ist neueren Ursprungs, aus der

Mitte des 15. Jahrhunderts, verfasst von einem gelehrten Italiener. Haupt macht besonders noch geltend, es sei das Stück nicht bekannt vor dem Jahr 1471, wo die Ovidischen Werke zuerst in Bologna und darauf zu Rom gedruckt wurden, und es enthalte Ausdrucksweisen, die nicht nur von Ovid, sondern zugleich von aller Latinität abweichen. Das nun hat auf den ersten Blick viel Gewinnendes, will aber doch im Angesicht des Gedichtes nicht recht bestehen, ich wenigstens kann mich nicht für vollständig überzeugt erklären.

Die Sache ist in unserem Zusammenhange zu wichtig als dass wir ihr nicht sogleich eine eingehendere Betrachtung widmen müssten, denn unverkennbar ist die Abhandlung in ihrem Verfahren für Andere ein Muster geworden. Für ein Werk des Ovid wird wohl niemand mehr dies Epicedium halten können, Scaliger und Heinsius trafen hier schon das Rechte, und je mehr man Ovids metrische Grundsätze kennt, um so sicherer wird man in diesem Urtheil. So viele und so starke Elisionen, selbst in der zweiten Pentameterhälfte finden sich in keinem Ovidischen Werke, ausserdem die Kürze im vokalischen Ausgang des Pentameters, V. 58: ut sua non essent invidiosa bona, V. 208 dare, V. 354 tene. Kann aber das Gedicht dennoch nicht das Werk eines Dichters der augusteischen Zeit sein? Heinsius spricht dies bestimmt aus und legt ihm Werth bei, erklärt es für einen Schatz. Gesetzt nun, es wäre dies nicht, wäre nicht der Zeit und eines Dichters werth, das reicht nicht aus, es in neuere Zeit zu versetzen; im Gegentheil, es findet sich in dem Gedicht gar vieles, das um so unbegreiflicher wird, je weiter wir es von der Zeit der Livia und des Augustus entfernen, denn allzu deutlich enthält es eine Feier der beiden Söhne der Livia, so wie ihrer selbst. Wie sollte wohl ein Neuerer darauf kommen, man mache sich doch nur klar, was eine solche Feier der Mutter der Neronen und des Tiberius, oder auch die ausdrücklichste Vergötterung des Augustus, im 15. Jahrhundert sagen will und ob man diese für möglich hält. Dazu, dass die Elegie eine überaus genaue Kenntniss der Verhältnisse an den Tag legt, wie sie nur einem Zeitgenossen scheint beiwohnen zu können. Haupt hat sich bemüht, mit grosser Gelehrsamkeit beizubringen, dass aus griechischen und römischen Historikern diese Notizen hätten geschöpft werden können, allein eben die Mühsamkeit dieses

Herbeischaffens wird ein Gegengrund gegen die Annahme: müsste doch der Verfasser die umfangreichsten historischen Studien gemacht haben, um im 15. Jahrhundert dies Gedicht zu Stande bringen zu können! Und nun hat er zugleich auch noch die umfassendste Belesenheit in allen Dichtern der augusteischen Zeit und der etwas späteren, darunter des Symposiums des Firmianus, der, wie der Kritiker zugesteht, nicht zu den gelesensten des 15. Jahrhunderts zu rechnen ist. Aber auch die auffallenden Eigenheiten des Ausdrucks, z. B. fortuna nocendi, wo man facultas erwartet, werden ja doch um nichts weniger befremdlich, wenn das ein Humanist der neueren Jahrhunderte soll geschrieben haben, ich meine sogar, dass dieser sich noch viel mehr an das Uebliche würde gehalten haben.

Nun aber führt der gelehrte Kritiker selbst uns einen Gegengrund zu, der gar nicht so leicht ins Gewicht fällt: Neque vero labefactabitur, siquis animadverterit hunc poetam quaedam quibus usus esse videtur antiquorum poetarum carmina legisse emendatiora quam in nostris codicibus perscripta sunt, cujus rei duo exempla inveniri puto — beides schon von Heinsius bemerkt — ein Fall übrigens, über den ich mich nicht so leicht hinwegsetzen könnte.

So will mir denn nicht scheinen, dass durch Haupts sorgsame Bemühung die Schwierigkeiten gehoben seien, welche das Gedicht der kritischen Betrachtung bringt, und so wenig ich auch bestreite, dass im 15. Jahrhundert manches Füllwerk in die alten Dichtertexte gekommen sei, wie ja durch Vergleich der Codices unter einander feststeht, wie ferner auch Unterschiebung auf diesem Wege möglich ist, so will mir eine solche doch in diesem besonderen Fall nicht einleuchten. Aber was bleibt übrig, was sollen wir annehmen?

Das Einfache, das Gerade. Das Werk gehört der Zeit an, für welche es sich giebt, bald nach dem Tode des Drusus, und es ist wirklich an Livia gerichtet. Tiberius kann sich noch nicht als derjenige enthüllt haben, wie sein Name in der Weltgeschichte verzeichnet steht, sonst ist kein Wort dieses Gedichtes möglich, es kann auch die Lüge, falls wir sie annehmen müssten, so weit nicht gegangen sein. Lebhaftigkeit, ja Wärme, lässt sich im Ganzen und Einzelnen der Elegie nicht verkennen, trotz aller Rhetorik; schwerlich also ist sie das Werk eines Rhetors oder gar aus einer Rhetorenschule, nicht auf Betrug abgefasst, sondern eher in Hoffnung einer Spende von hoher Hand oder einer anderen Gnade. Sie ist nicht sowohl das Werk eines Dichters, als vielmehr eines Hofpoeten, richtiger vielleicht eines Hofmannes, der nicht unbegabter Dilettant war, denn ein gewisses Talent zeigt sich eben so sicher als ein gewisser Dilettantismus. So wäre denn das Stück in seiner Art sehr kennzeichnend und recht schätzbar, wenn auch eben kein Schatz.

Nun giebt uns aber der Verfasser auch selbst, über Erwarten, einen deutlichen Fingerzeig, wo wir ihn zu suchen haben. Er spricht von den feierlichen Exsequien, und da lesen wir V. 201:

> Omnibus idem oculi; par est concordia flendi,
> Funeris exsequiis adsumus omnis eques,
> Omnis adest aetas, moerent juvenesque senesque,
> Ausoniae matres, Ausoniaeque nurus.

Hier ist von allen anderen in der dritten Person die Rede, nur von den Rittern in der ersten. Wie hat man nur das übersehen können! Was aber folgt? Unverkennbar, dass der Verfasser ein Ritter ist; möchte man doch glauben, es sei das Gedicht im Namen der Ritterschaft überreicht worden! Dann ferner, dass er zugegen war, also ein Zeitgenoss. So gut wird man die Beweismittel selten beisammen treffen.

Für jede spätere Zeit wird die Abfassung und vollends die Unterschiebung immer schwieriger, am schwierigsten aber, wenn wir bis in die neuere Zeit gehen wollen, und es wird mir schwer zu glauben, dass man im funfzehnten Jahrhundert von Livia könne geschrieben haben V. 380:

> Quodque etiam magno consociata Jovi.

Dagegen heben sich einige der sprachlichen Anstösse schon durch die sehr verdorbene Gestalt des Gedichtes; diese findet sich, wie Heinsius bemerkt, besonders zwischen V. 388 und 416, und gerade hier V. 393 lesen wir das verdächtige functus. Ich finde hier auch bereits eine Interpolation bemerkt, V. 403 und 4, welche sehr möglich sich auch noch weiter erstrecken könnte auf die ganze Stelle, in der man wahrscheinlich eine Lücke ausgefüllt. Und sollte dieser Fall der einzige sein? Ich kann es nicht glauben und bezeichne als ähnlichen

V. 75—88, Verse, in welchen der Fortgang auf unleidliche Weise schwankt und Anstösse aller Art, darunter sehr schlimme Wiederholungen, sich häufen; und eben hier steht nun auch das mit Recht beanstandete turba bonorum. Sei es nun dass eine Lücke ausgefüllt wurde oder dass man die sehr gut sich anschliessende Anrede an Tiberius mit tu tamen nicht verstand und einen Uebergang machen wollte, dessen es nicht bedarf, hier zeigt sich eine andere bei weitem ungeschicktere Hand, zugleich mit schlechter Latinität. Livia soll mit Effect erst nach Tiberius vorgeführt werden und darf vernünftigerweise nicht vorher in einem Nebensatz genannt sein; und nun: nec genetrice tua foecundior ulla parentum, Tot bona pĕr partus quae dedit una duos.

Derselbe Fall wiederholt sich an einer anderen Stelle, nahe dem Eingang, und er tritt hier nur noch deutlicher hervor. Bei V. 9—20 begegnet eine auffallende Unsicherheit des Fortschreitens, indem der Gedankengang sich hin und her zerrt, wobei zugleich der Ton sich plötzlich ändert, indem er prosaisch und nüchtern wird im Gegensatz des Pathetischen und Emphatischen, das vor und nach dieser Stelle herrscht. Dazu werden wir von der angeredeten Livia entfernt und bekommen Drusus in dritter Person. Trennt man die Stelle heraus und schliesst V. 21 an V. 9, so erwächst ein unzweifelhafter Gewinn für das Gedicht und der gleichartige Ton ist hergestellt. Zugleich lässt sich begreifen, warum ein Späterer hier interpolierte: da im Folgenden von einem Triumph des Drusus die Rede ist, wollte er dem vorarbeiten; aber gerade dies war für Zeitgenossen, für welche das Gedicht verfasst ist, unnütz, und an dieser Stelle vom Uebel. Ausserdem ist im folgenden, V. 175, nur von den Rhätern die Rede, denen hier die Sueven hinzugebracht sind.

Wenn übrigens sich ein Zusammenhang zwischen dem Epicedion und dem Brief der Sappho herausstellt, da hier V. 154 und dort V. 106 sich die Vershälfte wiederholt Daulias ales Ityn, so wäre nicht unmöglich, dass der Verfasser der Epistel zugleich hier der Interpolator ist. Wie aber wenn auch derselbe in Amor. II, 18 den Vers eingeschoben hätte, welcher der Fälschung Glauben verschaffen soll? Denn gefälscht ist er.

Nun wird aber durch solche nahe gelegte Ausscheidungen der Charakter des Gedichts ein wesentlich anderer, ein gleichartiger, ein von auffallenden Anstössen je mehr und mehr befreiter, es lässt also nach dieser Operation sich über das Wesen des Stückes urtheilen; um zu bestimmen, welcher Schule, welchem Meister ein Bild gehöre, muss man den Wust zuvor abwaschen. Wenn nun aber das Epicedion Spuren von Interpolation an sich trägt, was anderes bezeugt dies als Ursprung aus alter Zeit?

Eben dahin weist nun aber auch die metrische Behandlung. Ovid mit seinen für alle nachfolgende Zeit maassgebenden Grundsätzen ist noch nicht durchgedrungen, die zahlreichen und starken Elisionen, namentlich langer Vocale und in der zweiten Hälfte des Pentameters, mahnen uns, das Gedicht nicht in zu späte Zeit zu setzen, eher neben Ovid als nach Ovid, und ich gestehe, dass ich so gestaltete Verse auch nicht einem Humanisten des 15. Jahrhunderts zutrauen kann, denn für diesen gerade würde Ovid das Vorbild gewesen sein, zumal wenn er diesem unterschieben wollte, was doch der Sinn der Sache sein müsste.

Endlich leiden die Anklänge an etwas spätere Dichter, an Statius, Firmianus, auch eine leichte Umkehrung, denn hier konnte das Epicedium sehr wohl das Original sein; dies würde namentlich auch gelten gegenüber der Elegie auf den Tod des Maecenas, die allerdings nach der Rhetorenschule klingt.

Immer freilich bliebe noch, dass bis jetzt sich das Gedicht in keinem älteren Manuscript gefunden hat; es ist dies beachtenswerth, wie es denn offenbar bei der Kritik geleitet hat; an sich, und wenn es nicht von anderen Gründen, von gleich starken Gründen, unterstützt wird, kann es nicht den Ausschlag geben. Sind doch auch Catull und Phaedrus erst spät ans Licht getreten, letzterer auch darum von Christ, dem sogar Lessing beistimmte, für unecht erklärt, sehr mit Unrecht, wie jetzt niemand mehr zweifelt. Das kleine Werk incerti auctoris konnte um so eher verzettelt werden, die einzige Handschrift auch nach erfolgtem Druck untergehen, da sie alsdann vielleicht eben an Werth verlor.

Aber wie immer die Sache sei, es liegt an diesem einzelnen Fall wenig für unsere Bestrebung und wenn auch die Rettung eines Stückes aus der augusteischen Zeit stets ihr Interesse behält*), so kommt es doch hier lediglich darauf an eine bestimmte Richtung der Kritik zu bezeichnen, welche mit dem besonderen Anspruch der Solidität auftritt und sich allerdings der unsrigen gegenüberstellt, ja diese glaubt zur Seite schieben zu können. Ich meinerseits verwerfe sie durchaus nicht, allein nach dem was hier, insbesondere von Bentley, Heinsius und Lachmann bereits geleistet ist, setze ich auf sie keine allzu grossen Hoffnungen, glaube vielmehr, dass sie ohne Zuziehung innerer Gründe recht wohl der Irrung ausgesetzt sein kann. Hüte man sich, dass eine halbe oder vermeintliche Autorität nicht zum Vorurtheil über den Werth führe, also in falscher Weise die inneren Gründe entkräfte. Unleugbar giebt es davon Beispiele.

Ich kann das Capitel nicht schliessen, ohne es noch mit einer Nachschrift zu begleiten. Wie ich ersehe, hatte ich im Minos, S. 494, in Beziehung auf das Epicedium von Haupts Gründen mich überwältigen, von seiner Gelehrsamkeit und seinem Namen mir imponieren lassen, wie es wohl auch Anderen geschehen und wie ich mich dessen keineswegs zu schämen habe, um so weniger als ich selbst schon lange vor ihm eben dies, wenn auch nur in aller Kürze, ausgesprochen hatte, was mir aber als ich die Stelle des Minos schrieb, entgangen war. Ich hätte jetzt also nicht nur Haupt, sondern mich selbst bekämpft. Es ist Lucian Müller, welcher mich auf dieses eigene Verhältniss aufmerksam macht in seinem Buch De re metrica poetarum Latinorum, Prooem. p. 50. Die Stelle ist in mehrfacher Beziehung bemerkenswerth, so dass sie verdient hier vollständig zu stehen: Epicedium Drusi cur silentio praeterierim, dum enarro poetarum Latinorum artem, non poterit esse obscurum eis, qui legerint Hauptii quem jam supra indicavi librum. Nimirum quod princeps ille judicavit alienum ab antiquitate carmen istud — nam qui idem protulit O. F. Gruppius in libro de Latinorum elegia p. 389, statim se ipse laude privavit addendo disticha de Maecenatis morte etiam esse conscripta ab auctore neoterico, neque ulla apparet opinationis ejus ratio — idem adeo confirmasse mihi videtur argumentis, ut contra si quis sentiat, nihil sentiat. In versibus tamen nihil est quod arguat scriptorem ab antiquitate alienum, nec omnino quidquam nisi hoc partim sat politis, aliquando durioribus hunc scriptorem uti numeris, quales ferme admittuntur ab eis qui imitatione docta et alieno sermone componunt versus. cujus rei passim proponam exempla, totam auctoris illius non vulgabo artem, priusquam et parietinis Herculani aut remoto aliquo Hispaniae angulo antiqui hujus carminis comparuerunt libri. Der Verfasser bemerkt also, dass ich, was er für so unumstösslich hält, lange vor Haupt, nämlich im Jahr 1838, ausgesprochen*) und doch will er mir das Verdienst nehmen; warum? Weil er selbst in einem anderen Punct anderer Meinung ist! Auf dem nächsten Blatt sagt er nun aber: De Maecenatis obitu et de moribundo Maecenate disticha quamquam fuerunt qui deterrimo tempore composita esse autumarent, equidem tamen — und da konnte er von eben diesen Gedichten das Obige schreiben: neque ulla apparet opinationis ejus ratio. Hier also hatte ich Vorgänger, hier folgte ich Anderen, es war nicht mein eigen, und doch soll es das Meinige werthlos machen! Was ist solcher Logik, solcher Urbanität noch zu erwidern? Und nun Lucian Müllers Gründe — dem Gedicht gegenüber kann ich es nur Worte nennen.

---

*) Ich erfahre indessen, dass bereits ein Anderer an jener Beweisführung Anstoss genommen hat: Adler im Programm, Anclam. 1851, mir leider unbekannt. Hat aber der Verfasser, wie ich denn vermute, nicht zugleich Interpolationen angenommen, so kann die Beweiskraft gegen Haupt nicht gross sein. Bernhardy hält sich den Rückzug offen, indem er bemerkt, der neuere Verfasser der Consolatio werde wahrscheinlich eine (alte?) Vorarbeit benutzt haben, da viel genaue Sachkenntniss in dem Gedicht!

Die Sache anlangend, löst sich der Widerspruch zwischen meinem früheren und meinem jetzigen Dafürhalten leicht, denn in der römischen Elegie lag der Gesichtspunkt der Interpolationen noch durchaus fern, meine Kritik, so wie die der Zeitgenossen, war damals auf ganz Anderes gerichtet und gewiss muss man an der Echtheit des Epicediums irre werden, wenn es sich um seine Totalität handelt, wenn ihm durch in überzeugender Weise nachgewiesene Interpolationen nicht aufgeholfen werden kann; auch im Minos hatte ich dies noch nicht versucht, weil es sich um Näherliegendes und Wichtigeres handelte. Wie aber, wenn Lucian Müller, ohne es zu wollen, selbst meiner gegenwärtigen Ueberzeugung das Wort redete? Dies finde ich in der Aeusserung: in versibus tamen nihil est quod arguat scriptorem ab antiquitate alienum und dass derselbe mit partim sat politis, aliquando durioribus versibus erscheine, was ja eben auf den Unterschied des Echten und des Interpolierten einfach zu beziehen ist.

---

*) Die Stelle lautet: Die Elegien Ad Liviam Augustam de morte Drusi Neronis, in obitum Maecenatis und suprema Maecenatis verba, diese tragen so handgreifliche Spuren der ungeschicktesten Unterschiebung, dass sie überhaupt dem Alterthum nicht angehören können.

IV.

EIN ZWISCHENFALL.

Auf einen Punct, der schon mehrmals berührt worden, wird ausführlicher einzugehen sein, eben jenen Punct, in welchem Lachmann auffallender Weise sich selbst untreu wurde; es ist aber derselbe für die Wendung, welche die neuere Kritik genommen hat, von wesentlicher, ja vielleicht entscheidender Bedeutung geworden, so dass von hier aus neues Licht fällt auf die betrachteten Ausschreitungen.

Es handelt sich um die Kritik zweier Catullischen Gedichte, welche eine Reihe von Stadien durchlaufen hat, um zu einem überraschenden Ergebniss zu gelangen, in der That wohl einem der merkwürdigsten, deren die sogenannte höhere Kritik sich zu erfreuen hat; aber auch der Sache an sich, und abgesehen von ihren Folgen, fehlt es nicht an Interesse.

Es ist das 65. Gedicht des Catull — Etsi me assiduo — in welchem Lachmann seine gewagte Operation vollbracht hat, gleichwohl von Haupt in der kleinen (ohne seinen Namen erschienenen) Ausgabe in aller Vollständigkeit aufgenommen. Lachmann selbst äussert sich darüber, nachdem er bemerkt, dass zwei Codices (L. D.) eine Lücke bezeichnen: Parisiensis, Riccardianus et alii habent septimum (alloquar audiero —) ceteros addidi ex p. 62, 4—8 et 64, 13—17: also Versetzung und eigene Zurechtlegung, hier um so bedenklicher als die ohnedies schon sehr grosse Parenthese dadurch noch vergrössert wird bis zur Unförmlichkeit und Unmöglichkeit, nämlich bis auf 17 Verse. Was den Kritiker zu so Schwierigem und Gewaltsamem vermocht hat, ist nicht schwer zu finden, es liegt dies in dem fehlenden Zusammenhang für die Worte alloquär, audiero — sodann in der handschriftlich bemerkten Lücke, ganz besonders aber in der gemachten Entdeckung, dass die vermisste Anrede an den Bruder sich in erwünschtester Art findet in den aus anderen Stücken herüber genommenen Worten, wovon sogleich.

Das Anstössige verblieb und es lag nicht fern einen anderen Ausweg zu suchen. Ich habe ihn frühzeitig gefunden, noch bei Lachmanns Lebzeiten, wie denn diese Partie zu den ältesten Ergebnissen meiner auf Ausscheidung gerichteten Studien gehört, die ich auch, weil sie mich weiter leitete, gleich an den Anfang meines Buches gestellt habe (Minos S. 8). Die beste Bürgschaft für die Richtigkeit der Verwerfung nicht bloss der von Lachmann hineingetragenen, sondern zugleich noch 6 anderer handschriftlich überlieferter Verse lag in der gewonnenen Herstellung des Gedichtes, welche ich in der That für unverkennbar halte und welche auch die Zustimmung Anderer erworben hat. Ich schliesse nämlich die Parenthese bei V. 8: obterit ex oculis, womit denn ein Gedicht von feiner Arbeit erwächst, sehr merkwürdig nach Art Ciceronianischer Perioden aus einem einzigen kunstreich gebauten, symmetrisch abgemessenen Satz bestehend, so dass dem Etsi im Vordersatz nun in natürlicher Weise das Sed tamen im Nachsatz entspricht, und die Wiederholung des Vocativs Ortale vollends die Verbindung herstellt, während die Verzögerung durch die nicht überlange Parenthese zur poetischen Schönheit wird.

Je mehr nun die beiden Kategorien der ausgeschiedenen Verse sich als hier fremdartig erwiesen, um so näher lag es sie als nicht vom Dichter kommend zu bezeichnen, denn was etwa echt, konnte an dieser Stellung ja ohnedies nicht zu seiner Bedeutung kommen, es war dies also in dem gegenwärtigen Stadium der Forschung das Einfache und Natürliche.

Erst nach Beendigung des Druckes meines umfangreichen Buches wurde mir Rossbachs Ausgabe des Catull bekannt, so dass ich nur noch in den Nachträgen (S. 579) davon sprechen konnte, aber nicht eben günstig, denn dieser Kritiker scheidet nur, was nicht fern lag, die von Lachmann eingeschwärzten Verse aus, bezeichnet dann den ohnedies lückenhaften Vers alloquar — mit einem Stern, behält jedoch den ganzen übrigen

Umfang der Parenthese bis fata gemens Itylei bei*), gewinnt also nicht das hergestellte Gedicht; im Gegentheil dadurch, dass er nun dasselbe schliesst bei den Worten forte putes animo, zerstört er dasselbe, beraubt es seines poetischen Inhalts und seiner kühnen, echt catullischen Schönheit, und zwar derjenigen, welche das Stück erst zu einem Gedicht macht. In der That, wäre hier zu scheiden gewesen, Lachmann hätte sich das schwerlich entgehen lassen; nun ist aber auch der Zusammenhang des effluxisse im vorhergehenden Verse mit dem procurrit so unverkennbar, dass sich diese versuchte Abtrennung nicht als kritisch bezeichnen lässt; und wie sonderbar müsste es sein, wenn ein freischwebendes Fragment sich so gut anpassen sollte! Rossbach hat aber, um seine Scheidung überhaupt nur möglich zu machen, vor diesen Versen, als Theil eines besonderen Gedichtes, eine Lücke annehmen müssen. Dass dies Abgetrennte nun gar Fragment einer Uebersetzung aus Callimachus sein soll, ist — gefabelt.

Aber in einem anderen Punct hat er das Rechte und ist ein förderndes Glied geworden. In der vorangestellten annotatio critica erklärt er die Verse 10—14 für unzweifelhaft echt, aber, da sie hier nicht passten, für anders woher entnommen, aliunde petitos, also umgekehrt wie Lachmann, der dadurch helfen wollte, dass er ferneres herbeizog. Dies wurde von Friedrich Haase festgehalten, und wenn er sich nun umsah, die zwar Catullischen, aber in carmen 65 nicht zulässigen Verse anderswo unterzubringen, d. h. jenes aliunde aufzufinden, so konnte die Wahl nicht schwer sein, wie denn auch ich bereits auf die Verwandtschaft des Gedichtes 101: Multas per gentes — hingewiesen. In diesem Gedicht nun giebt V. 6: heu miser indigne frater adempte mihi ungefähr die Gelegenheit die dort entfernten Verse einzufügen, und es zeigt sich hier auch eine Lücke, indem, wie richtig nachgewiesen wird, das folgende interea sich nicht anschliesst, sondern eine vorhergehende Ausführung verlangt. Besonders aber fehlt es auch dem Gedicht an Fülle und Inhalt, den es doch nach seinem Thema durchaus haben muss. Aber auch Haase hat noch nicht das Ganze und noch nicht das Richtige. Leider habe ich seine Schrift nicht zur Hand, sondern folge nur der Angabe von Schwabe; wenn nun dieser sagt: hunc locum indicasse Haasii meritum est, qui versus sex illos post carminis CI versum sextum addendos esse vidit, so kann ich auch jetzt nur eben zugeben, dass eine Beziehung der Stelle zu dem genannten Gedicht stattfinde, allein eine unmittelbare Uebertragung jener sechs Verse, (Rossbach hat nur fünf) nach V. 6 bringt die Sache keineswegs in Ordnung, sondern ergiebt vielmehr nur neue Schwierigkeit. Es ist unmöglich das alloquar, das überdies mit alloquerer V. 4 collidiert an V. 6 anzufügen und ebenso wenig kann V. 10 stehen bleiben; es zeigt sich vielmehr, dass hier wirklich eine Lücke gewesen sein muss, welche man mit diesem Vers auszufüllen versucht, so wie man jenen gebildet hat um dort anzuknüpfen, denn es fehlte der Hexameter. Man sehe am Schluss des Capitels die einfache Herstellung.

---

*) Mir war entgangen, worauf L. Schwabe, der übrigens meine Herstellung anerkennt, mich aufmerksam macht (Quaest. Catull. p. 274) dass R. in der annot. crit. einen Schritt weiter geht: Ceterum versus 10—14 aliunde huc illatos esse arbitror, quare eos uncis includendos puto — was aber im Text nicht geschehen ist. Wohl zu merken: die Verse: numquam ego — Itilei, denn er streicht den Vers alloquar, audiero —.

So haben sich denn, wo bisher Trümmer und Schutt war, zwei vortreffliche Gedichte ergeben, das eine durch Ausscheidung, das andere durch Hinzufügung, und es hat die kritische Forschung einen erwünschten und überraschenden Abschluss gefunden, zu welchem der Reihe nach verschiedene Kräfte beigetragen, und der erst ganz allmälig erreicht worden. Nicht uninteressant und nicht ohne Belehrung ist nun von dem Ziel aus der Rückblick auf den durchlaufenen Weg. Man kann sich wundern, dass Lachmann nicht gleich darauf gekommen, was so nahe zu liegen scheint, dass er das alloquar mit dem Vers aus carmen 68 und nicht mit dem sehr ähnlichen in carmen 101 verband; allein er wurde zunächst bestimmt von der in dem Manuscript bemerkten Lücke in carmen 65, er suchte diese auszufüllen, das alloquar — Itylei war ihm gleichfalls ein handschriftlich Gegebenes, nicht aber ein Ueberflüssiges und Fortzuschaffendes. Letzteres wurde es erst durch meine Betrachtung und sonach hätte ich meinerseits noch mehr zu bedauern, dass ich damals an dem nicht fern liegenden Fund vorbeigegangen bin. Aber auch das hatte seinen Grund, denn eben, wo ich Lachmann wegen seines Hineintragens tadeln musste, konnte ich nicht sogleich selbst ein Aehnliches versuchen, ich befand mich auf der Bahn der Interpolationen, welche ja das Gegentheil der Bahn der Transjectionen ist: Jeder glückliche Schritt auf jener musste von dieser entfernen, und ich bin auch jetzt noch im Allgemeinen derselben durchaus abgeneigt; hier aber haben wir eine Ausnahme, ja ich glaube sogar eine seltene Ausnahme.

Gleichwohl scheint der Fall nicht wenig beigetragen zu haben die neueren Kritiker wieder auf diese Bahn zu verlocken, welche ich ganz besonders im Horaz für gefährlich halte. Was für einen so mangelhaft überlieferten, für einen so vielfach zerklüfteten und gestörten Text, wie den des Catull, gilt, kann nicht gelten für so sehr gepflegte wie die des Horaz und Vergil.

Und hier muss ich noch einen Schritt weiter thun, denn noch ein drittes Gedicht, das mit den beiden betrachteten im Zusammenhang steht, erweist sich als leidend und bedarf dringend der Herstellung, welche denn aber den Stand der Sache von neuem beleuchtet. Lachmann hat den für das alloquar erforderlichen Vers mit der Anrede an den Bruder aus carmen 68 entnommen, ohne ihn aber hier herauszutrennen, so dass wir ihn nun doppelt lesen — gewiss sehr sonderbar und unbegreiflich; und nun finden wir denselben Vers auch noch zum dritten Mal in dem nächstfolgenden Gedicht, denn carmen 68, an Manius gerichtet, ist bei V. 40 von einem zweiten an Allius zu scheiden, wie dies niemandem entgehen kann, der mit Verstand liest. Mit diesem dreifachen, oder auch nur doppelten Vorkommen kann es nun unmöglich seine Richtigkeit haben. Lachmanns Einschaltung ist bereits aufgegeben worden, aber auch die Stelle in carmen 68, erste Hälfte, erledigt sich nicht schwer — durch Annahme einer Interpolation von sehr schlauer Art, aber dennoch sich stark verrathend. Eben so wie ich in carmen 65 anstiess bei der doppelten und in einander geschachtelten Anrede an Hortalus und den Bruder, so habe ich sehr bald hier den gleichen Fall erkannt mit Manlius und dem Bruder. Es kann nicht in 7 Versen der Bruder angeredet werden, um dann fortzufahren: quare quod scribis, womit doch Manlius gemeint ist. Es darf also hier nur vom Bruder zuvor in der dritten Person die Rede sein, d. h. es muss ausgeschieden werden, was ihn mit du anredet, und dies gewinnen wir eben so befriedigend als überraschend, wenn wir V. 20 Abstulit — mit dem übrigen aus V. 26 verbinden, wie folgt:

Sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors
Abstulit atque omnis delicias animi.

Hienach wird denn schwer zu leugnen sein, dass wir in den Gedichten des Catull der Hand eines Interpolators begegnen, welche ja da nicht ausbleiben kann, wo Zerstörung ist; hat doch Lachmann selbst die Rolle eines Interpolators übernommen! Wenigstens waren die Verse, welche er einschob, nicht von Catull, sondern Werk des Fälschers, dem er sich anschloss. Aber was carmen 68, a anlangt, so kann nach der gemachten Ausscheidung das Gedicht schon eher für ein echtes des Catull gelten; ich nehme dennoch Anstand meine im Minos (S. 503 ff.) geäusserten Bedenken auch gegen die erste der beiden in carmen 68 enthaltenen Elegieen zurückzuziehen, sondern werde nur darin bestärkt, dass wir hier eine überaus geschickte Unterschiebung antreffen, die jedoch einer Interpolation gröberer Art nicht entgangen ist. Fallen nun aber die beiden Anknüpfungspunkte fort, denen Lachmann noch vertraute, alsdann bleibt einzig die Beziehung der in carmen 65 fremdartigen Verse zu carmen 101 V. 6 und jede fernere Unruhe und Unsicherheit ist beseitigt, ein Ergebniss der Kritik, das ermunternd wirken kann, leider nur zuerst diese Wirkung gehabt hat nach Seiten der Transjection und ihrer allgemeinen Anwendung. Ich muss aber wiederholen: wir haben hier eine Ausnahme, die nicht Regel werden darf.

Ich mag auch hier dem Leser den Genuss der beiden hergestellten Gedichte nicht versagen; er lese sie wie folgt:

Catull. Carmen 65.

Etsi me assiduo confectum cura dolore
Sevocat a doctis, Hortale, virginibus,
Nec potis est dulces Musarum expromere fetus
Mens animi, tantis fluctuat ipsa malis,
Namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris
Pallidulum manans alluit unda pedem,
Troia Rhoeteo quem subter litore tellus
Ereptum nostris obterit ex oculis:

Sed tamen in tantis maeroribus, Hortale, mitto
  Haec expressa tibi carmina Battiadae,
Ne tua dicta vagis nequicquam credita ventis
  Effluxisse meo forte putes animo,
Ut missum sponsi furtivo munere malum
  Procurrit casto virginis e gremio,
Quod miserae oblitae molli sub veste locatum,
  Dum adventu matris prosilit, excutitur:
Atque illud prono praeceps agitur decursu,
  Huic manat tristi conscius ore rubor.

Catull. Carmen 101.

Multas per gentes et multa per aequora vectus
  Advenio has miseras, frater, ad inferias,
Ut te postremo donarem munere mortis
  Et mutam nequicquam alloquerer cinerem.
Quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
  Numquam ego te, vita frater amabilior,
Aspiciam posthac, at certe semper amabo,
  Semper maesta tua carmina morte canam,
Qualia sub densis ramorum concinit umbris
  Daulias absumpti fata gemens Ityli.
Nunc tamen interea, prisco quae more parentum
  Tradita sunt tristis munera ad inferias,
Accipe fraterno multum manantia fletu,
  Atque in perpetuum, frater, ave atque vale.

SIEBENTES BUCH.

Sapere aude.
Horat.

I.

NEUER GRUND.

Die Berufung auf Zeugnisse und äussere Beweismittel schliesst an sich nicht immer die Irrung aus; andererseits aber fehlt es auch uns nicht an solchem Stützpunkt.

Einiges der Art ist schon berührt worden, und nun hat sich neuerdings noch ein Argument hinzugefunden, dem man den Charakter des Positiven nicht wird absprechen können. Es ist dies in einem Fragment des Suetonius, ans Licht gezogen von Bergk und Reifferscheid, und geltend gemacht von Lucian Müller (Neue philologische Jahrbücher 1863. S. 177.). Es werden in dem Fragment, welches de notis handelt, 21 derselben aufgezählt, deren Aristarch sich bedient habe, und dann wird hinzugesetzt: his solis in annotationibus Ennii, Lucilii et Scenicorum (wie L. Müller emendiert statt historicorum) usi sunt Varro, Sinnius, Aeliusque et postremo Probus, qui illas in Virgilio et Horatio et Lucretio apposuit, ut Homero Aristarchus. Die Namen Varro, Sinnius sind Conjectur von L. Müller, Andere wollen Anderes, worauf es nicht ankommt, aber unabweisbar bietet sich der Schluss, dass, wenn Probus sich verschiedener Zeichen für verschiedene Arten und Grade des Unechten in seinen Ausgaben bediente, er in denselben auch Unechtes gehabt haben muss.*) Und dies um so mehr, wenn man statt his solis lesen will: his notis, was in der That der einfache Zusammenhang und Sinn erheischt; denn wie wäre zu erwarten, dass ein römischer Kritiker noch mehr Zeichen haben, d. h. noch feiner unterscheiden sollte, als der oberste der Kritiker unter den Griechen; genug doch wohl, wenn er dem Aristarch nicht nachstand. Aber so nahe diese Emendation liegt und so nothwendig sie an sich erscheint, so ist die Beweiskraft in unserem Sinn nicht daran gebunden.

---

*) Theodor Mommsen war der glückliche Finder des Fragments in einem Pariser Codex (7530). Theodor Bergk gab dasselbe in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft, 1845, S. 85 ff. und brachte Aehnliches aus Isidor Orig. bei; er eignete das Fragment dem Suetonius zu

Man sehe die Namen, die Gestalt und die Bedeutung der 21 Zeichen in Reifferscheids Ausgabe nach; obenan steht der Obelos und er hat für uns das meiste Interesse, da er eben eingeschwärzte Verse bezeichnet. Bedürfte es dafür noch einer besonderen Angabe, so finden wir sie in den Worten: mercede multi inducti pauperes, quibus ingenium affluebat, quoniam aut invenire aut disponere (ut) debebat non. poterant, fingendo plurimos versus operis nobilitatem corruperunt. Unde evenit, ut postea, prudentiores viri, quorum summus in hac re fuit Aristarchus, quotiens improbarent versus quasi aut malos aut non Homericos, obelum potissime notandum putarent. Das nun passt buchstäblich auf Horaz und unsere Auffassung, und wer könnte einen Augenblick zweifeln, dass der genannte Probus sich auch ganz besonders des Obelos bedient habe.

Und doch hat sich ein deutscher Kritiker gefunden, der aus eben dieser Ueberlieferung das Entgegengesetzte hat folgern wollen: Alexander Riese in den neuen philologischen Jahrbüchern 1864 S. 466 ff. und S. 868 ff. Es wird nämlich in weiterem Verfolg des Fragments die Bedeutung der einzelnen Zeichen erörtert, und da erhalten mehrere den Zusatz ut antiqui nostri et Probus, aber ein solcher Zusatz fehle beim Obelos und anderen Zeichen für Unechtheit. Das genügt dem Kritiker, den obigen deutlich und allgemein ausgesprochenen Satz anzufechten und durch Annahme einer Lücke vor his solis, welche eine dem entsprechende Einschränkung enthalten haben soll, denselben in sein Gegentheil zu verkehren!

---

und Reifferscheid in seiner Ausgabe der Reliquiae (1860) hat es der Schrift de viris illustribus, 108, eingereiht. Ausführlich äussert sich auch Ribbeck Verg. I, p. 150. Spuren dieser Zeichen haben sich in Handschriften des Vergil und Lucrez gefunden, und finden sich wohl noch weiter, wenn die Aufmerksamkeit darauf gerichtet wird.

Ist dies Verfahren in hohem Grade unkritisch, so wird unsere Verwunderung noch grösser, wenn wir gleich darauf die Worte lesen: „Der obelus, das Zeichen der athetese“ wurde von Probus nicht angewandt (vom Verf. selbst hervorgehoben) — das ist die grosse Thatsache, welche uns die Schrift über die notae lehrt und welche von uns mit ihren Folgen klar gemacht werden soll.“ Und in der Einleitung hatte der Verfasser gesagt, er glaube „durch ein wirkliches äusseres Zeugniss die Lösung der Frage um einen bedeutenden Schritt zu fördern.“ Auch ich halte das Zeugniss für beachtenswerth, kann es aber nur in dem Sinn acceptieren, wie es auch Lucian Müller und später O. Ribbeck*) genommen, und wie jeder es nehmen wird, der kein Querkopf ist; Lehrs in seinem kühnen Vorgehen hat sich denn auch nicht davon beirren lassen. Was Riese als „Thatsache“ einführt, ist wieder einmal nur mühsam erklügelt. Beim Obelos wird Probus nicht am Schluss genannt, weil er eben unmittelbar zuvor und allgemein genannt worden und — weil es ja selbstverständlich ist.

Von den übrigen Zeichen erwähne ich noch folgendes als Bezug habend auf unsere Sache:

Asteriscum Aristophanes apponebat illis locis, quibus sensus deesset, Aristarchus autem ad eos (versus), qui hoc puta loco (recte) positi erant, cum aliis scilicet non recte ponerentur. item Probus et antiqui nostri.

Asteriscus cum obelo propria nota est Aristarchi. utebatur autem ea in his versibus, qui non suo loco positi erant. item antiqui nostri et Probus.

Antisigma cum puncto ponebatur, cum ejusdem sensus versus duplices essent et dubitaretur, qui potius legendi. sic et apud nostros. — Also ein Zeichen, von dem Nicolaus Heinsius in den Metamorphosen des Ovid nicht selten hätte Gebrauch machen können.

Ceraunium ponitur, quotiens multi versus improbantur, ne per singulos obelentur — der Fall in unserem Horaz.

Aus dem Ganzen geht nun unzweifelhaft hervor, dass man schon in früher Zeit auf Einschwärzungen aufmerksam war, und dass also, selbstverständlich, solche vorhanden gewesen sein müssen; dann aber ferner, was ganz besonders zu beachten ist, dass die kritischen Herausgeber die unechten und verdächtigen Verse und Stellen nicht etwa fernhielten, sondern dieselben gewissenhaft beibehielten, um sie mit ihren Zeichen zu versehen, sehr wahrscheinlich sogar, dass sie dessen mit Eifer recht viel herbeirafften. Hatten nun die Späteren kein Interesse mehr für die kritische Kunst, wurden die Zeichen unverständlich und blieben fort, so erklärt sich genug und sattsam der gegenwärtige Zustand, der einer anderen Art von Kritik so viel Arbeit giebt.

---

*) S. dessen Vergil, I. p. 152.

Ich darf nicht unterlassen, hier noch Folgendes zu verzeichnen. Wenn ich, auch ohne dies Beweismittel, gegen Bentley, Markland und Andere stets aufmerksam gemacht habe, die Interpolationen seien durchaus nicht in das Mittelalter, aber auch nicht in späte römische Zeit zu verlegen, sondern müssten dem ersten, oder höchstens dem zweiten Jahrhundert angehören, wonach sie denn zu behandeln sind, so habe ich darin schon vor dem Erscheinen meines Buches die Zustimmung von A. Meineke gefunden, und es freut mich dass auch Lucian Müller und selbst Alexander Riese, bei ihrer sonstigen Verschiedenheit der Ansicht, sich dem nicht haben entziehen können: letzterer äussert: wenn überhaupt Interpolationen zu gestatten seien, müssten sie aus so früher Zeit stammen. Auch O. Ribbeck in seiner vor Kurzem erschienenen Ausgabe der Episteln des Horaz (Berlin 1869) theilt diese Auffassung, nach welcher dann aber ganz andere Maassstäbe für die Unterscheidung von echt und unecht anzuwenden sind, denn man hat nicht mehr darauf zu warten, dass Letzteres sich durch schlechtes Latein kenntlich mache. Vorzugsweise und lediglich kommt es jetzt an auf die innere Consequenz des Inhalts, auf die Angemessenheit in der Lage des Dichters, ganz besonders aber auf die Poesie — so dass also hier mit den philologischen Mitteln der gewöhnlichen Art nicht viel auszurichten ist und man die geeignete Hülfleistung nicht von der Hand weisen sollte.

Ich hätte hier wohl noch einer sehr abweichenden Ansicht zu gedenken, welche der mehrgenannte L. Müller bei Gelegenheit seines Berichtes über den Besuch bei Hofmann Peerlkamp ausgesprochen hat (s. o.). Wir lesen daselbst (Jahrbücher für Philog. 1863. S. 178): „Schwerlich sind die unechten Strophen durch bösen Willen in denselben gekommen, sondern wohl nur durch Fahrlässigkeit und Missverständniss sind sie von dem Rand in den Text eingewandert. Dahingegen liegt nicht die geringste Wahrscheinlichkeit vor, dass in gleicher Weise ganze Gedichte eingeschmuggelt worden wären" — in wenigen Worten viel des Bedenklichen! Offenbar meint der Verfasser, die dem Dichter nicht gehörigen Verse wären nicht mit Bewusstsein und Absicht hineingebracht, denn böser Wille passt nicht hieher, sondern von geistlosen Abschreibern nach Art der Randglossen in Prosawerken. In letzteren sind solche Randglossen unschuldig, eben nur Bemerkungen eines fleissigen Lesers, hier dagegen haben wir Vers und seinwollende Poesie, also etwas durchaus anderes, wobei von Zufall, von Unabsichtlichkeit oder Missverständniss nicht die Rede sein kann. Müllers Auffassung ist übrigens keine eigenthümliche und besondere, sondern eben nur die Nachwirkung von Peerlkamps Darstellung, gegen welche Teuffel sich nicht ohne Grund erhoben hat. Wer dagegen unserer Darlegung zustimmt und danach irgend bekannt ist mit der Lage der Dinge, dem steht nichts mehr fest, als gerade die Absicht, die Kunst der Fälschung, zu deren Auffassung Buttmann den ersten Schritt that. Dass nun ganze Gedichte nicht auch durch „Fahrlässigkeit" hineinkommen, werden wir zugeben, aber daraus folgt doch ganz und gar nicht, dass sie überhaupt nicht hätten hineinkommen können, wie es denn auch nicht ohne Beispiel ist. Der Verfasser gehört in alledem zu den Unbegreiflichen, ebenso, wenn er weiterhin sagt: „Und was das Wichtigste ist, man kann unter den vorhandenen Oden keiner einzigen nachweisen, dass sie wirklich des Horaz unwürdig wäre. Unter den von Peerlkamp verworfenen sind einige entschieden vortrefflich und nur durch Irrthum von jenem verdächtigt (z. B. II, 15; III, 14), bei anderen zeigen seine Ausstellungen höchstens, dass durch ihre Streichung des Dichters Ruhm nicht einbüssen würde." Zugegeben, dass Peerlkamp im Einzelnen zu weit gegangen, so ist damit nicht bewiesen, dass keine ganze Ode untergeschoben sei; hier zu urtheilen bedarf es aber einer gründlicheren Kenntniss der Sachlage und ästhetischen Blickes, Dinge, woran es offenbar dem Verfasser gebricht, der es ohnedies mit seinen

Worten nicht genau nimmt. Und wie verträgt sich das Alles mit seiner Annahme, dass die Interpolationen früher Zeit angehören, dass die alten Kritiker sich der alexandrinischen Zeichen bedient, wie endlich mit seiner Schätzung Peerlkamps! oder dem, was er bei seinem Besuch diesem versichert?!

Und nun kommt mir, gerade während ich dies schreibe, eine neue Kundgebung von Professor Teuffel zu Gesicht, in dessen unlängst erschienener: Geschichte der Römischen Literatur, Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1870. Ich habe oben gegen den Verfasser und dessen Verfahren ein hartes Wort sprechen müssen und soll mich jetzt überzeugen, dass es eher noch zu gelinde war. Ich erwarte von demselben keine plötzliche Sinnesänderung, wiewohl das eben Dargestellte wohl stark dahin hätte wirken können; aber ich verlange, dass in einer Literaturgeschichte, welche dem Unterricht dienen und die Forschung unterstützen soll, nicht eine verrannte Parteiansicht auftrete mit äusserster Schroffheit. Das nun geschieht hier S. 424, 25*) in einer Weise, welche sich kaum überbieten lässt. Der Geschichtschreiber der römischen Literatur nimmt nicht Anstand, unsere gesammte kritische Bestrebung kurzweg „unlogisch“ zu nennen, muss dann aber, in demselben Athem, seine Verwunderung aussprechen, dass „hochverdiente Gelehrte“, und zwar ihrer schon recht viele, so unlogisch verfahren sind. Peerlkamp habe die Sache „mit der Consequenz einer fixen Idee“ ergriffen, ihm und dieser seien dann wir anderen gefolgt. Und die fixe Idee soll bestehen in der Annahme „der Vollkommenheit“ der horazischen Poesie, während vielmehr die Unvollkommenheit, wohl auch der Unsinn? festzuhalten und zu schützen sei, eine Aeusserung, die überhaupt und vollends an dieser Stelle keiner Widerlegung, sondern eben nur der Darlegung bedarf. Aber das Unlogische und selbst die fixe Idee könnte eine Umkehrung erleiden. Der Verfasser musste doch wenigstens Kunde haben von dem entdeckten Fragment des Suetonius; aber nach dem französischen Sprichwort sind diejenigen Tauben die schlimmsten, welche nicht hören wollen.

---

*) der ersten Auflage, S. 480 der zweiten, die soeben bis Bogen 48 erscheint

Ich füge nur noch hinzu: eine im B. G. Teubner'schen Verlag erschienene Literaturgeschichte, bestimmt für Lernende und Lehrende, ist die vorzüglichste Gelegenheit, eine berechtigte Richtung der freien Forschung niederzuhalten mit einseitig entscheidendem Ausspruch; aber von diesem Vortheil der Stellung in solcher Weise Gebrauch machen heisst nicht recht thun an der Wissenschaft: das Buch wirkt gerade um so schädlicher als es sonst brauchbar und schätzbar ist.

II.

AEUSSERE BEWEISMITTEL.

Ein Blick auf die Summe der Beweismittel ergiebt, wie schon berührt worden, dass die ästhetischen und logischen, kurz die inneren Gründe keineswegs allein stehen, sondern dass auch äussere Beweismittel zu Hülfe kommen, theils in den Handschriften, wiewohl dies nur in seltenen Fällen, theils in Zeugnissen von Schriftstellern alter Zeit; wenn nun aber letztere bestätigen, was ohne sie gefunden wurde, so ist das gewiss ein Punkt, der Aufmerksamkeit verdient. Ich habe in solcher Weise bereits im Minos wichtige Argumente der Schrift des Diomedes über die Metra des Horaz entnommen, und mir die Fortführung dieser Betrachtung in anderem Zusammenhange noch vorbehalten. Dies Zeugniss aber steht nicht allein, die soeben berührte Aeusserung in dem Fragment des Sueton ist gleichfalls ein Zeugniss für das Vorhandensein und die frühe Entstehung von Unterschiebungen und Interpolationen in den Dichtern der augusteischen Zeit, besonders im Horaz. Aber seit dem Erscheinen meines Buches bin ich noch auf ein drittes Zeugniss aufmerksam geworden, das uns noch weiter beschäftigen wird, da ich es für bedeutender und ausgiebiger halte als die beiden erwähnten. Das ist die Angabe eines Rhetors und Grammatikers um die Mitte des vierten Jahrhunderts, des Marius Victorinus; dieser nämlich sagt uns, wievielmal Horaz sich jedes einzelnen Metrums in jedem einzelnen Odenbuch bedient habe, und es ist klar, dass sich hieraus untrügliche Schlüsse über die Beschaffenheit seines Horaz im Vergleich mit dem unsrigen ableiten lassen. In der That nun finden sich Abweichungen der bemerkenswerthesten Art. Hier nun sind äussere Gründe zu gewinnen, Gründe, welche auf Zeugniss beruhen, welche unabhängig sind von der ästhetischen Auffassung, welche nun wohl auch den Starrsinnigsten überzeugen und Eindruck auf den machen müssen, der schlechterdings nur vom Buchstaben überzeugt sein will. Und wie nun, wenn auch dieses Zeugniss in überraschendster Weise mit dem zusammentrifft, was auf ganz anderem Wege und völlig unabhängig davon ermittelt worden. Es wäre zu früh schon hier das wichtige Argument in seinem ganzen Umfange auszubeuten, denn um es in seinem vollen Licht erscheinen zu lassen, müssen andere Betrachtungen noch erst vorangehen; ich erlaube mir nur das kritische Auge des Lesers schon im Voraus auf diesen Punkt zu richten und zu schärfen, will aber hier doch schon so viel berühren, dass, wenn ich im Minos veranlasst war, mit kurzem und bestimmtem Wort die Ode IV, 15: Phoebus volentem — dem Horaz abzusprechen, dies Urtheil durch das Zeugniss des genannten Grammatikers seine volle Bestätigung erhält, sehr einfach, weil die Zahl der Fälle, in welchen Horaz im vierten Buch die alcäische Strophe angewendet habe, durch dies Gedicht überschritten wird. Es giebt keinen Fall, in welchem Victorinus mehr Stücke eines Metrums angäbe, als wir haben, wohl aber weniger: also ist uns keins der von ihm gelesenen Stücke verloren, im Gegentheil, wir haben einige mehr, die entweder später hinzugekommen sind, oder, was wahrscheinlicher ist, von ihm nicht anerkannt werden. Dabei ist gar nicht anzunehmen, dass Victorinus einen von Interpolationen freien Text werde vor Augen gehabt haben, oder dass er sich auf der Höhe der Kritik befunden, wonach also immer zu glauben, dass noch mehr unecht sein kann, als aus seinen Angaben unmittelbar zu schliessen ist.

Für Horaz geben die Handschriften, die im Wesentlichen auf dieselbe Quelle zurückzufallen scheinen, keinen sonderlichen Ausweis über die Interpolationen, denn ausser den acht Versen der 10. Satire des ersten Buches scheinen keine anderen Abweichungen der Oden- und Verszahl bekannt zu sein; möglich indess, dass solche sich noch finden, wenn das Auge sich darauf richtet, doch kann hier auch die Analogie der allerdings in der Verszahl abweichenden Texte anderer Dichter zu Hülfe kommen. Solchen äusseren Gründen gegenüber und in Verbindung mit ihnen müssen nun aber ganz unzweifelhaft die inneren an Bedeutung gewinnen.

III.

ARTEN DER FAELSCHUNG.

Ueberblicken wir die Summe der unzweifelhaften Interpolationen, so muss zunächst ihre grosse Verschiedenheit auffallen, denn einige sind so prosaisch, so durchaus vom dichterischen Text abweichend, dass man sie allerdings für Glossen halten könnte, die hier, wunderbar genug, in dem Versmaass des Originals erscheinen, das sie glossieren; von der Art ist besonders IV, 4, V. 18—22, III, 17 V. 2—5, und von den völlig prosaischen III, 11, V. 17—20 und III, 4, V. 69—72: testis mearum centimanus Gyes sententiarum —. Diese Interpolationen sind denn auch zuerst entdeckt worden, schon von Lambin, Faber, Guiet, Sanadon, und es ist dabei merkwürdig, dass zwei davon die Originalstrophe spalten, also schon eine verschlagene Künstlichkeit verrathen, welche mit ihrem eigenen Ungeschick im Widerspruch steht. Man darf annehmen, dass sie die spätesten sind, die aber einen von früheren, geschickteren Interpolatoren ausgehenden Kunstgriff kennen und fortsetzen — ein Umstand übrigens, der der fortschreitenden Entdeckung wesentlich zu statten gekommen ist. Eine häufige Art ist dann die, dass von einer Ode in die andere, oder aus einer Epistel in eine Ode, aus der Ode in eine Epistel getragen wird. Von hier ab zeigt sich eine Abstufung der Zusätze von immer geschickterer Hand, aufwärts bis zu solchen, denen sich Erfindung, ja ein gewisses dichterisches Gefühl gar nicht absprechen lässt und denen namentlich hie und da selbst ein gewisser Wohllaut des Verses nachzurühmen ist, so dass die Ausscheidung leid werden könnte, würde diese nicht gebieterisch von der sichtbaren Consequenz eines ganzen Gedichtes gefordert. Besonders bemerkenswerth ist dabei noch, dass diese von höchst gebildeter Seite kommenden Zusätze sich in jeder Art das Ansehen des Echten zu geben suchen und verstehen, indem sie besonders darauf ausgehen horazische Eigenheit in Wort und Gedanken anzubringen, selbst mit Kenntniss seiner feinen Kunst und seiner besonderen Schönheiten. So treffen wir mehr als einmal auch im Gefälschten auf den malerischen Schluss, der dem Horaz eigen ist, sei es in einem Naturbilde, oder in der Schilderung eines schönen Knaben; aber auch nur zum Beweise, dass dies kennzeichnend für das Echte ist.

Sehr eigenthümlich verhält es sich noch mit der Nachahmung griechischer Lyriker, vornehmlich des Alcaeus, und dieser Punkt, auf den ich bereits im Minos hingewiesen, verdient besondere Aufmerksamkeit. Nichts ist unwahrscheinlicher, als dass Horaz von seinem griechischen Vorbilde, dem er in ganz anderer Art nacheifert, sollte ganze Verse förmlich übersetzt haben — um dann mit lahmen und prosaischen Worten fortzufahren; nichts aber ist wahrscheinlicher, als dass die Fälschung, ohnedies verlegen um Inhalt, an die bezüglichen Aeusserungen, der Dichter habe das äolische Lied nach Rom verpflanzt, anknüpfte und dadurch auf diesen Weg der unmittelbaren Entlehnung gerieth. Ja es fehlt nicht an Andeutungen, dass hier eine besondere Missgunst gegen Römisches mit ins Spiel getreten sei: Dinge, welche noch näherer Nachweisung bedürfen, aber sie finden können.

Auch dem Inhalt und der Absicht nach ergeben sich noch bemerkenswerthe Unterschiede unter den Interpolationen, nicht bloss in denen bei Horaz, sondern überhaupt. Die Einen scheinen keine besondere Tendenz zu verrathen, das ganze Bestreben besteht darin, die Verszahl zu vermehren, was sich denn meistens an der Dürftigkeit des Inhalts verräth: sie verweisen uns ganz besonders auf buchhändlerische Speculation, um der neuen Ausgabe den Anschein grösserer Vollständigkeit zu geben, andere als unvollständig erscheinen zu lassen. Anders schon, wiewohl es Uebergänge giebt, sind diejenigen, welche den Dichter verbessern, seine Schilderungen erweitern, namentlich aber das Colorit erhöhen wollen, zum Theil veranlasst durch den später gröberen Geschmack. Die Maasshaltung, die Feinheit des Horaz begann nüchtern zu erscheinen gegenüber der übertriebenen, barocken Kunstart der Kaiserzeit; hier wollte man nachhelfen, natürlich sehr zum Schaden des wahren Dichters. Eine besondere Art dieser Nachhülfe liegt auf Seiten des Grobsinnlichen, des Unzüchtigen. Hier hat Horaz nicht weniger gelitten als Ovid, nur Vergil, dessen Keuschheit zu Tage lag, war gesichert. Endlich ist noch eine besondere Art der übertreibenden Fälschung diejenige, welche die Vergötterung des Augustus und des Julischen Hauses betrifft, man darf aber annehmen, dass sie späteren Kaisern, namentlich dem Domitian, nicht unerwünscht war, um Vorgänger in solcher Anbetung zu haben. Mir ist nicht zweifelhaft, dass mehrere gefälschte Oden dieser Richtung der Herrscher und ihrer hochgestellten Schmeichler die Entstehung verdanken, so namentlich Ode III, 25, mit den Worten: Quibus antris egregii Caesaris audiar Aeternuum meditans decus Stellis inserere et consilio Iovis? Wäre eine solche Aeusserung bei Lebzeiten des Augustus und im Munde des Horaz möglich gewesen! Man beherzige, was Dio, LIII, 27, erzählt: als Agrippa die Statue des Augustus im Innern des Pantheons neben Mars und Venus aufstellen wollte, vielleicht war es nur eben darum erbaut, liess dieser eine solche Vergötterung nicht zu und gestattete nur die Statue Cäsars in das Innere zu bringen, während er selbst sich mit der Aufstellung in der Vorhalle, *ἐν τῷ προνάῳ*, neben Agrippa, begnügte. Aber auch der Verfasser jener Ode, welche so deutlich die Zeichen der Fälschung trägt, scheint ein Bewusstsein von seinem Wagniss gehabt zu haben, denn um es mildernd einzuführen, verkleidete er es in die Bacchische Berauschung: es bleibt freilich das Lächerliche des Vorsatzes, seinerseits den Augustus in den Rath des Jupiter zu versetzen, so wie zugleich auch unter die Sterne!

Es ist die Frage, ob nicht auch für die ganz untergeschobenen Oden ein gleicher Unterschied bestehe. Man sollte es denken, denn es liegt in der Wahrscheinlichkeit und Analogie. Haben wir es zu thun mit einer nicht geringen Zahl von Stücken, an denen der Dichter gar keinen Antheil hat ausser dem dass er das Vorbild der Nachahmung, und keine andere Beziehung als dass er der leidende Theil ist, so werden darum noch nicht alle diese Stücke gleichen Werthes, oder vielmehr Unwerthes sein, und dieser allein giebt nicht den Ausschlag über echt und unecht; freilich ein Umstand, welcher der höheren Kritik eine noch höhere Aufgabe stellt.

Nach dem, was wir von Passienus in Beziehung auf Properz aus Plinius, Epist. IX, 22, erfahren, liesse sich annehmen, dass auch ganze Werke guter späterer Dichter, eben nur darum gut, weil sie Nachahmer der alten klassischen sind, in die Texte der Originale sich eingeschlichen haben. Es ist ein bestimmtes Gedicht des Horaz, und zwar eines der beliebtesten und berühmtesten, von dem ich diese Meinung hege, welche ich nur darum im Minos zurückgehalten habe, weil es zur Begründung noch anderer Bausteine bedarf. Aehnliches in ausgedehnterem Maass gilt von anderen Dichtern, insbesondere von Ovid, aber auch selbst von Vergil. Im Horaz scheint dagegen die Mehrzahl der untergeschobenen Oden anderer Art, denn sie sind von geringerer Arbeit und verrathen keine Dichterhand.

Ich komme hier nochmals auf Peerlkamp zurück, der zwar nicht mehr, wie noch Bentley, Markland u. A. die Werkstatt der Fälschungen in die Klöster, also in die Jahrhunderte des Mittelalters versetzt, — er sagt in der Vorrede sehr richtig, die Fälschungen seien non monachalis ingenii — der aber doch gar zu sehr die späteste Kaiserzeit und die Rhetorenschulen im Auge hat, denn dahin deuten seine wiederholten Aeusserungen von schlechter Latinität und solche, wie zu Ode I, 20: Ego pro carmine scholastico habeo. Thema fuit: Horatius Maecenatem invitans, metro Sapphico. Danach sehen die Stücke nicht aus und der Zufall kann Schülerarbeiten nicht in den übereinstimmenden Text des zu aller Zeit hochgeschätzten Dichters gebracht haben. Hier muss also die Erklärung eine andere sein. Auch was die Latinität der interpolierten Stellen anlangt, so halte ich ihre Mängel nicht sowohl für grammatisch als vielmehr stilistisch und für unmittelbare Folge des Einschubs selbst.

IV.

ZEIT DER FAELSCHUNG.

Mit der wachsenden Ueberzeugung von dem Umfang der Interpolationen und Unterschiebungen steht die Befestigung der Ansicht über ihre Entstehung in nahem Zusammenhang. Aeltere Gelehrte machten sich die Erscheinung um so weniger klar, als sie ihre Bedeutung nicht ermaassen und wollten ihre Ursachen eben da finden, woher die Abweichung der Handschriften stammt. Die Klöster des Mittelalters sollten die Werkstätten, die fleissigen Mönche die Urheber sein; selbst Bentley, von ein paar einzelnen Fällen missleitet, war noch dieser Ansicht, welche lange nachgewirkt hat, zum Theil bis auf unsere Zeit. Nichts kann ungerechter sein und sich mehr von der Wahrheit entfernen. Zur Unterschiebung, zur Fälschung, zumal wenn sie so sinnreich und verschlagen ist, wie wir sie häufig finden, bedarf es der Production, vor allem aber bedarf es besonderer Verhältnisse, welche dazu einladen und auffordern. Solche Verhältnisse waren nun in den Jahrhunderten des Mittelalters nicht vorhanden, niemand konnte hier Verse machen, welche sich neben denen der augusteischen Zeit hätten zeigen können, und es fehlte auch durchaus dazu die Lust. Man hätte wohl erwägen sollen, dass in den klösterlichen Zellen zwar der mechanische Fleiss, dem wir so viel verdanken, zu Hause war, dass aber die klassische Bildung damit keineswegs gleichen Schritt hielt. Die lateinische Poesie der Zeit achtete weder Metrum noch Quantität und bewegte sich in Reimen; auch die dramatische Dichtung war nicht von der Art, um von hier aus auf Unterschiebung in den klassischen Dichtern des Alterthums schliessen zu lassen. Nur Manilius, dessen Fälschungen besonders Bentley bestimmt zu haben scheinen, macht hier eine Ausnahme, vielleicht auch Phaedrus in einzelnen Zeilen (s. o.); und es mag ganz in der Ordnung sein, dass diese schon der Form nach verdächtigen Verse zuerst der Kritik anheimfielen. Wenn aber Bentley in Horat. Od. III, 18, 12, wo man vor ihm cum bove pardus las, die Anmerkung macht: Et sane mirum est, ut per omnes fere codices grassatus sit ille pardus und dessen Ursprung aus Esaias XI, 6 nachweist, so gehört das zwar einer christlichen Hand an, ist aber nur Variante, nicht Zusatz.

Anders in den Zeiten des wiedererwachenden Interesses an der Poesie des Alterthums. Was dem neunten, zehnten, elften Jahrhundert nicht zuzutrauen ist, gilt allerdings vom funfzehnten und sechszehnten. Es wird nicht in Abrede zu stellen sein, dass die Gelehrten dieser Zeit in ihrer Theilnahme für die römischen Dichter, welchen sie nachzuahmen suchten, dem Reiz nicht widerstanden haben, vorhandene Lücken, oder solche, welche sie wahrzunehmen glaubten, auszufüllen, dann wohl auch nach ihrem Geschmack zu erweitern, wobei ganze Stücke, die sie verfassten, vielleicht durch Missverständniss für altes Original genommen werden konnten. Aber die Erscheinung hat ihre Grenzen sowohl in Beziehung auf die Dichter als auf den Umfang, und Zusätze dieser Art gehören zu den minder schädlichen, wie denn auch zu ihrer Beseitigung grossentheils die Mittel bereit sind.

Grösser, tiefer eingreifend, den Dichter gefährlicher verletzend sind nun aber andere Zuthaten, welche mit Hülfe der Handschriften, und selbst der ältesten, nicht gehoben werden können, für die es, wenn man ihr Vorhandensein zugiebt, eines ganz anderen kritischen Verfahrens bedarf. Der Ursprung dieses Uebels ist nun zu suchen und zu finden in den Zeiten, welche von den Dichtern selbst nicht eben entfernt sind, wo ihr Ruf am höchsten, die Verbreitung ihrer Werke am grössten war. Sie sind eben entstanden auf dem Wege des Buchhandels, leicht begreiflich, wenn man von diesem, seinem Wesen und Umfang sich nur den richtigen Begriff macht. Hier nun giebt es einen allmäligen Uebergang von der Sammlung kleiner, dem Dichter wirklich gehörender Blätter und Schnitzel, dann ihrer Aufschmückung und Erweiterung bis zur entschiedenen Fälschung und Unterschiebung. Dazu kommen

Aufgaben in den Rhetorenschulen und besondere Dichter, welche in dem Geschmack bestimmter Originale schrieben, wie dies schon Horaz von Nachahmern des Calvus und Catull (Satir. I, 10, 19) meldet, ebenso Plinius des Properz (Epist. IX, 22) und wie in einer römischen Inschrift ein poeta Ovidianus genannt wird*) — ihr Triumph war, wenn ihre Werke für Originale gelten konnten; gelang dies, so fanden sie leichter Verbreitung und Ehre als unter dem klanglosen Namen ihres Verfassers. Wurden ihre Werke herrenlos, so machte sich die Vertauschung der Namen von selbst. Waren nun gar wetteifernde Officinen der Bücherfabrik einander gegenüber, so griffen sie, um ihren Ausgaben der Classiker das Ansehen grösserer Vollständigkeit zu geben, nach Allem was sich in solcher Art benutzen liess, und bei der Wahl der Herausgeber, welche der Unternehmung Glanz verleihen sollten, lag die Gewissenhaftigkeit und Ehrlichkeit derselben nicht eben in ihrem Interesse. So gab es Grammatiker, welche sich in den Sold der Buchhändler stellten und im Einverständniss mit ihnen wirkten,**) während andere dann wieder mit einer Art von Kritik verfuhren, denen jedoch zu diesem Behuf die gefälschten Texte auch ganz genehm waren.

Als ein Grammatiker der ersten Art wird uns Seneca, als der letzteren Probus genannt, jener als der Verfasser der unechten Eingangsverse von Vergils Aeneis. Aber er blieb sicherlich nicht dabei stehen, und wir irren schwerlich, wenn wir in ihm auch den Urheber anderer Zusätze in dem von ihm herausgegebenen Dichter erkennen, namentlich jener 21 Verse im zweiten Buch.

---

*) Nach einer Mittheilung von Ernst Curtius.

**) Auch in neuerer Zeit, welche solchem Treiben offenbar weniger günstig ist, kommt immer noch Aehnliches vor, ich erinnere z. B. an die in buchhändlerischer Speculation unternommene, von Benjamin Neumark eingeleitete Sammlung „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster bis vierter Theil, zweiter Abdruck 1734." Der Verleger selbst, zugleich auf den Namen Hoffmannswaldau und auf den lockeren Inhalt speculierend, hatte die Sammlung gemacht und der gemissbrauchte Herausgeber gesteht, dass nicht alles mit den Buchstaben H. v. H. von ihm bezeichnete sicher sei, sein Gewissen damit beruhigend, dass die wirklichen Verfasser sich durch diesen Namen geehrt fühlen müssten, während andererseits Hoffmann nichts gegeben worden, was nicht seinen eigenen Gedichten ähnlich erscheine — aber eben doch Nachahmung und Uebertreibung.

Die Herausgeber der zweiten Art waren bemüht, dem Beispiel der alexandrinischen Grammatiker zu folgen, insbesondere des Aristarch, und es ist klar, dass sie eben auch verdächtigen Stoff brauchten, ja dass sie, um ihre kritische Kunst leuchten zu lassen, recht sehr darauf ausgehen mussten, gleich unsern allerneuesten Herausgebern von Goethe und Schiller, alles zu sammeln und anzuhäufen, was jemals unter Horazens, Vergils, Ovids Namen verbreitet worden. Dies ist die einfache, unter den obwaltenden Umständen natürliche, ja unausbleibliche Art des Verfahrens, welche das Entstehen und die Verbreitung der interpolierten Texte mehr als hinreichend erklärt. Für den Kenner waren die Interpolationen, so weit der kritische Herausgeber sie anerkennen wollte und nicht selbst getäuscht war, unschädlich, denn sie hatten ja ihr warnendes Zeichen; fiel dies bei späterer Abschrift fort, so waren auch hier die Zusätze in ihrem Bestehen gesichert und der gröbere Geschmack, wie das noch heute der Fall ist, findet meistens sogar an dem Unechten mehr Gefallen als an dem Echten, weil dies keusch und bescheiden, jenes prahlend und prunkend ist. Auf solche Weise, und das ist merkwürdig genug, können gerade diese kritischen Ausgaben besonders zur Erhaltung des Gefälschten beigetragen haben, das der heutigen Kritik so viel zu schaffen macht. Ich halte nun aber, wie in meinem Buch zu lesen, diese Grammatiker und vielleicht beider Arten, nicht für so ganz unschuldig, nicht bloss für Kritiker, sondern auch für Versmacher, mit Einem Wort ich halte sie selbst für betheiligt an der Fälschung, namentlich, wo sie mit anderen Kritikern, wo Officin mit Officin in Concurrenz trat. In solchem Sinn habe ich auf das nicht selten vorkommende Parolibiegen aufmerksam gemacht. Ein Grammatiker bezeichnete die Fälschung eines anderen, gab sich aber das Ansehen, selbst Echtes gegenüber stellen zu können.

Aber auch schon vor dieser Zeit der kritischen Ausgaben konnten nach und nach auf ähnlichem Wege sich Interpolationen festgesetzt haben; ich meine, mir sei gelungen, sogar eine nachzuweisen, welche schon zur Zeit des Tiberius entstanden sein muss, (Minos S. 556) und Einschaltungen, welche zur

Feier und Vergötterung des Augustus und seines Hauses gemacht wurden, hatten an diesem und seiner schmeichlerischen Umgebung Schutz, sie auf kritischem Wege ausmerzen zu wollen, hätte übel vermerkt werden können. Dieselben, welche sie machten, waren ohnedies sehr wahrscheinlich auch im Stande sie für die nächste Zeit durchzusetzen und zu sichern, und später entschied Tradition und Gewöhnung an die veränderte Gestalt, zugleich mit der wachsenden Schwierigkeit den Betrug aufzudecken. Citate interpolierter Verse bei späteren Autoren, selbst schon bei Quintilian, haben daher nichts Auffallendes und beweisen nicht gegen uns.*)

Dagegen beweisen sie auf das schlagendste für unsere Ansicht, dass alle diese zahlreichen und ausgedehnten Interpolationen schon dem Alterthum und der ersten Kaiserzeit angehören. Man durchmustere in solcher Hinsicht die von Ribbeck im Vergil und von Keller und Holder im Horaz beigebrachten Testimonia. Die Sache steht mithin so: Will man überhaupt die Interpolationen zugeben, so muss man sie auch in so frühe Zeit setzen — dies aber ist an sich wahrscheinlich und auch aus anderen Gründen anzunehmen. Behaupteten wir noch mit unseren Vorgängern, es gehörten die fremdartigen Stellen dem Mittelalter oder gar noch einer späteren Zeit an, so wäre die Widerlegung leicht, theils durch ältere Handschriften, theils durch Anführungen von Grammatikern und anderen Schriftstellern der späteren Kaiserzeit; aber diese schützen auch die verdächtigsten Stellen. Dasselbe gilt von den Commentatoren, den Scholiasten. Aus vielem und allem geht hervor, dass die Exemplare, welche diesen Autoren vorlagen, von denen nicht verschieden waren, welche wir lesen; ein Umstand, der Einfluss haben muss auf die Wege, welche die Kritik zu gehen hat.

Dem was über die frühesten Citate unechter Verse des Horaz bereits gesagt worden (s. Minos a. a. O.) füge ich nur noch hinzu, dass in der dem Seneca beigelegten Apocolocyntosis, welche ihrem Inhalt nach aus den ersten Jahren der Herrschaft des Nero stammen muss, sich, cap. 14, ein Citat

---

*) Ich erinnere, dass die auch von **Haupt** in Ode I, 12 anerkannte, offenbar interpolierte Stelle von Quintilian als echtes Werk des Horaz citiert wird: Inst. lib. IX: Et apud Horatium illud: Fabriciumque Hunc et intonsis Curium capillis.

aus den von Ellendt und mir verworfenen Strophen in Ode II, 13: Ille et nefasto — findet, mit den Worten: — ubi jacebat Cerberus, vel ut ait Horatius belua centiceps. — Wer nun aber den Vers näher ansehen will, wird sich von neuem überzeugen können, dass er unecht sein müsse. Horaz stellt den Cerberus nicht hundertköpfig, gleich der Hyder, sondern, mit anderen Dichtern, dreiköpfig dar: ore trilingui, Ode II, 19, 31; gleich auffallend das demittit aures, während man gerade das Gegentheil erwartet, und die allgemeine Lahmheit und Flickarbeit dieser Strophen. Ich mache noch auf atras aures aufmerksam, ein für Horaz viel zu leeres Beiwort; und wie will man diese gesenkten Ohren mit den hundert Köpfen zu einem anschaulichen Bilde vereinigen! Das ist die Hand eines Stümpers, keines Dichters, am wenigsten des Horaz, wie er je mehr und mehr in seinem wahren Wesen hervortritt.

Verbinden wir hiemit die Anspielung bei Martial (XII, 4) auf die unechten Eingangsworte unseres Horaz: Maecenas atavis, so geht daraus hervor, dass man damals nicht nur dies Gedicht in einer erheblich anderen Form las, als Horaz es kann geschrieben haben, sondern es wird auch nicht abzuweisen sein, dass schon damals eine Ausgabe, wenigstens der Oden, vorhanden und verbreitet war, welche eben so sehr von dem ursprünglichen Horaz abwich als sie dem unsrigen sich annäherte, so dass denn wohl das Hauptsächliche und Wesentliche der Umgestaltung und Verunstaltung schon vor dem Zeitalter des Domitian muss vollbracht gewesen sein.

Damit streitet nicht, dass Marius Victorinus und Diomedes weniger Oden verzeichnen, als wir in unsern Ausgaben lesen, der letztere z. B. im ersten Odenbuch nur 35, während wir deren achtunddreissig haben, denn, wie schon angedeutet, es folgt daraus keineswegs, dass die von ihnen nicht gezählten und nicht genannten Stücke späteren Ursprungs sind, sie können immerhin auch älter sein, wurden nur von den besseren Ausgaben ihrer Zeit nicht anerkannt, in welcher Rücksicht ja auch eben die besprochenen Zeichen (s. o.) gebraucht wurden. Ein Anderes wäre freilich, ob die ältesten Manuscripte unseres Dichters in Beziehung auf die Zahl der Stücke einander völlig gleich sind, und ob hier alles bereits hinreichend erforscht ist. Auf die genannten beiden Grammatiker und die Wichtigkeit ihrer Angaben für unsere Untersuchung glaube ich zuerst hingewiesen zu haben und Keller und Holder sind darin mit dem vollständigen Vermerk der Abweichung gefolgt, aber ich vermisse noch eine bestimmte Angabe, ob Aehnliches wie in Satire I, 10 nicht auch in Bezug auf andere Stücke, namentlich Oden, stattfindet, ferner, ob nicht der von Peerlkamp bemerkte Fall des von Caspar Palavicini in der Palatinischen Bibliothek aufgefundenen Manuscriptes sich auch sonst noch wiederholt; hier nämlich fand sich im ersten Odenbuch an dessen Schluss noch ein 39. und 40. Stück, beide um nichts anders und schlechter als manches, das unter dem Namen des Dichters verblieben ist; endlich, ob, wie dies in anderen Dichtertexten bemerkt worden (s. o.), sich nicht auch in ältesten Handschriften des Horaz noch Spuren der kritischen Zeichen vorfinden, mit denen die Herausgeber ihr Gewissen schützten, wenn sie der Aufnahme des Verdächtigen und Unechten nachgaben.

Aus der dargelegten Lage erklärt sich denn auch immer mehr die grosse Gleichartigkeit aller auf uns gekommenen Handschriften, denn deren Abweichung von einander, auch wo sie am grössten ist, bleibt gegen die geschilderten Erweiterungen ein Verschwindendes. Allerdings fragt es sich, wann und unter welchen Umständen diese Einheit erfolgt sei. Der Weg ist schon in dem Obigen angedeutet; aber der Abschluss? Da es hauptsächlich und vor allem auf Erweiterung des Textes, auf Vermehrung der Stücke und ihrer Verszahl abgesehen war, wurde immer nur hinzugethan, nicht wieder ausgeschieden und die letzte Ausgabe war die umfangreichste, sofern sie alle früheren Stücke einzelner Ausgaben enthielt, selbst wenn man nicht alle für gleich beglaubigt nahm. Diomedes und Victorinus hatten noch nicht alle Stücke, welche wir lesen, aber sie hatten schon einen grossen Theil derer, welche wir verwerfen müssen. Noch mehr scheint der den Commentatoren vorliegende Text mit dem unsrigen übereinzustimmen, vielleicht nahmen diese ihnen vorliegenden Texte wieder auf, was jene schon ausschlossen. Es muss jedenfalls eine letzte Ausgabe, bei welcher die eigenthümliche Production Stillstand machte, für die späteren entscheidend gewesen sein, wahrscheinlich gestützt auf eine damals geltende Autorität. Wir suchen ihren Namen. Schon Bentley hatte darüber eine bestimmte Meinung, denn er sagt kurz: ut Virgilium ex Asterii, ita Flaccum ex Mavortii recensione habemus; ausführlicher Peerlkamp. Dieser hat darüber beigebracht, was zu wissen noch möglich ist. Es werden uns zwei Namen zugeführt: Vettius Agorius Basilius Mavortius — welcher dem Exemplar hinzufügt: legi et ut potui emendavi conferente mihi Magistro Felice oratore urbis Romanae — da aber Nachricht ist, dass von beiden Genannten Verse existierten, liesse sich wohl annehmen, ihre Emendation möchte nicht eine durchaus enthaltsame gewesen sein und gleich ihren kritischen Vorgängern möchten auch sie noch letztlich von dem Ihrigen hinzugegeben haben. Peerlkamp, der nachzulesen ist, macht wahrscheinlich, dass, wenn Flavius Felix gemeint, diese Recension in die Mitte des sechsten Jahrhunderts zu setzen sei — die dann in den Jahrhunderten des Mittelalters weiter keine wesentliche Veränderung erlitten.

Es giebt nun aber auch Andeutungen, dass nicht die sämmtlichen Manuscripte des Horaz von der Ausgabe des Mavortius durchaus abhängig sind (s. o.), wie denn jene Angabe sich hinter den Epoden fand, also vielleicht nicht auf alle horazischen Werke zu beziehen ist. Die Bedeutung dieser Angabe ist ohnedies für unsere Untersuchungen von geringem Belang, da sie sich wohl nur auf die einzelne Lesart, auf Wort und Buchstaben bezieht, während die eigentlich entscheidende Ausgabe, welche die Gleichheit der Manuscripte in Beziehung auf Stücke und Verszahl zur Folge gehabt hat, weiter oberhalb zu suchen ist, und für jetzt, oder für immer, im Dunkel verbleibt. Man möchte vermuten, dass auch irgend eine äussere Autorität, etwa ein Kaiserbefehl, für eine bestimmte Ausgabe entschieden habe, denn sonst bleibt, wie schon Buttmann bemerkte, bei aller Sicherheit des Factums der umfangreichen Unterschiebung, doch das eigentliche Wie der Entstehung unserer Texte ein Räthsel. Aber nun das Factum leugnen bis dahin, wo auch dieses Räthsel vollständig gelöst ist? Mit solcher Ausflucht hörte freilich alle Forschung, alle Wissenschaft auf.

V.

UMFANG DER AUSSCHEIDUNGEN.

Zuletzt noch ein Wort über den oft gehörten Schrei, dass von Horaz und allen römischen Dichtern nur noch wenig übrig bleibe. Ihm ist zu antworten: Das kommt bei der Untersuchung gar nicht in Betracht, das Resultat kann nicht Argument sein. Es handelt sich lediglich darum: was ist echt, was unecht, in das Wieviel müssen wir uns finden, selbst dann, wenn alles als unecht sich erwiese, wie ja das im einzelnen Fall auch gar nicht ohne Beispiel. Hier nun ist es auf alle Fälle nicht zu befürchten, und, wie immer, hat Kleinmut und Angst sich grosser Uebertreibung schuldig gemacht. Es ist gehört worden, von den Oden blieben nicht 200 Verse, ja nicht 150 unangefochten; dem ist nicht so, denn selbst wenn man alles zusammenzählt, was von Verschiedenen gestrichen worden, wird man noch eine ganz hübsche Zahl von Oden und, ich sollte meinen, mehr als die Hälfte des Textes behalten, während hier gewiss nicht wenige Hände an den Zusätzen wetteifernd gearbeitet haben. Aber man hat wohl auch kein Recht, hier ohne Weiteres zu addieren, denn die Ausscheidungen sind von sehr abweichenden Gesichtspunkten aus und mit sehr verschiedenem Grund und Recht gemacht worden. Ich scheide allerdings mehr aus als Peerlkamp, ja als Lehrs, aber ich behalte manches bei, was Beide ausgeschieden. Ebenso darf man aus der blossen Abweichung der Kritiker noch keinen Grund herleiten, um im Allgemeinen diese Kritik zu verdächtigen, denn abgesehen davon, dass es Punkte giebt, über welche bereits je mehr und mehr Uebereinstimmung herrscht, so wird die Ueberzeugung von dem allgemeinen Umfang der Fälschung, jedenfalls der Zerstörung, mit jedem Jahr grösser und fester, gewiss auch die Schwankung der Urtheile in demselben Maass geringer.

Eine andere Frage ist, wieviel Stücke denn überhaupt unversehrt auf uns gekommen seien. In den Oden allerdings nur wenige, von denen dies mit gleicher Sicherheit ausgesagt werden kann, wie von dem Zwiegespräch: Donec gratus eram tibi. Unter den längeren Oden ist wohl nur Eine, IV, 5, von der Fälschung unberührt geblieben, allein doch eine ziemliche Anzahl unter den kürzeren, wobei es theils gelungen ist, theils wohl noch gelingt, hie und da eine Verdächtigung zurückzuweisen. Aber freilich tritt auch das Gegentheil ein, dass bei genauerer Ansicht im Interesse des Dichters auch da noch abgeschieden werden muss, wo bisher kein Zweifel war. Einen Fall dieser Art berühre ich hier noch. In der Ode II, 10: Rectius vives — ist die letzte Strophe nicht von der Hand des Dichters, das würde allein schon die unschöne Wiederholung von idem am Schluss von V. 22 und 16, ferner non secundo V. 23 und secundis V. 13 beweisen; aber auch der ganze Inhalt der Strophe ist prosaische Wiederholung, die hier wenig passt, da es, Licinius gegenüber, nicht auf die res nimium secundae ankommt, und die vor allem den unverkennbaren Schluss mit Apollo verdirbt. Wir entnehmen auch hieraus wieder nur den Fleiss der Interpolatoren, der zugesetzt hat, wo es nur irgend möglich war.

Vor allem halte man fest, dass in demselben Maass wie die Zahl der Verse schwindet, der Dichter an Grösse und Bedeutung gewinnt. Jedenfalls handelt es sich hier um mehr und anderes als das quandoque bonus dormitat Homerus. Lässt sich mit gutem Gewissen dem Horaz nicht mehr beimessen, nun, so müssen wir einfach annehmen, er habe von lyrischen Gedichten nicht mehr geschrieben, und dass irgend Wesentliches verloren sei, ist eben sehr unwahrscheinlich (s. o.), weil sich davon Spuren zeigen müssten, was nicht der Fall. Nun verliert aber auch die Annahme, dass er des Lyrischen nur wenig geschrieben, um so mehr ihr Auffallendes, wenn man sich von dem überaus grossen Kunstfleiss überzeugt, der in den echten Stücken vorhanden ist. Wir haben es eben mit dem Horaz zu thun, der seine Vorgänger wegen ihrer eilfertigen Arbeit tadelt und hier einen ganz neuen Weg einschlägt, so dass er einen Wendepunkt macht, ähnlich wie Malherbe in Frankreich und Opitz bei uns.

Und nun ist ja auch das für unecht Erkannte nicht ohne Werth, denn so weit es Materielles enthält, behält es immer noch eine gewisse Kraft des Zeugnisses (s. o.), es ist jedenfalls nicht ohne Interesse, es gewinnt sogar um so mehr, als es an Umfang wächst, es wird nämlich dadurch eine besondere Erscheinung, welche in ihrem ganzen Wesen und Zusammenhang der Aufmerksamkeit werth erscheint. Sie eröffnet uns neben der Dichtkunst des augusteischen Zeitalters und in Folge derselben eine poetische Industrie in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung, welche sehr kennzeichnend ist für die Zeit des römischen Kaiserthums. Einzelnes in dieser eigenthümlichen Production zeigt in seiner Weise auch Geschick und Talent, manches Stück wird in seiner Art ganz beachtenswerth, so wie wir es nur nicht als Werk des Dichters anzuerkennen brauchen, und für den Kenner wird der Uebergang von der Kunst zur Industrie, so wie von dieser zu jener und die Auffindung der Wasserscheide zwischen beiden ihr besonders Anziehendes haben, ein Punkt, der diese Untersuchungen nicht als ein Ueberflüssiges erscheinen lässt, ihnen vielmehr wiederum das Wort redet.

VI.

UEBERBLICK.

Beim Rückblick auf das, was bisher für die Herstellung des Horaz geleistet worden, zunächst ein Wort über zwei Punkte. Es muss zugegeben werden, dass dem Dichter in der Gestalt, wie er uns überliefert worden, gar viel an der Vollendung fehlt, insbesondere, dass er viel Ungehöriges, Anstössiges, viel taubes Gestein, viel unechten Flitter enthält, aber es fragt sich eben, ob dies zu seinem Wesen gehört und von ihm untrennbar ist, so dass es zum Maassstab der Beurtheilung und zur Richtschnur der Kritik genommen werden darf. Gewiss nicht ohne weiteres, denn wir werden darauf hingewiesen, dass er an Zusätzen von fremder Hand leidet. Wo sich nun diese entdecken, da wird der Text nicht nur von Widerspruchsvollem und Verletzendem, oder von Lahmem und Leerem befreit, sondern es treten meistens in überraschender Weise ungeahnte Schönheiten hervor; ich will nur an das erinnern, was Lambin so trefflich bei Satire I, 10 bemerkt hat. Hier weist schon die handschriftliche Autorität auf die Fälschung hin und wenn wir ihr folgen, zeigt sich, dass man eine Intention des Dichters verdeckt, eine Schönheit ihm geraubt hat. Derselbe Fall wiederholt sich in den Oden, so oft man dem Eingang derselben noch Strophen vorgesetzt, dem Schluss noch Strophen angeklebt hat, denn in jenem Fall ist das frische und kecke Anheben verloren gegangen, so das Ergo Quintilium in Ode I, 24, wo dies ergo genau dem nempe in der genannten Satire entspricht, ferner was ich über Ode II, 13 entwickelt habe, deren Werth erst zu Tage kommt, wenn man die erste Strophe und die drei letzten abtrennt. Im andern

Fall, wo dem horazischen, wohlberechneten Schluss noch Zeilen und Strophen nachhinken, wird er noch empfindlicher getroffen, das imposante Schlusswort und häufig gerade das grosse beruhigende Bild, das Malerische, mit dem der Dichter uns entlassen will, gerade dies, worin die besondere Kunst des Dichters liegt, wird ihm entrissen, er wird schmählich zerstört, übertüncht und verunstaltet von der gefühllosen Hand des Pfuschers. Wer dies auch nur an Einer Stelle eingesehen, wem ein Gefühl dafür gegeben ist, der sollte doch wahrlich aufmerksam werden und merken, um was es sich handelt. Dieser Fälle sind aber viele, wenn man nur mein Buch darauf ansehen will und ich halte sie noch keineswegs für erschöpft. Ich verweise hier nur auf Ode I, 27, ferner auf Ode III, 6, deren malerischer Schluss abscheulich verklext worden, dann auf Ode III, 30, deren grossartiger Schluss erst nach unserer Säuberung zum Vorschein kommt (s. o.), und vieles Andere. Aber auch durch Einschub in der Mitte ist häufig die Kraft der dichterischen Sprache gelähmt und gebrochen, die Stimmung verletzt, der Zusammenhang gestört; wir lernen erst Horaz kennen nach Beseitigung des Nichthoraz. Es ist wohl möglich, dass ein Dichter nicht überall von gleicher Stärke und in gleicher Klarheit erscheine, aber nicht möglich ist, dass ein Meister zugleich ein Stümper sei, ein Stümper zugleich ein Meister, zumal in einem und demselben Gedicht; es ist nicht möglich, dass der sorgsamste Dichter zugleich der nachlässigste, der feinste zugleich der gröbste, platteste, plumpeste sei. Das müsste er aber sein nach unseren Texten.

Und nun zweitens: Man überzeuge sich, dass nicht durch blosses Fortstreichen von Zeilen und Strophen aus dem mittelmässigen Versmacher, aus einem Dichter, der oft völlig von seiner Kunst verlassen wird, plötzlich ein Dichter und zwar ein Dichter von hohem, von erstem Rang erwachsen kann. Durch Fortlassen, selbstverständlich, lässt sich nichts hineinbringen, was nicht schon darin ist, wohl aber kann durch Fortlassen des Fremden das Vorhandene zur Geltung kommen, der Schwamm wischt die darüber liegende Tünche, das Flick- und Pfuscherwerk fort, und siehe, das edele Kunstwerk kommt zum Vorschein. In sich selbst enthält es seine Gewähr, seine Dauer. Man beherzige dies und urtheile anders!

Es ist ferner hier noch eines besonderen Umstandes zu gedenken, welcher den römischen Dichtern und der auf dieselben gerichteten Kritik im Wege gestanden, und ihren Fortschritt unterbrochen hat: der Vergleich mit den Griechen, überhaupt das den Griechen mit Vorliebe zugewandte Studium. Scaliger konnte noch dem Vergil und seiner Aeneide den Vorzug vor Homer geben, was keinem Zeitgenossen von Friedrich August Wolf und Lachmann in den Sinn kommen wird. Und doch muss Vergil seine eigenen Vorzüge, freilich von ganz anderer Art, behalten und wir dürfen nie vergessen, dass nur einzelne Bücher der Vollendung oder dem Abschluss näher gebracht sind. Vollends nun ist die Kenntniss der griechischen Lyriker, obwohl sie grossentheils nur in Fragmenten vorliegen, dem Lyriker Horaz schädlich geworden: er erschien als ein Nachahmer, als ein blosser Abglanz jener leuchtenden Originale, sein Dichtertalent kam nicht nur in Frage, er galt den meisten schlechthin für mittelmässig, für wenig beachtenswerth, der Maassstab, der hier anzulegen sei, war überhaupt ein geringer: Fehler und Anstösse, welcher Art sie auch seien, schienen hier zulässig und gerechtfertigt, mithin eine auf den dichterischen Inhalt eingehende Kritik wenig lohnend, ja überflüssig. Nur schwer, nur allmälig hat sich dies Vorurtheil überwinden lassen, und noch ist nicht alles geschehen, zumal wenn sich zeigen sollte, dass die nachweisbaren Anklänge an Griechisches nicht dem Dichter, sondern grossentheils der Fälschung gehören, der er erlegen ist.

Nicht minder als die Oden des Horaz sind nun aber auch dessen übrige Werke in ihrem poetischen Werth auf das Empfindlichste beschädigt, die Epoden, die Satiren, die Episteln. Die letzteren insbesondere, die spätesten Werke des in seiner vielseitigen Kunst gereiften Dichters bezeichnen den Höhepunkt der Urbanität des augusteischen Zeitalters, einen der höchsten Gipfelpunkte der Civilisation: in ihrer gegenwärtigen, oft schmählichen Entstellung bleiben sie weit davon entfernt, aber sie vertreten ihn auf das Glänzendste nach ihrer Säuberung.

Es ist endlich auf eine besondere Wechselbeziehung aufmerksam zu machen. Je mehr die Dichter gewinnen in Folge wohlbegründeter Ausscheidung, je mehr sie aufhören schwache und unsichere Dilettanten zu sein, denen es eben so oft misslingt als gelingt, je mehr sie Anspruch gewinnen auf den Namen geschulter Künstler, in gleichem Maass ändert sich auch der gesammte kritische Maassstab. Alsdann können wir uns nicht beruhigen bei der Beseitigung einiger Flecken, welche noch eben so viel und mehr neben sich übrig lassen, sondern es ist der ganze Dichter ins Auge zu fassen und mit immer schärferem Auge zu betrachten, mit immer strengerem Maass zu messen. Hierin liegt nun allerdings ein forttreibendes Moment, es liegt hierin der Anlass und die Nöthigung, dass dem Minos noch Aeacus und Rhadamanthus folgen muss — es sollen aber noch neue Kriterien hinzutreten.

ACHTES BUCH.

Rectius hoc est?
Horat.

NACHTRAEGE.

Ich benütze die Gelegenheit einige Ergänzungen und bestätigende Nachträge zu meinem früheren Buch zu bringen: sie mögen den Uebergang bilden zu dem, was neu ist.

Zuerst Allgemeines. Wenn ich bei Horaz, Vergil und Ovid zum öftern nachhinkende Zusätze entfernt habe, so wird hier daran zu erinnern sein, dass die Dichter der augusteischen Zeit sehr wohl die Bedeutung kurzer Sätze kannten, um mit ihnen nach längerer Schilderung und breiterer Behandlung einen wirksamen, effectvollen Schluss zu machen. Ein sehr beachtenswerthes Beispiel hat uns der Rhetor Seneca erhalten; er meldet, Controvers. p. 238, nachdem er die Verse des Varro Atacinus angeführt:

> Desierant latrare canes, urbesque silebant,
> Omnia noctis erant placida composta quiete —

Solebat Ovidius de his versibus dicere potuisse fieri longe meliores, si secundi versus ultima pars absciinderetur et sic desineret: Omnia noctis erant. Der Rhetor bemüht sich zwar seinen Autor zu vertheidigen, aber immer bleibt Ovids Bemerkung eine schwer wiegende, welche uns ganz den Dichter zeigt, und wir können Seneca nicht genug dafür danken, dass er sie uns aufbewahrt hat. Allerdings wäre mit jenem kurzen Satz unendlich viel mehr gesagt, eine wahrhaft poetische Wirkung ist erst so erreicht. Ovid konnte aber nicht so urtheilen, ohne auch nach solchem Grundsatz, nach solcher Erfahrung, mit solcher Einsicht selbst bei seinen Dichtungen zu Werke zu gehen; Aehnliches aber ist auch schon von Horaz und Vergil auszusprechen. Diese Dichter hatten eben so viel feines Gefühl als gründliche Kunstbildung — und wie sehr haben sie von rohen Händen leiden müssen!

Ich hatte aufmerksam gemacht, dass Horaz, wo er einen Namen in der alcäischen Strophe hervorheben will, ihm eine bestimmte Stelle giebt, in dem dritten und vierten Fuss der dritten Verszeile und zwar gegen den Accent. Den drei, Minos S. 418, angeführten Beispielen: Quos inter Augustus recumbens, III, 3, 11; Dilecte Maecenas obibo II, 20, 7; Descende Corvino jubente, III, 21, 6, füge man noch hinzu: Posset, quid Augusti paternus, IV, 4, 27; O magna Carthago probrosis, III, 5, 36. Cum flore, Maecenas, rosarum et — III, 29, 3. Und selbst in der Nachahmung: IV, 15, 15. Aber auch überhaupt wo ein Wort hervorgehoben werden - soll: Depone sub lauru mea, nec, woraus sich zugleich die Wichtigkeit des Wortes für die Ode ergiebt und dass mit dieser Strophe zu schliessen sei.

Für den Beginn der ersten Ode des ersten Buches nach Gottfried Hermann: Sunt quos curriculo — vergleiche man den Anfang der ersten Satire des zweiten Buches: Sunt quibus in Satira —. Dahin gehört auch das Est ut viro vir, das ich für den Anfang des dritten Buches halte. S. Minos S. 374.

Wenn aber Guiet schon entschlossen war, die ganze Ode zu verwerfen, aus der er keinen Ausweg zu finden wusste, so ist damit zu vergleichen was Bentley von seinem ganz verschiedenen Standpunct aus gleich an der Spitze seines inhaltschweren Commentares sagt. Wir lesen die Worte: Prooemii, ut res ipsa indicat, sive Prologi locum carmen hoc obtinet, ceterisque hujus Libri absolutis novissimum accessit. Sed vereor equidem, si certa hic est Librariorum fides, ne non et Pindari sui praecepto *πρόςωπον τηλαυγές*, non purpureum qui late splendeat, sed vilem sordidumque panniculum Noster assuerit. Siquidem omnes jam a litteris renatis de impedita hic et salebrosa oratione questi sunt. Bentley versucht es nun mit Emendationen und Conjecturen verschiedener Art, von denen aber keine sich hat behaupten können und wodurch die Anstösse nicht entfernt werden, die unzweifelhaft viel tiefer und in etwas ganz Anderem liegen als im Wort und im Buchstaben.

Dass die im Minos gegebene Zurechtlegung von Ode I, 2 mir nicht genügt, ist schon bemerkt worden, wiewohl ich ein Wesentliches gethan zu haben glaube, wenn ich sie mit den Worten Caesaris ultor schliesse. Viel kommt zusammen, um dies nothwendig zu machen, ganz abgesehen von dem, was Lehrs zu seiner Abänderung bestimmt hat. Das pater atque princeps ist nicht zu vereinigen mit der frühen Zeit, in welche die Ode gehören muss, jedenfalls noch vor 725, denn das scelus ist von Cäsars Ermordung zu verstehen und das Ganze zielt auf die Bürgerkriege und die an den Mördern zu nehmende Rache. Augustus nahm aber erst im Jahr der Stadt 752 den Namen pater patriae an, man sehe die Münze bei Eckhel (doctr. numm. II, 112). Nun kann aber auch der unter dem Bilde des Mercur eingeführte Augustus, nur eben kenntlich als Caesaris ultor, wie er selbst in einer Inschrift sich nennt, im Folgenden nicht direct angeredet werden, denn diese Anrede passt nur auf Augustus und nicht zugleich auf Mercur, man erwäge die triumphi und das pater atque princeps. Die Schlussstrophen verderben daher nicht nur die Feinheit, sondern den ganzen Inhalt der Ode, denn letzterer besteht darin, dass Mercur und Augustus in eins gespielt werden, allerdings ein hoher Grad des Complimentes, das aber seine bestimmte Grenze hat und in dem Helldunkel verbleiben muss. Dagegen ist das Ganze darauf berechnet, mit dem Wort Caesaris ultor zu schliessen, wer dies nicht begreift, versteht das Gedicht nicht. Hier ist nun ein fester Punct gewonnen für die weitere Herstellung. Guiet, Buttmann und Peerlkamp haben zwar die vielfältige Störung und Zerklüftung des Gedichts bemerkt, aber sie haben zu sehr am Einzelnen gehaftet, um das Ganze gewinnen zu können und auch ich habe mich noch zu sehr von ihnen bestimmen lassen; aber freilich, wir begegnen hier auch einer hohen Potenz der Fälschung, oder vielmehr einer ganzen Reihenfolge von Fälschungen. Und doch steht, so halte ich jetzt dafür, das Gedicht noch heil und unversehrt da, nur am Schluss und am Eingang hat sich das Fremdartige abgelagert. Ich erkenne es in folgenden 5 Strophen:

Quem vocet divum populus ruentis
Imperi rebus? prece qua fatigent
Virgines sanctae minus audientem
Carmina Vestam?

Cui dabit partes scelus expiandi
Juppiter? tandem venias precamur,
Nube candentes humeros amictus
Augur Apollo!

Sive tu mavis Erycina ridens,
Quam Jocus circumvolat et Cupido;
Sive neglectum genus et nepotes
Respicis, auctor

Heu nimis longo satiate ludo,
Quem juvat clamor galeaeque leves
Acer et Mauri peditis cruentum
Voltus in hostem;

Sive mutata juvenem figura
Ales in terris imitaris, almae
Filius Majae, patiens vocari
Caesaris ultor.

Hier nun hat sich zuerst die unechte Strophe Audiet — angesetzt, die aber weichen muss, schon darum weil die Zeile quo graves Persae melius perirent prosaisch wiederholt, vorgreifend wiederholt, was in der Strophe von Mars sehr viel besser gesagt ist: der Gott freut sich des wilden Kampfes der Feinde, nicht des Bürgerkrieges und er ist bereits dessen satt. Guiet und Peerlkamp bemerkten richtig, dass sich dieses audiet dem Vorhergehenden nicht anschliesst, aber sie hatten noch nicht die Einsicht, dass dies die ältere Interpolation ist. Für die zweite halte ich die Strophe Vidimus flavum Tiberim, dann erst für eine fernere den jetzigen Eingang in zwei Strophen und noch später müssen sich die Strophen 3 und 5 eingeschwärzt haben. Der Grund für diese Auffassung ist eben, dass das audiet zum Vorhergehenden nicht passt, also früher und davon unabhängig sein muss. Guiet und Peerlkamp erkannten nur eben den Mangel des Zusammenhangs, strichen darum diese Strophe, behielten aber die voranstehenden bei.

Aber es ist noch Eines übrig, worauf man aufmerksam werden möge. Wenn die Ode gemacht ist um die Gunst des Augustus zu erwerben, und sie ist dazu fein genug, wenn sie eben darum nach dem bescheidenen Eingangsgedicht, wohlzumerken: bescheiden in unserer Herstellung, die erste Stelle erhalten hat, so ist das ein neuer Grund, dass jenes Eingangsgedicht nicht an Mäcenas gerichtet sein darf, wie dies aus unabweisbaren anderweitigen Gründen auch wirklich nicht der Fall ist. Hiemit haben wir erst den wirklichen Horaz, weit abweichend von dem überlieferten.

Auch in Beziehung auf Ode I, 3, welche in unserer Sache eine vorzügliche Rolle spielt, habe ich noch etwas nachzutragen. Ich schliesse sie mit den beiden ersten Strophen ab; wer nun gewillt ist dies zu bestreiten, könnte leicht eine Bemerkung Lachmanns dazu benutzen. Wäre dieselbe mir früher erinnerlich gewesen, so würde ich sogleich nicht unterlassen haben ihr entgegenzutreten, um so mehr da sie von dieser gewichtigen Autorität gemacht worden ist ganz ohne Bezug auf unsere Frage, also um so unbefangener erscheinen könnte. Der Kritiker hat in seiner Beurtheilung des Dissenschen Tibull, Allgemeine (Hallesche) Literaturzeitung, Junius 1836, von dieser Ode behauptet, sie gelte gar nicht dem Dichter Vergil, sondern einem anderen, einem Kaufmann dieses Namens. Das hat nun freilich noch niemand gesagt, aber meines Wissens ist auch niemand darauf eingegangen, selbst diejenigen nicht, welche um jeden Preis das Stück als Ganzes festhalten wollten. Nicht neu dagegen ist dies von Ode IV, 12, wo man auch aus dem dort genannten Vergil einen anderen hat machen wollen als den berühmten Dichter, offenbar nur schliessend aus dem an sich befremdlichen Inhalt des Gedichtes selbst. Schon Ernesti in seiner Clavis Horatiana erklärt sich entschieden gegen einen zweiten Vergil: ad eundem (sc. Maronem) non ad Virgilium quendam myropolam vel omnino mercatorem, carmen 12 libri IV. de coena collaticia cum Virgilio suo ita tractat Horatius ut —. Und sehr richtig merkt Peerlkamp bei den Worten der Ode: Et studium lucri au: Ex illo lucri studio veteres et recentiores plurimi interpretes fecerunt Virgilium Maronem mercaturae deditum, sive alium Virgilium mercatorem. Jocatur Horatius. Vinum mereberis Nardo: immunis apud me non eris. Lucrum non facies, ego ita damnum meum cavi. Ne morare igitur, deliberans, utrum tua nardus pluris sit quam meum vinum. Ex illo errore orti sunt tituli in quibusdam Mss. Ad Virgilium negotiatorem. — Dass aber diese Titel, welche sämmtlich nicht ursprünglich sind, in keiner Art eine Entscheidung bringen, steht ja ohnehin fest. Und nun will Lachmann sogar in Ode I, 3 einen solchen mercator oder negotiator finden und der dimidium animae des Horaz sein soll neben seinem Freunde, dem Dichter! Gewiss an sich selbst in hohem Grade unwahrscheinlich, und was wird denn für das Gedicht gewonnen? Wird es dadurch zusammenhängender, angemessener? Eher das Gegentheil, denn dem Kaufmann, der davon lebt, dass er über Meer schifft, dem durfte vollends nicht die Schiffahrt als ein böses Ankämpfen gegen Natur und Gottheit dargestellt werden, dem durfte man nicht die impiae rates und das vetitum nefas zu hören geben. Und nun gar die Worte: fraude mala — stultitia, scelus, welche doch jedenfalls auf den angeredeten Kaufmann mit bezüglich sein mussten. Trifft nun diese Argumentation fehl, so spricht sie für mich, für die Abschliessung der Ode mit V. 8, für die Verwerfung alles Uebrigen. Nur eben das richtige Gefühl, dass dies auf den Dichter Vergil nicht passt, scheint zu einem so verzweifelten Mittel geführt zu haben. Hatte Lachmann dies Gefühl?

Er geht zunächst von etwas Anderem aus, von chronologischen Erwägungen und Bedenken. Horaz habe seine drei Odenbücher dem Augustus gesandt, und zwar nach dem Anfang des Jahres 730 und vor dem Winter 732, denn vorher und nachher sei Augustus nicht in Italien gewesen. Die folgenden Worte nun lauten: „Und gewiss wird man auch nicht versucht, irgend eine Ode der drei ersten Bücher später zu setzen als in den Anfang des Jahres 730, wenn man nur nicht bei Horazens Freunde Virgilius an den Dichter, und bei den Parthern immer gleich an das Jahr 734 statt an 724, 725 (Dio LI, 18, 19) denkt.“ Ich muss annehmen, dass der Kritiker den negotiator Vergilius hier hervorsucht, denn ein dritter Vergil würde nur noch gewagter sein. Was aber das chronologische Bedenken anlangt, so beunruhigt es mich wenig; es würde treffen, wenn feststände, dass wir genau den Text der Odenbücher hätten, welchen Horaz damals dem Augustus überreichte, überreicht haben soll; aber das ist ja eben fraglich und mehr als fraglich. Die Parther spielen in den Fälschungen ganz besonders eine Rolle und hier haben strenge chronologische Maassstäbe ihre Giltigkeit verloren; aber auch ein Gedicht an den Dichter Vergil, ursprünglich nur in zwei Strophen vorhanden und dann von fremder Hand zur Ode erweitert, ist nach aller Wahrscheinlichkeit erst später an diese bevorzugte Stelle gekommen, mithin spricht die Sache nur für mich, nicht gegen mich.

Man beachte übrigens wie leise Lachmann dies ausspricht; er pflegt das zuweilen zu thun, damit man um so mehr die

Ohren spitze. Auf das Nähere der Ode hat er sich nicht eingelassen; er hätte sonst auch wohl den Widersinn wahrgenommen. Seine Argumentation stützt sich besonders auf Epist. I, 13 an Vinius, aber diese Epistel unterliegt selbst mancherlei Bedenken, so dass hier nicht gut ein fester Stützpunkt zu gewinnen ist. Sie hat den Erklärern viel Sorge gemacht und die verschiedensten Auffassungen und Auslegungen hervorgerufen. Bentley half sich durch eine verzweifelte Interpunction, durch sein Punctum nach nitere. Porro — (V. 18). Diese Auskunft, welche bei späteren Herausgebern keine Billigung gefunden, wird von Lachmann wieder empfohlen und zu Grunde gelegt — nur Meineke, der 1834 noch nitere porro gab, hat sich in seiner neuen Ausgabe von 1854 durch Lachmanns Autorität bestimmen lassen. Döderlein ist mit Recht darauf nicht eingegangen; ebenso Ribbeck. Ich spreche noch besonders über diese merkwürdige Epistel.

Für die Fälschung in Ode I, 7, 2 bimarisve Corinthi vergleiche man Ovid Metamorph. VII, 407. Das Gedicht bedarf aber noch fernerer Erwägung (s. w. u.)

In Ode I, 9: Vides ut alta — hatte ich die Kühnheit gehabt, die erste Strophe mit dem sehr in die Augen fallenden beschneiten Soracte zu streichen, s. Minos S. 421, und ich sehe mich darin bestärkt; was aber die von Meineke so heftig angefochtene dritte Strophe anlangt, so mache ich besonders noch auf V. 11 aufmerksam: deproeliantes, nec cupressi, welcher nämlich an dem Mangel der Cäsur leidet und von dem abweicht, wie Horaz die dritte Zeile des alcäischen Maasses zu behandeln liebt (s. o.); deproeliantes ist überhaupt eine nicht weiter vorkommende Wortbildung. Meineke rügte die Tautologie, ich bemerke noch die Nachahmung von Ode I, 11, 5, und dass die Fälschung sich gern des dem Horaz so eigenthümlichen simul bedient. Aber alles das heilt die Ode nicht; dazu bedarf es der Einsicht in das tiefer liegende Leiden. Dies erkenne ich darin, dass in den Anfangsstrophen von Winter, von Kälte und Unwetter die Rede ist, dem mit Feuer und Wein zu begegnen sei, dass wir aber im Folgenden einen ganz anderen Gegensatz bekommen, nämlich Alter und Jugend. Was soll auch im Winter campus et areae! Hierauf hin halte ich allerdings eine Herstellung für möglich, diese ist aber keineswegs so einfach und muss dem Nachfolgenden vorbehalten bleiben.

Auch das über Ode I, 12 Gesagte bedarf einer Ergänzung und sogar Berichtigung; es bleibt dies aber vorbehalten für einen weiteren Zusammenhang.

In Beziehung auf Ode I, 28, die vielbesprochene Archytasode, war mir eine Bemerkung von Buttmann entgangen, deren Verfolg aber sehr deutlich gegen Dr. Heller (s. o.) spricht und in gleichem Maass meine Auffassung bestätigt. Buttmann (Mythol. II, S. 369) bemerkt, dass Torrentius die Ode bei V. 21: me quoque — theilen wolle, was offenbar ein sehr richtiges Verständniss der Sache einschliesst; B. will dennoch nicht auf diese Theilung eingehen, macht aber aufmerksam auf einen Punct, der noch von keinem der früheren Kritiker bemerkt worden, nämlich dass das me in V. 21 dem te in V. 1 entspreche, und dies eben bestimmte ihn die Ode nicht zu theilen. Wie sonderbar! Wäre seine Auffassung von dem Wesen, dem Umfang und der Art der Fälschung mehr entwickelt gewesen, so hätte er gerade hierin den Grund erkennen müssen, weshalb zu jenem Ursprünglichen dies Untergeschobene hinzugekommen. Archytas war durch die Erwähnung von Tarent gegeben, das te im Gegensatz zu jenem me sollte nun eben das schlau erfundene Bindemittel sein. Aber gerade der Anfang mit me quoque war schön, entsprechend dem nempe in Satir. I, 10 und dem mehrfach besprochenen ergo in Ode I, 24; wogegen das te quoque Vergilio comitem in dem Epigramm des Domitius Marsus doch von anderer Art ist, denn hier erhält das quoque durch das Nächstfolgende sogleich seine volle Erklärung.

Für Ode II, 3: Aequam memento — bemerke ich noch, dass im Gegensatz zu den dick aufgetragenen Endstrophen Horaz die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Lebens mit grosser Feinheit nur durch die kurze Blüte der Rose giebt: nimium breves flores rosae.

In Ode II, 3 las Meineke in seiner ersten Ausgabe V. 9 Qua, in der zweiten aber quo, und nach Maassgabe der ältesten Handschrift: quid laborat, demgemäss beide Sätze als Frage, mit gutem Grund und zum Gewinn des Gedichtes, wie denn auch Haupt nachgefolgt ist. Die Handschriften Lambins ergaben qua, die von Bentley benutzten, so wie die ältesten

Drucke aber quo, gleichwohl entschied sich der Kritiker für jenes, offenbar wegen des Zusammenhanges dieses qua mit dem an gleicher Versstelle stehenden huc in der nächsten Strophe. Lehrs wehrt die Fragezeichen ab, verbleibt aber dennoch bei dem quo und conjiciert errant ubi obliquo laborat; nicht glücklich. Auch Bentleys Conjectur ramosque et erscheint in keiner Art als Verbesserung (s. o.). Lambins altaque populus neben pinus ingens ist gleichfalls vom Uebel: das schöne Bild geht verloren, übrigens wohl nach der Natur gemalt, d. h. mit Beziehung auf eine einladende Stelle im Garten der Villa seines Freundes, was allerdings durch das fragende quo und quid besser hervortritt: Lass nicht umsonst den holden Platz dich einladen. Und wie sehr wird das zerstört durch die folgenden Trivialitäten! Dellius soll sich freuen seines schönen Besitzes — und da ihn erinnern an den lachenden Erben!

Auch Ode II, 10: Rectius vives — bedarf dringend einer Herstellung, welche ich erst nach Erscheinen des Minos in meinem Exemplar vermerkt finde. Die Hülfe ist leicht und einfach zu bringen durch blosses Fortstreichen der letzten Strophe, welche nur prosaisch wiederholt, der wahre horazische Schluss bei den Worten neque semper arcum tendit Apollo lässt sich schwer verkennen.

In Ode II, 13: Ille et nefasto — erhält die zuerst von Ellendt gebrachte Abscheidung der beiden Schlussstrophen eine nicht unerhebliche Unterstützung durch Folgendes. Horaz als unter dem Schutz der Musen stehender Dichter kann in der Unterwelt nur im Elysium seinen Sitz erhalten, ebenda, wo Sappho und Alcaeus sind, der Ort wird ausdrücklich genannt sedes discretae piorum. Wenn nun Alcäus hier singt, wie können da Cerberus und die Eumeniden seine Zuhörer sein! Ferner ist nun wohl noch in V. 5, welcher nach unserer Zurechtlegung der erste Vers wird, das et: Illum et parentis — wohl zu beachten; denn es scheint dies noch ganz besonders die Interpolation der davor gesetzten Strophe begünstigt zu haben, ganz ähnlich, wie jenes nempe in Sat. I, 10. Gerade dies et wird erst schön und bedeutsam, wenn ihm nichts vorhergeht, am wenigsten ein anderes et, das nämlich jenes herabzieht zum ganz Gewöhnlichen, denn das et et bezieht sich gegenseitig auf einander, während das einfache et auf das, was der Dichter erst erzählen will.

Zur Schlussode des dritten Buches, V. 2 merkt Professor Herbst in Danzig (der verehrte Lehrer meiner Jugend) in seiner 1866 erschienenen Ausgabe der horazischen Oden und Epoden an: „regalique situ pyramidum. In der Bedeutung Bau, welche hier der Sinn erfordert, kommt situs sonst nirgends vor. Man darf aber annehmen, dass der Dichter auch hier die III, 6, 32 erwähnte Regel befolgt hat. Nauck nimmt dagegen situs in der Bedeutung Schmutz, Moder = squalor, und indem er in der Zusammenstellung der Worte regali situ wiederum ein Oxymoron findet, übersetzt er sie durch verwitterte Herrlichkeit. An einen solchen Vergleich konnte Horaz unmöglich in diesem Schlussgedicht denken, welches ein hohes Selbstgefühl fast in jeder Zeile verräth.“ Sehr richtig, aber zugleich ein neuer Beweis, wie nothwendig es ist die Zeile zu streichen, so wie ein Beweis, auf welche Sophisterien und Verkehrtheiten man verfällt, wenn man sich der Annahme von Interpolationen verschliesst. Die von Herbst gemeinte Regel ist nun: Dixeris egregie, notum si callida verbum Reddiderit junctura novum — aber schwerlich hieher passend, es würden sonst auch wohl Spätere auf diese Bedeutung von situs eingegangen sein.

In Beziehung auf Ode IV, 4 bin ich seitdem einen nicht unwichtigen Schritt weiter gegangen, doch verlangt dies das Eisen nochmals ins Feuer zu nehmen, wozu weiterhin sich der geeignete Zusammenhang finden wird.

Ode IV, 12 ist schon oben berührt worden (bei Ode I, 3), ich habe aber in Beziehung auf Minos S. 345 etwas zu berichtigen oder näher zu bestimmen. Wenn ich noch der Angabe der Commentatoren: ad Vergilium medicum Neronum folgte, so ist das zunächst für die Kritik gleichgiltig, aber ich nehme keinen Anstand dies aufzugeben und mit Ernesti (s. o.) mich für unseren Dichter Vergil zu entscheiden, denn der Arzt (oder gar Salbenhändler) Vergil ist ebenso ein Phantasiegebilde der Commentatoren wie der Salbenhändler, beide nur aus den Worten geschlossen. Und wie soll auch der dem lucrum Nachgehende zugleich juvenum nobilium cliens sein! Dennoch könnte bei der letzten Strophe mit den consiliis und dem misce der Fälschung etwas der Art vorgeschwebt haben, so dass dies erst nachträglich hinzugekommen wäre unter Einfluss der Annahme eines solchen zweiten Vergil. In diesem Fall würde

Minos doch recht gewittert haben; der Respect vor den Commentatoren muss aber, mit Lehrs, je mehr und mehr schwinden.

Beginnen wir nun das Gedicht mit V. 13: Adduxere sitim — und schliessen es mit V. 20 — eluere efficax, so bekommen wir wieder eines der kleinen Zettelchen, welche einer wirklichen Einladung gelten und erst später zu einer Ode aufgebauscht worden sind, um uns den grossen Abstand des wahren Horaz von der industriellen Fälschung zu vergegenwärtigen. Die Fälschung hat abenteuerliche Erklärung, diese wieder neue Fälschung herbeigeführt.

Im zweiten Stück der Epoden hatte ich auf einige eingeschwärzte Verse hingewiesen. Bei V. 35 ist wohl noch die metrische Behandlung zu bemerken, welche mit dem Dactylus, Tribrachys, und was besonders anstössig ist, mit dem Anapäst von dem Uebrigen erheblich abweicht. Das hat Voss bestimmt hier eine dichterische Absicht zu erblicken, wie er sich bemüht, dies in der Uebersetzung wiederzugeben: „Und den Hasen in Angst und dich, du reisender Kranich, fängt.“ Aber wenn der Hase in Schlingen gefangen wird, ist er eben nicht flüchtig. In solchen Dingen ist Horaz stets genau, und was davon abweicht, ist Fälschung. Ich sehe übrigens, dass auch bereits Meineke aufmerksam geworden ist, welcher sagte: Anapaesto in hac trimetri parte usum esse Horatium difficile ad credendum est. Aber er setzt hinzu: Legitur quidem in Epod. V, 79; allein gerade diese fünfte Epode habe ich für untergeschoben erklären müssen und darin Martins volle Zustimmung gefunden; es wäre mithin Meinekes letztere Bemerkung kein Gegengrund für die erstere, sondern nur ein neuer Beweis für die Richtigkeit meiner Verwerfung, welche diesen Punkt noch nicht ins Auge gefasst hatte. Aber Meineke sind noch zwei andere Fälle entgangen, nämlich Epod. X, 19: Jonius udo cum remugiens sinus, und XI, 23: Nunc gloriantis quamlibet mulierculam. Aber auch diese beiden Fälle, der letztere im unzweifelhaft Echten, brauchen nicht stutzig zu machen, denn es findet hier eben ein besonderes statt: das i ist als j, d. h. als Consonant zu nehmen, wie Vergils abjete costas und fluvjorum rex Eridanus —. Die pedestre Ausdrucksweise in den Epoden brachte dies eben nahe, so dass hier keine Ausnahme, sondern wohl gerechtfertigte Eigenheit zu beachten ist. Was übrigens die zweite

Epode anlangt, so habe ich in Beziehung auf dieselbe noch Einiges auf dem Herzen, wofür sich der Ort finden wird.

Wenn ich, Minos S. 245, in der Beschreibung des Gastmahls bei Nasidienus, Sat. II, 8, V. 88, in folgender Weise emendiert zu haben glaube:

Pingnibus et ficis pastae jecur anseris album, statt pastum et albae, damit nämlich das Weiss nicht auf die Gans, sondern, wie alle Gourmands wissen werden, auf die Leber bezüglich sei, so ist hier zu vergleichen Petronius Satyr. XCIII:

Ales Phasiacis petita Colchis
Atque Afrae volucres placent palato,
Quod non sunt faciles, at albus anser
Et pictis anas enotata pennis
Plebejum sapit.

Also, was ja auch an sich selbst einleuchtet, kann die weisse Gans nicht eine besondere Delicatesse sein, sie gehört vielmehr gar nicht auf eine feine Tafel. Uebrigens ist auch bei Juvenal die lebergebende Gans Masculinum, mithin wohl oben pasti zu lesen.

Zur Bestätigung meiner Auffassung, dass die Epistel an Torquatus (Epist. I, 5) als wirkliche Einladung zu betrachten sei, nicht ein zunächst für die Oeffentlichkeit verfasstes Product, beachte man besonders noch die Worte: tu, quotus esse velis, rescribe.

Ist aber die Epistel eine solche wirkliche Einladung, alsdann erscheint die Ausführung in jenen trivialen Versen hier um so unerhörter; sie sind an dieser Stelle trivial, obwohl sie Graeco de fonte cadant.

NEUNTES BUCH.

> Dic aliquid dignum promissis.
>
> Horat.

I.

SATIR. I, 2.

Der Richter der Schatten, Minos, hat sein strenges Urtheil, im Interesse des Dichters, auch auf die Satiren des Horaz erstreckt, jedoch mehr gelegentlich, so dass hier nur weniges und immer nur einzelne Zeilen dem kritischen Verdict unterlegen sind. Und doch steht es gerade von den Satiren am meisten fest, dass sich die Interpolation an denselben vergriffen hat; hier, wie es im Uebrigen leider nicht der Fall ist, geben die Handschriften einen Zusatz zu erkennen, den falschen Eingang der zehnten Satire des ersten Buches, den darum auch die conservativsten der neueren Herausgeber, Orelli, Stallbaum, Krüger, nicht in Abrede zu stellen vermögen. Und dieser Zusatz ist von der auffallendsten Art, er trägt seine Absicht an der Stirn, so dass es befremden würde, wenn er der einzige sein sollte. In der That ist er es nicht; wie man hier am Anfang hinzugethan hat, so anderswo am Schluss: ich habe schon in meiner früheren Schrift dies von der fünften Satire des ersten Buches nachgewiesen, wo nach den munteren Worten: credat Judaeus Apella! die nächsten drei Verse zu verwerfen sind; aber ich habe noch ein anderes Beispiel in Bereitschaft, das unsere Aufmerksamkeit in viel höherem Grade verdient. Der Fall gewinnt noch ein besonderes Interesse durch seine nahe Beziehung auf die Schrift des jungen Lessing, „Rettungen des Horaz."

Wenn irgend jemand zufolge seines Rechtsgefühls und seines Scharfsinns der Mann war, um verleumdeten Grössen nach Jahrhunderten und Jahrtausenden zu ihrem Recht zu helfen, so war es Gotthold Lessing, und schon in seiner Jugend tritt diese Eigenschaft hervor. Auch die genannte Schrift giebt davon entschiedenes Zeugniss; es lässt sich aber dieselbe nicht berühren, ohne hier sogleich ein paar Stellen daraus hervorzuheben:

„Ungerecht wird die Nachwelt nie sein. Anfangs zwar pflanzt sie Lob und Tadel fort, wie sie es bekömmt, nach und nach aber bringt sie beides auf ihren rechten Punkt.“ —

„Auch Tugenden und Laster wird die Nachwelt nicht ewig verkennen. Ich begreife es recht wohl, dass jene eine Zeitlang beschmitzt und diese aufgeputzt sein können, dass sie es aber immer bleiben sollten, lässt auch die Weisheit nicht glauben, die den Zusammenhang aller Dinge geordnet hat, und von der ich auch in dem, was von dem Eigensinn der Sterblichen abhängt, anbetungswürdige Spuren finde.“

„Sie erweckt von Zeit zu Zeit Leute, die sich ein Vergnügen daraus machen, den Vorurtheilen die Stirne zu biethen, und alles in seiner wahren Gestalt zu zeigen, sollte auch ein vermeinter Heiliger dadurch zum Bösewichte und ein vermeinter Bösewicht zum Heiligen werden. Ich selbst — denn auch ich bin in Ansehung derer, welche mir vorangegangen, ein Theil der Nachwelt, und wenn es auch nur ein Trilliontheilchen wäre — — ich selbst kann mir keine angenehmere Beschäftigung machen, als die Namen berühmter Männer zu mustern, ihr Recht auf die Ewigkeit zu untersuchen, unverdiente Flecken ihnen abzuwaschen, die falschen Verkleisterungen ihrer Schwächen aufzulösen, kurz alles das im moralischen Verstande zu thun, was derjenige, dem die Aufsicht über einen Bildersaal anvertraut ist, physisch verrichtet.“

Und nun handelt es sich hier um Horaz — leider war die Zeit nicht reif für solche Untersuchungen, wie wir sie bieten, ja Lessing kommt sogar bei dem was er unternimmt, nicht wenig ins Gedränge, weil ihm noch alles für Wort des Horaz gilt, was als solches überliefert worden. Er will den Dichter auf Seiten der Sittlichkeit vertheidigen. „Schon längst, sagt er, habe ich es mit dem bittersten Verdrusse bemerkt, dass eben diesen Stücken auch der Nachruhm des Horaz nicht entgangen ist. So viel er auf der Seite des Dichters gewonnen hat, so viel hat er auf der Seite des ehrlichen Mannes verloren. Ja, spricht man, er sang die zärtlichsten und artigsten Lieder, niemand aber war wollüstiger als er; er lobte die

Tapferkeit bis zum Entzücken, und war selbst der feigherzigste Flüchtling; er hatte die erhabensten Begriffe von der Gottheit, aber er selbst*) — war ihr schläfrigster Verehrer." Dem nun will der Autor entgegentreten und zwar „bei seiner Wollust anfangen." Der Dichter sei hart verleumdet, zunächst von Sueton in seiner Lebensbeschreibung, denn da heisse es: Ad res venereas intemperantior traditur. Nam speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut quocunque respexisset, ibi ei imago coitus referretur. In dem Eifer den Vorwurf abzuwenden, urgiert der junge Lessing zunächst das traditur, das gleich einem dicitur nur eben Sage, nicht sicheres Factum bezeichne, dem aber die gleich folgende bestimmtere Angabe widerspricht. Dass diese sehr ähnlich sich bei Seneca, quaest. natur. I, 16 findet, dort aber von einem Geizigen, Namens Hostius, Lessing vermutet sogar Namensverwechselung mit dem ähnlichen Horatius, fällt schon mehr ins Gewicht, denn man sieht, dass es auch sonst eine vorhandene Sage war, hier von einem Anderen mit mehr Bestimmtheit erzählt — übrigens auch an dieser Stelle nicht verdachtlos, denn die Wollust, zumal wenn sie sich solcher Apparate bedient, passt schlecht zum Geiz, und die ganze Ausführung hat den Charakter der Uebertreibung und Declamation. Nun aber will der treffliche Lessing den Dichter auch gegen all die Thorheiten in Schutz nehmen, welche Franzosen in den amours d'Horace vorgebracht. Sie wollen wenig bedeuten und seine Vertheidigung macht es nur schlimmer, wenn sie sich auch auf die zweite Satire des ersten Buches beruft, denn wahrlich in dieser stehen Verse, welche lauter sprechen, als jene leichtfertigen Herzählungen von des Dichters Liebeshändeln, ja als die schlimme Meldung des Sueton. Auch Wieland kam mit der genannten Satire in nicht geringe Verlegenheit, er muss ihren grösseren Theil für durchaus unübersetzbar erklären und weiss in seiner Einleitung den Dichter nur eben zu entschuldigen mit der allgemeinen Unzüchtigkeit seines Zeitalters. Allein diese hatte damals noch nicht die volle Höhe erreicht, wie später, und sie trat nicht so offen hervor, wir haben vielmehr alle Ursache anzunehmen, dass gerade zur Zeit des Augustus wenigstens der äussere Anstand mehr gewahrt, da ja die Heiligkeit der Ehe betont und gesetzlich von neuem geschützt wurde. Sehr eigenthümlich warnt nun auch die Satire vor Ehebruch, während sie der Unzucht freien Lauf lässt, in einer Weise, dass der Dichter selbst mit seiner Person sich nicht wenig preis giebt (V. 119 ff.); aber selbst jene Warnung geschieht hauptsächlich nur aus dem Gesichtspunkt der Gefahr, der Unbequemlichkeit, der möglichen Täuschung. Die Sache ist freilich nicht so einfach, aber viel schon wird gewonnen, wenn wir das Gedicht mit V. 118 abschliessen: malis tentigine rumpi? Das angeklebte non ego ist hier ebenso Werk des Interpolators, wie in Satire 5, und vielleicht eben desselben. Aber man erkennt sogleich das Flickwerk, denn dieses non ego ist ja eben schon in der Frage enthalten, die Frage sagt kurz und sprechend, was diese Antwort nur ausbreiten kann. Zum Glück nun verräth sich das Unechte nicht nur durch Plumpheit, welche in der That das Mögliche übersteigt, sondern auch dadurch, dass es wiederholt, was schon an seiner Stelle dagewesen und völlig erschöpft ist. Ich mache besonders noch aufmerksam, wie gleich im nächsten Verse, V. 120, der Dichter wieder verschwindet und statt seiner eine dritte Person, Philodemus, mit seinem Geschmack und Urtheil eintritt, so dass man glauben muss, die erste Interpolation beschränke sich auf V. 119: Non ego: namque parabilem amo venerem facilemque, und hier hätten wir eine neue: dann wäre freilich bei V. 123 die dritte und unleidlichste.

---

*) Lessing setzt hier ein Komma, das aber offenbar die Bedeutung eines Gedankenstrichs nach unserer Schreibart hat.

Aber hiemit ist das Gedicht noch lange nicht in Ordnung, es leidet noch an den entsetzlichsten Gebrechen und man muss bewundern, wie das hat entgehen können. Um mit einer Kleinigkeit zu beginnen, so ist V. 89, quod pulchrae clunes — zu tilgen, weil er auf das augenscheinlichste den unverkennbaren Sinn verdirbt. Dieser ist: wenn die Grossen ein Pferd kaufen, prüfen sie es genau, und um nicht von einer einzelnen Schönheit bestochen zu werden, verhüllen sie es und untersuchen das Wesentliche, sie verhüllen insbesondere den Kopf und untersuchen die Füsse: die pulchrae clunes, ardua cervix, breve caput können hier nicht mitsprechen, denn diese sind ja eben verdeckt, oder was sollte sonst noch verdeckt sein?

Dann hätte man wohl aufmerksam werden sollen, wie seltsam verschlungen der Gedankengang von V. 46 bis 85 und noch weiter ist. Die Einleitung ist gegeben durch den völlig deutlichen Vers: Tutior at quanto merx est in classe secunda; es handelt sich um den Verkehr mit der togata. Allein bei V. 64 bekommen wir wieder den Villius in Fausta Sullae gener, also den Sünder nicht mit der togata, sondern mit der Tochter des Consuls. Aber hier ist ja vor und nach die Rede von dem Gegensatz Matrone oder togata, man beachte doch nur V. 77, 78: quare, ne poeniteat te Desine matronas sectarier, und V. 82: melius persaepe togatae est. Das nöthigt denn auch Ausleger und Uebersetzer bei V. 88 matrona in anderem Sinn zu nehmen, wie es oben gemeint ist, gleich mit uxores, während hier mit puella; Voss übersetzt: Ende der edelen Weiber Verfolgungen. Ich halte nun diese Schwierigkeit für unbesiegbar, so dass nur noch Ausstossung der Verse möglich bleibt. Diese muss aber im höchsten Grade willkommen sein, weil wir dadurch die albernen Verse loswerden, welche uns den Dialog zwischen dem muto und dem animus des Villius geben, in welchem ersterer Recht behält. Es wird dann Meinekes Emendation genero (V. 63) entbehrlich. Ich verweise noch auf V. 68, der sich nicht einzeln heraustrennen lässt. Man muss Anstoss nehmen an dem nahe bei einander stehenden fore und foret, während Horaz nur foras hat. Auch ist wohl zu bemerken, dass in V. 66 das pugnis caesus ferroque petitus das obige ille flagellis ad mortem caesus wiederholt. Beachte man besonders noch, dass V. 80–85 und folgende die togata empfohlen wird, während sie doch in dem Abschnitt V. 37—63 für Ruf und Geld ihre besonderen Gefahren hat und in dieser Rücksicht der Matrona gleichgestellt wird. Wiederum herrscht in der ganzen Stelle von V. 88 ab der Gesichtspunkt des Vortheilhaften und Bequemen vor, während doch weiter oberhalb mehr der sittliche Standpunkt festgehalten wird und die ganze Einleitung auf vitia contraria hinführt, so dass dadurch Anfang und Schluss des Gedichtes als zwiespältig und sich widersprechend erscheint. In der That, der ernste Spruch des Cato verliert seine Bedeutung, wenn die niederen Frauenzimmer nur darum den Vorzug erhalten, weil der Käufer hier in der Waare nicht getäuscht werde, wie dies bei Matronen und Vornehmen in ihrer reichen Tracht der Fall sei. Wer alles dies erwägen will, wird sich sagen müssen, es könne das Stück in der vorliegenden Gestalt nimmermehr als Ganzes bestehen.

Und dies gilt in gleicher Weise von der Einleitung und dem was ihr folgt. Deutlich wird hier als Thema resumiert: dum vitant stulti vitia, in contraria currunt, und dann folgt in hundert Versen, eine Ausführung, welche Voss bestimmte zur Ueberschrift „die Eheschänder“; sehr mit Recht. Man kann es kaum eine Abirrung nennen, von der es auch keine Rückkehr giebt, und die Anknüpfung ist äusserst lose. Nun ist auch die Einleitung selbst nicht ohne Störung. Der so lange Zeit verdachtlos gelesene Vers 13: dives agris — ist von Haupt entfernt worden, als aus der ars poetica V. 421 entnommen; aber ich habe zugleich Bedenken gegen V. 27: Pastillos Rufillus olet, Gorgonius hircum, weil darauf nicht die Einleitung passt: sie fallen in entgegengesetzte Fehler; zu solchen Fehlern als hier gemeint sind, zählt unmöglich der hircus. Der Vers steht auch ganz unverbunden, und wenn Meineke (Praef. XXX) sagt, das Asyndeton sei Eigenheit des Horaz, so reduciert sich das allermeistens auf Interpolationen. Aber eben dieser Verdacht trifft in anderer Weise auch schon die beiden vorhergehenden Verse, weil nämlich die unmittelbar davor stehenden Verse: si quis nunc quaerat, quo res haec pertinet? illuc: Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt, das zuvor Gesagte zusammenfassen und nun nicht von neuem Aehnliches folgen kann, am wenigsten mit einem so viel schwächeren Fall.

Wie nun hier einen Ausweg finden? Man kann die Betrachtung von beiden Enden anfassen, indem man nach einem vernünftigen Zusammenhang sucht vom Anfang ausgehend oder vom Schluss her. Das Richtige, falls es überhaupt gefunden werden kann, wird sich auf beiden Wegen gleich ergeben müssen.

Ich halte dafür, dass das Stück mehr als irgend ein anderes Zusätze erhalten, und zwar, dass es durch eine Reihenfolge von unten angefügten Zusätzen zu seiner jetzigen Ausdehnung angewachsen ist, woraus sich ergiebt, dass die Kritik in umgekehrter Folge die angehefteten Fetzen abzulösen hat. Wir trennten schon den Schluss, von V. 119: non ego — ab: wollen wir nun schliessen mit: malis tentigine rumpi? Es empfiehlt sich allerdings als Schluss und war sicherlich auch ein solcher, nur nicht der des Dichters. In der ganzen Partie oberhalb des Verses ist meines Bedünkens nichts enthalten, das der Rettung werth wäre, wohl aber Wiederholung und Ausbreitung dessen, was oben in der Kürze schon besser gesagt ist. Wollen wir nun abschliessen mit V. 79, der gleichfalls einem Schluss ähnlich sieht? Wir haben uns schon ausgesprochen gegen die Stelle von Villius und den scurrilen Dialog und es ist hier nicht das erste Mal, dass die nach starker Würze suchende Interpolation den Dichter, für den keine Achtung vorhanden ist, im Geschmack einer späteren Zeit so arg vergröbert hat. Oder wollen wir schliessen mit V. 63: peccesne togata? Dann behielten wir die philisterhafte Stelle, welche sich einführt mit den Worten: tutior at quanto merx est in classe secunda, ganz im Widerspruch mit dem obigen nil medium est, V. 18, denn dies wäre ja eben das medium zwischen dem dort Angeführten. Besser schon schlössen wir bei V. 46: Galba negabat; ein so kurzer Satz am Schluss ist überdies horazisch; aber gut erst schliessen wir bei V. 36: Cupiennius albi. Dies ist munter und geistreich, eine höchst pikante Zweideutigkeit in diesem Zusammenhang, die nicht durch Nachfolgendes verwischt werden darf, und die einen neuen Beweis giebt, dass nicht in V. 70 das Wort in seiner eigentlichen Bedeutung in demselben Gedicht stehen kann. Auch das audire est pretium bezeichnet wohl die Anfügung, während der kurze Satz von Cupiennius das Muster für jenes Galba negabat geworden ist; letzteres also Nachahmung, d. h. späterer Zusatz.

Bei diesem Schluss erwächst nun auch erst die Möglichkeit der Verbindung mit den einleitenden Versen, namentlich, wenn die Verse 25—27 fortfallen, und das nil medium sich unmittelbar an V. 24 anschliesst. Das Ganze verbleibt so in den Extremen und Gegensätzen, es behält gleichen Ton, hat ein gleiches Maass von Ernst und Laune — der Abstand aber von dem was daraus geworden, ist beträchtlich, das Vorliegende wahrhaft ungeheuerlich. Mag man immerhin sagen, der Dichter werde in seinen früheren Werken noch nicht diejenige Meisterschaft besessen haben, welche sich in späteren Werken, namentlich in den Episteln zeigt: ich stimme zu, denn selbst was wir gewinnen, steht noch nicht auf der Stufe künstlerischer Vollkommenheit, aber es ist hier eine feste Grenze und Horaz kann zu keiner Zeit ein Stümper sein; auch handelt es sich gar nicht um solches was einen Anfänger verräth, sondern um Zusammenstellungen, welche nie und nimmer von Einer Hand kommen können.

Ein besonderes ist noch, dass das sittlich Anstössige gleichen Schritt hält mit dem künstlerisch Unmöglichen; was würde Lessing sagen, könnte er davon Kunde haben —?

Anlangend die Kürze des Gedichtes ist auf Sat. I, 7 zu verweisen; und noch ein dritter Fall wird sich hinzufinden.

II.

HORAT. SATIR. I, 3.

Auch das dritte Stück des ersten Satirenbuches ist für unsere Art der Kritik in hohem Grade herausfordernd. In Gedanken und Worten ist es voll der unerträglichsten Wiederholungen und man muss es mit der Logik und dem sensus communis nicht genau nehmen, um hier alles gutheissen und in Ordnung finden zu können.

Um mit einer Kleinigkeit anzuheben, die es aber doch auf der Waage der Kritik nicht ist: glaubt man etwa, dass Horaz V. 69 dulcis amicus, und Vers 139, 140 dulces — amici wiederholen könne? Ich müsste hier meinerseits jenes Non ego! und hier gewiss mit Grund, entgegensetzen. Nicht minder ist die siebenmalige Wiederholung von vitium und vitia, kurz nach einander: V. 1, 20, 25, 28, 35, 39, 49, ausserdem noch V. 68, 70, 76, also zehnmal im Ganzen, in hohem und höchstem Grade auffallend; ein sorgfältiger Dichter, wie Horaz es ist, kann das nimmermehr geschrieben haben. Ebenso wiederholt sich immerfort Gedanke und Bild, so dass wir dem entschiedenen Stümper gegenüber stehen: wer kann das für Horaz in Empfang nehmen! Welch ein Magen, welche Verdauung gehört dazu! Und nun die ungeschickte Geschichtserzählung von V. 95 ab!

Um den Leser nicht hinzuhalten: das Ganze ist matt, trivial und verlässt gar sehr den Charakter der Satire; so sehr es sich auch um darstellungsvolle Züge bemüht, erreicht es doch nichts damit, da es sie an falscher Stelle und ohne rechten Zusammenhang vorbringt, ein wohlfeiles Moralisieren und der entschiedene Gemeinplatz muss doch zuletzt den fühlbaren Mangel an Stoff und vollends an poetischem Inhalt ersetzen. Mit einem Wort: das Stück ist untergeschoben. Aber auch selbst als ein solches, wo sich doch der Maassstab schon sehr herabstimmen würde, hat es nicht Einheit genug, ich glaube darin das Werk dreier verschiedener Hände zu erkennen, von denen die erste von V. 1—20: fortasse minora — geht, die zweite von V. 21—95: sponsumve negarit —, die dritte von V. 96 bis zum Schluss; die mittlere scheint aber die ursprüngliche Fälschung vollbracht zu haben, an welche sich dann die beiden anderen erst angelehnt hätten.

Das erste dieser drei Stücke ist sprachlich und stilistisch bei weitem das geschickteste, aber es passt sehr wenig zum Ganzen, denn wenn es selbst den Gesichtspunkt, aus dem hier der wunderliche Tigellius geschildert wird, mit den Worten ausdrückt: nil fuit unquam sic impar sibi — was thut dies mit dem Thema des Uebrigen, dass man nicht nur die Fehler Anderer, sondern auch seine eigenen sehen solle — ein Thema, das freilich nicht in die Satire passt, sondern so viel als möglich deren Gegentheil ist. Nur durch die gezwungene und unpassende Wendung bei V. 19: Quid tu? Nullane habes vitia konnte hier eingelenkt werden, während man doch, was hier von Tigellius erzählt wird, nicht einmal vitium nennen kann, wenigstens müsste es in ganz anderem Sinne geschehen, als hier Wort und Begriff im Folgenden genommen wird. Dazu kommt das Bedenken, das in dem angefügten Satz liegt: immo alia et fortasse minora. So lesen die Handschriften; recht auffallend aber ist, dass Meineke in der Ausgabe von 1834 gab haud fortasse minora, während er in der von 1854 auf et zurückgekehrt ist. Nur ein Codex des Fea giebt haud und zu bemerken ist, dass Codex B. den ganzen Vers fehlen lässt. Es ist wohl zu verstehen, aus welchem Grunde dieser Kritiker, der gerade darauf ausgeht, den wuchernden Conjecturen gegenüber einen handschriftlich begründeten Text herzustellen, dennoch diesmal so stark gegen die Autorität der Handschriften nach jenem haud griff, weil nämlich das et fortasse minora hier einen lahmen und schiefen Sinn giebt. Er ward dann aber später wieder seines Grundsatzes gedenk; oder sollte er erkannt haben, dass auch das haud die Sache nicht ins Gleiche bringt? Denn, in der That, das Eine ist nicht besser als das Andere, die ganze Betrachtung, die Einmischung des Dichters überhaupt gehört nicht hieher; und das Nächste: Maenius absentem — beginnt ohne allen Uebergang. Das Machwerk verräth für den Kundigen nicht undeutlich seinen späteren Ursprung: es wird eine Anecdote, aus der damaligen reichen Memoiren-Literatur geschöpft, hier angebracht und der Verfasser glaubte um so besser davon Gebrauch machen zu können, als sie eben den Tigellius betrifft, der in der vorhergehenden Satire nur kurz berührt ist. Vielleicht kann auch die Art, wie hier des Cäsar gedacht wird, nicht recht im Sinn des Horaz und der Gegenwart erscheinen. Ist nun aber das Stück, oder zunächst diese Partie, untergeschoben, alsdann werden wir auch bei dem Jo Bacche stehen bleiben können, und es wird weder der Lachmannischen Conjectur Bacchae, noch der Horkelschen Jo Bacche et bedürfen.

Das zweite Stück entbehrt nun ganz besonders aller dichterischen Eigenschaften, namentlich der horazischen Laune und Grazie und wird darin nur von dem dritten noch übertroffen. So fallen ihm denn auch die vielen vitia zur Last, die für den Verfasser des ersten Stückes nur bestimmend gewesen sind im Eingang und im Uebergang, um nämlich dem Thema sich anzuschliessen und darauf zurückzukommen, während ihm selbst noch deren sieben verbleiben, ungerechnet, wo es ihm gelingt, einen anderen Ausdruck dafür zu finden. Das Ganze dreht sich um den trivialen, aller poetischen Darstellung unfähigen Satz: Nam vitiis nemo sine nascitur — und die Ausführung ist niedrig und ordinär.

Nach einer anderen Seite irrt das dritte Stück ab, hier war die Schwierigkeit, für eine Anfügung Stoff zu finden, noch grösser, wie sich das sogleich in der allgemeinen geschichtlichen Betrachtung zeigt. Darauf verliert sich der Verfasser in eine Polemik gegen die stoische Philosophie, welche die Grade des Versehens und Vergehens nicht hinlänglich unterscheide, was freilich weit ab von allem Poetischen liegt und der herbeigezogene Rex will gar nicht passen. Beispiel und Ausdruck ist gleich wohlfeil und gemein und wenn nunmehr das Stück schliesst: Inque vicem illorum patiar delicta libenter — so sind delicta freilich weit entfernt von dem, was an den Wunderlichkeiten und Thorheiten des Tigellius als vitium bezeichnet wurde, so dass also Anfang und Ende gar nicht mehr zusammenpassen.

Auffallend bleiben noch die besonders in dem mittleren Stück hervortretenden gehäuften Elisionen, die barbarisch und unaussprechbar klingen, z. B. V. 22:

Quidam ait, ignoras te an ut ignotum dare nobis —

oder V. 27:

Quam aut aquila aut serpens —

oder V. 33:

Non alias quisquam at tibi amicus ut ingenium ingens

oder V. 39:

Turpia decipiunt vitia, aut etiam ipsa haec —

Weit über das hinaus, was Horaz in den Satiren hat, um den Conversationston zu geben — vielleicht Uebertreibung des späteren Verfassers, um sich den Anschein der Echtheit zu geben, wie ich denn bei einem anderen Dichter davon ein deutliches Beispiel habe — oder will man etwa hier ein Stück älterer Dichtung annehmen, das mit Einleitung und Schluss zu einer horazischen Satire aufgestutzt wurde? Wäre es nur inhaltsvoller und gescheidter! Für ein Jugendwerk des Horaz aber würde es immer noch viel zu schlecht sein; ausserdem widerspricht ja die sehr geschickte Einleitung dem sehr Ungeschickten, das folgt.

Es gehört viel dazu dies Stück und Satire I, 9, die aber keineswegs einzeln steht, Einem und demselben Autor beizumessen. Dies gilt namentlich von der nachfolgenden I, 4: Eupolis atque Cratinus — ein Stück, das die grösste Sorgfalt, Feinheit und eine Stufe der Kunst zeigt, welche, wo nicht schon Meisterschaft ist, doch derselben überaus nahe kommt. Der Abstand dieses Gedichtes von dem vorhergehenden ist, wie dies jeder erkennen muss, der beide näher darauf ansehen will, so gross und gewaltig, dass dieser unmittelbare Eindruck mehr beweist, als alle Darlegung im Einzelnen. So wenig der Verfasser von Satir. I, 3 zugleich Satir. I, 4 geschrieben haben kann, ebenso wenig der Verfasser von Satir. I, 4 jene.

Und doch findet unter diesen beiden Satiren ein unverkennbarer Zusammenhang statt, d. h. die echte hat eingewirkt auf die Entstehung der Untergeschobenen, und zwar so unverkennbar, dass von hier aus sich ein neuer und starker Beweisgrund für die Fälschung ergiebt. Auch hier am Schluss der vierten Satire ist von vitium die Rede V. 129, 131, 140. Aber wie anders! Die geringen, die unschuldigen Fehler, deren der Dichter sich zeiht, um anderen gegenüber nicht fehlerlos zu erscheinen, sind eben die Beobachtung der Menschen, sein Satirenschreiben. Nicht ohne Absicht bringt er das Wort vitia dreimal an — eben darum der abgeschmackte Fälscher zehnmal. Augenscheinlich haben wir hier schlechte Nachahmung, aber eine solche, welche dem Dichter gefährlich und verderblich wird. Die dritte Satire muss von dieser Stelle verbannt werden, sie darf hier nicht stehen, weil sie die Wirkung der echten vernichtet, das Feine kann hinter dem Groben nicht zur Geltung kommen, das Original nicht hinter der Nachäffung.

III.

SATIR. I, 4.

Schon Wieland ist die vierte Satire des ersten Buches als eines der schönsten, feinsten, liebenswürdigsten Werke des Dichters erschienen, und wahrlich haben wir Ursache grade in solchen Dingen das Urtheil Wielands als ein competentes zu achten. Wie anders würde er noch geurtheilt haben, hätte er das Stück gekannt in seiner wahren Gestalt!

Eben wegen seiner Vortrefflichkeit ist auch dieses Gedicht der Beschädigung durch falschen Zusatz nicht entgangen, die Herstellung war aber um so schwerer als der Schaden durch eine überaus gewandte Hand zugefügt worden. In der That, um hier einzugreifen, musste man schon viele Schäden ähnlicher Art kennen, man musste schon in ihrer Heilung glücklich gewesen sein, ein Fall, in dem ich glauben durfte mich zu befinden. Wenigstens ist mir bei erneutem Lesen die schadhafte Stelle sogleich kenntlich geworden, wenn das Mittel zur Rettung des Dichters auch nicht ebenso nahe lag.

Die leidende Stelle betrifft 20 Verse, V. 43 bis 63. In V. 64 fällt auf: Hactenus haec: alias justum sit necne poëma — Worte, welche doch deutlich genug sagen, dass der Dichter abbrechen, hier nicht weiter das Thema verfolgen will, während im Vorhergehenden die Sache schon breit und zum Ueberfluss behandelt worden, aber auch zugleich trivial und nichts weniger als horazisch, in Gedanke und Wort. Dazu abscheuliche Wiederholungen, die um so weniger in einem Gedicht stehen können, das, wie dieses, die Vorgänger ihrer Sorglosigkeit und Nachlässigkeit, ihrer Schnellfertigkeit beschuldigt und fortan von dem römischen Dichter Strenge und

Sauberkeit der Arbeit verlangt. Ich bemerke nur die Wiederholung neene poema in V. 45 und in V. 64, ferner in V. 41: qui scribat uti nos und in V. 56; his, ego quae nunc, Olim quae scripsit Lucilius; ferner V. 42: Sermoni propiora und V. 47, 48: nisi quod pede certo differt sermoni sermo merus; letzteres überhaupt stark ins Breite und Flache gezogen. Auffallender ist hier die ganz von dem Thema abführende Erwähnung der Komödie, so wie überhaupt der geänderte Ton der Betrachtung, und dies um so mehr, als die Komödie, d. h. die alte, Eingangs genannt wird und hier die mittlere Komödie der Griechen, d. h. Menander und Philemon, gemeint sein müsste. Die Ausführung, so dass sogar eine besondere Scene vorgebracht wird, verliert sich nun weitab von dem Inhalt des Ganzen und besonders schlimm ist, dass hier der Vater zum Sohn spricht, während weiterhin der Dichter seinen eigenen Vater zu sich sprechen lässt. Wer sich auf Kunst versteht, muss einsehen, dass beides nicht neben einander sein kann, schon dieser Dialog schadet dem Effekt jenes Gespräches, für das die hellere Beleuchtung aufgespart werden musste, und nun hier in diesem ganz Beiläufigen, ganz Ueberflüssigen auch die Rede des Vaters zum Sohn. Keine Künstlerhand kann das geschrieben haben, am wenigsten die des Horaz. Und nun sagt dieser ja auch einleitend: pauca accipe contra — um dann so Weitläuftiges, so Abschweifendes folgen zu lassen?

Wieviel gleichartiger, wie viel runder, wie viel planvoller und zusammenhängender wird nun das Ganze, wenn wir V. 43: Ingenium cui sit — bis V. 63: disjecti membra poetae — streichen und unmittelbar V. 42 mit V. 64 verbinden. Auf den ersten Blick wird man vielleicht den Verlust beklagen, aber schwerlich auf den zweiten und dritten. Wir können dem Falsator dankbar sein, dass er uns einen Vers des Ennius erhalten hat, aber ist es nicht abgeschmackt den ohnedies schon allzu sehr ausgebreiteten Satz, dass die Redeweise der Komödie nur durch das Metrum sich von der Prosa und der Rede des gemeinen Lebens unterscheide, auch nach der positiven Seite ausführen und durch ein Beispiel belegen zu wollen. Nur ein Grammatiker konnte auf diesen Gedanken kommen, er wählte aber den Ennius, um ein Gegenstück zu Lucilius zu haben. Und nun passen auf diese Stelle auch gar nicht einmal die disjecti membra poetae — die also ganz mit Unrecht hinterdrein berühmt geworden sind.

Uebrigens haben wir wahrscheinlich zwei Interpolationen zu unterscheiden, erstlich die beiden in sich abgeschlossenen Verse 43, 44: Ingenium — honorem, denen sich dann erst das Fernere angeschlossen hat.

Ich halte diese Rettung für eine der wichtigeren, denn sie giebt uns nicht nur das schöne Gedicht in seiner ganzen Schönheit, sondern sie weist auch darauf hin, welche Maassstäbe wir an den Dichter zu legen haben, so dass, was darunter bleibt, ihm nicht gehören kann.

Aber noch Eines ist zu bemerken in Beziehung auf das vorige Gedicht und die darin so vielfach vorkommenden vitia, denn leicht könnte eingewendet werden, sie zeigten sich auch hier mehrfach. Allerdings, und zwar kommen sie fünfmal hinter einander vor, wer aber die Sache näher ansieht, wird sogleich erkennen, dass der Fall ein ganz anderer ist; dort nur lästige Wiederholung, hier künstlerische Intention, denn es handelt sich um den Gegensatz wahrer Fehler und dessen was der Dichter kleine und verzeihliche Fehler nennt: mediocribus et quis Ignoscas vitiis teneor, um dann zu diesen kleinen Fehlern, er wiederholt es ausdrücklich, seine Poesie, das Satirenschreiben zu rechnen: hoc est mediocribus illis Ex vitiis unum. Oder sollte gar der Fälscher geglaubt haben, er werde horazisch scheinen, wenn er nur auch das Wort vielfach bringe und darin noch ein Mehreres thue? Es bleibt aber der ganze Unterschied zwischen Original und Nachahmung, zwischen der Hand des Meisters und Stümpers.

IV.

SATIR. I, 5.

In der fünften Satire des ersten Buches hatte ich bereits im Minos S. 242 die Verse 101—103: non ego — tecto ausgeschieden; sie verderben gänzlich den munteren Schluss und erweisen sich als angeflickt; ich komme hier auf das heitere, in leichtester Tonart frei hingeworfene Gedicht zurück, aber nicht weil ich noch ferneres abzuscheiden fände, sondern weil ich hier eben noch zeitig genug aufmerksam werde, eine Bemerkung Bentleys in Erinnerung zu bringen, welche bei den neueren Herausgebern ganz in Vergessenheit gekommen ist. Der treffliche Kritiker, von dem selten ein Wort nicht beachtenswerth ist, hat hier einen Vers als verdächtig, als nicht von Horaz kommend bezeichnet, V. 92: Qui locus a forti Diomede est conditus olim. Ein im Horaz von Bentley ausgeschiedener Vers, aus inneren Gründen ausgeschieden, das ist sicherlich ein Umstand, der in unserer Sache nicht unerwähnt und unerwogen bleiben darf.

Es handelt sich um jenes Städtchen — quod versu dicere non est, Signis perfacile est, und der Scholiast sagt uns, es sei Aequus Tuticus gemeint, woran auch der Kritiker keinen Zweifel hat, dagegen erklärt er den angeführten Vers für des Horaz unwürdig, die Notiz sei nach Art eines Geographen, nicht eines Dichters, der Interpolator habe noch ein ferneres Zeichen hinzufügen wollen, woran Aequus Tuticus erkennbar werde: hoc, inquam, cogitavit versiculi hujus quicumque fuit auctor: de suo scilicet largiri voluit aliud signum quo Equus Tuticus agnosceretur. Non tamen a me impetrare possum, ut Flaccum nostrum tam illepidi versus parentem fuisse credam.

Locum quippe condere ne Latinum quidem videtur, certe nusquam quemquam sic locutum esse memini. Urbes quidem et arces et oppida conduntur, loca ipsa condi neque dicuntur neque possunt. Gewiss hat die Bemerkung Grund und der Vers muss fallen; er kann um so weniger stehen, als der Dichter das Scheiden seines Freundes Varius eben melden will. Aber Bentley vertraut nicht leicht inneren Gründen, wo nicht zugleich äussere hinzukommen. In der That fehlen diese nicht. Er merkt zum Schluss an: Denique ad haec verba nihil quicquam annotatum est, neque ab Acrone neque a Porphyrione; magnum utique signum, in illorum olim exemplaribus ea non comparuisse. — Und allerdings ist der Inhalt des Verses von der Art, dass Commentatoren ihn nicht übergehen konnten, wenn sie ihn lasen. Also doch auch wieder noch ein diplomatisches Zeugniss! Dennoch haben beide Ausgaben Meinekes, mit ihm Lehrs, ferner Haupt, Stallbaum u. A. den Vers beibehalten.

Auch Peerlkamp in seiner Ausgabe der horazischen Satiren (Amsterdam 1863) hat Anstoss an dieser Stelle genommen, aber was er versucht kann ich nicht glücklich nennen, ganz abgesehen von der Veränderung der Worte und der Construction, nämlich:

> Siquis perfacile est: locus a forti Diomede
> Conditus est olim; venit vilissima rerum —

Und: aquae nec ditius urna. Ich werde am Schluss des Buches mich näher über diese letzte Arbeit des geschätzten Mannes äussern.

V.

SATIR. I, 6.

Immer sind die besten, die interessantesten Stücke am meisten der Verfälschung durch Zusatz ausgesetzt gewesen, insbesondere diejenigen, welche auf die Person des Dichters und sein Leben Bezug haben, so in den Oden, den Satiren, den Episteln. Satire 6 des ersten Buches hat nun besonders gelitten; erfinderische Auslegung, und gewagte Euphemismen können aber nicht ersetzen, was hier an einfachem Zusammenhang fehlt. Bentley war genöthigt, eine Aenderung gegen alle handschriftliche Autorität zu machen; umsonst, denn die ausserordentliche Verworrenheit bleibt und muss jedem entgegentreten, der unbefangen und mit offenem Auge das Gedicht betrachten will: alles wieder That der Interpolatoren, und an mehr als einer Stelle.

Am leichtesten macht sich das Fremdartige am Schluss kenntlich, durch Ton und Inhalt, denn dieser ist unvereinbar mit der einfachen Tendenz, der klaren Lage des Ganzen, er widerspricht ohnedies dem unmittelbar Voraufgehenden. Wie unpassend in dem an Mäcenas gerichteten Brief der Reihe nach zu erzählen, wie Horaz den Tag zubringt, und das so unschmackhaft, so philisterhaft! Das Gedicht ist mit Vers 121 abzuschliessen, d. h. mit dem sorglosen Einschlafen; hier nochmals das Tagewerk vorzubringen ist unmöglich, zumal da ja das vagor eben schon im Vorhergehenden ausgedrückt worden. Ad quartam jaceo — man hat die Wahl zwischen einer gewaltsamen Auslegung des jaceo von Lesen und Studieren oder der Annahme, dass der Dichter sich als Langschläfer und Faullenzer einführe; zu vergleichen, z. B. Epist. I, 17, 6, 7:

Si te grata quies et primam somnus in horam Delectat. Im Folgenden begegnen wir neuen Unwegsamkeiten, aber auch zu Anfang und in der Mitte ist das edle Werk mit Versen belastet, welche den Fortgang wesentlich stören; ich bezeichne V. 17: qui stupet — bis 23: pelle quiessem. Bentley nahm an dem nos in V. 18 Anstoss und wagte, diesmal im offenen Widerspruch mit der Ueberlieferung, vos zu setzen, weil er es für unschicklich und unstatthaft hielt, dass Horaz sich a vulgo longe longeque remotum nenne. Er hätte vielmehr anstossen sollen an dem facere, denn es handelt sich ja um das Geschätztwerden, nicht um das Schätzen. Die ganze Stelle kommt quer hinein, unterbricht und ist an sich taub. Weiterhin wird die Stelle V. 40—44: at novius — saltem tenet hoc nos dieselbe Beurtheilung verdienen; ein sinnloses Abschweifen in einer übertriebenen Manier, wobei auf sehr fern liegende Weise die letzten Worte dem vulgus in den Mund gelegt werden müssten. Diesen überhaupt hereinzuziehen kann nicht des Dichters Absicht gewesen sein, sondern ist Werk der Fälschung, welche an V. 15 anknüpft. Man beachte noch die Wiederholung in V. 130: his me consolor victurum suavius — während schon V. 110: hoc ego commodius quam tu, praeclare senator. Statt lusumque trigonem glaubte Bentley nudumque emendieren zu müssen, was nicht hilft. Der Art noch manches, was das schöne Gedicht verunziert und schwerfällig macht: vielleicht wird es möglich, dasselbe seiner Ursprünglichkeit noch näher zu bringen.

VI.

SATIR. I, 7.

Ein Stück, das wir in unserer Darstellung und Beweisführung uns nicht dürfen entgehen lassen, ist die siebente Satire des ersten Buches, denn mehr als vieles Andere giebt sie zu bedenken, wie wenig wir in dem überlieferten Text den wahren Horaz haben, sie stellt aber auch mit starken Farben das Verhältniss unserer Kritik zur bisherigen ins Licht.

Recht auffallend ist, wie leicht die neueren Herausgeber und Kritiker sich mit der Satire abfinden, nachdem die älteren darin so grosse Schwierigkeit erkannt, dass sie zu den gewaltsamsten Abänderungen bereit waren. Nun ist aber auch das Stück seinem ganzen Inhalt nach von allen übrigen Satiren völlig abweichend und wer Wieland, dessen feiner Sinn sich hier wieder einmal glänzend kund giebt, mit Aufmerksamkeit gelesen, hätte doch wahrlich schon bedenklich werden müssen. Man sehe nur, wie viel Mühe der treffliche Mann aufwendet, um den Dichter gegen nahe liegende und wohl gerechtfertigte Vorwürfe in Schutz zu nehmen, so dass, wenn zu seiner Zeit die Unechtheit einer horazischen Satire im Reich der Möglichkeit gelegen hätte, er nach seiner Wahrnehmung und seinem Urtheil veranlasst gewesen wäre, sie auszusprechen. Die Sache werde, so meint er, in ihrer Zeit mehr Bedeutung gehabt haben, es drehe sich freilich alles nur um ein Bonmot, es sei nicht auffallend, wenn dies uns frostig erscheine, man werde begreiflich finden, dass ein so jovialischer junger Mann, wie Horaz damals gewesen, dieses Bonmot der wenigen Mühe, die ihm die Versification desselben kosten mochte, habe würdig finden können, u. s. w. Aber mit diesem leichten Gewicht der Satire hält nun auch das Einzelne gleichen Schritt, und recht sehr ist aufmerksam zu machen, wie der Uebersetzer, um das Stück durchzubringen, überall nachhelfen und auffärben muss, immer ein schlimmes Zeichen für die Echtheit. In dem nämlichen Fall befindet sich diesmal auch Voss, und wenn sich bei ihm das Gedicht allenfalls liest, so kommt ein gut Theil davon auf seine eigene Dichtung.

Schon die Scholiasten sind durch die Satire in Verlegenheit gekommen, so dass Wieland hier bemerkt, es habe ihre Zunft an keinem anderen Schriftsteller sich so oft und so gröblich versündigt wie an dem unsrigen. Ich nannte schon die älteren Kritiker, deren Bedenken mehr sagen wollen. In der That von Bedeutung ist das Urtheil Tanaquil Fabers, welcher gleich an den einleitenden Worten den ernstesten Anstoss nahm. Er sagt: Si res et omnibus lippis et tonsoribus nota est, quid igitur attinet illam narrare? Ridiculus foret Horatius. Lego itaque

omnibus haud lippis notum et tonsoribus esse —

also gerade das Gegentheil dessen, was alle Handschriften geben, und eine Abweichung, die schwer zu glauben ist; aber wenn wir auch die Remedur nicht zugeben, die Bemerkung behält darum doch ihre Richtigkeit. Bentley lässt Fabers Emendation nicht gelten, zwar keineswegs, weil sie gegen alle Handschriften gemacht werde, denn er selbst sei zum öftern dazu genöthigt worden und werde auch ferner danach thun; aber — die Gründe müssten stärker sein: sed melioribus, ni valde fallimur, argumentis freti. Und was setzt nun Bentley seinem Vorgänger entgegen? Es sei nicht lächerlich, eine bekannte Geschichte zu erzählen, und er beruft sich auf Ovid Ars I, 681:

Fabula nota quidem, sed non indigna relatu — In keiner guten Stunde hat Bentley das geschrieben, denn es beweist nicht für ihn, sondern wider ihn. Eben dieses Zusatzes bedurfte es, um das Bekannte zu entschuldigen, aber ohne Entschuldigung das Bekanntsein hervorheben und dann erzählen, schlecht erzählen, das ist doch wahrlich ein Anderes! Hier also Faber im Recht, Bentley im Unrecht.

Aber der grosse Kritiker macht es sogar noch schlimmer, denn er nimmt nun selbst Anstoss an eben diesem Vers, an einem anderen Wort, dem Wort lippis, und er hält eine Emendation für nöthig, gleichfalls gegen alle Handschrift. Auf das Schiefe des Ausdrucks hatte freilich schon der Scholiast nicht umhin gekonnt zu verweisen. Man erwartet, gegenüber den Barbieren und Barbierstuben, die Quacksalber und deren Buden, nicht aber ihre Patienten, die Triefäugigen! Das ist richtig, und darum emendiert Bentley, diesmal rasch entschlossen: Omnibus et medicis notum et tonsoribus — wo denn aber die Aerzte sich bei ihm bedanken mögen mit den Barbieren in Parallele gestellt zu werden, ganz abgesehen, dass die beschäftigten Aerzte weniger Zeit haben zum Plaudern als die wartenden Patienten. Gewiss also keine Heilung, sondern nur Anerkenntniss des Uebels, und, ich meine, eines unheilbaren.

Glaube man nicht, es sei das Nachfolgende ebener. Meinerseits bin ich stets angestossen bei V. 9, wo es heisst: Ad Regem redeo. Man sollte denken, der Verfasser sei von diesem Rex, dem Einen der Beiden, um die es sich handelt, weit abgeschweift, allein er hat ihn gar nicht aus dem Auge verloren, denn er ist ja nur kurz zuvor zweimal, V. 5 und 6 genannt und auch die beiden zwischen liegenden Verse stehen in mittelbarem Bezug auf ihn, so dass sich die Rückkehr gar nicht begreift. Das wäre nun eine Stelle, wo Lehrs eine grössere Lücke bezeichnen könnte; allein im Text hat er eine solche nicht vermerkt, so dass mir auch eine Zeit lang die Intention seiner Kritik entgangen ist.

Diese ist nun in der That sehr eigenthümlich und kennzeichnend, er scheint aber auf seine Operation etwas zu geben, wie dies in dem Commentar ausgedrückt ist. Allerdings nimmt Lehrs eine Lücke an, die sehr frühzeitig entstanden sein müsste, denn sie ist ausgefüllt vor der Zeit aus welcher unsere Handschriften sind; diese nämlich stimmen überein in der Ausfüllung, der falschen Ausfüllung, welche der Kritiker nun endlich durch eine bessere ersetzen will. Aber die Lücke ist nicht, wie wegen des redeo zu vermuten war, eine grössere, sondern sie ist eine kleine, von wenigen Worten, nicht vor dem redeo, sondern an Stelle eben dieses. Es sei eine Lücke von drittehalb Versfüssen gewesen und hier habe man das so schlecht passende Ad Regem redeo gesetzt als Ausfüllung. Dazu würde denn freilich noch ein ganz besonderer Dummkopf erfordert, und überdies eine Zahl von Schwachköpfen, die das in Empfang nehmen konnten! Wer sieht nicht, dass, je unpassender diese Ausfüllung, um so unwahrscheinlicher deren Annahme sei. Aber Lehrs hat noch einen anderen Grund, eine andere Intention; er glaubt nämlich noch ein zweites Leiden der Stelle wahrzunehmen und dies will er gleichzeitig heilen, mit demselben Mittel. Ihm ist die Parenthese von neun Versen unerträglich und er geht nun darauf aus an Stelle jener drei Worte etwas Anderes zu setzen, das zugleich die Möglichkeit ergebe die Klammern der Parenthese zu löschen und alles in fortgehende Rede zu verwandeln, ähnlich wie er es in Epist. I, 15 gethan hat (s. w. u). Es fragt sich, ob er hier glücklicher und in besserem Recht sei. Leider muss ich es verneinen.

Mit Vertauschung der Worte lauten die Verse 9 und 10 bei Lehrs:

> Moliri exitium, postquam nihil inter utrumque
> Convenit. hoc etenim sunt omnes jure molesti —

Ich sehe ab von den speciellen Worten, welche der Erfindung des Kritikers gehören, und halte nur den Gedanken fest. Dieser geht dahin, den mit postquam beginnenden Satz zum Vorhergehenden, nicht aber zum Folgenden zu ziehen, so dass er also Nachsatz wird zu ersterem, nicht aber Vordersatz zu dem spät nach der Parenthese bei V. 18 eintretenden Nachsatz: Bruto praetore tenente —. Man darf eingestehen, dass mit den zwei Worten viel vollbracht ist, in der That eine totale Aenderung des Gedichtes; man kann das sogar sinnreich nennen, aber es ist verkehrt und falsch. Gerade auf die Parenthese kommt es an, sie ist die unverkennbare Intention des Verfassers und sie hier entfernen zu wollen, ist nur noch mehr vom Uebel als in Epist. I, 15. Auch wird damit gar nichts gebessert, im Gegentheil, es wird verschlimmert; nur eben fürs Auge sind die Klammern entfernt, der Inhalt bleibt und das Abschweifende ist stärker und störender, wenn es sich nicht selbst als Abschweif giebt — der übrigens hier auch Humor sein soll und somit einen wesentlichen Theil des Inhalts ausmacht. Also welche Kritik!

Was von unserer Parenthese zu denken sei, zeigt sich erst bei näherem Vergleich mit der schon erwähnten Epistel I, 15. Mit unverkennbarer Absicht unterbricht sich hier der

Dichter zweimal durch eine längere Parenthese, einmal V. 2 bis V. 13, von 10 und einem halben Verse, dann bei V. 16—21 von nicht vollen sechs Versen, und diese Parenthesen hat er selbst noch besonders hervorgehoben, denn beide Male beginnen sie mit demselben Wort, mit nam, fügen sich in derselben Weise an, unterbrechen beide Male den Vordersatz; aber dieser Vordersatz geht auch noch weiter, er geht über beide Parenthesen hinaus und sein Nachsatz beginnt erst bei V. 25. Nun ist der grosse Vordersatz mit seinen Parenthesen aber auch sehr einfach gebaut, er besteht aus lauter Parallelsätzen, so dass die ganze Construction mit ihren gleichartig eingefügten Zwischensätzen sich vollkommen übersehen lässt als ein lustiges Kunststück des launigen Dichters. Nichts Aehnliches hier; denn in unserer Satire stellt die Eine Parenthese sich unmittelbar zwischen Vordersatz und Nachsatz, und bei der Kürze des Vordersatzes und dem Mangel an jeder Nachhülfe wird dies Verhältniss um so undeutlicher. Was folgt? Unmöglich kann das von der Hand des Dichters sein, es kann nur sein von der Hand eines ungeschickten Nachahmers, dem unzweifelhaft als Vorbild die genannte Epistel vorlag, deren Wesen und Kunst ihm aber verschlossen blieb. Dasselbe ist freilich Lehrs begegnet und sogar Ribbeck, der unbegreiflicher Weise ihm folgt.

Ja, um es sogleich auszusprechen, die Satire ist das Werk eines Rhetors, der natürliches Interesse für den Gegenstand hatte, ein mühsames Werk, das aber doch horazische Leichtigkeit, horazischen Humor affectieren wollte: dadurch erklärt sich alles, was sonst nicht zu erklären wäre. Zunächst das ad Regem redeo. Eben so wie die Parenthese, ist es entschiedene Nachahmung, recht eigentlich, wie der Dichter sich räuspert und spuckt, man vergleiche Satir. I, 6, 45: Nunc ad me redeo — ferner Sat. I, 1, 108: unde abii redeo. Gerade dies redeo, das Lehrs in unserer Satire vertilgt, ist in hohem Grade kennzeichnend für sie und ihr Wesen. Und man erwäge selbst nochmals alles Einzelne, wie sonderbar, wie quer hinein die Dinge vorgebracht sind, so dass kaum eine Zeile gesund und einfach dasteht, alles am verkehrten Ende angefasst ist und jeder Organismus und natürliche Fortgang vermisst wird. Mag man das ridetur ab omni Conventu impersonaliter oder personaliter nehmen, immer ist es höchst ungeschickt der Wirkung vorzugreifen, und die indirect vorgeführte Rede lässt das Zwerchfell des Lesers unbewegt, noch weniger haben wir bei den folgenden Versicherungen der Beredtsamkeit und verspüren nichts von der Schärfe der italischen Lauge, mit welcher der Grieche begossen worden. Auch rächt er sich ja nicht sowohl an seinem Gegner, als an Brutus, dem Prätor, und was der Sache die Krone aufsetzt, ist, dass Persius die beiden Brutus, wo nicht verwechselt, so doch confundiert — wie dies schon Wieland bemerkt hat; übrigens ein Seitenstück zu der Verwechselung der beiden Scipionen in der interpolierten Stelle, Ode IV, 8 (s. o.) Der Emendationen von Faber und Bentley bedarf es jetzt aber ebenso wenig als der von Lehrs, dagegen stimmt nun alles wohl zusammen und spricht, ich sollte meinen, für unsere Darlegung.

Und nun passt ein Gedicht solchen Inhalts auch sehr wenig für die Lage des Horaz, der ja im Grunde sich in gleichem Fall befand mit diesem proscriptus Rex, ja die blosse Erwähnung des Brutus, auf dessen Seite er einst gestanden, war misslich — wie dies gleichfalls schon Wieland gefühlt hat.

VII.

HORAT. SATIR. I, 10.

Noch einmal muss ich zurückkommen auf die von Lucilius handelnde Satire. Wir wissen es, dass an ihrem Anfang ein Attentat auf sie gemacht worden, das glücklicherweise nicht gelungen ist, aber es ist auch ein Gleiches an ihrem Schluss geschehen, und das ist gelungen.

Ich gehe hier vielleicht zu schnell, und ich wünsche nichts zu versäumen, was uns sicheren Baugrund verschafft; überdies ist hier noch ein Wesentliches in unserer Sache nachzuholen.

Mir ist nicht unbekannt, dass Döderlein (in seiner Bearbeitug der Heindorfschen Ausgabe der Satiren) und desgleichen J. Becker, in Schneidewins Philologos, IV, S. 490, sich angestrengt haben, diese Verse dem Horaz zu erhalten, gewiss nicht zu dessen Vortheil. Die Gründe sind erkünstelt und können, gegenüber der Beweiskraft der Codices, so wie den Forderungen der Poesie und der Kenntlichkeit der Unterschiebung, nicht ins Gewicht fallen, wie sie denn auch auf die philologischen Herausgeber, Meineke, Stallbaum, Haupt und selbst den hoch conservativen Orelli keinen Eindruck gemacht haben. Letzterer (man sehe dessen Excursus I. de VIII versibus subditiis) weist sie dem Zeitalter des Fronto zu. Vor allem ist hier wieder der Aeusserung Lambins zu gedenken, nach welcher die Verse zu verwerfen sind, auch wenn sie in allen Manuscripten ständen, und welche schliesst mit den Worten: hos versus si quis non videt non esse Horatianos, is in his litteris parum videt — ein Urtheil, das man unbedingt unterschreiben muss. Bentley lässt die Verse fort ohne Weiteres als abgemachte Sache und als selbstverständlich.

Ich meinerseits hielt es für Pflicht, die Stelle mitzutheilen, in welcher Lambin sich als einen so einsichtsvollen Kritiker zeigt und mit der er recht eigentlich den Anfang dessen macht, was man mit dem Namen der höheren Kritik zu bezeichnen pflegt, jedenfalls derjenigen, der auch wir unsere Bestrebungen widmen. Rechnet man hinzu, was Guiet in ähnlicher Weise für griechische und römische Autoren geleistet, so ist den französischen Gelehrten des siebzehnten Jahrhunderts sicherlich eine besondere Ehre zu geben, denn sie sind hierin lange Zeit unerreicht geblieben, was aber grossentheils die besonderen Umstände erklären, welche ich im Minos (S. 145 ff.) dargelegt habe: die Ueberstürzung Hardouins und das verhängnissvolle Eingreifen der Jesuiten mit der unausbleiblichen Gegenwirkung.

Es darf nun die Sache für erledigt gelten: jene acht Verse sind Interpolation, wie wir deren viele andere kennen gelernt haben, sie behalten aber in dieser Untersuchung und ihrer Geschichte eine besondere Bedeutung, weil hier die Interpolation zuerst erkannt worden. Ich fahre nunmehr fort, indem ich wiederhole, die zehnte Satire ist nicht bloss am Anfang interpoliert, sondern ebenso auch an ihrem Schluss.

Zweimal bereits, wo der Dichter mit einer Frage schloss, welche die verneinende Antwort des Lesers voraussetzt, sahen wir die Interpolation mit non ego anknüpfen und alsdann mit nam fortfahren (I, 5, 101; I, 2, 119); hier haben wir nun den dritten Fall. Ich hatte in meiner früheren Schrift dies non ego, nam bei V. 76 noch für das Original angesehen, dem eben die Fälschung nachgebildet habe, allein ich überzeuge mich, dass es auch hier als solches nicht zu halten ist. Der Inhalt dessen, was hier mit jener Anknüpfung als Gegensatz zu dem als Frage hingestellten Ausspruch gebracht wird, ist um so weniger an seinem Ort, als eben dies schon vor dem Ausspruch gesagt ist, oder vielmehr, als die Frage selbst schon Gegensatz eines anderen positiven Satzes ist: contentus paucis lectoribus — daraus an tua demens —? Dieser so stark ausgesprochene Satz ist aber durch nichts zu überbieten und stellt sich deutlich als beabsichtigter Schluss dar, hinter welchem die angeklebten Worte nur matt und lahm nachhinken, so sehr sie sich auch durch anziehende Erwähnung berühmter Namen und durch persönliche Verhältnisse des Dichters zu empfehlen suchen: aber alles dies ist entlehnt und erweckt vielmehr für den, welcher mit dem Inhalt und der Art der Interpolatoren bekannt ist, nur Verdacht. Man sieht eben die verstimmende Absicht. Ganz anders behandelt Horaz dergleichen.

Im Einzelnen fehlt es nicht an Gründen für die Verwerfung. Derselbe Sänger Hermogenes Tigellius, welcher am Schluss einen so wenig zum Ganzen stimmenden Fusstritt erhält, kommt auch sonst bei Horaz vor, in der echten Satire I, 2 und in der verdächtigen I, 3; aber in der ersteren schon ist er todt, soll er also hier in der zehnten, die doch nach Allem die spätere sein muss, wieder leben! Der auffallende Umstand hat sogar schon die Kritiker genöthigt, und Wieland stimmt ihnen bei, einen doppelten Tigellius anzunehmen, Vater und Sohn, oder einen Adoptivsohn, der das Geschäft fortgesetzt und überdies es mit Horaz soll verdorben haben. Nicht besser steht es mit dem Demetrius, der hier unmittelbar mit Tigellius zusammen genannt wird, bei V. 79 zwischen beiden noch der Schmarotzer Fannius, während Horaz diesem Tigellius oben V. 18 einen ganz anderen Genossen giebt, den nur als simius iste bezeichneten, welcher lediglich für Calvus und Catull schwärme. Wieland will in diesem eben unseren Demetrius finden und meint, die Ausleger hätten ihn mit dem bei Quintilian, Inst. XI, am Schluss genannnten actor comoediarum verwechselt — aber könnte hier nicht der Verfasser selbst den Irrthum begangen haben? Diejenigen, welche den Schluss der Satire loben wollen, heben besonders hervor, dass Horaz, wo er sich den Staatsmännern Pollio und Messala zuwendet, die bescheidene Einführung mache: ambitione relegata; aber er hat ja zuvor den Maecenas zwischen Varius und Vergilius genannt. Während nun die meisten dieser aufgezählten Freunde aus anderen Sermonen (vergl. I, 4, 21; I, 5, 40; I, 9, 22 und 60) so wie aus den Oden und Episteln entnommen sind, verweist uns der letzte Vers: J, puer, atque meo citus haec subscribelibello auf Properz, III, 23, 23:

> J, puer, et citus haec aliqua propone columna,
> Et dominum Esquiliis scribe habitare tuum.

Es handelt sich nämlich um die verlorene Schreibtafel und niemand wird leugnen, dass der Vers mit dem Vorhergehenden im engsten Zusammenhange steht, was sich in der vorliegenden Satire nicht behaupten lässt.

Ein besonderer Grund des Zweifels an der Echtheit des Schlusses ist noch, dass Horaz bei V. 54 sich seine Stellung angewiesen, bereits selbst seinen Werth bestimmt hat und dass er nun bei V. 58 mit at dixi auf das verlassene Hauptthema des Gedichtes, den Werth des Lucilius, zurückkehrt, offenbar den Schluss vorbereitend, man vergleiche Sat. I, 1, 108: Illuc, unde abii, redeo; dasselbe thut er hier ohne es ausdrücklich zu sagen. Somit kann er nicht wohl nochmals abirren, namentlich nicht auf sich, seine Freunde und Feinde wiederum zurückkommen. Giebt man dieser Auffassung weitere Folge, dann ist aber auch Grund, schon bei V. 80: saepe stilum vertas — anzustossen. Wieland musste hier in seiner paraphrasierenden Verdeutschung stark nachhelfen, Voss in seiner Uebersetzung einen Absatz machen, ich aber halte dafür, dass die Mahnung an die Schriftsteller Roms, fleissiger und sorgfältiger zu arbeiten, schlecht hieher passt, wo vielmehr die feinere Arbeit der neueren Dichter schon als Voraussetzung dem Ganzen zu Grunde liegt, namentlich Horaz sie für sich in Anspruch nimmt, und nun ja auch soeben von Lucilius gesagt worden ist: lebte er in unserer Zeit, so würde auch er die Vorzüge haben, welche heutzutage unerlässlich und Eigenthum aller guten Dichter sind; deren ja auch bereits eine ganze Zahl genannt worden. Man erwäge dies und sage sich, wie wenig die Verse von V. 80 ab natürlichen Anschluss haben. Glücklicherweise kommt nun auch Aeusseres hinzu. Die Verbindungspartikel fehlt, sie konnte freilich auch nicht gefunden werden; dagegen wiederholt sich, wie das bei Einschub zu geschehen pflegt, unleidlich das saepe in V. 79 und 80: saepe caput — saepe stilum, und letzteres ist nun auch noch aus anderem Grunde unstatthaft wegen des kurzen e in saepe vor dem st. Eben dies kommt bei Horaz, meines Wissens, gar nicht vor, und Aehnliches mit sp nur einmal, Sat. I, 5 V. 35: praemia scribae, kann aber in diesem leicht hingeworfenen Reisebericht Entschuldigung finden, sehr schwer dagegen an unserer Stelle bei dem Inhalt der Worte selbst, welche Sorgfalt empfehlen.

Es ist noch manches, woran ein feineres Gefühl in den Endversen Bedenken finden dürfte, die Hauptsache bleibt immer, dass der Zusatz das Gedicht aus der Bahn bringt, ihm die Rundung nimmt, nicht minder die Harmlosigkeit seiner ganzen Erscheinung, denn was wäre es anders als dass der Dichter auf nicht allzu geschickte Weise sich seiner hohen Bekanntschaften rühmt, wobei den Einzelnen um so weniger geschmeichelt wird, je mehr ihrer aufgezählt werden, und dass er diese vor aller Welt auffordert seine Werke zu loben. Ich meine, Horaz hätte nicht so sprechen können. Dagegen recht auffallend V. 82, 83: An tua demens Vilibus in ludis dictari carmina malis? als ob denn das etwas Schlimmes wäre, nicht vielmehr das, was der Dichter sich wünschen sollte, was über Horazens Wünsche hinaus lag und was ihm zu Theil wurde. Es sieht dies aus wie ein versteckter Scherz, den sich ein Interpolator, vielleicht selbst ludi magister, gemacht habe.

Nicht unwahrscheinlich ist mir übrigens, dass wir hier eine ganze Reihe verschiedener Zusätze haben, und nach der letzten Betrachtung wird sogar das non ego, das uns auf die Spur führte, sich nicht einmal an Echtes angesetzt haben. Von hier bis V. 85: dixit, dann 86—89: men moveat — Tigelli, endlich Plotius — libello, wobei sogar die Halbverse 89, 90 doliturus — nostra besonderer Einschub sein könnten. Auf solchem Wege aber würde sich das doppelte Vorkommen von Demetrius und Tigellius in diesen letzten Versen erklären. So wenig sie dem Dichter gehören zu können scheinen, so artig und sinnreich sind sie in der Feder der Interpolatoren, welche hier eine Art von besonderem Schluss des Buches machen wollten, eine Intention, welche culminirt in dem wahrscheinlich doch aus Properz entlehnten Endverse — man muss gestehen, alles recht wohl auf Täuschung berechnet. Wie einfach, wie edel, wie harmlos und unschuldig, insbesondere aber wie bescheiden ist nun das Werk in der Gestalt, wie wir es herzustellen gemeint sind, gewiss ganz so, wie man sich denken kann, dass der fein fühlende Dichter sein erstes Werk in die Welt gab: er deutet seinen Fortschritt über Lucilius hinreichend an, sucht dann aber diesen in seinem Werth zu halten. Was soll da die in diesem Zusammenhang triviale Lehre: saepe stilum vertas —!

Ich werde soeben noch aufmerksam, dass unter denen, welche die Echtheit der acht Eingangsverse verfechten, sich auch **Reisig** befindet, jedoch mit dem Unterschied, dass diese

Verse nicht am Eingang, sondern erst nach V. 71 stehen sollen. Es ist dies zwiefach falsch, da die Verse nicht dem Horaz gehören und an dieser Stelle noch weniger passen als wo sie angeheftet worden; aber es liegt dem Versuch das Richtige zum Grunde, dass hier bei V. 71 eine Fuge ist, dass Fremdartiges folgt. In der That haben wir hier den Schluss des ursprünglichen, des horazischen Gedichtes anzunehmen; das Gedicht kehrt auf Lucilius zurück und sagt von ihm: Lebte er in unserer Zeit, er würde thun gleich uns, gleich mir:

in versu faciendo
Saepe caput scaberet vivos et roderet ungues.

Erst so trifft Eingang und Schluss zusammen und das Stück erhält seine volle Abrundung, wie seine Klarheit und Leichtigkeit, überdies die heitere Wendung, die Bildlichkeit, mit der Horaz den Leser zu entlassen liebt.

Wird nun der Sermon abermals um volle 21 Verse kürzer, so haben wir ein neues Beispiel einer nicht umfangreichen Satire unseres Dichters, diese Analogie kann aber dem Resultat unserer Kritik über Satir. I, 2 nur das Wort reden. Und man beherzige V. 17 unseres Gedichtes: est brevitate opus —!

VIII.

SATIR. II, 3.

Noch ein Stück von besonderer Wichtigkeit in unserer Sache ist übrig, die dritte Satire des zweiten Buches. Gelingt es nicht dies Gedicht seiner ursprünglichen Gestalt um ein erhebliches näher zu bringen, oder wenigstens die Verunstaltung durch fremde Hand glaubhaft zu machen, immer noch würde die Gegnerschaft ein Bedeutendes in Händen behalten, mit dem sich behaupten liesse, Horaz sei nicht der sorgsame Dichter, wofür wir ihn halten, sondern es verblieben seine besten Stücke voll Mängel verschiedener Art, voll Nachlässigkeit, voll Wiederholung, voll Planlosigkeit, Unklarheit, ja Verworrenheit. Es bedarf also hier ganz besonders einer eingehenden Erwägung.

Recht auffallend, dass die bisherige Kritik das Werk nur mit so scheuer Hand berührt, ja wohl sich ganz davon fern gehalten hat, bis auf Schäden der äussersten Oberfläche. Horkel und Lehrs haben hier (s. o.) ein paar gute Verbesserungen im Wort gebracht, während Bentley diesmal weniger glücklich war, denn seine Aenderung balatrone statt baratrone V. 166 konnte von den Nachfolgern nicht festgehalten werden und V. 188 quaere statt quaero widerstreitet dem Metrum, während es einen tieferen Blick in die Beschaffenheit des Textes zu erkennen giebt, worauf ich zurückkomme. Was die höhere Kritik, d. h. die Frage nach echt und unecht, anlangt, so hat hier allerdings Meineke das Eis gebrochen, allein nur mit einer sehr kleinen Oeffnung, indem er nämlich V. 163 ausscheidet. Ich habe im Minos, S. 240, diesen Riss erweitert bis auf 7 Verse der Umgebung, aber freilich auch das noch lange nicht genügend, denn bei fortschreitender Ueberzeugung von dem Umfang der fremden Zusätze im horazischen Text mussten hier die vielfachen Gebrechen sogleich anschaulich werden, wenn auch nicht sofort zu helfen war.

Die Bedeutung und der Sinn der Satire ist von Wieland trefflich gefasst und ins Licht gestellt worden. Horaz hat eben den Besitz des ihm von Mäcenas geschenkten Sabinums angetreten, richtet sich's ein und baut; darüber hat er längere Zeit nichts von seinen Versen hören lassen. In feiner Weise und ganz nach seiner Art nun will er sich wieder mit einem Sermon und zwar einem grösseren zeigen, um nach längerem Schweigen wohl auch einen Fortschritt seiner Kunst zu bekunden, denn das ist dem Stück anzusehen. Die persönlichen Beziehungen bilden die Hauptsache, die scheinbare Einrahmung ist diesmal der Kern, die Füllung nur Folie. Dem entspricht nun auch der Grad der Erhaltung: Eingang und Schluss zeigen uns augenscheinlich und unverkennbar den wahren Horaz, während sich Gleiches von dem, was die Mitte bildet, nicht sagen lässt, denn dies wird schwerfällig, unschmackhaft an vielen Stellen und sogar im Ganzen schleppend und langweilig. Der grosse Abstand kann wohl niemandem entgehen, das Verlangen nach Einheit, nach einer durchgängigen Gestalt, welche des Dichters würdig wäre, muss wachsen, je mehr man sich mit dem Gedicht vertraut macht.

Aber zugleich mit der Erkenntniss des Uebels bietet sich auch ein Ausweg, der Mangel an Zusammenhang deutet auf Störung an bestimmten Stellen, es zeigen sich Fugen, und diese führen auf lösbare Partieen, kurz auf Einschub, während andererseits neue und befriedigende Zusammenhänge sich entdecken. Vor allem ist eine Bemerkung nicht zu unterdrücken: es sind die vielfachen Missstände des Gedichtes nicht von solcher Art, dass sie auf Mangel an Fähigkeit oder Fleiss des Verfassers hinweisen, sondern vielmehr auf Störung von aussen her. Aber so sehr dies dem Kundigen sogleich und im Ganzen einleuchtet, scheint doch angemessen diesen Punkt noch besonders ins Licht zu stellen.

Wenn der vorsichtige Meineke sich genöthigt sah, V. 163 einfach zu streichen, weil er sich aus Epistel I, 6, 28 wiederholt, so habe ich bereits nachgewiesen, dass die Interpolation auf eine grössere Stelle auszudehnen ist. Den im Minos

(S. 240) gegebenen Gründen füge ich hinzu, dass hier, wo vom Geiz die Rede ist, der V. 166 gewaltsam hineingeworfene ambitiosus nicht stehen kann, da ja das folgende: quid differt — wieder den Geiz aufnimmt, ferner dass hier Krankheit und Arzt an unrechter Stelle weiter ausgeführt wird, besonders da das sanus, von der Gesundheit gesagt, mit dem insanus, vom Geist gesagt, in unleidlichen Conflict tritt. Für mich ist nun noch in V. 160 die Anrede: Stoice entscheidend; denn wenn Horaz mit diesem Wort V. 300, wo die Sache zum Schluss kommt, den Damasippus anredet, so kann dieser nicht zuvor in gleicher Weise den Stertinius anreden.

Stertinius will, dem Damasippus zum Trost, beweisen, dass jedermann, cunctum vulgus, an gleicher Narrheit leide, und er bringt dafür Namen bei, welche auf bekannte römische Personen zu beziehen sind — und für den Ehrgeiz wen wählt er? Agamemnon. Aber die ganze Stelle ist verworren, denn die Tödtung der Iphigenie wird besonders hervorgehoben. Hier bei V. 187 ff. ist der Ehrgeiz eben so ungeschickt und gewaltsam, ebenso unklar hineingebracht, wie an der schon erwähnten, er kommt also zweimal vor, und beidemal nicht in gehöriger Weise. Die Erklärung liegt darin, dass der Interpolator hier den ganzen Stoicismus anbringen wollte und dessen vier Hauptlaster: avaritia, luxuria, ambitio, superstitio, wie dies in V. 76 angekündigt wird, offenbar nachträglich und von der Fälschung, denn nach dem cunctum vulgus insanire docebo in V. 63 kann nicht eine zweite Abtheilung folgen, nicht V. 80, ein zweites dum doceo insanire omnes, und dem vos, ordine adite entspricht keineswegs das Planlose und Durchkreuzte der nachfolgenden Darstellung, zum Beweis, dass diese Ausführung spätere Zuthat ist, welche nicht mehr mit dem Ursprünglichen in Einklang zu bringen war.

Man begreift wohl, dass Horaz, der das Pedantische des Stoikers genugsam andeutet, besonders glücklich mit dem Wort: primum inquiram quid sit furere, dennoch diese Pedanterei nicht durch eine lange Rede fortsetzen konnte, ohne selbst langweilig zu werden: aber wird er darum dem steifen Gelehrten Geschichten, selbst satirischen Inhaltes, in den Mund legen? Diese müssten doch wenigstens dem Grundgedanken entsprechen, d. h. einzelne Richtungen der Narrheit schildern: Man frage sich nun, ob das der Fall sei, und man wird antworten müssen, dass ihrer mehrere in diesem Zusammenhang unklar und unverständlich bleiben. Dies gilt wie von Agamemnon, so auch von Staberius und seinen Erben, von Opimius und seinen Söhnen. Dann fällt auf, dass die Beispiele sich häufen, bei dem Geiz, der Verschwendung, dem Aberglauben, so dass die Anekdote das Uebergewicht erhält und der Gedanke darüber verdunkelt wird. Freilich war das Thema in doppelter Rücksicht einladend zu einer zwiefachen Ablagerung. einmal von stoischer Lehre und dann von Geschichten, so dass man sich nicht wundern darf, wenn diejenigen, denen es nur um Vermehrung der Verszahl zu thun war, hier eifrig zugriffen. So kam man aber von der Intention des Dichters, Stertinius als pedantischen Stoiker zu zeichnen, immer weiter ab, das Gedicht wurde zwiespältig und unförmlich, wie es denn vorliegt.

Schon die Anlage des Ganzen nach dem überlieferten Text darf befremden. Wir bekommen einen dreifachen, in einander eingeschachtelten Dialog: erstlich des Horaz mit Damasippus, dann des Damasippus, der von seiner Unterredung mit Stertinius erzählt, und dann wieder gelegentlich eine ganze Reihe von neuen Dialogen in der Rede des letzteren. Gesetzt, es liesse sich das nicht ganz wegbringen, sondern läge in der Intention des Dichters selbst, wie Aehnliches bei Plato, der am Eingange genannt wird, es wäre also hier lustige Uebertreibung und selbst Element der Satire: auch als solche bedurfte es einer bestimmten Grenze, denn bei allzu weiter Ausdehnung kann statt Ironie und Satire nur eigene Geschmacklosigkeit und wird jedenfalls Verworrenheit erwachsen.

Das ist nun allerdings der Fall, wenn die von Stertinius vorgeführten Personen wieder in lebhaftem und kurzdurchschnittenem Dialog sprechen, überhaupt schon, wenn sie sprechen. Es gilt dies besonders von Agamemnon; und hier ist bedeutungsvoll, dass Bentley in richtigem Gefühl V. 188 statt nil ultra quaero plebejus, was eine Antwort auf Agamemnons Rede sein müsste, vielmehr quaere mit einigen Manuscripten lesen will, damit nämlich der Satz im Munde des Agamemnon verbleiben und dadurch die Rede etwas ebener werden könne. Allein, wie auch die neueren Herausgeber anzuerkennen scheinen, ist quaere metrisch und prosodisch unmöglich, denn wenn Bentley sich auf die nachfolgenden zwei Consonanten beruft, so hätte er wissen sollen, dass muta cum liquida niemals bei Horaz die kurze Silbe des vorangehenden Wortes lang macht. In beiden Fällen weist nun das entweder auf den an dieser Stelle höchst geschmacklosen Dialog oder auf metrisches Versäumniss (ich bin für das erstere), in beiden Fällen auf Interpolation hin, denn alles das sind Dinge, die einem fein fühlenden Dichter sich nicht beimessen lassen, sondern die einer roheren Hand gehören müssen.

Und dessen, was auf eine solche hinweist, lässt sich im Einzelnen noch mehr und noch Stärkeres aufführen. Der Vers 175: Tu Nomentanum, tu ne sequerere Cicutam ist darum auffallend, weil er an dieser Stelle voraussetzen lässt, es seien das bekannte Persönlichkeiten, während letzterer erst im Folgenden ausführlicher dargestellt wird, bei V. 224, ersterer aber schon in Verbindung mit Damasippus. V. 85 wird Arrius als bekannter Verschwender beiläufig berührt, und nachher, V. 243 bekommen wir noch besonders die progenies Arri. Dies und Ferneres, das dem eigenen Gefühl überlassen bleibt, wird nun wohl den Eindruck erwecken, dass wir es nicht mit einem gesunden und unangetasteten Text zu thun haben, eben so wenig aber mit einem solchen, der durch blosse Emendation hergestellt werden kann; es müsste also wohl in besonderer Weise die Saat fremder Interpolation das Echte überwuchert haben.

Ein Anderes freilich ist das Ursprüngliche in überzeugender Weise hervorzuziehen. Aber das wird jeder billig Denkende einräumen, dass wenn auch über Einzelnes die Meinung verschieden sein kann, hier mit einer erheblichen Annäherung schon viel gewonnen und im Grunde der Beweis geführt ist. Der Willkühr aber ist meistens durch die Sachlage selbst gewehrt, denn man erwäge, dass bei dem vielfachen Uebergreifen der Verse sich nicht beliebig heraustrennen lässt und dass es nur gewisse einzelne Stellen giebt, wo überhaupt eine Ausscheidung möglich wird; hier fehlt es dann häufig nicht an Gründen, welche in dem Lösbaren das Unechte erkennen lassen.

Der Eingang wie der Schluss unterscheidet sich vortheilhaft von dem Uebrigen, wir haben kenntlich den ganzen und wahren Horaz; allein wo das eigentliche Docieren des stoischen

Philosophen anhebt, V. 58: huic ego vulgus Errorem similem cunctum insanire docebo — da beginnt auch die Thätigkeit der Interpolatoren. Aber auch der Schluss ist keineswegs in Ordnung, und mit dessen Herstellung ist zu beginnen. Mit V. 296: haec mibi Stertinius — haben wir wieder festen Boden unter den Füssen, aber gerade hier, wo das Gedicht culminiert, bei V. 314—320, wird er wieder unsicher. An dieser Stelle kann keine Fabel stehen, die lebhafte Rede des Damasippus, die gegen den Dichter geschleuderten Vorwürfe dürfen durch nichts unterbrochen werden, weil der Fluss der Rede dadurch seine Kraft verliert, diesen Fluss aber brauchen wir für das Folgende und für das Ganze. Es müssen also nothwendig diese Verse ausscheiden, dann aber ferner noch die Verse 321, 22, denn Horazens Versmachen gehört nicht an diese Stelle, es ist entlehnt aus Sat. I, 4, 140, und Damasippus verlangt ja selbst im Eingang Gedichte von Horaz und beschuldigt ihn des Unfleisses. Erst hiemit ist der Dichter hergestellt: Wer das nicht erkennt auf die leiseste Mahnung, der hat in solchen Dingen nicht mitzusprechen, und hier gilt es ein dixi.

Statt weiterer Darlegung ziehe ich vor, denjenigen Text zu geben, den ich für den des Dichters halten muss. Der Eindruck, welchen er macht, wird nicht verfehlen können, den geneigten Leser zu stimmen und zu gewinnen.

Damasippus.

Si raro scribis, ut toto non quater anno
Membranam poscas, scriptorum quaeque retexens,
Iratus tibi quod vini somnique benignus
Nil dignum sermone canas, quid fiet? at ipsis
Saturnalibus huc fugisti sobrius. ergo
Dic aliquid dignum promissis. incipe. nil est?
Culpantur frustra calami, immeritusque laborat
Iratis natus paries dis atque poetis.
Atqui voltus erat multa et praeclara minantis,
Si vacuum tepido cepisset villula tecto.
Quorsum pertinuit stipare Platona Menandro?
Eupolin, Archilochum, comites educere tantos?
Invidiam placare paras virtute relicta?
Contemnere, miser. Vitanda est improba Siren
Desidia, aut quidquid vita meliore parasti
Ponendum aequo animo.

Horatius.

Di te, Damasippe, deaeque
Verum ob consilium donent tonsore. Sed unde
Tam bene me nosti?

Damasippus.

Postquam omnis res mea Janum
Ad medium fracta est, aliena negotia curo,
Excussus propriis. olim nam quaerere amabam,
Quo vafer ille pedes lavisset Sisiphus aere,
Quid sculptum infabre, quid fusum durius esset.
Callidus huic signo ponebam millia centum;
Hortos egregiasque domos mercarier unus
Cum lucro noram; unde frequentia Mercuriale
Imposuere mihi cognomen compita.

Horatius.

Novi,
Et miror morbi purgatum te illius.

Damasippus.

Atqui
Emovit veterem mire novus, ut solet, in cor
Trajecto lateris miseri capitisve dolore;
Ut lethargicus hic cum fit pugil et medicum urget.

Horatius.

Dum ne quid simile huic, esto ut libet.

Damasippus.

O bone, ne te
Frustrere: insanis et tu stultique prope omnes,
Si quid Stertinius veri crepat, unde ego mira
Descripsi docilis praecepta haec, tempore quo me
Solatus jussit sapientem pascere barbam,
Atque a Fabricio non tristem ponte reverti.
Nam male re gesta quum vellem mittere operto
Me capite in flumen, dexter stetit et, Cave faxis
Te quidquam indignum: pudor, inquit, te malus angit,
Insanos qui inter vereare insanus haberi.
Primum nam inquiram quit sit furere: hoc si erit in te
Solo, nil verbi pereas quin fortiter addam.
Quem mala stultitia et quemcumque inscitia veri
Caecum agit, insanum Chrysippi porticus et grex
Autumat. haec populos, haec magnos formula reges,
Excepto sapiente, tenet. nunc accipe, quare
Desipiant omnes aeque ac tu, qui tibi nomen

Insano posuere. velut silvis, ubi passim
Palantes error certo de tramite pellit,
Ille sinistrorsum hic dextrorsum abit, unus utrique
Error sed variis illudit partibus; hoc te
Crede modo insanum, nihilo ut sapientior ille
Qui te deridet, caudam trahat, Huic ego vulgum
Errori similem cunctum insanire docebo.
Danda est ellebori multo pars maxima avaris,
Nescio an Anticyram ratio illis destinet omnem.
Si quis emat citharas, emtas comportet in unum,
Nec studio citharae nec Musae deditus ulli;
Si scalpra et formas non sutor; nautica vela
Aversus mercaturis; delirus et amens
Undique dicatur merito: qui discrepat istis,
Qui nummos aurumque recondit, nescius uti
Compositis, metuensque velut contingĕre sacrum?
Si quis ad ingentem frumenti semper acervum
Porrectus vigilet cum longo fuste, neque illinc
Audeat esuriens dominus contingere granum,
Ac potius foliis parcus vescatur amaris;
Si positis intus Chii veterisque Falerni
Mille cadis, nihil est, tercentum millibus acre
Potet acetum; age si et stramentis incubet udis
Octoginta annos natus, cui stragula vestis,
Blattarum ac tinearum epulae, putrescat in arca:
Nimirum insanus paucis videatur, eo quod
Maxima pars hominum morbo jactatur eodem.
Nunc age luxuriam et Nomentanum arripe mecum:
Vincet enim stultos ratio insanire nepotes.
Hic simul accepit patrimoni mille talenta,
Edicit, piscator uti, pomarius, auceps
Unguentarius ac Tusci turba impia vici
Cum scurris fartor, cum Velabro omne macellum
Mane domum veniant. Qui quum venere frequentes
Verba facit leno: Quidquid mihi, quidquid et horum
Cuique domi est, id crede tuum et vel nunc pete vel cras.
Accipe quid contra juvenis responderit aequus:
In nive Lucana dormis ocreatus, ut aprum
Cenem ego. tu pisces hiberno ex aequore verris.
Segnis ego indignus qui tantum possideam. aufer
Sume tibi decies. tibi tantundem. tibi triplex,
Unde uxor media currit de nocte vocata.
Aedificare casas, plostello adjungere mures,

Ludere par impar, equitare in arundine longa
Si quem delectet barbatum, amentia verset.
Si puerilius his ratio esse evincet amare,
Nec quidquam differre, utrumnne in pulvere, trimus
Quale, prius, ludas opus, an meretricis amore
Sollicitus plores; quaero, faciasne quod olim
Mutatus Polemo? ponas insignia morbi,
Fasciolas, cubital, focalia, potus ut ille
Dicitur ex collo furtim carpsisse coronas,
Postquam est impransi correptus voce magistri.
Haec mihi Stertinius, sapientum octavus, amico
Arma dedit, posthac ne compellarer inultus.
Dixerit insanum qui me, totidem audiet, atque
Respicere ignoto discet pendentia tergo.

Horatius.

Stoice, post damnum sic vendas omnia pluris,
Quam me stultitiam, quoniam non est genus unum,
Insanire putas? ego nam videor mihi sanus.

Damasippus.

Quid? caput abscissum manibus quum portat Agaue
Grati infelicis, sibi tum furiosa videtur?

Horatius.

Stultum me fateor, liceat concedere veris,
Atque etiam insanum; tantum hoc edissere, quo me
Aegrotare putes animi vitio.

Damasippus.

Accipe: primum
Aedificas, hoc est longos imitaris, ab imo
Ad summum totus moduli bipedalis; et idem
Corpore majorem rides Turbonis in armis
Spiritum et incessum: qui ridiculus minus illo?
An quodcumque facit Maecenas, te quoque verum est,
Tantum dissimilem et tanto certare minorem?
Non dico horrendam rabiem.

Horatius.

Jam desine.

Damasippus.

Cultum
Majorem censu.

Horatius.

Teneas, Damasippe, tuis te.

Damasippus.

Mille puellarum, puerorum mille furores.

Horatius.

O major tandem parcas insane minori.

Ich habe diesem Text wenig hinzuzufügen; man beachte nur, wie wesentlich er sich von dem überlieferten unterscheidet, und wahrlich nicht bloss der Verszahl nach. Alles ist einfach geworden und hat Zusammenhang, die Rede des Stertinius wird zugleich entlastet und entwirrt, sie gewinnt Charakter, der Schilderung des Geizes setzt sich sogleich die Verschwendung entgegen und die ferneren Narrheiten werden leichter behandelt, es fehlt aber nicht an denjenigen, von welchen Damasippus die Anwendung auf Horaz machen will. Dagegen verschwinden die gehäuften und einander störenden Geschichten, so wie die abscheuliche Wiederholung der Worte und das Wiederbringen des schon Gesagten an unrechter Stelle; vor allem werden in der steifen, durchaus lehrhaft und pedantisch gehaltenen Rede des Stertinius die vielen kurz geschnittenen Dialoge nunmehr gänzlich entfernt, so dass dadurch erst der Dialog am Schluss zwischen Horaz und Damasippus, auf den doch das Ganze angelegt ist, zur Geltung kommen kann. In der That, der Rückblick auf den Text unserer Ausgaben wird nun erst dessen ganze Verworrenheit, ja innere Unmöglichkeit ins Licht stellen, denn selbst der schlechteste Dichter kann solches nicht geschrieben haben. An mehreren Stellen unterscheidet man deutlich, und darauf mache ich besonders aufmerksam, verschiedene Hände in parallelen Interpolationen. Dies tritt besonders bei V. 142: Pauper Opimius — hervor, denn diese Geschichte kann sich nimmermehr an das Vorhergehende anknüpfen, wo der Gedankengang vom Geiz weit abgeirrt ist, sondern nur weiter oben an V. 121 — an welchen Vers aber gleichzeitig oder früher sich bereits eine andere Interpolation geknüpft hat, eine sehr viel geringere, welche sich aber doch neben der besseren erhalten hat. Ueberhaupt zeigt sich uns ein sehr verschiedener Werth dieser verschiedenen Zusätze, die einen sind in jeder Art schwach, unklar, ja unlogisch in der Anknüpfung und in sich selbst, voll Nachlässigkeit und Verkehrtheit im Ausdruck, so dass die Conjecturalkritik hier sogar zu emendieren suchte, die anderen sind sehr geschickt, ja in ihrer Art anziehend: obenan hier die Geschichte von Opimius, in der uns ein recht hübsches Fragment eines späteren Dichters erhalten ist, für dessen Erhaltung wir ganz dankbar sein können, das aber nur nicht im Horaz stehen und dessen feines Werk aus den Fugen bringen darf. Nun besteht aber die Interpolation hier überhaupt in der Einfügung, man möchte sagen Ablagerung, von Geschichten, ganz entgegen der unverkennbaren Intention des Dichters, der nur einmal, um der Rede des Stertinius Interesse zu geben, specieller wurde, nämlich in der Geschichte von Nomentanus; diese aber scheint den Interpolatoren die Bahn gewiesen zu haben.

Es kommt hinzu, dass sich meistens auch nachweisen lässt, woher die spätere Interpolation ihre Geschichten entlehnt hat; ich führe nur an für Metella, welche vor Cleopatra eine kostbare Perle in Essig auflöste, Plinius H. N. 9, 59: Prior id fecerat Romae in unionibus magnae taxationis tragoedi Aesopi filius — denn Cleopatra durfte nicht genannt werden, da ihr Uebermut um einige Jahre später ist als die Satire. Die Geschichte vom sich aufblähenden Frosch ist sogar aus Phädrus I, 24; am meisten auffallend aber die beinahe wörtlich aus den Eunuchen des Terenz entnommene grössere Stelle V. 259, was doch nimmermehr dem Horaz zuzutrauen ist, zumal an einem Ort, wo sie so wenig passt. Und hier ist auch metrisch die Verlängerung der kurzen Silbe agit ubi secum zu bemerken.

Wir finden aber auch Interpolation in anderer Richtung, welche mehr auf die Intention des Dichters eingeht, nämlich der Rede des Stoikers Charakter zu geben; allein diese Interpolatoren verloren den Pedanten und irrten mehr ins Dialektische ab, so bei V. 158. Das Bestreben den ganzen Umfang der stoischen Philosophie hereinzuziehen musste dem Gedicht verderblich werden.

Auch fehlt es nicht an doppelter Interpolation und zwar in unverkennbarer Weise. Ich verwarf im Minos sechs ganze und zwei Halbverse, V. 159—166. Die Stelle lautet:

Quisnam igitur sanus? Qui non stultus. Quid avarus?
Stultus et insanus? [Quid, si quis non sit avarus,
Continuo sanus? Minime. Cur Stoice? Dicam.
Non est cardiacus — Craterum dixisse putato —
Hic aeger: recte est igitur surgetque? negabit,

Quod latus aut renes morbo tentantur acuto.
Non est perjurus neque sordidus; immolet aequis
Hic porcum laribus: verum ambitiosus et audax.
Naviget Anticyram.] quid enim differt barathrone
Dones quidquid habes an numquam utare paratis.

Nichts kann deutlicher sein, als dass die in Klammern eingeschlossenen Verse hier getilgt werden müssen, so dass unmittelbar an Halbvers 159: Stultus et insanus sich Halbvers 166: quid enim differt barathrone — anzuschliessen hat, denn hier wie dort ist unverkennbar vom Geiz die Rede, während dazwischen von ganz Anderem, um so auffallender, da die falschen Verse sich so künstlich eingeklemmt haben, also die Absicht der Fälschung zu Tage liegt. Nun haben wir aber bereits die Gründe entwickelt, welche verbieten die ganze Geschichte von Opimius, so gut sie erzählt ist, dem Horaz und dieser Satire anzueignen, weil deren Anlage und Bau, vor allem aber deren Endziel darüber zu Grunde geht. Wir haben hier also innerhalb der Interpolation eine zweite, und zwar in der sehr geschickten eine äusserst ungeschickte, welche sich um den Dichter wenig kümmert und den vorangehenden Collegen sogar möglichst aus dem Sattel zu heben sucht. Will man nun den von Meineke verworfenen Vers noch für eine besondere Interpolation halten, so wäre das die dritte an dieser Stelle, nichts Unerhörtes, denn es kommt vor, dass, wo einmal ein Riss entstanden ist, das Unkraut wuchert.

Noch ein Besonderes habe ich hier zu bemerken, nämlich: dass die Interpolation, und vielleicht sogar von verschiedener Hand, sich gleicher Wendungen bedient, um anknüpfend an Echtes sich diesem anzuschliessen und gleichartig zu machen. In solcher Weise entspricht dem: quid enim differt barathrone in V. 166 weiterhin in V. 241, 42:

qui sanior, ac si
Illud idem in rapidum flumen jaceretve cloacam?

Das Original dieser Wendung finde ich in V. 108: Qui discrepat istis, mit dem verglichen jene Wiederholungen schwach und trivial erscheinen. Aehnliches findet statt in dem wiederholten Anticyra, das in V. 83 sein Original hat.

Noch ein Wort über etwas mehr Aeusserliches: auch der Vers wird verrätherisch. Wer nähme nicht Anstoss an einem Vers wie 86: Damnati populo paria atque epulum arbitrio Arri! Jedermann weiss, dass Horaz Elisionen hat, wie sie von Ovid und nachovidischen Dichtern vermieden werden, wiewohl er sich schon von Catull unterscheidet. Aber ein Monstrum, wie das vorliegende, kann er zu keiner Zeit gemacht haben, dies kann nur das Machwerk eines Späteren sein, der durch diese offenbare Uebertreibung seinem Werk das Ansehen des Alters geben wollte: ein besonderer Kunstgriff und Kniff der Fälschung, die aber eben dadurch sich verräth. Die Interpolationen im Horaz machen sich kenntlich in verschiedener Weise, theils durch Glätte, wie sie Horaz in seiner Versbildung noch nicht kennt, wie sie aber allgemeines Eigenthum der späteren Zeit war, die sich in geläufigen Sprachverbindungen bewegte, theils durch solche ruckweise auftretenden Alterthümlichkeiten. Wir werden in den Fälschungen eines anderen Dichters dergleichen noch mehr und vielleicht noch Augenscheinlicheres antreffen.

Ich glaube nun allerdings ein sehr werthvolles Gedicht nicht nur aus arger Verschüttung gerettet, sondern überhaupt den wahren Dichter gezeigt zu haben. Das Gedicht ist aber maassgebend für vieles andere, denn handgreiflicher als irgendwo zeigt sich hier der Umfang und das Wesen der Interpolation. Alles bisher Dargestellte gewinnt von hier aus neue Beweiskraft, das Folgende findet hier einen bedeutenden Stützpunkt.

Will man noch länger verkennen, dass wir überall bei Horazens Werken, selbst in den früheren, eine Meisterhand zu erwarten haben, dass alles was dem so stark widerspricht, nicht von ihm kommen kann, dass er unmöglich allen den von ihm in der Ars aufgestellten Grundsätzen Hohn sprechen, dass er, der so sehr gegen Sorglosigkeit, Geschwätzigkeit, Vielschreiberei eifert, er nennt Lucilius garrulus, eben diesen Fehlern in so hohem Grade verfallen soll! Er, welcher ausruft: Est brevitate opus, soll so Zerlassenes, so Weitschweifiges, so Verworrenes geschrieben haben! Und klagt man, es seien nun auch die Satiren eingeschwunden, so ist entgegen zu halten Horazens nicht umsonst gesprochenes Wort (Satir. I, 4, 17):

Di bene fecerunt inopis me quodque pusilli
Finxerunt animi raro et perpauca loquentis.

Auf diese Kürze und Knappheit, welche von Horazischer Kunst untrennbar ist, habe ich schon in der früheren Schrift aufmerksam gemacht, wir werden ihr in sehr prägnanten Beispielen noch ferner begegnen.

In Bezug auf die bisherige Kritik ist noch zu bemerken, dass beinahe die sämmtlichen Bemühungen der nöthig befundenen Emendation überflüssig werden, da sie, mit einziger Ausnahme des Horkelschen udis, nur das Unechte betreffen, an welches ganz andere Maassstäbe anzulegen sind; dann aber, dass Lehrs noch die Satiren des Horaz für unverfälscht erklärt — womit dem Dichter ein grosses Leid geschieht.

IX.

SATIR. II, 8.

Noch ein Stück haben wir übrig, und zwar ein sehr werthvolles, das Gastmahl des Nasidienus. Das Gedicht ist der gröberen Fälschung entgangen, ist aber dennoch, wie ich dafür halte, nicht völlig unversehrt geblieben, seine Vortrefflichkeit hat es nicht durchaus schützen können. Der Zusatz besteht nur in zwei Versen, und diese scheinen nicht erheblich, sie schädigen aber dennoch das Gedicht in mehr als Einer Rücksicht, namentlich insofern sie eingreifen in das Bild, das wir uns von der Anordnung der Tafel, von den Plätzen der geladenen Gäste zu machen haben: gewiss ein anziehendes Thema, zumal da die genaue Beschreibung Plutarchs, Quaest. conviv. I, 3, mit der eben so ausführlichen Darstellung in unserer Satire zu vergleichen ist.

Es ist dies den Erklärern beider Autoren nicht entgangen, und bereits Salmasius hatte danach eine graphische Darstellung gegeben, welche man bei Wieland und auch bei Orelli wiederfindet, bei letzterem jedoch mit einer Abweichung, wie er meint, mit einer nöthigen Verbesserung für Horaz. Die Sache ist kurz folgende: um einen oblongen Tisch sind drei Triclinien gestellt, so dass die vierte Seite offen bleibt. Das mittlere Triclinium ist für die am meisten zu ehrenden Gäste, der oberste Platz, consularis. ist, dem Tisch zugewendet, rechter Hand der letzte, von hier aus links der summus lectus, rechts der imus, jeder zu drei Personen, also die Zahl der Gäste in der Regel auf neun berechnet. Salmasius nun gab, übereinstimmend mit beiden Quellen auf dem mittleren Triclinium, dem Mäcenas zunächst, den beiden von ihm eingeführten Gästen Vibidius und Balatro ihre Plätze, dem letzteren zunächst, auf dem Polsterbett zur Linken, dem Varius, sodann dem Viscus Thurinus, zuletzt dem Fundanius; dagegen auf der rechten Seite zunächst dem Mäcenas sitzt der Wirth, dann Nomentanus und Porcius zu unterst. Die von Orelli gemachte Aenderung besteht darin, dass Nasidienus, von links her gerechnet, nicht den siebenten sondern den achten Platz erhält, d. h. dass er nicht neben Mäcenas zu sitzen kommt, sondern in die Mitte des lectus imus zwischen Nomentanus und Porcius, seine Parasiten. Dies ist an sich höchst auffallend, denn offenbar hat der eitele Wirth sich den Platz neben dem hohen Gast vorbehalten, wird diesen aber nicht an den Parasiten, der ganz in seinen Diensten steht, abtreten. Es kommt hinzu, dass, wenn man sich die Lage vergegenwärtigen will, Nomentanus von Fundanius zu weit entfernt ist, um mit ihm zu plaudern und ihm den leckeren Bissen zuzureichen, porrexerat V. 30. Es wird also in beider Rücksicht der Parasit auf dem lectus imus zu unterst sitzen müssen, d. h. dem Fundanius gegenüber. „Man fragt sich, was Orelli bewogen habe zu seiner Abänderung, deren Schwierigkeit nicht zu verkennen ist und es zeigt sich, dass er freilich unter dem Einfluss einer äusseren Nöthigung gehandelt hat. Diese liegt, wie er das deutlich ausspricht, in V. 23, aus welchem allerdings sehr bestimmt hervorgeht, dass der Wirth zwischen Nomentanus und Porcius gesessen habe: Nomentanus erat superipsum, Porcius infra. Allein an diesem Vers habe ich schon Anstoss genommen auch ohne solche Betrachtung und zwar aus Gründen ganz verschiedener Art, zunächst, weil sich in unangenehmer Art drei Worte wiederholen: Nomentanus in V. 25, super ipsum in V. 32, infra in V. 20. Es ist ferner auffallend, dass der Dichter mit prosaischer Deutlichkeit die sämmtlichen neun Tischgenossen nach ihren Plätzen aufzählen soll, während er schon V. 20 bei Varius gesagt hat: si memini, und weil er V. 26 sagt: cetera turba, nos; auch kann die vollständige Aufzählung gar nicht der Sinn der Frage des Horaz sein, der nur eben die namhaften genannt wissen will.

Von alledem werden wir befreit, wenn wir die Aufzählung mit den Schatten des Mäcenas schliessen, dann die Verse 23 und 24 über Bord werfen, und mit Nomentanus ad hoc den Fortgang der Erzählung setzen. Dass Porcius ganze Kuchen verschlingt, gehört auch nicht hieher, er ist eben mit begriffen in der cetera turba, für welche sonst nichts übrig bliebe. Porcius scheint in der That nur hinzugebracht zu sein um die Neunzahl voll zu machen; er kommt ja auch im Folgenden gar nicht weiter vor; dagegen war der Platz des Wirthes ebenso selbstverständlich, wie seine Anwesenheit. So wird denn alles leicht und eben, alles ist mit gleichartiger Sorgfalt ausgeführt. Die Hauptsache bleibt, dass Nasidienus neben Mäcenas sitzt, denn wäre dies nicht, so verlöre das ganze Gedicht seinen Sinn, Nasidienus hätte sich umsonst in solche Unkosten gesetzt. Wir haben nun auch erst die Uebereinstimmung mit Plutarchs genauer Darstellung gewonnen, und wir wissen jetzt, dass auch Horaz so genau ist, als es die Poesie nur irgend zulässt. Das Gedicht aber zeigt sich in allen Theilen und in jeder Rücksicht so sinnvoll, sorgsam und abgemessen, dass danach folgt, was wir in anderen Stücken zu erwarten haben.

Wenn nun an dem, was wir von den beiden Büchern der Satiren dargestellt haben, irgend Wahres, wie falsch alsdann der Ausspruch von Lehrs, dass hier, bis auf einige wenige Verse, keine Interpolationen anzutreffen seien; wie richtig dagegen das schon oben gegebene Wort von Markland, der gerade auch die Sermonen an vielen Orten für unverständlich erklärt und fortfährt: neque adeo miror, cum haec obscuritas a posteris invecta fuerit. Aber er spricht eben dies auch von den Episteln aus; ob es in gleicher Weise seine Bestätigung findet, davon im nächsten Buch.

X.

PEERLKAMPS AUSGABE DER SATIREN.

Erst während des Druckes dieser meiner Bemerkungen über die Satiren des Horaz wird mir die neue Ausgabe von Peerlkamp zugänglich: Quinti Horatii Flacci Satirae, recensuit P. Hofman Peerlkamp. Amstelodami apud Fredericum Muller. MDCCCLXIII: es bedarf darüber noch einer besonderen Aeusserung. Hat das Werk auf meine Kritik keinen Einfluss haben können, so habe ich dies nicht so sehr zu bedauern, als es scheinen kann, denn auffallender Weise greift die Arbeit wenig in die gegenwärtige Untersuchung ein, der Text nämlich zeigt durchhin keine Cursivschrift und auch in den kritischen Anmerkungen finden wir über echt und unecht des Textes nur eben ein Minimum. Eine Kleinigkeit konnte ich schon oben anführen (Satir. I, 5) wiewohl nicht zustimmend, und es ist nur wenig der Art hinzuzufügen. Mit Recht verwirft P. in der zweiten Satire des zweiten Buches V. 12: Molliter austerum — aber er drückt dies äusserst scheu aus: Fortasse locus alienis additamentis est inquinatus et tantum Horatii sunt: — seu pila velox, seu te discus agit. Dagegen stimmt der Kritiker, man sehe die Anmerkungen am Schluss des Buches p. 190, mir bei, wenn ich in Sat. II, 3 sieben Verse, die Verse halb 159 bis halb 166: Quid si quis bis naviget Anticyram, zu streichen veranlasst war, eine Zustimmung, auf welche ich um so mehr Werth legen darf als sie von Peerlkamp kommt und als er selbst in diesem Buch nach solcher Richtung höchst enthaltsam ist. Ich freue mich überdies, dass mein Minos doch endlich, freilich sehr spät, noch in seine Hände gelangt ist, und glaube im Interesse der

Sache, um die es sich handelt, hier die Worte des Kritikers geben zu müssen, mit welchen er dies ausspricht, um so mehr als sie an einer Stelle stehen, wo niemand sie sucht und erwartet, nämlich bei Sat. I, 10 und den von Lambin verworfenen Versen, mit denen ich nichts mehr zu thun habe, als dass ich, wie alle mit offenen Augen Sehenden, auch die Richtigkeit dieser Kritik anerkenne. Wir lesen hier: Octo versus Horatio quoque abjudicat O. F. Gruppius in Minoë p. 240. Hunc ego librum nunc primum vidi. Legere adhuc nihil potui nisi quae ad Satiras pertinerent. Alia tantum hic illic inspexi. Ad laudem Minois me aliquid dicere omnium minime decet. Optandum tamen videtur fore ut collegae Minois, Aeacus et Rhadamanthus, paullo minus severi sint. Interea et hoc vidi Gruppium Georgica Virgiliana IV. 287 sq. iisdem versibus spuriis liberasse, quibus ego postea liberavi in Mnemosyne Leidensi Vol. III. p. 289, usus argumentis fere iisdem. Hoc mihi ampla bibliotheca hic carenti jam saepe accidit. So darf ich denn wohl hoffen, dass der Gelehrte auch bei seinem Leben noch Zeit gefunden, andere und wichtigere Theile meines Buches einzusehen und zu finden, wie sehr ich seine Verdienste in den Oden anerkannt habe, worauf er ja auch mit Feinheit bereits anzuspielen scheint. Wenn er jedoch hier in den Satiren so scheu und furchtsam sich zeigt, so bin ich geneigt, das mit seinem hohen Alter, damals von 77 Jahren (s. o.), in Verbindung zu bringen. Auffallend steht damit im Gegensatz, was er in der Vorrede sagt: Ego, ubi nulla bona spes expediendae difficultatis affulgebat, in hoc quoque libro pronior fui ad audendum quam tergiversandum, nec quidquam simulavi aut dissimulavi. In rebus asperis consilia fortia, audacia etiam, interdum sunt salutaria. Alii saepe eo ad cogitandum excitati lenius aliquid et tutius inveniunt. Ich stimme von ganzem Herzen bei und sympathisiere auch hier mit dem geschätzten Kritiker, den man keines niederländischen Phlegma wird zeihen können; aber ich wundere mich, dass sich seine Kühnheit, nicht selten sogar Verwegenheit, mehr der Conjectur und der Emendation des Wortes zugewandt hat, was mir den Gedanken nahe bringt, wir möchten hier mehr eine Arbeit der Jugend und des Alters haben, während die Manneskraft eine andere Richtung verfolgt hat.

Was nun den freundlichen Wunsch des Kritikers anlangt, es möchten Aeacus und Rhadamanthus weniger strenge sein, so kann ich in Beziehung auf ersteren und auf die Satiren, wie eben hier vorliegt, denselben leider nicht erfüllen, aber ich glaube hier unabhängig von meinem Willen zu sein, nur einer Nothwendigkeit und vor allem nur eben der Liebe zu dem Autor zu folgen, in der wir einander gleich stehen. Eben der Fortschritt auf der von dem vielgeschätzten Kritiker eingeschlagenen Bahn, so wie das auf derselben Erworbene, hat die grössere Strenge zur unvermeidlichen Folge gehabt. Auch würde zu verstehen sein, wenn eine Empfindlichkeit im Spiel sein könnte, und vielleicht vermieden gelehrte Freunde dem Kränklichen ein Buch vorzuführen, das ihn zu überholen droht. Hienach ist zu ergänzen, was auf S. 27, 28 des Aeacus gesagt worden.

Vielleicht verdanke ich es dieser Aufmerksamkeit Peerlkamps, dass Keller und Holder in ihrem Horaz sorgfältiger meiner Kritik in den Satiren als in den Oden gedacht haben, denn für letztere werde ich nur sehr sporadisch angeführt und nicht gerade da, wo ich es besonders wünschen muss. Aber auch für die Satiren hätten sie mich, wie Peerlkamp es that, bei Sat. II, 3 V. 159—166 nennen sollen, denn Minos war hier der Vorgänger; wenn sie aber in Sat. II, 8, V. 87 melden: pastae Gruppius, so wird niemand den Sinn meiner Aenderung daraus abnehmen können, welcher nämlich ist, dass gelesen werden solle: jecur album statt anseris albae. Ich will wünschen der Einzige zu sein, der durch Angaben solcher Art leidet.

ZEHNTES BUCH.

nitere porro.
Horat.

I.

EPIST. I, 1.

Dass auch andere Bücher des Horaz, namentlich die Episteln, von der Hand der Interpolatoren gelitten haben, wird nicht von mir allein behauptet; wie schon erwähnt, hat sich der Scharfsinn neuerer Forscher, unter ihnen vornehmlich auch **Karl Lehrs**, auf diesem Felde versucht und von **Otto Ribbeck** besitzen wir jetzt eine besondere Ausgabe, deren Kritik sich in einer Richtung bewegt, welche mit derselben Frage in untrennbarem Zusammenhang steht. Daneben eine Anzahl von mehr vereinzelten Untersuchungen in Zeitschriften und Schulprogrammen, so dass es den Anschein gewinnt, als sei man sogar williger hier den bedeutenden Umfang der Störung durch Interpolation anzuerkennen als in den Oden.

Es ist versagt, auf alle diese Bestrebungen und ihre Resultate einzugehen, eine abermalige kritische Beleuchtung der Kritik würde ohnedies nur noch weitere Verwickelung herbeiführen; ich wende mich dagegen auf solche Punkte, wo ich selbst etwas zu bringen oder zu bemerken habe.

Gleich die erste Epistel des ersten Buches, die ich bisher nur mit scheuer Hand berührt hatte, bietet bei genauer Ansicht der Schwierigkeiten nicht wenige und nicht geringe, sie hat den Kritikern viel Arbeit gegeben, ich nenne besonders **Bentley** und **Meineke**, **Lehrs** und **Ribbeck**, und offenbar sind diese Schwierigkeiten noch keineswegs gehoben, wie das schon die weit aus einander gehenden Meinungen und Heilversuche bekunden. Von **Meineke** ist V. 56: Laevo suspensi loculos tabulamque lacertis entfernt worden als ungehörig aus

Satire I, 6, 74 wiederholt und hier durchaus nicht passend, desgleichen ist ihm V. 60 und 61 hic murus — culpa anstössig erschienen, sehr wahrscheinlich aus dem Seneca entnommene Worte, denn dem hic murus aëneus esto entspricht Seneca Epist. 74: philosophia inexpugnabilis murus —. Nun ist aber auch Bentley, der sich sonst immer so nahe an die handschriftliche Ueberlieferung hält und seine gewagtesten Conjecturen an irgend etwas Handschriftliches anzulehnen sucht, diesmal durchaus im Widerspruch mit der Ueberlieferung und zugleich gegen den Scholiasten des Cruquius zu einer Conjectur gedrängt worden. Er setzt V. 91 statt ride sein viden ut, eine Gewaltsamkeit, welche in der That durch den Zustand des Textes bedingt wird. Er giebt Gründe, von denen für mich schon der eine entscheidend ist, dass wegen des folgenden rides, auf dem der Effect ruht, hier unmöglich dasselbe Wort kurz vorher verbraucht werden kann. Ohne Bentleys Conjectur zu beachten war auch ich darauf gekommen, dass das ride fallen müsse, aber zugleich mit dem Einsehen, dass hier durch Emendation nicht zu helfen sei, denn das Verderbniss der Stelle geht weiter und ist allgemeiner.

Lehrs will V. 101 (nach Meinekes Zählung): insanire putas — tilgen, mit guten Gründen, welche nachzulesen sind, es passe dies nicht in den Zusammenhang und die stoische Auffassung sei nicht dem Mäcenas beizulegen. Derselben Art hätte ich noch manches anzureihen, der Schwierigkeit in V. 19 habe ich schon im Minos gedacht und es wird nicht gelingen, hierin etwas anderes als eine Devise der stoischen Philosophie zu erkennen, während man die der aristippischen erwartet; auch das von mir vorgeschlagene et et leistet dies nicht, denn, dies partitiv genommen, fehlt die Verbindung mit dem Vorhergehenden. Nun sind aber grössere Stellen, denen es nicht bloss an Zusammenhang, sondern, was mehr sagen will, an passendem Sinn fehlt, so die herbeigezogene äsopische Fabel, (bei Aesop 140, bei Babrias 103) vom Fuchs und Löwen, die nur durch das nachträgliche belua multorum es capitum auf das römische Volk zurückgewendet werden kann. Und wie seltsam und gezwungen: Quodsi me populus Romanus forte roget, cur — als ob denn das Volk als solches fragen könnte! Gleich befremdend die Stelle V. 20 ff. von der Zeit, welche dem Liebenden, dem Schuldner, dem Mündel lang wird — denn was kann dem Philosophen unähnlicher sein! Auch das unmittelbar Folgende ist lahm und unschmackhaft und alles das wahrlich kein Gegenstand um dem Mäcenas vorgetragen zu werden. Und diesem gegenüber: mersor civilibus undis —? Döderlein will darin Selbstironie finden, wonach aber die Umgebung gar nicht aussieht.

So mag ich denn nicht leugnen, dass ich Verdacht habe gegen das ganze Gedicht, dass ich verzweifle an seiner Herstellung als horazisches Werk, ja dass ich hier einen besonderen Tummelplatz der Unterschiebung und Interpolation erblicke. Schon in den Eingangsversen glaube ich die Hand des Rhetors zu erkennen und schwerlich würde jemals Horaz in solcher Bestimmtheit die Poesie abschwören, freilich eben so wenig in solcher Weise, so baar und doch wieder so unbestimmt, über seine Philosophie sich äussern; man werde sich doch nur klar, was die Worte sagen, und dass wir überall mehr Wort als Sinn und Zusammenhang haben. Wenn Döderlein sich bemüht in seiner den Anmerkungen vorangestellten Analyse einen Gedankengang herauszubringen, so ist das nur möglich gewesen durch starke Verschiebung und Hinzubringung, namentlich in dem, was er über V. 70 und 93 bemerkt. Mit keinem Euphemismus lässt sich hier beschönigen und die einfache Lage der Dinge verdecken, d. h. die Abgerissenheit, das planlose Hin- und hertaumeln, so weit, dass ich selbst Meinekes Ausscheidungen für überflüssig halte, obwohl ich nicht in Abrede bin, es sei das Meisterstück der Rhetorik später noch von anderer Hand und namentlich in stoischem Sinn interpoliert worden. Lehrs ist hier allerdings auf der rechten Spur gewesen, und in gleichem Sinn wie V. 101 ist auch V. 19 zu streichen, dann aber besonders die drei Schlussverse, obwohl die letzten Worte wieder scherzhaft und horazisch sein sollen. Sie verderben einen anderen beabsichtigten Schluss: — te respicientis amici.

Liegt überhaupt dem Gedicht Echtes zu Grunde, so müsste es etwa folgendes sein:

Si curatus inaequali tonsore capillos
Occurro, rides; si forte subucula pexae
Trita subest tunicae vel si toga dissidet impar,
Rides; quid mea cum pugnat sententia secum,
Quod petiit spernit, repetit quod nuper omisit,

Aestuat et vitae disconvenit ordine toto,
Diruit, aedificat, mutat quadrata rotundis,
Nec medici credis nec curatoris egere
A praetore dati, rerum tutela mearum
Cum sis et prave sectum stomacheris ob unguem
De te pendentis, te respicientis amici.

Aber auch hier schon erscheinen die beiden letzten Zeilen als angeklebte; zu vergleichen ist Ode III, 19 nach meiner Herstellung in den beiden ersten Strophen (s. Minos).

Von hier aus nun würde sich das von Bentley mit Recht beanstandete: Quid pauper? ride erklären, nämlich als gezwungenes Anknüpfungsmittel an das — occurro, rides. Man überlese nun das Gedicht nochmals und achte auf die durchgängige Unsicherheit, das mühsam Zusammengestoppelte, den Mangel an jeder Art des Zusammenhangs, die Abwesenheit solcher Eigenschaften, welche uns ein Werk des Horaz verbürgen. Dagegen glaube ich nach Thema und Ausführung die positiven Eigenschaften rhetorischer Fälschung wahrzunehmen.

Man hat sich darein gefunden, dem Horaz ganze Oden abzusprechen, aber auch eine ganze Epistel? Meines Wissens ist es noch nicht geschehen; aber eben wie man hier Interpolation anerkennen muss, wird auch die Erfindung ganzer horazischer Briefe nicht auffallend sein; gewiss war dieselbe nicht schwerer als die von Oden. Nun meldet uns aber Sueton sogar von einer dem Horaz beigelegten Epistola prosa oratione, quasi se commendantis Maecenati, die er wegen ihrer Dunkelheit — quo vitio minime tenebatur — für gefälscht erklärt und gleiches urtheilt er von den Distichen: venerunt in manus meas et elegi sub ejus titulo — sie seien vulgares. Schob man dem Dichter eine Epistel in Prosa unter und wiederum Distichen, wieviel näher lag es eine Epistel in Hexametern nach seiner Art ihm unterzuschieben, wieviel eher konnte man hier Glauben finden! Und vielleicht blieb es nicht bei einer einzigen.

II.

EPIST. I, 2.

Es freut mich, dass ich noch in einem anderen Fall Lehrs nicht nur beistimmen, sondern ihm auch zu Hülfe kommen kann, wo er nämlich von Ribbeck bestritten wird. Es handelt sich um die nächste Epistel, an deren Schluss der Königsberger Gelehrte Anstoss genommen hatte. Schon im Rheinischen Museum XVII, S. 488 und jetzt in seinem neuen Horaz äussert er sich dahin, dass die Schlussworte V. 70, 71 „in diesem Zusammenhange und in dem Verhältniss, in welchem Horaz zu Lollius diese Epistel schrieb, abgeschmackt“ seien und den echten Schluss verdrängt hätten. Das nun will Ribbeck nicht unterschreiben und stellt entgegen: „Warum sollte Horaz nicht haben mit einer Wendung schliessen können folgenden Sinnes: ich rathe dir bei Zeiten Philosophie zu treiben, indessen will ich dich in deinem Tempo ebenso wenig stören als ich mich in dem meinigen stören lasse. Ich nun muss bekennen, dass im Angesicht des Gedichtes, diese Worte mich sehr wenig beruhigen, und dass mir Lehrs feiner Rüssel, der allerdings wohl auch in den Episteln mitunter allzu fein wittert und allzu tief wühlt, in vollem Recht zu sein scheint; ja ich gehe, wie ich denn das Verdrängen des Echten überhaupt nicht zugeben kann, diesmal weiter. Das Gedicht ist in sich selbst nicht zusammenstimmend, Anfang und Schluss haben sehr abweichenden Ton und stehen im Widerspruch. Der Dichter will dem jüngeren Freunde Lehren geben und ist vielleicht dazu ebenso veranlasst, wie bei dem Brief an die Pisonen, zu welchem wir hier also ein Gegenstück hätten: aber wie es sich dort um Literarisches handelt, so hier um Sittliches. Ging in jenem Fall Horaz mit aller ihm eigenen Zartheit und Feinheit zu Werke, so bedurfte es dessen hier nur noch mehr, denn es soll ja eben, das lesen wir zwischen den Zeilen, der junge Mann zu Fleiss und Studium angehalten, noch mehr aber vor Leidenschaft und Ausschweifung bewahrt werden.

In der That nun bewegt sich Horaz, gegenüber dem reichen jungen Mann, mit äusserster Vorsicht, ja die ganze gewählte Einkleidung entspringt nur eben aus derselben, denn dass es nicht um Homer, sondern vielmehr um eine Einwirkung auf die Sitten des Jünglings sich handelt, wird leicht eingesehen. Um dies nicht auffällig zu machen, schliesst sich der Dichter vielmehr selbst in die Zahl derjenigen ein, welche hier zu lernen haben: Nos numerus sumus — V. 27. Eine besondere Feinheit liegt dann aber noch darin, dass bei Lollius eben so wohl der Wille als die Einsicht vorausgesetzt und nur noch auf den rechten Entschluss hingewirkt wird: er soll ernstlich anfangen mit seiner Besserung, nicht verschieben. Das ist, nach meiner Auffassung, alles was Horaz sagen will und sagen kann und danach muss die Epistel schliessen mit V. 44 — in omnė volubilis aevum. Bis dahin hat sie Gehalt und Einheit, Leichtigkeit, Grazie, vor allem Zusammenhang, Eigenschaften, an denen es im Folgenden durchaus fehlt, wie das auch schon Wieland eingesehen. Hier kommen directe Lehren, ziemlich platt vorgetragen, dasselbe, was dort zart und verblümt. Der Vers: Sperne voluptates, nocet empta dolore voluptas sagt was Horaz zu sagen so ausdrücklich vermeidet. Wie grob ferner, wenn man sich die Situation klar macht, die Zeile: Quo semel est imbuta — denn dass Lollius ausschweifend sei und sich bessern soll, geht ja aus dem Ganzen hervor — und aus Sirenum voces et Circae pocula nosti — dies also durfte nicht gesagt werden. Und wie hässlich hier V. 70 die testa neben dem vas V. 54, demselben Bilde bei sehr ähnlichen Gedanken.

Mit dem Bilde des strömenden Flusses würde das Stück ganz horazisch schliessen, und man kann dabei stehen bleiben, aber es könnte auch anders sein. Nimmt man Anstoss an der Aeusserung von Lehrs, dass die beiden falschen Schlussverse vielleicht den wahren Schluss verdrängt hätten, so liesse sich nach unserer Herstellung etwas der Art vielleicht eher hören.

Möglich, dass das Stück ursprünglich am Schluss noch eine mehr persönliche Wendung hatte, dass man aber um eine vollständige Epistel nach Art der für die Oeffentlichkeit bestimmten zu erhalten einen erweiterten Ausgang fabricierte.

Dass der gegenwärtige Schluss nicht der wahre sein kann, ist wohl einzusehen, denn er streitet ja eben mit jenem dringenden sapere aude und incipe, das offenbar den Schwerpunkt ausmacht. Habe Mut, so einsichtsvoll und so gut zu sein, als du es kannst! Und nun hier: Gleichviel ob du zauderst oder dich beeilst, ich werde mich nicht aus meinem Tempo bringen lassen —! Ist da noch Zusammenhang und Vernunft? Wahrscheinlich knüpfte der Interpolator an das obige nos an.

Die Störung ist Ribbeck nur eben nicht ganz entgangen. Er glaubt die Ordnung herbeizuführen, wenn er nur die beiden Verse 46: quod satis est cui contingit, nil amplius optet und 57: invidus alterius macrescit rebus opimis ausstösst — hiermit ist allerdings die Trivialität und Plattheit, so wie auch die Zusammenhangslosigkeit anerkannt, die Heilung aber ist verschwindend gegen die Summe des Anstössigen. Mit V. 57 wird man zwar ein invidus los, aber die invidia im nächsten Verse wird dann nur noch zusammenhangsloser und spielt immer noch eine schlechte Rolle neben der in V. 37, welche dort nur eben angebracht ist, damit amor nicht allein stehe.

Döderlein bemerkt, dass man in V. 68 puer nicht als Vocativ nehmen dürfe, denn es sei nicht einerlei, ob man als solcher gelegentlich bezeichnet, oder als puer ausdrücklich angeredet werde: „Schwerlich hörte sich ein junger Mann von etwa zwanzig Jahren, wie ich mir den Lollius denke, gern puer nennen.“ Sehr richtig, aber auch als Nominativ bleibt der Unterschied nicht gross und die Unschicklichkeit immer noch dieselbe: Horaz sucht ja den Abstand des Alters eben fern zu halten, und vielmehr mit dem nos und manchem Anderen sich gleich zu stellen. Also auch hier Gefühl des Unpassenden, das der Gelehrte nur künstlich niederzuhalten sucht. Ferner dürfte zu beachten sein, dass Döderlein sich zu einem Schritt der Verzweiflung gedrängt sieht, wenn er V. 52: fomenta podagram übersetzt: „so hilft — dem Fussgichtkranken ein Liebchen — Wieland: Bähungen dem Zipperlein. Man erwartet allerdings im Zusammenhange einen Gegenstand des Genusses — wenn Horaz der Verfasser sein soll.

Will man annehmen, dass auch hier verschiedene Interpolationen im Spiel seien, so werde ich nicht widersprechen; es würde dadurch die Aehnlichkeit mit dem Brief an die Pisonen nur noch grösser, dass auch hier sich eine Ablagerung von unverbundenen Sittensprüchen angeschlossen und eingedrängt hätte, freilich in kleinerem Maassstabe.

Nicht unterlassen darf ich noch die Bemerkung: die nachgewiesene Interpolation ist insofern von besonderer Wichtigkeit als sie zu erkennen giebt, in welchem Grade Horaz in den Episteln sich selbst unähnlich gemacht worden, denn von allen den Eigenschaften, welche seine hohe Kunst hier in erster Reihe erstrebt, finden wir das Gegentheil: nicht jenes Berühren und Andeuten, nicht die graziösen Uebergänge, sondern Abgerissenheit, Schwerfälligkeit, Plumpheit.

III.

EPIST. I, 5.

Die fünfte Epistel des ersten Buches ist für mich diejenige, an welcher mir zunächst klar wurde, dass die dreisten Hände der Interpolatoren sich auch an die Briefe des Horaz gewagt und mit roher Hand deren bewundernswerthe Feinheit zerstört haben, wahrscheinlich doch nur um schnöden Gewinnes willen. Dass an diesem kleinen Stück die Fälschung zuerst entdeckt wurde, hat nun auch seinen guten Grund, denn stärker und kenntlicher kann sie nicht wohl auftreten; so haben denn auch meine im Minos (S. 253) entwickelten Gründe sich der Anerkennung zu erfreuen gehabt. Da sie aber hier ein Glied der Kette bilden und das sofort Einleuchtende immer mitbeweist für vieles Andere, so darf die Betrachtung des Stückes nicht fehlen.

Aus griechischer Lyrik entnommen, sind hier Verse von Wein und Trunkenheit an unrechtester Stelle hineingeworfen, so dass sie das Stück aus einander sprengen, mit sich selbst in Widerspruch bringen und seine ganze Schönheit und Eigenthümlichkeit, das eigentlich Horazische und Unnachahmliche verdunkeln, es braucht hierauf nur eben aufmerksam gemacht zu werden; denn wer sähe nicht, dass der Vers: Quid non ebrietas designat, operta recludit mit dem Nachstehenden unvereinbar ist. Dies gilt von den Versen 12 bis 20, welche sogleich eine andere Tonart zu erkennen geben; aber auch die Verse 4—7 müssen fallen, da sie den natürlichen Zusammenhang stören und dem Folgenden wiederholend vorgreifen. So namentlich auch das sin melius quid habes, das im Folgenden das von Sabinus Gesagte wiederholt: et nisi cena prior; ebenso wiederholt die munda supellex was erst bei 21 an seiner Stelle vorkommt. So hat denn meine Herstellung auch Otto Ribbeck überzeugt, der sich dieselbe im Wesentlichen aneignet, namentlich was die nothwendige Ausstossung der Verse 12—20 anlangt; durch ihn hat denn auch Muther (s. o.) die richtige Abfertigung gefunden. Lehrs ist leider ruhigen Herzens an der ganzen Sache vorbeigegangen, auffallend genug hat er für den höchst sprechenden Fall kein kritisches Wort.

Nun aber genüge ich mir selbst noch nicht, halte vielmehr für nöthig, noch einen ferneren und ganz erheblichen Schritt zu thun. War schon durch meine bisherige Säuberung der Charakter eines wirklichen Einladungsbillets deutlich geworden, so soll dies in noch viel höherem Grade erfolgen und zwar so, dass dieser zweite Schritt erst die Richtigkeit des ersten vollkommen bestätigt. Ich zweifle jetzt keinen Augenblick, man hat das Gedicht zu lesen wie folgt:

Si potes Archiacis conviva recumbere lectis
Nec modica cenare times olus omne patella,
Supremo te sole domi, Torquate, manebo.
Haec ego procurare et idoneus imperor et non
Invitus, ne turpe toral, ne sordida mappa
Corruget nares, ne fidos inter amicos
Sit qui dicta foras eliminet, ut coeat par
Iungaturque pari. Butram tibi Septiciumque
Et nisi cena prior potiorque puella Sabinum
Detinet adsumam; locus est et pluribus umbris.
Tu quotus esse velis, rescribe et rebus omissis
Atria servantem postico falle clientem.

Hier ist das Gedicht um ein Drittel leichter geworden, um eben so viel aber auch zusammenhängender und horazischer. Man vergleiche die gegenwärtige Herstellung mit der im Minos gegebenen, welche ich, eben zum Behuf dieses Vergleichs, oben mitgetheilt habe; ich wünschte, dass durchgängig mein neuerer Fortschritt sich in gleiches Verhältniss stellte.

Eine Begründung zu geben wird kaum vonnöthen sein. Zunächst muss V. 29: Sed nimis arta premunt — fallen, denn er schliesst eine Unhöflichkeit ein und ist unmöglich zwischen: locus est et pluribus umbris und tu quotus esse velis. Aber auch die Verse 8—11 können nicht nur entbehrt werden, sondern müssen fort. Das cras nato Caesare festus Dat veniam somnumque dies — ist von sehr gröblicher Art, wie hier die ganze übrige Interpolation, es handelt sich nicht um ein Saufgelag, bei dem von Ausschlafen die Rede wäre, und nun am Festtage Cäsars dies Ausschlafen! Die leves spes und certamina divitiarum kommen hier auch zu früh und verderben den Schluss. Sind die leves spes wahrscheinlich gemeint von einer üblichen Wendung der Anwälte den Parteien oder Clienten gegenüber, so stehen sie auch nicht recht an ihrer Stelle vor certamina. Endlich müssen die beiden Halbverse weichen: ne non et cantharus et lanx ostendat tibi te — sie sind allzu gesucht, aber sehr charakteristisch für die schlaue Geschäftigkeit des Interpolators oder der Interpolatoren. Aber sie hat ihm nicht geholfen: Horaz und sein harmloses Zettelchen, das uns so ganz in die volle Gegenwart des Lebens versetzt, ist gerettet.

Ich bemerke noch, dass Meinekes Emendation V. 11, festivam statt aestivam, auch von Haupt aufgenommen, jetzt unnütz wird; ich halte sie aber auch an sich für sehr zweifelhaft, da dieser festiva nox unmittelbar der festus dies vorangeht, der erst morgen anbricht.

Nochmals mache ich aufmerksam, dass die Schlussworte: Tu quotus esse velis rescribe den Charakter des Briefchens als wirkliche, nicht fingirte Einladung ausser Zweifel setzen, wodurch denn das Stück maassgebend wird für manches Andere, denn auch in den Oden finden wir ähnliche Einladungen, echte und unechte: es war das eben für Unterschiebung die bequemste Form und der zugänglichste Inhalt.

IV.

EPIST. I, 6.

Ein Stück, das seit Jahren mir zu denken und zu grübeln gegeben hat, ist die sechste Epistel des ersten Buches, und nichts war mir auffallender, als dass die neueren Herausgeber, namentlich auch Döderlein, ohne besonderen Vermerk daran vorübergegangen sind. Mit Freude las ich darum in Ribbecks Ausgabe, dass er hier dieselbe Unwegsamkeit und umfassende Störung erkannt. Nach der Stärke und Dosis des von ihm versuchten Heilmittels lässt sich abnehmen, wie gross ihm das Leiden erscheint; er versetzt Verse vom Anfang an das Ende, er nimmt überdies eine grössere Lücke an und er füllt diese aus mit einem längeren Passus, den er aus einer anderen Epistel heraushebt, gewiss ein kühnes, ein gewagtes, ein unerhörtes Verfahren, zu dem nur der höchste Grad der Rathlosigkeit und ganz besondere Umstände bewegen konnten.

Ribbeck geht von dem aus, was auch mir ein Stein des Anstosses war, nämlich in der Schlusszeile den Worten: si non, his utere mecum. Der Sinn ist: Weisst du etwas besseres, so theile mir es mit, wo nicht, so folge mir und meinen Grundsätzen. Es setzt dies voraus, dass vorher oder in der Nähe bestimmt von positiven Grundsätzen des Dichters die Rede gewesen sein müsse, dies ist aber nicht der Fall, sondern wir finden hier nur die ironisch, jedenfalls bedingungsweise ausgesprochene Empfehlung, sich Weltlichem und Sinnlichem ganz hinzugeben. Das Gegentheil solcher Grundsätze, die wahre Meinung des Dichters, spricht sich bei V. 30 aus: Si virtus hoc una potest dare, allein statt alles Weiteren die wenigen Worte: fortis omissis Hoc age deliciis, und diese Worte stehen zu entfernt, als dass sie der Schlussäusserung entsprechen könnten; gleiches gilt von dem Eingang, mit dem es noch eine besondere Bewandtniss hat.

Das nun hat den Kritiker veranlasst, sich nach dem vermissten Positiven, das den Schlussworten vorangestellt werden könne, umzusehen; da er es innerhalb der Epistel nicht fand, suchte er es weiter. Er entnahm es aus der zehnten Epistel V. 26 bis 41, also ganze 16 Verse, und stellte diese nach Vers 55 unseres Gedichtes, also vor den Schluss; aber nicht unmittelbar vor denselben, denn seine zweite Operation ist folgende: Die Verse 17—27 unserer Epistel — J nunc — Ancus — werden an ihrer Stelle herausgetrennt und — allerdings etwas haarstreubend — jenen fremden 16 Versen noch angefügt: wonach denn alles in Ordnung sein soll.

Was wir dem Kritiker zugestehen wollen, ist, dass, trotz aller Gewaltsamkeit und Räthselhaftigkeit die Sache etwas Scheinbares und Bestechendes hat; das ist aber auch Alles. Wir fragen zunächst: Können denn jene Verse da, woher sie entnommen werden, fehlen? Ribbeck behauptet, sie könnten nicht nur fehlen, sie müssten es sogar, allein hier stösst er gewiss auf vielfachen Widerspruch und auch auf den unsrigen. Sie sind dort sehr wohl an ihrer Stelle: es soll eben der Zusammenhang zwischen städtischer Pracht und Verlust der Freiheit ins Licht gestellt werden, ein Verlust, welcher nur ausnahmsweise für Fuscus Aristius weniger bestehe, da er in seiner Lage sich mit Weisheit bewege. Laetus sorte tua vives sapienter. Dies allein schon und dann die an sich so missliche Uebertragung von Einem Stück in das Andere, wenn nicht etwa eine Vertauschung von Manuscriptblättern nachweislich wäre, verbietet dem Kritiker beizustimmen.

Anlangend die an den Schluss versetzten 11 Verse, so bin ich zwar auch der Ansicht, dass sie an ihrer Stelle ungehörig sind, allein ich finde sie am Ausgang nicht um so viel besser, dass ich zu einer solchen Umstellung rathen könnte: sie wollen auch nicht zu den beiden Schlusszeilen passen, und können ebenso wenig als zusammenfassende Recapitulation des Obigen gelten, sondern sind nur theilweise Wiederholung.

Auch ich halte das Verderbniss der Epistel für sehr gross, ja noch für grösser als Ribbeck, und kann mich nicht entschliessen das Gedicht in dem vorliegenden Zustande für Werk des Horaz zu nehmen, aber ich halte dafür, dass, wenn eine Heilung möglich ist, diese einfacher sein müsse. Da bestätigt mich nun der misslungene Versuch noch mehr in meiner Ansicht, auf die ich immer wieder habe zurückkommen müssen. Für echt und unverdächtig halte ich nur die zusammenhängenden Verse 28—67: Si latus — jocisque; alles Andere erscheint mir nicht als Werk derselben Meisterhand, sondern als unsicherer Versuch der Fälschung, wie dies auch die Schwerfälligkeit des Ausdrucks, das Taumelnde des Fortgangs, das Unschmackhafte des Ganzen hinreichend zu erkennen giebt, vielleicht auch hier successive Hinzufügung. In dem Echten dagegen erkenne ich ein werthvolles Fragment, das aber mehr einer Satire als einer Epistel zu gehören scheint, und in diese wohl erst mit Zwang umgeformt wurde. Schon Wieland war aufgefallen, dass von diesem Numicius sich nirgend eine Spur findet.

Das Stück hat seinen eigenen Bau, der in dem wiederholten Si, V. 27, 30, 41, 49, 56, 65 sich ausspricht, und dies weist auf etwas ganz anderes hin als auf das nil admirari. Letzteres halte ich aber für Werk der Fälschung, allerdings mit Anklang an Nahekommendes von Horaz, unter anderem auch an X, 31, 32: Si quid mirabere, pones invitus — und dies wäre die Verbindung beider Episteln, welche Ribbeck zu hoch angeschlagen hat.

So wenig des Kritikers Operation nach Zusammenhang und Gleichheit des Tones etwas des Horaz Würdiges herstellt, so behält er immer noch des Anstössigen viel: dies sind Wiederholungen und lahme und ganz ungehörige Verse. Der Anfang: Nil admirari prope res est una, Numici Solaque, quae possit facere et servare beatum ist V. 30 ungeschickt nachgebildet: Si virtus hoc una potest dare, das prope allein schon verräth die Unsicherheit. Auch an V. 15, 16 ist Anstoss zu nehmen, an sich und im Zusammenhang. Nur das Suchen eines Uebergangs nach dem Echten hin konnte den verkehrten Gedanken eingeben, dass in der Tugend Maass zu halten sei. V. 27: Ire tamen restat Numa quo devenit et Ancus ist aus Ode IV, 7, 15. Dies und vieles Andere, das sich schwer zu Papier bringen lässt, verweist auf Fälschung, deren Ausscheidung hier allein die Würde des Dichters herstellen kann. Ich halte die Rettung des Echten, wenn auch nur als Fragment, allerdings für einen Gewinn, die Vermengung mit Anderem, so wie die erhöhte Complication aber auch nur für noch weiteren Verlust.

Die gefälschten Schlussworte vive vale! knüpfen augenscheinlich an das unmittelbar Vorhergehende an: vivas in amore jocisque an; auch dies ist bei Ribbeck durch seine Zwischenschiebung verdunkelt worden.

V.

EPIST. I, 7.

Der siebente Brief ist einer der wenigen, die bisher keine Anfechtung erlitten; dies ist mir besonders bei Lehrs auffallend, der alles beim Alten lässt und in den Anmerkungen des ganzen Gedichtes mit keinem Wort gedenkt. Aber auch Ribbeck steht hier ab von seinen Versetzungen, das Einzige, was er thut, ist, dass er zweimal einen Absatz bezeichnet, aber auch das schon will etwas sagen, denn es deutet immer an, der Fortgang sei nicht eben, oder geradezu, es fehle der Zusammenhang. Nur Wieland, der übrigens dem Stück eine besondere Bedeutung beimisst und ihm unter allen Episteln den obersten Rang giebt, hat doch in einem Punkt sein Bedenken und Befremden ausgedrückt, freilich nach einer anderen Richtung hin. Es ist dies ein Beweis seines tieferen Eingehens in den Inhalt und den Sinn der Worte, die Bemerkung ist aber so treffend und beachtenswerth, dass sie vollständig hier stehen muss. Er sagt: „Der ganze Ton dieses gegenwärtigen Briefes und besonders einige Stellen desselben, scheinen vorauszusetzen, dass ihm Mäcenas entweder selbst in einem Briefe, worauf dieser die Antwort ist, oder durch einen gemeinschaftlichen Freund etwas insinuirt habe, das einem Vorwurf von Undankbarkeit ähnlich sah. Mich däucht, die Wärme, womit er sich über diesen Punkt erklärt, beweise ganz deutlich, dass sein Herz voll war, und dass es in einer Bewegung, die er nicht zurückhalten konnte, sich in stärkere Ausdrücke ergoss, als er bei kälterem Blute gewählt haben würde. Wenigstens kann ich mir das, was er ihm vom Zurückgeben dessen, was er von ihm empfangen, sagt, nicht anders erklären. So etwas konnte ein Horaz einem Manne wie Mäcen nur in einer unfreiwilligen Ueberwallung des Herzens, in einem Moment von Hitze, wo er nöthig fand, sich ein für allemal mit ihm ins Klare zu setzen, sagen. Denn, wiewohl er's ihm mit aller möglichen Zärtlichkeit und mit so vieler Schonung sagt, als die Bitterkeit eines edeln Herzens, das sich unbillig behandelt fühlt, nur immer zulässt; so ist doch auch so viel Ernst und Entschlossenheit in dem Antrag — Mäcen sollte ihn nur auf die Probe stellen — dass er, wenn er weniger warm gewesen wäre, das Beleidigende desselben nothwendig hätte fühlen müssen."

Man hat sich zu vergegenwärtigen, dass es für Wieland die Frage der Unechtheit im horazischen Text nicht gab, so dass er also nicht auf die Voltaire'sche Erklärung verfallen konnte: ça s'explique parceque ce n'est pas vrai; diese wenigstens hätte das Räthsel einfacher gelöst. Aber recht bemerkenswerth ist, wie tapfer, wie erfinderisch der Mangel eines Ausweges macht. Nur die Wärme soll nach Wieland die Worte, mit denen Horaz dem Mäcenas sein Geschenk vor die Füsse wirft, für letztern weniger beleidigend machen; aber diese Wärme, diese „Hitze" ist für mich nicht erfindlich, Wieland hat sie erfunden, um aus der richtig gesehenen Schwierigkeit herauszukommen. Wir erhalten die Fabel von dem Füchslein (s. w. u.) und dann sogleich die Anwendung: Hac ego si compellor imagine, cuncta resigno und darauf possum donata reponere laetus. Gewiss sagt man richtiger, die Wärme eben werde vermisst, denn vorhanden ist sie einmal nicht, und alles Vorhergehende deutet ganz und gar nicht auf eine solche Aeusserung und Wendung hin. Man fasse es, wie man wolle, es bleibt dies in hohem Grade für Mäcenas beleidigend, im Munde des Horaz unmöglich, selbst angenommen, dass Mäcenas von ihm Ungebührendes verlangt, wozu kein Grund und worauf die Einleitung der Epistel gar nicht hinführt. Ferner passt die Fabel vom Füchslein, das sich im Kornspeicher dick gefressen und nicht zurück kann, sehr wenig auf das Verhältniss und auf Horaz, es erniedrigt ihn, es verletzt den hohen Gönner, als ob dieser durch nichts weiter als durch seine Geschenke und seine Tafel für Horaz anziehend sei.

Auffallend ist auch bei V. 14 die plötzliche Aenderung des Tones und das sofortige Uebergehen in den Dialog, zumal in einer Geschichte, von der der Verfasser sogleich selbst sagen muss: du, Mäcenas, machst es nicht so; warum steht sie denn hier? und in solcher Ausführlichkeit! Gleich ungeschickt ist die Wendung bei V. 23, 24, aber das Anstössigste bleibt überhaupt, in Verbindung mit Mäcenas, das Verschenken des Werthlosen, dessen, was doch nur für die Schweine ist! Nicht besser passt die folgende Fabel und wie sonderbar, dass dann gleich drei Erzählungen ungefähr desselben Inhalts über einander gehäuft werden, von denen die letztere wieder dem Ton nach durchaus abweicht von dem was vorhergeht. Recht kennzeichnend erscheint aber, dass Döderlein vor allem nöthig befunden den Gedankengang der Epistel nachzuweisen; und dies zeigte sich als besonders schwierig, bedurfte mancher Nachhülfen und Ergänzungen, so dass dadurch recht eigentlich nur das Gegentheil erwiesen ist, der Mangel an Zusammenhang.

Nun hat aber das Gedicht in dieser Herbeiziehung der Fabel, so wie in der folgenden Erwähnung des Telemach und der weit ausgeführten Geschichte vom Advocaten Philippus grosse Aehnlichkeit mit dem angefälschten Theil der ersten Epistel an Mäcenas, und — wie wir diesen verwerfen mussten, so liegt es nun auch nahe von der ganzen gegenwärtigen. Man kann leicht von Einzelheiten bestochen und sogar geblendet werden, allein der nähern Betrachtung wird das durchaus Unpassende, innerlich Widerspruchsvolle und Zusammenhangslose nicht verborgen bleiben. Nur darin glaube ich deutlich einen Unterschied zwischen diesem Gedicht und dem anderen Brief an Mäcenas wahrzunehmen, dass es nicht von Einer Hand ist, es sondert sich nämlich sehr erkennbar in drei Theile, der erste bis V. 13: reviset, der zweite bis V. 45: Tarentum, der dritte von hier bis zu Ende. Von diesen drei Theilen hat jeder seinen Schluss und für die beiden letzten fehlt Uebergang und Anknüpfung. Das erste Stück hat das Ansehen eines wirklichen Briefes, mit dem Horaz sein Ausbleiben entschuldigt und meldet, dass er auch noch ferner ausbleiben werde, seiner Gesundheit halber; möglich, dass dieser Brief echt und wirklich von Horaz ist, er enthält keine Unschicklichkeit, nur fällt das vates tuus auf; aber das te, dulcis amice, reviset deutet auf ungestörte Freundschaft, dies, so wie das si concedes auf den Wunsch der Wiederkehr, schliesst mithin das Nachfolgende aus. Dies Nachfolgende sind nun Geschichten, mit denen man, aber auch mehr im Charakter der Sermonen, aus dem einfachen Briefchen ein bedeutendes Stück hat machen wollen, dessen Werth wahrscheinlich nach klingender Münze sich messen sollte. An sich sind diese Stücke, so wie auch die fernere Anfälschungnicht ungeschickt, nicht uninteressant, aber sie gehören nicht hieher, bilden keine Einheit, machen kein Gedicht, das wir, einmal aufmerksam geworden, für Horaz nehmen dürfen. Wir bekommen eine Production der nachfolgenden Zeit, freilich keine ehrliche. Im Uebrigen ist die Epistel in solcher Rücksicht nur dem eigenen Studium des denkenden Lesers zu empfehlen. Ich meine, es fehle nicht an Stellen, welche mehr objectiv als subjectiv sind, also einen aussen Stehenden verrathen, z. B. V. 25 ff.

Endlich ist noch ein Wort zu sagen über volpecula und nitedula, V. 29; ersteres die handschriftliche Lesart, bestätigt durch Acron und Isidorus Orig. I, 39; darum von Orelli und Döderlein festgehalten, letzteres Emendation von Bentley, welche Ribbeck für unumstösslich erklärt. Der Grund ist freilich nur eben der, dass, wie jedermann bekannt, der Fuchs kein kornfressendes Thier ist. Horaz, der stets in der Thierwelt so vortrefflich Bescheid weiss, konnte das allerdings nimmermehr sagen, aber ein Grammatiker, ein Rhetor? Ich glaube doch! Es ist auch bemerkt worden, ein Fuchs könne nicht durch eine Spalte — aber der kluge Verfasser sagte eben darum: ein Füchslein, volpecula, und dies gerade verräth ihn.

VI.

EPIST. I, 8.

Die kurze Epistel I, 8 hat den Auslegern viel Noth gemacht. **Baxter**, **Wieland**, **Düntzer** suchen weithin nach besonderen Beziehungen, ersterer nimmt sogar zur Ironie seine Zuflucht, dies in der Regel ein äusserstes Auskunftsmittel — und alles das offenbar, weil der gerade Weg und die einfache Auffassung der Worte sich als versperrt erweist. Leichter macht sich's **Döderlein**, welcher in dem Gedicht einen wirklichen Brief ohne besondere Tendenz erkennt und als simpeln Gedankengang hinstellt, wörtlich: „Gott grüss' dich! Mir geht's gut. Wie geht's dir? Hoffentlich gut. Dann werde mir nur nicht zu hochmütig.“ Ich bewundere nur, wie die Sache sich verdrehen lässt, denn ganz anders lautet der Text. Nimmermehr sagt hier Horaz: mir gehts gut, er stellt sich ja vielmehr als krank, als gemütskrank dar, so sehr als Melancholicus und Hypochonder, dass eben Baxter daran Anstoss nahm, Ironie witterte, Andere aber nach versteckten Anspielungen suchten und Hindeutung besonderer Art vermuteten. Auch mit dem Schluss lässt sich's nicht so leicht fertig werden, wenn man Worte nach Sinn und Ton aufzufassen weiss. Allerdings bleibt die so plötzlich, so nackt, so trocken hingestellte Mahnung sehr auffallend, so dass man versucht sein kann die letzten drei Verse abtrennen zu wollen, denn für ein Gratulationsschreiben, wofür doch auch Döderlein das Stück hält, passen sie sehr wenig, selbst nicht im Munde des vertrautesten älteren Freundes, am allerwenigsten in dem des Horaz. Aber gleich auffallend bleibt die übertriebene Art, wie dieser sich selbst einführt, lange bei sich verweilt und hinterdrein ganz kurz nach dem Befinden des Anderen fragt, mit Worten, die schon in der Anrede vorweg genommen sind! Und was bleibt nun im Grunde an Inhalt, für den die Muse sich bemühen soll! Ich muss gestehen, dass mir das Ganze in hohem Grade verdächtig erscheint, ja ich glaube die Art der Fälscher darin zu erkennen.

Es fehlt nicht an Einzelnem, was schwer hinzunehmen ist; wie schon bemerkt, die Wiederholung des rem gerere im Eingang und als Ueberschrift und dann wieder am Schluss als Inhalt des Briefes, ebenso hier und oben die Wiederholung des gaudere. In V. 15 ist bei dem gaudere nicht, wie Krüger angiebt, ein jube zu ergänzen, denn der Sinn ist ja doch vielmehr: die Muse soll sagen, dass Horaz sich freue, ebenso wie sie in dessen Sinn das memento aussprechen soll. Döderlein ist zu der Uebersetzung genöthigt: „So versicher' ihm, dass ich mich freue". Ist aber das im Text ausgedrückt? Anderes muss mehr gefühlt werden als es sich mit bestimmtem Wort nachweisen lässt. Hinsichtlich der Wankelmütigkeit scheint dem Verfasser vorgelegen zu haben, was Horaz einen seiner Leibeigenen sagen lässt: Romae rus optas, absentem rusticus urbem Tollis ad astra, levis. Satir. II, 7, 28; verlockend aber war es den Epist. I, 3 vorgebrachten Celsus nochmals mit seinem ganzen Namen und als Schreiber des jungen Nero, was er später geworden, hier vorzubringen, zumal unmittelbar vor der an Nero selbst gerichteten Epistel. Es kam eben hier auf Celsus Albinovanus an, was sich nur unbequem in den Vers bringen liess. Wir kommen immer mehr hinter die schlauen Künste der Interpolatoren und Falsatoren.

VII.

EPIST. I, 11.

Von besonderer Schwierigkeit ist der Brief an Bullatius, letzterer uns überdies ganz unbekannt. Diese Schwierigkeiten liegen in der Führung des Gedankens, und sie sind in der That so gross, dass sie keinem aufmerksamen Leser entgehen können. Einen Ausweg hat **Haupt** versucht, indem er die Worte V. 7—10: Scis Lebedus quid sit — furentem mit Anführungszeichen giebt, d. h. sie dem Angeredeten in den Mund legt und dadurch den Brief in einen Dialog verwandelt: ein scheinbar geringes Mittel, das allerdings eine grosse Aenderung bringt. **Meineke** hat diese Anführungszeichen in seine zweite Ausgabe aufgenommen, desgleichen ist **Döderlein** darauf eingegangen, und nicht minder neuerdings **Ribbeck**. Ich gestehe nun, dass mir im Brief eine so unmittelbare Einführung der Rede des Adressaten unstatthaft erscheint, zumal mit diesem Inhalt. Wie sollte das auch jemals von einem Leser verstanden werden! Einen anderen Weg hat denn auch **Lehrs** eingeschlagen, welcher in Fleckeisens Jahrbuch von 1863 vielmehr durch Ausscheidung zu helfen sucht, nämlich jener dem Bullatius gegebenen Worte, so wie der nächsten Antwort darauf, V. 7—17. Ausserdem **verändert** er V. 26 nam si in **demit**. Ich verstehe wohl was L. zu beidem bewegt hat, allein, so stark das Wagniss ist, mich befriedigt es nicht, wenn ich auch noch weniger mit Ribbeck, der ihn bestreitet, das Gedicht in der überlieferten Gestalt, nur mit Haupts Einrichtung, in Ordnung finden kann.*) Auch **Muther**

---

*) Neuerdings hat **Lehrs** in seiner Ausgabe gegen Ribbeck seinen Vorschlag weitläuftig vertheidigt — ohne meine Ansicht ändern zu können.

hat sich an dem Gedicht durch Emendation versucht, wird aber von Ribbeck gebührend zurückgewiesen.

Bei all diesen Versuchen bleiben dieselben Bedenken, wie bei dem ganzen Gedicht. Ich gebe zu, dass die Worte von V. 11 ab gar nicht passen, wenn das Vorhergehende Worte des Horaz sein sollen, denn er kann sich nicht selbst entgegnen, sich nicht widerlegen; ebenso widerspricht sich, das er zu Lebedus in Vergessenheit leben will und dann doch wieder, ohne besonderen Uebergang, Rom den Vorzug giebt und seinen Freund dahin, oder auch wieder nach Ulubrä zu haben wünscht. So sehr nun Haupts Vorschlag abzuhelfen scheint, so zeigt sich das bei näherer Betrachtung doch anders. Wenn nämlich Bullatius, dem die Worte gegeben werden, selbst in dem elenden Nest Lebedus leben will, warum wird ihm denn Ulubrä empfohlen? Wenn es dem Mann des aequus animus überhaupt gleich ist, wo er lebt, warum soll er nicht auch reisen und wozu denn der ganze Brief? Nun aber sagt auch Bullatius in diesen Worten gar nicht, dass er in Lebedus lebt, sondern nur, dass er dort leben könnte, möchte, hierauf und dass er in Vergessenheit dort leben will, passt aber gar nicht die folgende Sittenpredigt. Soll das trans mare currunt als Mittelpunkt der letzteren festgehalten werden, so müsste man allerdings mit Lehrs jene ganze Stelle als seitab führend fern zu halten suchen, aber am besten gleich von V. 5 ab. Das an venit — ist selbst schon angeklebt: es ist von den prachtvollen Städten die Rede, übrigens sehr durch einander, dann geht es ins Unbestimmtere und darauf plötzlich zum kleinen Lebedus, immer noch als Frage, und an diese Frage, an dies Fragliche soll sich die Rede des Bullatius knüpfen! Die Antwort passt eben so wenig auf solche dem Bullatius gegebenen Worte, sie würde die Sache vielmehr ganz ins Schiefe wenden. Ribbeck sucht in seiner rechtfertigenden Darstellung sich dadurch zu helfen, dass er meint, Bullatius habe eben nur jene berühmten Städte sehen wollen, sei aber nicht dahin gekommen, sondern unterwegs in dem ärmlichen Lebedus liegen geblieben, eine Annahme, welche zunächst in das folgende Sinn bringen soll, nämlich in den Vergleich der caupona auf der Reise zwischen Capua und Rom. Allein zu einer solchen Annahme berechtigen keineswegs die Eingangsworte: Quid tibi visa Chios et cet — und ebenso wenig stimmt das zu der weiteren Wendung des Gedichtes, denn da müsste es hienach doch wohl heissen: Bullatius solle sich nicht abschrecken lassen, das Ziel seiner Reise zu erreichen, d. h. Sardes, Smyrna, Colophon zu sehen. Aber statt dessen vielmehr die an sich bedenklichen Worte: Incolumi Rhodos et Mitylene pulchra facit quod Paenula solstitio — und Romae laudetur Samos et Chios absens, letzteres gewiss ebenso ausser dem Zusammenhange wie in demselben wieder sehr bedenklich. Auch mit einer viel grösseren Ausscheidung als Lehrs versucht, z. B. von V. 5—19 wird immer noch nichts gewonnen, und was bliebe da auch übrig von Gehalt eines Gedichtes, von einer Situation! Wahrlich nur Triviales, Widerspruchsvolles, Unhöfliches, letzteres schon in dem lehrhaften Ton und in der Sittenpredigt; ohnedies grosse Nachlässigkeit und viel Ungeschick in der Form, im einzelnen Ausdruck. So macht denn Ribbecks beredte, aber durchweg den Sachverhalt verschiebende Vertheidigung auf mich keinen Eindruck. Hat er doch selbst bemerken müssen, dass in den Versen:

> nam si ratio et prudentia curas
> Non locus effusi late maris arbiter aufert,
> Caelum non animum mutant, qui trans mare currunt —

Vordersatz und Nachsatz dasselbe enthalte, wie denn auch eben dies Lehrs zu der gewaltsamen Aenderung veranlasste. Ebenso wiederholt sich fortuna, fortunaverit, und V. 27 und 30 animus. Möglich übrigens dass die gründliche Verworrenheit, an der das Stück leidet, auch überdies durch Einschub von zweiter Hand erwachsen sein könnte. Einen echten Kern darin zu erkennen vermag ich nicht, wohl aber Nachahmung anderer Episteln, z. B. zum Theil der vorhergehenden. Und gewiss, wer mit der Kunst der Fälschung bekannt ist, wird sie hier mit allen ihren Merkmalen wiederfinden: sie fingiert Verhältnisse, allein auf den oberflächlichsten Schein gerichtet, verräth sie stets sich selbst. So beweisen denn auch die eben so gewagten als verunglückten Versuche der Herstellung nichts weiter als das Rathlose der Lage, falls Horaz der Verfasser sein soll.

VIII.

EPIST. I, 12.

Aber auch die zwölfte Epistel, also diejenige, welche zwischen den oben in Zweifel gezogenen in der Mitte liegt, hat älteren und neueren Erklärern grosse Schwierigkeiten gemacht. Im Gefühl derselben tritt hier Lambin mit besonderer Behutsamkeit auf und von Wieland ab hat man in immer neuen Zurechtlegungen Verständniss in die Sache und Zusammenhang in den Text zu bringen gesucht, so **Friedrich Jacob**, **Horkel**, **Döderlein** und ganz neuerdings J. **Arnold** (in Fleckeisens Jahrbuch), Versuche von denen jeder die Unzulänglichkeit der vorhergehenden ins Licht stellt und der letzte nicht mehr befriedigt als der erste, jeder folgende aber nur gesuchter und verzweifelter wird. Besonders gross ist die Störung **Ribbeck** erschienen, der zu einem gewaltsamen Mittel seine Zuflucht nimmt, indem er nach V. 11 aus einer anderen Epistel II, 2, 184 nicht weniger als 7 Verse hieher herüber nimmt, ohne aber meines Dafürhaltens dadurch die tiefliegenden Anstösse zu entfernen, oder Zusammenhang zu gewinnen. Am gescheidtesten wohl hat sich **Lehrs** benommen, wenn er über diese Epistel nichts mehr sagt als: „Dieser Brief ist an zwei Stellen unverständlich, V. 7—8. Und V. 21. Ich habe nichts was mir zusagt und empfehle ihn der Fürsorge Anderer.“

Meine Vermutung nun geht dahin, dass diese Epistel das Schicksal der beiden benachbarten theilt, dass sie nicht anderer Art ist, und ich weiche darin von Lehrs ab, dass ich meine Bedenken nicht bloss auf die bezeichneten Verse, sondern viel weiter und mehr auf das Ganze beziehe, in welchem ich, bei genauerer Ansicht, nicht wenig von den Kennzeichen der Unterschiebung erblicke, freilich einer sehr verschlagenen und geschickten. Dass Ausscheidung einzelner Verse nicht zum Ziel führt, dass auf diese Weise nicht ein unverdächtiges, des Horaz würdiges Stück hergestellt werden könne, hat sicherlich Lehrs eingesehen, denn schwerlich hat er dies unversucht gelassen; um so verdächtiger das Ganze.

In der That glaube ich, das Stück sei aus Andeutungen, die sich in anderen horazischen Gedichten finden, herausgesponnen, aus Ode I, 29, Ode II, 16, überdies Sat. II, 3, 33. Durch das tolle querelas gab sich der Fälscher das Ansehen, als sei das Stück eine Antwort auf einen Brief des Iccius, ähnlich wie das nur noch ungeschicktere an Mäcenas gerichtete Wort (II, 17, 1): Cur me querelis exanimas tuis? Das Uebrige basirt im Wesentlichen auf Horazens Wort in der letzten Strophe der an Iccius gerichteten Ode, worin dieser als philosophischer Dilettant erscheint, und dem pollicitus meliora — das hier in unsicherer Weise nur ausgebreitet wird. Nur die Notiz wird hinzugebracht, dass Iccius, oder, wie man neuerdings will, Itius, später Verwalter der sicilischen Güter des Agrippa war, und dies ergab die Verbindung mit dem aus Od. II, 16, bekannten Pompejus Grosphus, dessen grosse sicilische Besitzungen dort freilich auch der Fälschung angehören, darum aber doch auf einer Nachricht beruhen können. Sie stimmen nur nicht wohl zu der Art, wie hier der Empfohlene eingeführt wird, und man sollte meinen, dass auch chronologische Bedenken wären, so spät erst diesen Grosphus nach Sicilien gehen zu lassen als einen, der der Hülfe bedarf und diese der Empfehlung des Horaz verdanken will. Im Uebrigen, wie schon längst bemerkt worden, und das ist ein hauptsächliches Anzeichen der Fälschung, ist Horaz weder gegen Iccius noch gegen seinen Empfohlenen besonders höflich, vielmehr entbehrt das Stück der erforderlichen Urbanität, was vielleicht noch mehr hervortreten würde, wenn überhaupt rechter Zusammenhang zu finden wäre. Stertinius ist der oben genannten Satire entlehnt und Empedokles wahrscheinlich nur Siciliens wegen herbeigezogen, da nach der Ode vielmehr Iccius Stoiker und Sokratiker ist, an sich viel glaublicher.

Nicht wenig Verdacht erwächst nun auch durch die politischen Nachrichten am Schluss, denn die Besiegung der

Cantabrer, Armenier und des Phraates fallen nicht so zusammen, dass sie als Neuigkeit an demselben Tage zu melden wären, wie man denn auch in Sicilien schwerlich so abgeschnitten war, dass man von so grossen Ereignissen unberührt bleiben konnte. Dass Phraates vor Augustus das Knie gebeugt, ist ohnedies nicht wahr, nach Strabo lib. VI, sandte er nur seine Söhne als Geisseln. Die Meldung von der Ernte in Italien soll wohl nur dem Verwalter grosser Güter in Sicilien gelten. Ueber das, was diesen zu Klagen veranlasst und wo ihn der Nagel drücke, lässt uns das Gedicht im Dunkel, es hat aber gerade soviel Zusammenhang, als von der Fälschung zu erwarten ist und entstammt, allem Anschein nach, derselben Fabrik, wie die benachbarten; auch die Erscheinung, dass die Unterschiebungen nicht einzeln, sondern an gewisser Stelle gruppenweise auftreten, ist nicht ohne Beispiel, so namentlich in den Oden.

IX.

EPIST. I, 13.

Ich komme jetzt an diejenige Epistel, welche **Lachmann** veranlasst hat, in Ode I, 3 einen anderen Vergil als den Dichter anzunehmen, welche aber auch an sich selbst den Kritikern und Erklärern nicht wenig zu schaffen gemacht, nämlich die dreizehnte Epistel des ersten Buches, gerichtet an Vinius Asella.

Das Gedicht ist gefällig, munter, einschmeichelnd; wer es angreifen will, trifft gewiss sogleich auf Widerspruch und unternimmt ein Wagniss: aber, was sich nicht leugnen lässt, das Stück leidet an mancherlei inneren Schwierigkeiten. Den Worten nach ist es ein Brief an Vinius, der demselben auf der Reise nachgesendet wird. Horaz schärft ihm nochmals ein, was er ihm schon bei der Abreise gesagt: wenn er die Gedichte, die Horaz ihm zu diesem Zwecke mitgegeben, dem Augustus überreiche, so solle er ja damit vorsichtig sein, den rechten Moment abpassen, nicht zudringlich werden. Schon das Nachsenden des Briefes an einen Reisenden, zumal wenn dieser zum Augustus reist, also doch wohl schnell reist, hat seine Misslichkeit, denn wie soll der Brief ihn einholen? Und nun enthält er ja nichts weiter, als was Horaz dem Vinius bereits so nachdrücklich gesagt hat: saepe diuque. Wer ist nun aber Vinius? Darüber fehlt die Auskunft. Ein gewöhnlicher Bote kann es nicht sein, am wenigsten ein solcher, wie Horaz ihn auf seinem Sabinum finden konnte, denn das Gedicht setzt voraus, dass er selbst zum Augustus Zutritt haben kann und mit diesem spricht. Auch das abjicito potius passt nicht auf einen solchen Boten, sondern setzt einen Mann von

Rang voraus. Bei diesem nun aber ist der Scherz mit dem Namen Asella sehr unpassend und in der That im Munde des Horaz völlig undenkbar, eben so wenig dass er Anweisung giebt, wie er das Schriftbündel tragen solle, nicht unter dem Arm ut rusticus agnum, dass er nicht plaudere, dass er nicht sei wie die besoffene Pyrrhia. Und nun die zu überreichenden Gedichte: Lachmann nimmt sie von den drei fertigen Odenbüchern — aber diese, selbst wenn man alles Gefälschte hinzurechnen will, sollen eine Last, gravis sarcina, sein, sollen getragen werden wie ein Lamm! Es lässt sich schwer verstehen und scherzhafte Uebertreibung ist hier nicht am Ort. Das Alles und manches Andere ist allerdings von der Art, dass es stutzig machen kann. Man hat sich damit geholfen, es sei kein wirklicher Brief, sondern ein fingierter, ein solcher, der nur für Augustus geschrieben sei, nur darauf berechnet, bei diesem die Gedichte in bescheidener Weise einzuführen. Dies liegt nahe und scheint einigermaassen ein Ausweg zu sein, Jacobs hat ihn zuerst betreten und Kritiker der verschiedensten Art sind gefolgt, Lachmann und Orelli, Döderlein und Ribbeck. Aber auch hier bleibt immer Unpassendes und Unerklärliches. Sind die signata volumina an Augustus adressirt, so kann doch nimmermehr dem Ueberbringer gesagt werden: abjicito potius, si te forte meae gravis uret sarcina chartae. Auch bleiben alle Schwierigkeiten hinsichtlich des Vinius, der einerseits als ein ländlicher Packträger erscheint, den Horaz zum besten haben kann, und der dann doch wieder dem Augustus persönlich gegenüberstehen und mündlich mit ihm verhandeln soll: cum denique poscet. Die Scholiasten wissen keine genügende Auskunft über ihn zu geben, Acron nennt Vinnius Fronto, ebenso der Scholiast des Cruquius, dagegen Porphyrion Vinnius Asella, schwerlich nur aus dem Gedicht geschlossen. Man betrachte auch den Vers genauer: cum validus, cum laetus erit, cum denique poscet, er enthält viel und setzt noch mehr voraus, geht über vieles leicht hinweg. Endlich das nitere porro. Bentleys Trennung beider Worte, der Lachmann wieder folgen will, ist gesucht und seltsam, noch seltsamer das porro mit dem folgenden Vade, vale zu verbinden, das eben so zusammen gehört, wie anderswo vive vale, letzteres auch hier von einigen Handschriften gelesen. Sic positum wird von Lambin δεικτικῶς verstanden und diese Auslegung finde ich auch bei Neueren; allein Horaz konnte dem Vinius doch nur vormachen, wie er das Manuscript tragen soll, wenn er dies in Händen hat und vor allem, wenn Vinius ihm gegenübersteht; brieflich und wenn der Bote auf halber Reise ist, hat es keinen Sinn. Nun collidiert aber auch das servabis mit dem obigen abjicito und sehr unangenehm ist in den benachbarten Zeilen praepositi und positum. Auch schon in dem ersten Verse stosse ich bei dem saepe diuque an, denn dies passt nicht zu proficiscentem, das saepe besonders setzt verschiedene Begegnungen voraus; und hierauf noch die briefliche Wiederholung, das wäre zu viel, zu stark. Andererseits ist der Vers leichter, ebener, flüssiger als ihn Horaz bildet, und er enthält sich aller schwierigeren Elisionen, namentlich mit langen Vokalen; nur zwei leichte Elisionen kommen vor V. 9: risum et, V. 12: librorum ut. Wer darauf sorgfältig geachtet hat, wie sich hierin die Dichter der augusteischen Zeit von denen des silbernen Zeitalters unterscheiden, wird darin ein Zeichen nachovidischer Zeit erkennen, wie wir näher bei dem sehen werden, was man Vergil untergeschoben hat.

Noch ein Blick auf die Aeusserungen der neuesten Erklärer. Döderlein sagt: „Historisch scheint, dass Horaz auf seinem Gut einem Freunde und Gast, Vinius Asella, der zugleich am Kaiserlichen Hofe Zutritt hatte, seine Gedichtsammlung wie einem Boten zur Ueberreichung an Augustus nach Rom mitgab.“ Dies harmlos hingeschriebene Wort „wie einem Boten“ enthüllt bald die innere Schwierigkeit, und vollends wenn diesem Boten so mitgespielt wird. Vergebens bemüht sich der Kritiker geltend zu machen, dass der Esel bei den Römern kein Symbol der Dummheit, sondern nur des Lasttragens sei, es bleibt immer der Esel, und das Gedicht lässt keinen Zweifel über den Spott, den unpassenden Scherz. Und wie will man sich nun auch die Fiction denken? Wenn das Schreiben nicht an Vinius selbst gerichtet ist und noch weniger von ihm an Augustus überbracht sein kann, so hat es doch auch nur Sinn im Moment des Ueberbringens und kann nicht später und nachträglich verfasst und edirt sein, was ja auch wahrlich nicht schmeichelhaft für den sein würde, der früher dem Horaz diesen wesentlichen Dienst geleistet hatte. Hier ist überall Unwegsamkeit. Döderlein scheint dies zu fühlen, wenn er sagt: Eine reine Fiction ohne alle historische Grundlage und Veranlassung kann dieses Gedicht nicht wohl sein, sonst hätte Horaz, wie ein fader Comödienschreiber V. 8 die unvergleichliche Plattheit begangen, seinem Boten den Namen Asella erst selbst zu geben, um dann eben diesen Namen zu einem Scherz zu benutzen." Aber jenes angeblich Historische passt nur noch weniger.

Ribbeck weist besonders das nitere porro nach Bentleys und Lachmanns Interpunction zurück (ein gleiches thut Stallbaum 1854 und Krüger 1860, während Haupt 1861 noch Lachmann folgt), und er bemerkt zugleich, dass oratus multa prece nicht in dem Sinn zu fassen sei, wie gewöhnlich geschehe, nämlich „so viel du gebeten wirst, dich unterwegs aufzuhalten" — denn die Anordnung der Vorschriften der Instruction verbiete dies, schon zuvor sei von dem ununterbrochenen Marsch per clivos, flumina, lamas die Rede. Die Bemerkung ist richtig; aber auch wenn wir diesen Widerspruch fernhalten, so bleibt immer noch ein anderer, oder vielmehr eine Unbequemheit: es ist nämlich gleich anfangs vom Ueberreichen die Rede, dann von der Reise, der Ankunft und abermals dem Ueberreichen, wiederum dem Weiterreisen, nitere porro, und nochmals vom Ueberreichen. Wahrlich nicht meisterhaft.

Und nun das Ergebniss? Auch die Annahme der Fiction erweist sich nicht als ausreichend, es gilt einen Schritt weiter zu thun. Das Stück ist gar nicht von Horaz, zwar ganz sinnreich, aber immer doch untergeschoben. Dies verräth sich durchhin in Zügen, die nicht zusammen passen, denen es an innerer Wahrheit fehlt, die nicht zutreffen auf eine bestimmte, in Wirklichkeit mögliche Situation. Obwohl der Verfasser sich nicht ganz unglücklich bemüht den horazischen Humor nachzubilden, so fehlt doch die Sicherheit in der Führung des Fadens, ebenso wie die natürliche, der Lage entsprechende Redeweise; das Gedicht taumelt hin und her und wiederholt sich, so V. 7 und V. 12 und folgende das Auftreten mit Ungeschick; die Farben sind dick aufgetragen, die Pinselführung ist grob. Nun fehlt aber auch der Anknüpfungspunkt und das Vorbild für die Unterschiebung nicht, wir finden es in Satira II, 1, V. 17—20:

Haud mihi deero,
Cum res ipsa feret: nisi dextro tempore Flacci
Verba per attentam non ibunt Caesaris aurem,
Cui male si palpere, recalcitrat undique tutus.

Wieviel feiner, schalkhafter, geistreicher als: cum validus cum laetus erit, cum denique poscet. Bei fabula fias ist zu verweisen auf Epod. II, 8: fabula quanta fui.

Endlich bewegt sich das Gedicht ganz auf dem Felde, auf welchem die Fälschung am liebsten verweilt, dem Verhältniss des Dichters zu Augustus, und zwar in Beziehung auf die carmina selbst. Dürfen wir uns aber zur Annahme einer solchen Fälschung entschliessen, alsdann fällt selbstverständlich für Lachmanns Annahme eines zweiten oder gar dritten Vergil, so wie auch für die behauptete Integrität von Ode I, 3, die letzte Stütze fort (s. o.), es erklärt sich desto mehr die Unbestimmtheit hinsichtlich Zeit und Ort, die an sich auffallend bleibt.

X.

EPIST. I, 15.

Ich habe den Brief bereits zweimal berührt, dennoch ist hier zum dritten darauf zurückzukommen. Die Parenthesen, welche Lehrs glaubt entfernen zu müssen (s. o.) sind bereits früh erkannt worden: **Lambin** bemerkt, dass der Nachsatz für die Anfangsworte bei V. 25: scribere te nobis — zu suchen sei, allein er bezeichnet nur die erste Parenthese, V. 2 bis 13 als solche; **Bentley** giebt beide, ganz in der Art, wie wir sie in den neuen Ausgaben von **Meineke** und **Haupt** bezeichnet finden; allein das Gedicht ist im Uebrigen keineswegs in Ordnung, und eben hieduch kann **Lehrs** für sein höchst gewagtes Unternehmen eine gewisse Entschuldigung finden, wenn er in dem Glauben, das Uebel liege in den Parenthesen, durch doppelte Gewaltthat, nämlich durch Einschub eines Verses von seiner Erfindung nach V. 1 und durch völlige Abänderung eines anderen Verses, des dreizehnten (certum nitens iter. edere perge statt sed equis fraenato est auris in ore) vermeint Abhülfe bringen zu können. Eben dies gilt für **Ribbeck**, der Lehrs in beiden Fällen gefolgt ist, indem er im ersten Fall sich sogar dessen Zusatz aneignet, im anderen wenigstens die Lücke adoptiert. Ich stimme insofern bei, als ich zugebe, es werde hier mit Recht Anstoss genommen, aber nicht nur an jenem einzelnen Verstheil, sondern an der ganzen Stelle von 4 Versen, V. 10: mutandus locus — bis V. 13: ore. Denn natürlicher Weise geht die Parenthese nur so weit als das nam reicht, ein neuer Satz aber ist vom Uebel und dass der Ort zu ändern sei, ist ja schon oben gesagt, eben auf Befehl des Arztes. Hiedurch tritt nun auch erst der vollkommene Parallelismus mit der zweiten Parenthese hervor, während der durchaus in derselben Construction fortgehende Vordersatz in aller Klarheit hervortritt und sich trefflich an den Nachsatz anfügt. *Mit diesem ist nun aber das ganze Gedicht zu schliessen*, nämlich bei V. 25, es besteht nur aus 21 Versen, und, was besonders zu bemerken ist, aus *einem einzigen wohlgefügten Satz*, worin eben die Laune. Also ein Seitenstück zu Catulls carmen 65, mit dem es in Vergleich zu stellen ist.

Alles was folgt, ist nun vom Uebel, verdirbt das Gedicht gänzlich und bleibt auch an sich selbst von unlösbarer Schwierigkeit, so dass hier neue Operationen versucht worden, Streichung, Versetzung, Veränderung. Unmöglich aber kann Horaz sich mit einem solchen Parasiten, wie dieser Maenius, vergleichen wollen, auch ist was hier übertrieben wird, oben schon hinreichend gesagt worden: rure meo —. Und dies Unmögliche soll, wenn nichts hilft, „humoristische Selbstironie“ sein! wie u. a. Krüger sich's zurecht legt.

Es haben also mit den alten Interpolatoren die neueren Kritiker gewetteifert, das anmutsvolle Gedicht zu zerstören und unkenntlich zu machen. Die Epistel ist ein wirklicher Brief, den Horaz aus Bajä, wo er sich befindet, an den Befreundeten schreibt, um über den Ort, der ihm zur Nachkur von seinem Arzt empfohlen worden, die nöthige Erkundigung einzuziehen und zugleich von seiner Gesundheit und Stimmung Kunde zu geben. Desto mehr ist die Kunst der Anlage zu schätzen. Um das trefflich abgerundete Gedicht ungestört geniessen zu können, stehe es hier in seiner, ich hoffe, unverfälschten Gestalt:

Quae sit hiems Veliae, quod coelum, Vala, Salerni,
Quorum hominum regio et qualis via (nam mihi Bajas
Musa supervacuas Antonius, et tamen illis
Me facit invisum, gelida cum perluor unda
Per medium frigus. sane murteta relinqui,
Dictaque cessantem nervis elidere morbum
Sulfura contemni vicus gemit, invidus aegris
Qui caput et stomachum supponere fontibus audent
Clusinis, Gabiosque petunt et frigida rura);
Major utrum populum frumenti copia pascat,
Collectosne bibant imbres puteosne perennes

Iugis aquae (nam vina nihil moror illius orae.
Rure meo possum quidvis perferre patique;
Ad mare cum veni, generosum et lene requiro,
Quod curas abigat, quod cum spe divite manet
In venas animumque meum, quod verba ministret,
Quod me Lucanae juvenem commendet amicae);
Tractus uter plures lepores, uter educet apros,
Utra magis pisces et echinos aequora celent,
Pinguis ut inde domum possim Phaeaxque reverti.
Scribere te nobis, tibi nos accredere par est.

Eine Herstellung übrigens, deren Werth man nicht unterschätzen möge, jedenfalls eine solche, welche tief in den Grad und das Wesen des Verderbnisses schauen lässt und die für andere Fälle maassgebend sein muss.

XI.

EPIST. I, 17.

Auch die siebzehnte Epistel des ersten Buches trägt die unverkennbarsten Spuren der Einmischung einer fremden Hand oder fremder Hände: gegen den Schluss ändert sich der Stil, statt der leichten Schreibart horazischer Briefe bekommen wir Schwerfälliges und Lehrhaftes, so wie eine sehr ungehörige Ablagerung von Sittensprüchen und Verhaltungsregeln, welche mehrmals ganz unverbunden in einzelnen Versen auftreten, z. B. V. 35, 36. Die Heilung besteht nun erstens darin, dass man von V. 37 ab alles Folgende streicht. Aber auch die Verse 33, 34, 35 sind zu entfernen, so dass das Gedicht schliesst mit V. 36: non cuivis homini contingit adire Corinthum. Dies war längst in meinem Exemplar verzeichnet, als das Buch von Lehrs erschien; ich freue mich nur, dass der Kritiker genau dieselbe Herstellung bringt, aber er hat noch etwas mehr, worauf ich nicht verfallen war, er verwirft nämlich auch V. 2: quo tandem pacto deceat majoribus uti, so dass die an sich sinnreiche Conjectur von Horkel: tennem statt tandem, unnöthig wird. Ich acceptiere dies gern, denn dadurch wird derjenige Ton und Inhalt, den ich verlange, erst befestigt, es ist aber dieser Vers nicht ohne Zusammenhang mit der Anfälschung, sollte vielmehr dieselbe vorbereiten. Nunmehr wird der Brief ein wirklicher Brief, wie Horaz bei einer bestimmten Gelegenheit ihn an einen Freund geschrieben haben kann, und wir finden die horazische Urbanität wieder, an der es sonst in hohem Grade fehlen würde. Der Schlussvers sagt dann eben alles und mit geistreicher Andeutung: Dir wird eine Lage geboten, wie sie nicht jedem zu Theil wird, verkenne sie nicht. Im Uebrigen aber liegt enthalten: du bist so weit der rechte Philosoph dass du bei der Abhängigkeit von einem hochgestellten Mann deine Freiheit nicht verlieren wirst. Es ist hiedurch ein Kunstwerk gerettet, das in hohem Grade kennzeichnend für Horaz und seine Stellung sein dürfte; die Art der Fälschung aber stimmt mit dem, was wir in dem Brief an die Pisonen und noch sonst antreffen.

XII.

EPIST. I, 18.

Ein Stück, das in vollem Maass unsere Aufmerksamkeit verdient, ist die achtzehnte Epistel des ersten Buches, einerseits wegen ihrer Verwandtschaft mit der vorhergehenden, anderntheils aber auch als Parallelstück zu dem Brief an die Pisonen. Beide sind an junge Freunde gerichtet, ihnen Lehre gebend für ihre Lage, aber doch zugleich so gefasst, dass die Rathschläge und Warnungen über den besonderen Fall hinaus zugleich eine Bedeutung auch für Andere, ja eine allgemeine gewinnen sollen: Letzteres nun in beiden Gedichten die Aufforderung zur Interpolation, d. h. zur successiven Ablagerung aller ähnlichen Verhaltungsregeln und Grundsätze, dort der ästhetischen, hier der moralischen. Nun wäre aber die Zurückführung der vorliegenden Epistel auf ihre ursprüngliche Gestalt auch darum von Wichtigkeit, weil wir, falls dieselbe gelingt, auch hierin wieder ein Vorbild dessen haben würden, was von der Epistel an die Pisonen zu erwarten ist — ähnlich wie wir dies von Epistel I, 2, gleichfalls an Lollius gerichtet, bemerkt haben.

Dass unser Gedicht nicht durchhin von einer und derselben Hand sei, ist schwer zu verkennen: Unterbrechungen der Tonart und des Zusammenhanges, Wiederholungen, Ueberladung sprechen allzu deutlich; und doch musste wohl, seinem Inhalt nach, das Stück zu den sorgfältigst ausgearbeiteten gehören. Um mit ganz Aeusserlichem zu beginnen, so kann ein Dichter von der Art des Horaz nicht geschrieben haben: V. 44: potentis amici, V. 73: venerandi limen amici, V. 86: potentis amici, ausserdem noch V. 24: dives amicus. Unleidlich ist besonders V. 57 abest und V. 58 absis, beidemal in ganz verschiedenem Sinn gesagt. Und so ist denn auch besonders anstössig, was diesem absis folgt, das Spiel der beiden Brüder mit Schiffchen auf dem Teich des väterlichen Gutes, wohin plötzlich der reiche Gönner und Freund versetzt wird, und zwar nachdem die Darstellung längst über diese Liebhabereien hinfort ist und von ernstem Kriege im unmittelbar Vorhergehenden gesprochen worden. In der That, wir vermissen hier und an noch anderen Stellen mehr als den empfohlenen limae labor, so wie den lucidus ordo, denn hier ist, wozu es keiner Lupe bedarf, ein starkes Durcheinander. V. 21 haben wir die damnosa Venus und wieder V. 73: Non ancilla tuum jecur ulceret. Abgeschmackt ferner ist, dass Lollius mit den Hunden in die Wette laufen und den Eber bezwingen soll. Auch am Schluss begegnen unangenehme Widersprüche zwischen V. 101: det vitam, det opes (Jupiter) und V. 108: provisae frugis, sowie V. 105: Sit mihi quod nunc est, etiam minus.

Der sichtbar leidende Zustand des Gedichtes hat denn auch den neueren Kritikern nicht verborgen bleiben können, weder Lehrs noch Ribbeck, die in verschiedener Art hier Herstellungen versucht haben, der letztere mit noch mehr Entschlossenheit. Lehrs verwirft zunächst V. 58—64, das alberne Schiffsspiel, was freilich vor allen Dingen nöthig ist, dann aber versetzt er V. 72—75: Non ancilla — angat nach V. 36. Es ist richtig gesehen, dass wir die Verse da, wo sie stehen, nicht brauchen können, während sich, wenn sie wegfallen, ein ungleich besserer Zusammenhang gewinnen lässt; an der neuen Stelle aber passen sie auch nicht sonderlich, so dass also viel einfacher war, sie als Interpolation bei Seite zu werfen; und wie sollen sie denn ihren Ort verändert haben? Dass Lehrs nach Vers 91 noch einen längst verschwundenen Vers bringt, um ihn sogleich wieder zu verwerfen, mag gut sein, denn er erinnert nur, dass doch auch Bentley (s. o.) an Interpolation im Horaz geglaubt habe. Mit alledem ist nun aber keineswegs das Gedicht gerettet, wer genau zusehen will, wird finden, dass des Unleidlichen noch recht viel verbleibt.

Ribbecks Verfahren ist einfacher, denn er operirt im Grossen und zwar mit dem Schwamm. Bei V. 20 bezeichnet er eine Lücke und streicht dann von hier ab bis V. 89, d. h. 69 Verse. Wir fragen: Was bleibt da von dem Gedicht noch übrig? Ausserdem schliesst er nun aber auch mit V. 102: semita vitae — also nur noch ein Fragment, oder vielmehr zwei kleinere Fragmente, denn die Stücke passen ja nicht zusammen.

Das wäre nun freilich allzu trostlos; und doch glaube ich, dass hier des Gewagten nicht zu viel ist, vielmehr zu wenig; denn um eben so viel, als er mit Recht über Lehrs hinausgegangen, ist er noch unter der Lösung zurückgeblieben. Meinerseits habe ich, unabhängig von beiden Kritikern mir die Epistel zurecht zu legen gesucht und bin bald zu einem Ziel gelangt, das wohl auch auf dem Wege von Ribbecks Kritik wäre zu finden gewesen. Man sehe doch nur das näher an, was nach dieser bleibt.

In der That, nur am Schluss begegnen Verse, welche dem Original ähnlich sehen und den Wunsch nahe legen können, das Stück dem Horaz zu erhalten, namentlich wenn man mit V. 107 schliesst; und ich halte allerdings dies für den ursprünglichen Schluss. Aber ist darum das Gedicht echt? Der Eingang und das Ganze macht es unmöglich, und der Umstand, dass es sich als einen schlechten Doppelgänger von Epistel I, 17 und noch mehr von Epistel I, 2 darstellt, bestätigt dies sogleich. Der Hauptgrund liegt aber darin, dass sich gar nicht eine wirkliche Situation denken lässt, auf welche die Worte des Gedichts, auch nur in ihrer Mehrheit passen sollen. Es hat allen Anschein, wie der noch ganz unbefangene Wieland annimmt, der junge Lollius habe sich als Freund und Gesellschafter zu einem reichen und vornehmen Mann begeben wollen und erhalte nun Lehren, wie er diesem gegenüber sich zu benehmen habe. Es scheint ferner, als ob dieser Vornehme ebenfalls noch ein junger Mann sei, da Lollius die Rolle des Freundes spielen und dessen Liebhabereien theilen soll. Darauf passt nun aber das Einzelne ganz und gar nicht, hier ist vielmehr alles unbestimmt, allgemein, widersprechend, und an keiner Stelle ist mit Ausscheidung von Zeilen oder Partieen zu helfen, denn das Gerügte trifft die ganze Anlage, das Grundgewebe, wie dies sogleich der Eingang zeigt, der eben so gesucht als unpasssend ist, überdies entlehnt und trivial. Unmöglich nun auch kann im Weiteren der urbane Horaz denjenigen, durch welchen Lollius sein Glück machen soll, und der selbst wieder venerandus genannt wird, in ungeschicktester Weise so ungünstig darstellen, wie dies an mehreren Stellen geschieht, besonders wenn er den Gönner als decem vitiis instructior bezeichnet, denn dass dies Wort hier allgemein gesprochen wird, ändert nichts, die Beziehung auf den reichen Freund des Lollius bleibt. Nun kommt aber auch Lollius selbst, bei allen den weltklugen Regeln, die ihm gegeben werden, gar nicht besser weg, denn die ihm angewiesene Rolle ist nicht die eines freien Mannes und alles dies stimmt nicht zu dem philosophischen Schein, den sich der Verfasser giebt. Man könnte meinen, er wolle den jungen Mann, worauf die Worte V. 95 ff. deuten, von seinem Entschluss abbringen, aber das hätte Horaz schwerlich unternommen, zumal nicht gegen den Willen des Vaters oder Oheims; hätte er es gewollt, so würde er es anders gethan haben. Nun klärt uns aber die vorhergehende Epistel, namentlich in ihrer Herstellung, vollständig über die Denkart des Horaz auf: er ist allerdings für einen solchen Anschluss an die Mächtigen, und da sehen wir denn auch, wie er solche Dinge handhabt. Wer hier vergleicht, wird, falls er im Stande ist, Original und Copie zu unterscheiden, nicht in Zweifel sein; es ist dies mal in der That leicht gemacht. Das Ganze, ohne inneren Zusammenhang, ist äusserlich zusammengestoppelt, auf Schein und Täuschung berechnet. Wollen wir länger die Getäuschten sein?

Es ist schon berührt worden, dass die Epistel nahe Beziehung hat zu zwei anderen, zu Epist. I, 2, welche eben auch an Lollius gerichtet ist, und zu Epistel I, 17, an Scäva. Zwischen beiden steht sie dem Inhalt nach sonderbar in der Mitte. Es bleibt kaum dem Zweifel Raum, dass wir hier denselben jungen Lollius haben, wie in der ersteren, denn dass beide jung seien, geht aus dem gesammten Inhalt beider Briefe hervor, wahrscheinlich der Sohn oder Neffe des hochgestellten Staatsmannes und Kriegers, dem Ode IV, 9 gewidmet ist; aber die Situation ist in beiden Episteln eine verschiedene, in Epist. I, 2 (s. o.) giebt der Dichter mit grosser Zartheit dem reichen Jüngling Winke sich von Ausschweifungen fernzuhalten und die Sinnesänderung sogleich zu beginnen; hier aber will derselbe Jüngling sich einem reichen

Freund anschliessen und unterordnen und der Verfasser giebt ihm Verhaltungsregeln — mit äusserster Plumpheit. Unmöglich also derselbe: wir haben dort den Dichter, dessen Feinheit nicht zu übertreffen und nicht nachzuahmen, ja nicht einmal von jedermann zu verstehen ist; wir haben hier den in seiner Art geübten Rhetor, der aus zwei ganz verschiedenen Gedichten ein drittes macht, das dann eben passt, wie es passen kann.

Ist nun das ganze Stück wieder einmal für untergeschoben zu halten, so schliesst das nicht aus, dass es interpoliert sei! dies ist ohnedies anzunehmen und wohl auch, wie schon angedeutet, unverkennbar, allein hier durchhin die Grenze der verschiedenen Hände zu bezeichnen, hat seine besonderen Schwierigkeiten, weil eben diese Machwerke ihrer Natur nach einander ähnlicher sind und nirgend die strenge Consequenz des wahren und originalen Kunstwerkes zu Grunde liegt, vielmehr schon dem Ursprünglichen der wahre Zusammenhang fehlt. Demnach halte ich für überflüssig hier weiter zu scheiden; nur überzeuge man sich, dass der Rest, den Ribbeck nach aller Abscheidung übrig behält, nicht der Kern eines Gedichtes, so wie denn überhaupt nicht ein Gedicht sein kann, am wenigsten ein horazisches.

Was noch am ersten den Schein der Echtheit haben könnte, wäre die Schlusswendung und die Worte, die Horaz bringt von seinem Aufenthalt in der Gegend von Tarent — wäre dies nur nicht aus Epistel 16 V. 10 ff. entnommen; so scheint es auch Ribbeck angesehen zu haben, der keinen Anstand nahm, diesen noch am meisten blendenden Schluss über Bord zu werfen. Wir haben ihn also wegen seiner Entschlossenheit im Ganzen zu loben, und wollten wir ihn tadeln, so könnte es nur sein, dass er darin nicht noch einen Schritt weiter gegangen.

XIII.

EPIST. I, 19.

Auch die neunzehnte, an Mäcenas gerichtete Epistel steht an Schwierigkeit den beiden vorigen, I. 1 und I. 7, nicht nach, wenn diese Schwierigkeit auch von anderer Art ist. Was kann anziehender sein, als ein Brief an Mäcenas, in welchem Horaz seine Originalität hervorhebt, gegen Nachahmung überhaupt und gegen seine Nachahmer zu Felde zieht; aber die Bahn ist nicht so eben, dass man ungestört sich dessen freuen könnte. Die Auslegung hatte es schwer, die Kritik fand bereits gar manches zu thun, und gewiss ist ihr Werk noch nicht beendet.

Gleich der Eingang hat seine Bedenken, denn wer spricht? Die Handschriften geben bekanntlich in V. 10: haec simul edixit, danach müsste derjenige, welcher die vorangehenden Worte gesprochen, Ennius sein, denn von keinem anderen Subject kann hier in der dritten Person die Rede sein. Das ist nun allerdings höchst auffallend, nicht nur weil Ennius lange todt, sondern weil das zu allem Uebrigen nicht passt, namentlich nicht zur Anrede an Mäcenas. Dies hat Daniel Heinsius zu einer sinnreichen Conjectur veranlasst, er liest edixti*), und bezieht dies auf Mäcenas, der ja überhaupt angeredet wird und nur zu bald verschwindet. Dennoch hat Bentley sich nicht entschliessen können dies anzunehmen, er emendiert vielmehr edixi, und nimmt Horaz für denjenigen, der den Ausspruch gethan, sein Grund ist, dass Horaz im Folgenden spreche und zwar zu den Nachahmern. Das Eine ist gerade so unzulässig wie das Andere, denn dort fehlt der Zusammenhang mit Horaz, hier aber mit Mäcenas. Und wie weit sollen denn die Worte genommen werden, die Horaz spricht? Die meisten älteren und auch neuen Ausgaben, darunter Haupt, von V. 8: forum Putealque Libonis; allein das macht einen plötzlichen Riss und trennt das Obige vollständig ab. Nur Döderlein hat dies richtig eingesehen, der darum die ganzen früheren Worte von V. 1 ab dem Horaz giebt, d. h. die Anrede an Mäcenas nicht mehr als briefliche gelten lässt, sondern —? Man höre ihn selbst! „In den ersten 9 Versen erkenne ich ein früheres, nur unter der Hand bekannt gewordenes Gelegenheitsgedicht, oder vielleicht nur dessen Anfang.“ Horaz habe darin nur sagen wollen, alle Dichter lieben den Wein, es sei dies aber umgedeutet worden in: Man muss den Wein lieben, um ein Dichter zu sein. Wie erfinderisch doch wieder die Noth machen kann. Dazu passt nun freilich nicht das edixi, das von Erlassen des Prätors gebraucht wird, wie D. gleichzeitig zugiebt, es würde passen auf eine Vorschrift, nicht auf einfache Aussage. Und wo bleibt nun Mäcenas und der Brief? Mäcenas scheint doch bei V. 35: scire velis, angeredet zu werden. Das ist also kein Ausweg, sondern wieder nur ein Holzweg. Und es kommt noch Anderes hinzu, was diese Verse an sich selbst und im Zusammenhang mit dem Folgenden verdächtig macht, nämlich V. 3 ff. die Aeusserung, dass, sobald Bacchus die Poeten den Satyrn und Faunen angereiht, die Musen von Tages Anbruch ab betrunken gewesen sein sollen: welch eine Vorstellung! Gewiss viel schlimmer als wenn Lehrs bei male sanos anstösst, was er nicht so allgemein von den Poeten will gelten lassen, und dafür male siccos vorschlägt — dies aber geht nicht wegen V. 9 mandabo siccis, denn unerträglich wäre jene Vorwegnahme des Wortes. Aber wir haben ja auch eine solche Vorwegnahme des Gedankens. Horaz soll sagen: so wie ich aussprach, dass die Dichter, die alten Dichter, den Wein geliebt, hörten auch sogleich die neueren nicht auf Wein zu trinken den ganzen Tag, da kann er doch nicht innerhalb dieses Satzes sagen: sobald Bacchus die Poeten zu den Satyrn warf, zechten die Musen, d. h. er kann sich das was Folge des Ausspruchs sein soll, nicht in dem Ausspruch selbst vorweg nehmen! Dies wird hoffentlich eingesehen werden. Man müsste nun, wenn es irgend Interpolationen giebt, versucht sein, jene Verse von Bacchus, den Dichtern und den Musen herauszutrennen, allein das erweist sich als ganz unmöglich, wie es denn überhaupt nur immer in gewissen Fällen möglich ist. Was nun sollen wir denken?

---

*) Sonderbar ist hier in den Ausgaben des Bentleyschen Horaz ein Druckfehler, nämlich wieder edixit; ebenso im neueren Abdruck, der noch fernere Druckfehler hinzubringt.

Zuvörderst noch gar nichts, sondern weiter! Auch im Folgenden wird der Weg nicht ebener. V. 19 treffen wir auf den prägnanten Ausruf: O imitatores, servum pecus! und was steht davor? Wenn ich zufällig blass wäre, würden sie Kümmel trinken, um es auch zu sein: biberent exsangue cuminum. Aber was sie thun würden, kann doch nicht jenen Ausruf rechtfertigen, nicht ein Hypothetisches sondern ein Faktisches wird hier als vorangehend verlangt. Dies würden wir nun erst finden bei V. 11. Ferner ist die Erwähnung von Catos Toga und Tugend doch ein wenig trivial und allzu wohlfeil, und wie man sich mit dem textore abfinden will, ist mir unerfindlich. Orelli, den Krüger ausschreibt, wittert einen Instrumentalis und beruft sich auf Ep. I, 1, 93 curatus inaequali tonsore, muss aber sogleich zugeben, dass das Participium hier die Hauptsache thue, dass also mit anderen Worten dies Beispiel nicht unterstützt, sondern widerlegt. Naiv ist, wie die Uebersetzer, Wieland und Döderlein, stillschweigend über die Schwierigkeit wegschlüpfen und harmlos das setzen, was sie brauchen.

Wollten wir auf Feineres eingehen und strenge Logik verlangen, so wäre noch gar manches anzumerken: das exemplar vitiis imitabile steht hier nicht an der rechten Stelle und auch der Jarbita, d. h. wie die Commentatoren uns berichten, der Africaner Cordus, kommt quer herein.

Desgleichen ist das Folgende nicht frei von solchem, was bedenklich machen kann, es begegnen unangenehme Wiederholungen der Worte: res V. 25, rebus V. 29, und der Gedanken: Lycamben V. 25, socerum V. 30, und wie kann überhaupt nur daran gedacht werden, dass Sappho und Alcäus auch den speciellen Inhalt der Spottverse des Archilochus wiederbringen sollten, wie kann es ihr Verdienst sein, dass sie es nicht gethan. Ueberhaupt wird diese Stelle nicht klar, man erfährt nicht, was sie geändert. Auch auf wen V. 32

das hunc zu beziehen sei, ist zweifelhaft, wenigstens wird es von den Commentatoren auf Archilochus bezogen, und Horkel (Anal. Horat. p. 131), nicht mit Unrecht, verlangt, auf Alcäus.

Was nun urtheilen? Am nächsten läge, das ganze Stück zu verwerfen, wobei sich vielleicht sagen liesse, es deute der geschilderte Einfluss der Grammatiker mehr auf die spätere Kaiserzeit als auf die augusteische. Allein das Gedicht hat doch mehr Inhalt und Gehalt und in manchen Theilen mehr Reiz als einem Fälscher, selbst dem geschicktesten nicht, zuzutrauen ist. So tritt denn die Frage an uns heran, ob überhaupt noch ein Kern gerettet werden könne, welcher des Dichters würdig ist, welcher nicht zwingt durchaus Unwürdiges mit in den Kauf zu nehmen. Ich glaube allerdings, dass hier mit Ausscheidung geholfen werden kann.

Aber ich verzichte V. 1 bis 20 halten zu wollen, mit irgend einer Argumentation die Vertheidigung zu übernehmen, denn hier ist alles zusammenhangslos und abgerissen; das ganze Thema, die Nachahmung Anderer, die Nachahmung der Gedichte des Horaz lässt sich nicht vereinigen mit dem Hauptinhalt. Horaz vertheidigt sich, dass er kein Nachahmer sei; dass man ihn nachgeahmt, wovon bei seinen Lebzeiten übrigens keine andere Andeutung, geschweige denn Nachricht, das ist ein ganz anderes und passt hier nicht als Einleitung. Ich beginne daher mit V. 21: Libera per vacuum — womit sogleich der Ton gegeben ist, der im Uebrigen durchgeführt wird. Aber ich glaube V. 25 streichen zu müssen, da recht wohl in dieser Verbindung Parios iambos allein und ohne Nennung des Archilochos stehen kann, welcher eben hinreichend verstanden und dann gleich im Folgenden mit Namen genannt wird. Andererseits begreift sich wohl, wie man ihn hier eingefügt und den Gegensatz: non res et agentia verba Lycamben, hinzugebracht hat; dieser aber macht die Poesie zur Prosa und der Gedanke, dass auch Horaz den Lycambes verfolgen soll, ist nur noch abgeschmackter als wenn die Möglichkeit dessen von Sappho und Alcäus angenommen wird.

Die Verse 30 und 31: Nec socerum — nectit müssen aus gleichem Grunde getilgt werden. Das Folgende nun bleibt, bis auf die beiden letzten Verse, die ich wieder für angeflickt halte. Der ludus hat den Auslegern und Uebersetzern Noth gemacht, von denen die Einen mit „risus et jocus“

erklären, während Döderlein glaubt „Schule“ übersetzen zu müssen. Ich halte den Schluss bei V. 47 mit diludia posco für feiner, für horazischer. Diese diludia haben dann erst den ludus nach sich gezogen.

Nach dieser Zurechtlegung, die man im Zusammenhang sich vergegenwärtigen möge, hört nun freilich das Stück auf im gewöhnlichen Sinn ein Brief an Mäcenas zu sein, kann es aber immer noch in einem weiteren bleiben. In solchem wird denn auch die Anrede bei V. 35 verständlicher. In der That scheint das Stück, das der Form nach Monolog ist, doch dem Inhalt nach an Mäcenas gerichtet und dazu passt V. 43 das nackt stehende ait ohne nähere Bezeichnung des Sprechenden. Es war nämlich dem Mäcenas hinreichend bekannt, wer dieser Widersacher des Dichters sei, der ihm den Mangel der Originalität vorgeworfen. So bekommen wir denn zu gleicher Zeit noch eine besondere Feinheit und das wahre Verständniss des Gedichtes, wahrlich eines sehr werthvollen, sehr beachtenswerthen, letzteres namentlich auch in der wichtigen und noch keineswegs erledigten Frage, wie weit Horaz von den griechischen Vorbildern abhängig sei. Die letztere Frage, welche entscheidend ist für die gesammte Stellung der römischen Poesie, gegenüber der griechischen, kann natürlich nur entschieden werden im unmittelbaren Zusammenhang mit der über die Interpolationen und Unterschiebungen.

XIV.

EPIST. II, 1.

Ich komme ferner auf einen Punkt zurück, der mir besonders am Herzen liegt, wie ich denn auch ein oben hingestelltes Räthsel zu lösen habe. Es gilt eine für mich feststehende Ueberzeugung auch auf Andere zu übertragen; der Weg dazu wird hoffentlich jetzt gebahnter sein, als dies an einer früheren Stelle des Buches der Fall wäre.

Es betrifft die erste Epistel des zweiten Buches, welche an Augustus gerichtet ist. Mir war der Schluss des Horaz unwürdig erschienen und ich glaubte nicht weniger als 39 Verse abtrennen zu müssen, um bei V. 231 einen angemessenen Ausgang zu finden. Hiermit verstiess ich gegen die von Döderlein gegebene Analyse, welche allen Anschein einer wohl überlegten logischen Anlage hat, während ihr die Ausführung sehr wenig entspricht; aber auch Otto Ribbeck hat in seiner neuen Ausgabe, obwohl er mich weder widerlegt noch bestreitet, die von mir verworfenen Verse beibehalten und giebt mir nur so weit nach, als er innerhalb derselben die Verse 260—263 verwirft — eine Interpolation in zweiter Hand. Ich habe nun bei erneuter Prüfung keinen Grund gefunden, von meiner Ansicht zurückzugehen, d. h. jene Verse dem Horaz wieder zuzueignen, wohl aber bin ich dahin gedrängt worden, noch erheblich weiter zu gehen.

Doch zuerst ist von einem neuen Heilversuch Ribbecks zu sprechen. Auch er nimmt das Gedicht nicht für unversehrt, allein statt Verse wegzuschneiden, bringt er vielmehr neue hinzu. Wie wäre das möglich? Natürlich erfindet er sie nicht, sondern nimmt sie anders woher, aus einem anderen Gedicht des Horaz, und zwar aus dessen Poetik. Unsere Epistel an Augustus und jene an die Pisonen, beide bewegen sich auf literarischem Felde, sprechen von der Geschichte der römischen Dichtkunst und ihrem Verhältniss zur griechischen, behandeln also ein ähnliches, ein verwandtes Thema: so erklärt sich die äussere Möglichkeit des Herübernehmens von Versen aus der einen in die andere. Nun weiss heutigestags jedermann, der sich ernstlich mit der horazischen Ars poetica beschäftigt hat, dass dieselbe Stellen enthält, welche sich nicht verbinden, welche nicht passen wollen, welche theils Wiederholung sind, theils Zusammengehöriges scheiden. Man hat schon längst Umstellungen versucht, sogar Peerlkamp that dies in einer späteren Schrift, aber alles vergeblich, nichts konnte Ueberzeugung erwecken und durchdringen, was an einer Stelle gewonnen schien, ging an der anderen wieder verloren, wo man eine Versgruppe hineintrug, passte sie nicht besser, als wo man sie herausgelöst. Selbst mit der Annahme von Interpolationen, so einleuchtend sie auch bei geringem Umfange sein mögen, war nicht durchaus zu helfen. Da entschloss sich denn der Kritiker zu einem stärkeren Mittel, er, der in seiner disputatio über die sechste Satire des Juvenal sehr gut gesagt hat, es sei bei der Herstellung der leidenden Dichtertexte zu verfahren: non audacia sed fortitudine. Mit welcher von beiden er nun in unserem Fall verfahren sei, das ist allerdings die Frage.

Leiden, wie man das ohne Mühe zugeben wird, beide Stücke verwandten Inhalts an einer gewissen Zusammenhangslosigkeit und ist diese von der Art, dass in dem einen ein Zuviel, in dem anderen ein Zuwenig erscheint, so könnte beiden geholfen sein, wenn es gelänge, dies gegen einander auszugleichen, d. h. das als störend dort Herausgelöste hier, wo es gefordert wird, einzuschalten: wenn es gelingt, ein nicht geringer Triumph der Kritik, der philologischen Kunst — aber freilich auch ein gewagtes Unternehmen. Ein nicht unbedeutender Kritiker, Joseph Scaliger, hat bei seinen Umstellungen im Text des Properz und Tibull das Gleichgewicht verloren — und unser Fall scheint nur noch gefahrvoller zu sein. Dieser hat aber das Gute, dass die Controle nicht schwer ist, denn wenn das Hinzugebrachte nicht an der neuen Stelle sich besser einfügt als an seiner alten, wenn es nicht hier als vermisst sich darstellt, wenn es nicht die erkannte Schwierigkeit in befriedigender Weise löst, wird man sich schwer zur Beistimmung entschliessen; ein ungefähres Einschlagen in den ungefähren Inhalt und Zusammenhang kann hier nicht genügen. In der That nun aber wäre dies das Aeusserste, das wir dem Kritiker zugestehen können, wenn er zweimal seine Einschaltungen macht, einmal bei V. 102 mit dreizehn Versen aus der Ars poetica V. 73—85, und wieder nach V. 125 der Epistel an Augustus mit zwölf Versen ebendahér, nämlich 391—407, wobei aber wohl zu bemerken, dass hier nicht die ganze dort ausgeschiedene Stelle aufgenommen wird, sondern aus der Mitte vier ganze und zwei halbe Verse übrig bleiben, V. 396—101, also zugleich Umstellung und Ausscheidung. Dass nun für diese vom Kritiker eingeschalteten Verse der Zusammenhang, oberhalb mit dem Vorhergehenden, und unterhalb mit dem Folgenden nicht in genügender Weise hergestellt sei, hat er selbst dadurch anerkennen müssen, dass er bei dem ersten Einschub am Schluss und bei dem zweiten am Anfang einen Absatz zu bezeichnen genöthigt war; aber auch bei dem ersten ist der Zusammenhang oberhalb keineswegs hergestellt, denn da ist eben von dem wechselnden Geschmack der Griechen gesprochen, die sich bald am Flötenspiel, bald an der Tragödie ergetzt, und wie das zur Jungfrau erwachsende Kind das frühere Spielwerk verlässt. Es ist freilich auch hier schon wenig Zusammenhang, aber noch ungleich weniger in dem was der neue Herausgeber anfügt, denn jetzt kommt Homer und Archilochos hinter der Tragödie, und es ist hier gar nicht von der Poesie und ihrem Fortschritt, sondern von den Versmaassen die Rede, die für jede Gattung sich eignen. Die zweite Stelle wird auch nur mit Zwang in den neuen Zusammenhang gebracht, und gesetzt, es könnte hier im Ganzen der Nutzen der Poesie als das Gemeinsame hervorgehoben werden, so fehlt jedenfalls bei V. 126: Os tenerum pueri — die hier ganz unentbehrliche Uebergangspartikel, und es ist offenbar durch die Einschaltung das Zusammengehörige getrennt, V. 125: Si das hoc — von V. 126: Os tenerum. Wiederum sind die von Ribbeck aus der Mitte fortgelassenen Verse der Ars poetica ganz im Stil und Ton des Uebrigen, so dass hier schwerlich eine Interpolation darf angenommen werden. So müsste ich denn diese ganze Operation als zugleich verwegen und unbefriedigend verwerfen, selbst wenn ich nicht eine Lösung ganz anderer Art bereit hätte.

Ich wurde aufmerksam, dass mit der Entfernung der von mir gestrichenen Verse das Gedicht keineswegs hergestellt ist, sondern dass es noch an mehreren anderen Orten einen grossen Mangel an Zusammenhang zeigt, eben den, welcher offenbar Ribbecks Verfahren begünstigt hat. Es wären etwa noch ein paar Stellen, die sich als Interpolation heraustrennen liessen, aber alles das hilft wenig, es bleibt immer noch viel Ungeschicktes und in verschiedener Art Anstössiges, es will sich nirgend jener fesselnde Zug, jener künstlerische Schmelz, jener Stil und Ton der Behandlung finden, der dem Dichter überall eigen ist, wo wir ihn selbst haben, und der hier in einem an Augustus gerichteten Stück ganz besonders zu erwarten ist. Wir könnten viel Papier füllen, wollten wir das genau und in allem Einzelnen nachweisen, aber auch Weniges und Andeutendes wird genügen. Wenn ich gern bekenne, dass besonders V. 229—31 mir imponiert hat:

Sed tamen est operae pretium cognoscere, quales
Aedituos habeat belli spectata domique
Virtus indigno non committenda poetae —

so schliessen sich diese Verse sogleich sehr mangelhaft an das Vorhergehende an, ja sie enthalten eine dem Augustus gegenüber unmögliche Unschicklichkeit. Eben hat der Dichter sich und seine Genossen beschuldigt, dass man die Gunst des Machthabers missbrauche, dass man von ihm zu viel erwarte, dass man vor der Zeit unterstützt sein wolle, ehe noch Proben des Talents vorlägen — und jetzt sogleich soll Horaz dem Augustus sagen, es sei für ihn der Mühe werth, operae pretium, die rechten Dichter zu kennen! Anknüpfend mit einem blossen sed! Aber auch schon Vers 220—233 ist um nichts besser: denn mit dem quum tibi librum Sollicito damus aut fesso ist Augustus angeredet, darauf si quis amicorum, und dann ohne besondere Anrede und ohne Uebergang wieder Augustus: rescieris, arcessas, cogas. Oder glaubt man dass Horaz V. 163 habe schreiben können in solcher Reihenfolge:

Quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile
ferrent —?

Gar vieles erscheint haltungslos und übertrieben, z. B. V. 118, nachdem von der allgemeinen Versesucht in Rom gesprochen:

Hic error tamen et levis haec insania quantas
virtutes habeat, sic collige —.

Denn, soll im Folgenden dargestellt werden, was die Poesie dem Staat leistet, was sie zur Bildung beiträgt, so musste sie anders eingeführt werden, nicht als error und levis insania, es konnte die Leistung wahrer Poesie nicht unmittelbar hier angeknüpft werden. Auch kann Horaz in keinem Zusammenhange, weder im Ernst noch im Scherz, von sich die Verse sagen:

Ipse ego, qui nullos me adfirmo scribere versus,
Invenior Parthis mendacior, et prius orto
Sole vigil calamum et chartas et scrinia posco.

Er kann sich mit den vielschreibenden Versmachern nicht so unmittelbar zusammenbringen, während er doch gerade von ihnen unterschieden sein will! Ueberhaupt, je weiter wir auf den Sinn und Zusammenhang, auf die Führung des Gedankens eingehen, um so mehr zeigt sich Widerspruchvolles. Ich mache nur aufmerksam, dass man nicht, wie hier geschieht, gleichzeitig sich beklagen kann über die Ueberschätzung der alten Dichter und die den neueren versagte Anerkennung und doch wieder ins Licht stellen, dass ganz Rom, Jung und Alt, dichte, ja dass Horaz selbst vom frühesten Morgen, von Sonnenaufgang an, Verse schreibe, worin doch eben enthalten ist, dass sie nicht vortrefflich sein können, dass sie werthlos sein müssen, also nicht die in Anspruch genommene Schätzung verdienen. Das eine Mal wird die Vorliebe der Römer für das Alte getadelt und dann erscheinen diese Römer doch auch wieder als neuerungssüchtig und der Mode unterworfen gleich den Griechen, V. 104 ff. Wiederum wird das Lob der Griechen, dass sie das Neue anerkannt, sogleich aufgehoben durch ihren ändernden wankelmütigen Geschmack. Aehnlich widerspricht sich der Verfasser, wenn er Eingangs sagt, er wolle die Zeit des Augustus schonen, und dann doch einen so langen, so verworrenen, so wenig schmackhaften Tractat folgen lässt. Aber es begegnen auch Dinge, die in sich geschmacklos und abgeschmackt sind, so die Frage, mit welchem Jahr man ein alter Dichter werde, und dass sich dieser Vorzug nach Art des Ausreissens der einzelnen Haare aus dem Pferdeschwanz beseitigen lasse. Desgleichen noch manches Spitzfindige an Stelle horazischer Laune, z. B. V. 90, und wie leichtfertig und seicht, was über den wechselnden Geschmack der Griechen gleich darauf gesagt ist mit Erniedrigung ihrer gesammten Kunstbestrebungen, während doch Horaz davor die grösste Achtung allerorten an den Tag legt! Dass Horaz hier, V. 32, die Römer in der Malerei über die Griechen setzen solle, also in schroffem Gegensatz mit Vergil, war schon Wieland aufgefallen, und Döderleins Versuch durch ein Fragezeichen zu helfen, verschlägt nicht im Zusammenhang.

Es ist schwer zu erschöpfen; aber ich verweise jetzt nochmals auf den Eingang: wie ungeschickt, wie trocken ist er, wie durchaus ein Werk ganz anderer Art verrathend: das nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes ist plump über alle Maassen, konnte nie von Augustus in Empfang genommen werden; und wie sonderbar: gegen Augustus ist das Volk gerecht in vollem Maass, nur nicht gegen die Dichter! Jenem giebt es die maturos honores — ehrt ihn reichlich: largimur — soll das etwa ein Compliment sein? Vollends nun, wenn man die schon von mir unter einer anderen Voraussetzung beseitigten Verse 16 und 19 wieder hinzunehmen muss! Und man fasse jetzt nochmals den ersten Vers ins Auge: Cum tot sustineas et tanta negotia solus: glaubt man, dass Horaz so habe an Augustus schreiben können, dass er so wenig dessen Auftreten und Politik gekannt habe? Eben nun die Unüberwindlichkeit des Einganges ist es, welche deutlich zu erkennen giebt, dass hier im Ganzen eben so wenig durch Annahme von Interpolationen, wie durch Versetzung etwas auszurichten sei, wogegen dieser Eingang unverkennbar den Charakter und das Wesen des Ganzen ausdrückt, d. i. ein rhetorisches Machwerk, an welches die Forderung innerer Wahrheit und inneren Zusammenhanges nicht zu richten ist, das aber als solches immer noch sein eigenes Interesse behält. Der früher von mir abgeschiedene Schluss, der ganz besonders ungehörig erscheint, wird nun aber dem Eingang und allem Uebrigen ähnlich und gleichartig, so dass nur die Wahl bleibt, das Ganze zu erhalten oder zu verwerfen.

Auch Nachlässigkeiten des Stils begegnen, wie sie nimmermehr einem so höchst sorgfältigen Dichter, und am wenigsten in einem auf Wunsch des Augustus verfassten Werk (s. w. u.) beizumessen sind. Bei Serus in V. 161 victor aus V. 156. zu ergänzen, ist äusserst schwierig, da Sätze mit anderen Subjecten, und sogar einem masculinen, dazwischen stehen. Döderlein war in seiner Uebersetzung genöthigt „Sieger“ zu wiederholen.

In demselben Maass fehlt es nun aber auch an dem, was den Dichter auszeichnet, ja an ursprünglichem Inhalt. Der Inhalt ist dürftig zusammengestoppelt, theils schwacher Doppelgänger der Ars poetica, woher die Möglichkeit der Uebertragung von Versen aus dieser, theils Brocken und Fetzen aus anderen Stücken z. B. V. 220 aus Satir. II, 1, 17. 20, besonders aber Vieles aus der letzten Satire des ersten Buches, das Meiste jedoch aus der Epistel an die Pisonen, in grösseren und in kleineren Partien, in Worten und Aussprüchen. Hier finden wir die Zusammenstellung von Vergilius und Varius, hier Democritus, Choerilus, die Plautinischen Verse und Witze, an denen die Ahnen Genügen fanden, hier die beginnende luxuries des Theaters und den geringen Sinn des Römers für Kunst, hier endlich, von den Griechen gesagt, die licentia major (V. 211), welche das vorliegende Stück weitläuftiger auf die Römer anwendet. Das metuitque lituram in der Epistel an Augustus entspricht aber in der angezogenen Satire dem Saepe stilum vertas, und in der Ars poetica dem vermissten limae labor (V. 291) u. s. w. Die Stelle jener Epistel aber, V. 114, des Inhalts, dass in allen anderen Fächern nur der Kundige sich zeige, dies aber in der Poesie nicht der Fall sei, findet ihr Vorbild in der Ars poetica bei V. 379—380. Und diese Abhängigkeit erstreckt sich sogar auf Stellen der Poetik, welche nicht dem Dichter, sondern der Interpolation gehören, also jene Unterschiebung sogar als die spätere bezeichnen würden!

Alle diese Stellen möge man genauer mit unserem Stück vergleichen, um wieder einmal recht deutlich den Unterschied von Original und Copie zu empfinden: dort tritt, was echt ist, fest und sicher auf, hier siecht alles und lahmt und taumelt. Es fehlt durchaus die Angemessenheit der wirklichen Situation, die natürliche Sprache dessen, der in jener Zeit dem Augustus gegenüber steht, es spricht ein ausserhalb Stehender, der nach seiner Art die Dinge von fern beschaut, und er giebt Zeichen seiner Zeit und Lage, die schon eine ganz andere war. Wie soll Horaz in einer Epistel an Augustus die alten Dichter herabsetzen, er, der in Satire I. 10 so richtig den Gehalt von der Form zu scheiden weiss! Dass Lucilius, Attius, Plautus nicht gefeilt, nicht mit der Feinheit ausgearbeitet sind, deren Horaz sich befliss, dies hat der Urheber des untergeschobenen Stückes aufgefasst, aber ohne jenes Gegengewicht, das dem Horaz so viel Ehre macht. Und wie soll dieser sich darüber beklagen, dass man nur schätze was alt ist, er, dem es nie an Schätzung gefehlt hat und der ja auch ausdrücklich sagt, dass ihm das Urtheil seiner gebildeten Freunde, und vor allen des Augustus, genug sei, dass er verzichte auf das Lob der Menge. Er sagte dies allgemein in der entsprechenden Satire, und jetzt soll er dem Augustus das Gegentheil ins Gesicht sagen! Solchen Mangels an Urbanität, solcher Naivetäten ist die Epistel allerorten voll, wenn man sie recht darauf ansehen will. Auch die Klage über die Pompaufzüge der Theater, übrigens noch das Beste, rechne ich dazu, denn, falls sie schon damals in solchem Maass stattfanden, geschah es doch mit Wissen und auf Befehl des Machthabers. Es ist dies vielmehr ein Seitenhieb, den der Fälscher, gesichert durch die Maske, auf seine Zeit richtet.

Oder glaubt man, dass Horaz, von August aufgefordert, über römische Poesie an ihn zu schreiben, in so oberflächlicher Weise das Allerbekannteste habe vorführen können, als gälte es die Belehrung des ganz Unwissenden, dem die äussersten Umrisse des Geschichtlichen unbekannt wären!

Auf der anderen Seite fehlt es für den Kundigen nicht an den positiven Merkmalen des Falsificats, an den Zeichen einer auf ungefährste Aehnlichkeit abgesehenen Nachahmung, die überall ihre Dürftigkeit, ihre Verlegenheit nur schwer verbirgt, die trocken und nüchtern einhergeht, der die Hoheit und der Ernst, die Laune und die Grazie fehlt, die, besonders gegen den Schluss, kleinlich und ordinär erscheint. Auch das: Grammatici certant, et adhuc sub judice lis est, dürfte verrätherisch sein — aber der Rost der Jahrhunderte heiligt und verdeckt manches.

Zum Schluss! Das Ganze ist unecht, ist untergeschoben; schon das Thema hätte hier Verdacht erregen können, denn eine zweite Art von Poetik, auf besonderen Befehl des Augustus geschrieben, was könnte mehr der Fälschung eignen! Es ist dies ihre gewöhnlichste Art. Wenn aber untergeschoben, dann dürfen wir uns nicht weiter mühen, durch Ausscheidung grösserer oder kleinerer Partien das Ganze zu retten, noch weniger sind jene gefährlichen Umstellungsversuche hier am Ort.

Aber Orbilius V. 71, der nur an dieser Stelle des Horaz vorkommt? Ich gebe zu, dass dessen Erwähnung einen Augenblick stutzig machen kann, wie es auch bei mir der Fall gewesen ist, denn dieser plagosus Orbilius, von dem der kleine Horaz zu leiden gehabt, der ihm den alten Livius eingeprügelt haben soll, hat das Ansehen eines originalen Zuges. Er kommt übrigens bei Sueton de illustribus Grammaticis cap. 9 vor, und zwar als acerbus in discipulos, woraus denn das plagosus geworden — allerdings sehr charakteristisch für die Fälschung, die hier sogar einmal erfinderisch auftreten würde.

Aber das Stück ist ja gesichert durch ein Zeugniss aus dem Alterthum und der ausdrücklichsten Art! In dem Leben des Horaz, das dem Sueton zugeschrieben wird, lesen wir: Augustus scripta Horatii usque adeo probavit, ut post sermones quoque lectos nullum sui mentionem habitam ita sit questus: Irasci me tibi scito quod non in plerisque ejusmodi scriptis mecum potissimum loquaris. An vereris ne apud posteros tibi infame sit quod videaris familiaris nobis esse. Expressitque Eclogam, cujus initium est: Cur tot sustineas et cet. Uns beunruhigen diese Worte nicht, mögen sie immerhin von Sueton, also aus alter Zeit sein; denn sie widersprechen, wie dies auch Döderlein zu bemerken genöthigt ist, der Thatsache, dass Horaz in den Sermonen des Augustus theils unter diesem Namen, theils als Cäsar, häufig gedenkt. Dann aber sind wir bereits hinlänglich damit bekannt, dass den Fälschungen Fabeln zur Seite gehen, welche ihnen Eingang verschaffen sollen; gelangen jene, so blieben auch diese, wir haben hier also nur eine und dieselbe Sache, nicht aber in solchen Erzählungen eine unabhängige Instanz, welche bei der

Kritik, inneren Gründen gegenüber, noch sonderlich ins Gewicht fallen könnte. Und die hier vorliegende kennzeichnet sich wohl selbst als das, was sie ist. Man vergleiche besonders die Fabeln von Tucca und Varius, mit denen die Fälschungen im Vergil unterstützt wurden; ihnen ist im Minos ein eigenes Capitel gewidmet worden. Aehnliches in Beziehung auf Ode IV, 4 und hier die Notiz des Sueton gleich bedenklich. S. w. u.

Es hat für uns nichts Auffallendes, dass zur Zeit, da Sueton schrieb, die Fälschungen im horazischen Text schon feststanden, denn alles weist darauf hin, dass diese in die Zeit vor ihm zu setzen sind, und das wäre also für letzteres auch nur eine neue Bestätigung. Gleiches gilt von Quintilian, wie das bereits im Minos berührt worden. Nun giebt es aber auch einen zweiten Ausweg. Möglich, dass der Satz Expressitque nebst dem Citat gar nicht dem Verfasser der Lebensbeschreibung des Horaz gehört, sondern späterer Zusatz wäre aus anderer Quelle, oder gar nach dem Text unserer Epistel. Dasselbe mit noch mehr Grund liess sich bereits von der Stelle behaupten, welche den jungen Lessing so sehr in Harnisch gesetzt: Nam speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita et cet. Es fällt dies aus dem Stil, passt nicht als Erklärung zu intemperantior, und was scorta disposita hier sein sollen, bleibt unverständlich; auch dicitur so nahe bei traditur fällt auf.

Und nun müssen ja auch diejenigen, welche vor jeder kühneren Operation zurückschrecken, zugeben, dass in der Epistel nicht alles in Ordnung sei und sie müssen sich zu dreisteren Abhülfen entschliessen, die dennoch unzureichend bleiben. V. 101 quid placet — wird von Haupt nach V. 107 gesetzt; richtiger hat ihn Lehrs nebst seinem Nachbarn streichen zu müssen geglaubt; noch auffallender aber dass letzterer V. 173: quantus sit nach V. 56 bringt. Ausserdem, man beachte es wohl! sieht Lehrs sich genöthigt V. 94 vitium in lusum oder auch requiem zu verändern. Er meint in solcher Weise das Unerträgliche entfernt zu haben; aber wie wenig sagt dies gegen die ungleich grösseren Bedenken, die überall und in dem Ganzen liegen!

Ebenso hat es für die Uebersetzung mancher Künste bedurft, um über die Anstösse hinwegzukommen, um einen leidlichen Zusammenhang zu gewinnen. Von Wieland bis Döderlein haben die Uebersetzer sich zu mancher Nachhülfe in den Uebergangspartikeln und sogar zur Untreue genöthigt gesehen. Um so auffallender dabei Wielands Schätzung, welcher der Epistel einen vorzüglichen, ja ersten Rang zuwies. Ihm machte noch Eindruck, was uns wohlfeil erscheint und in der Nähe des Gemeinplatzes bleibt, so der Nutzen der Dichtkunst, besonders, wenn erwogen wird, dass diese Worte zu Augustus gesprochen sein sollen! In Summa: Nirgend geht das Gedicht über das hinaus, was ein Rhetor, oder ein rhetorisch gebildeter Dilettant vermag.

Dass ich aber auf dem Standpunkt, den ich im Minos einnahm, mich noch nicht zur Verwerfung des Ganzen entschliessen konnte, wird man erklärlich finden, dagegen glaube ich auf der rechten Spur gewesen zu sein und jenes Resultat der Kritik musste vorauf gehen; denn allem Anschein nach ist die ursprüngliche Unterschiebung eben bei V. 231 zu schliessen, von da ab aber haben wir eine zweite Fälschung, noch erheblich schlechter als die erste.

XV.

EPIST. II, 2.

Anders verhält es sich mit der zweiten Epistel des zweiten Buches, denn sie ist eines der werthvollsten Stücke, das wir überhaupt von Horaz besitzen, und doch wieder in hohem Grade verunstaltet durch umfangreichen Einschub der verwegensten Art.

Ich habe hier eine Schuld abzutragen und halte die Sache für einfach, falls man den Glauben an die Kühnheit solcher Interpolationen mitbringt. In der That ist es schwer zu verstehen, wie man so lange Zeit ruhig über alles das hat fortlesen können; von älteren Kritikern stiess nur Daniel Heinsius bei V. 140, 41 an und half sich durch Bezeichnung einer Lücke. Wieland war, wie stets in solchem Fall, bei seiner Uebersetzung zu mancherlei Nachhülfen genöthigt, um nur einen gewissen Schein von Zusammenhang zu erhalten, so dass besonders Ribbeck zu loben ist, welcher zuerst die mehrfache Störung desselben erkannt, so wenig wir auch seiner versuchten Abhülfe durch die stets missliche Versetzung das Wort reden können. Es ist ein Leichtes sich zu überzeugen, wie wenig dies Mittel in unserem Fall anschlägt, denn das Uebel wird nur noch grösser. Die mehrfachen Absätze, die er zu machen genöthigt ist, deuten ohnedies auf den noch immer verbleibenden Mangel an Zusammenhang, trotz aller Operation!

Ich will kurz sein. Die mittlere Partie des überlangen Gedichtes ist fremdartig, sie unterbricht den einfachen Fortgang, bringt das Stück mit sich selbst in den unverkennbarsten Widerspruch. Horaz ist gerettet, wenn man den

Mut gewinnt, V. 77—140 auszuscheiden, denn hier schliesst sich der Ausführung, dass er in Rom keine Verse machen könne und wolle, übrigens mit Laune gesagt, die Aeusserung an, dass er sich der Philosophie zuwende, was er auch sofort thut. Die Schilderung von dem gegenseitigen Lobe der Dichter, so artig sie an sich ist, gehört ganz und gar nicht hieher, während die, den Grammatiker verrathende, an sich sehr wohlgefasste Stelle von dem, was die Aufgabe des guten Dichters sei, sogar mit dem folgenden im Widerspruch steht, denn zu diesem Ernst passt nicht V. 141 im wieder Echten der Ausdruck abjectis nugis. Es handelt sich übrigens hier nur von lyrischer, von erotischer Poesie, nur um verba fidibus modulanda Latinis, so wie oben um versus canoros.

Man könnte noch V. 78 Scriptorum chorus — bis V. 86: connectere digner beibehalten wollen; allein das ist lediglich Amplification des Obigen und Wiederholung des Ausdrucks, so dass jener kurze Schluss in V. 76 nur verliert. Ich halte übrigens auch für möglich, dass die etwas zu allgemein gehaltenen Verse, 55—64 nicht von des Dichters Hand, sondern von einer anderen, jedenfalls sehr geschickten seien, denn kürzer und leichter ist weiterhin derselbe Inhalt ausgedrückt in V. 141: Et tempestivum pueris concedere ludum, wogegen die Erwähnung des sehr verschiedenartigen Geschmackes durchaus nicht schmeichelhaft für den Empfänger des Briefes, ohnedies im Widerspruch mit dessen Bitte um Mittheilung, ja eigentlich auch schon mit den anderen viel allgemeineren Gründen der Ablehnung, ganz besonders aber mit der durchgehenden Laune und der leichtbeflügelten Behandlung.

Allerdings glaube ich hier eine Herstellung vollbracht zu haben, welche uns recht eigentlich den wahren Horaz zeigt, so wie sie denn ein Gedicht rettet, das einen Höhenpunkt der römischen Literatur bezeichnet.

In der That, wir haben Horaz, seine Laune, seine Feinheit, seine weltmännische Gewandtheit wieder, und damit besteht schwerfällige Lehrhaftigkeit so wenig wie jene wilde Planlosigkeit, welche in dem Ueberlieferten so stark hervortritt. Bei der vollbrachten Ausscheidung darf aber nicht unbeachtet bleiben, von welcher Art sich hier wieder die interpolierten Stellen erweisen: sie haben viel Bestechendes und sind keineswegs einzelner Vorzüge baar, sie deuten aber besonders auf rhetorische Bildung, namentlich auch auf gute rhetorische Principien hin und können unmöglich der Zeit eines tieferen Verfalls angehören; sind sie doch sogar leichter und fliessender als der echte Horaz! — ganz im Einklang mit dem Ergebniss unserer Untersuchungen und immer neue Mahnung, wie sehr man auf der Hut zu sein hat.

XVI.

DER BRIEF AN DIE PISONEN.

Wer irgend Urtheil in diesen Dingen besitzt, wird in Beziehung auf Horazens Brief an die Pisonen ohne Weiteres zugeben, einmal, dass das Stück die vollen Kennzeichen eines Originals an sich trage, dass also sein Ursprung in keiner Art zu verdächtigen sei, dann aber, dass es in einem höchst leidenden Zustande überliefert worden, dass es nimmermehr in solcher Gestalt aus der Hand des Dichters gekommen sein könne. Dieser giebt auch hier an vielen Stellen sich als einen Meister zu erkennen, und doch ist das Ganze in einem Grade zerrissen und verworfen, dass wir die disjecti membra poetae kaum irgendwo in solcher Anschaulichkeit finden.

Ueber den Grad der Zerstörung äussert sich Daniel Heinsius (zu V. 86): non existimo Pentheum a bacchantibus Bacchis discerptum fuisse, praeut accepta est praeclara illa et vere admiranda ad Pisones epistola. Ut profecto non immerito summi aetatis hujus viri nullum ordinem in ea reperire se posse etiam cum stomacho et autoris contumelia testati sint: reliqui vero potius ἀκϱισίαν suam quam patientiam prodiderint. Quamquam in eo vehementer etiam priores peccaverint, quod librariorum fraudem, ac prope dixerim scelus, divino autori asscribere veriti non fuerint: cum pro libitu suo isti carnifices omnia luxaveriut ac divulserint, omnis plane ordinis securi. et cet. Worte, die gewiss in unserer Angelegenheit von allgemeinerer Bedeutung sind, da es immer noch deren giebt, welche alles in Ordnung und vortrefflich finden wollen. Und soll dies nun bloss von dieser einzigen Epistel gelten, zumal da Daniel Heinsius schon einsah, dass sie unmittelbar zu den übrigen gehört und nicht ein besonderes Werk ist —?

So hat denn hier die philologische Kritik schon seit langer Zeit eine besondere Aufgabe, und recht eigentlich einen Tummelplatz gefunden: in der That erscheinen durch die abnorme Beschaffenheit des Textes hier die stärksten und verzweifeltsten Mittel der Herstellung gerechtfertigt; nur dachte man damals nicht an Interpolationen, sondern folgte der gefährlichen Bahn von Joseph Scaliger. Und man darf einräumen, dass die Versetzung und Umstellung ganzer Partien nirgend in solchem Grade nahe gelegt sei wie eben hier. Ebenso oft nämlich tritt plötzlich ohne den Versuch einer Verbindung Fremdartiges ein, als wieder der unterbrochene Faden an anderer Stelle scheint aufgenommen zu werden. In solcher Transposition haben sich Riccoboni, Daniel Heinsius,*) Ludovicus Desprez, Petrus Antonius, Petrinius, Bouhier u. A. versucht, wobei schon die Reihe der verschiedenen Bestrebungen zu erkennen giebt, wie wenig den Vorgängern gelungen sei. Besonders bemerkenswerth ist, dass auch Hofman Peerlkamp im Jahr 1845, also elf Jahre nach seiner kritischen Arbeit über die Oden des Horaz, sich in ganz ähnlicher Weise den Genannten anreiht, indem auch er es hier mit der Umstellung versucht, also anerkennt, dass er mit der Annahme von Interpolationen nicht zu helfen wisse. Ich kann das Ergebniss nicht glücklich nennen und es hat auch wohl überhaupt keine Zustimmung gefunden, so dass es sogar der Kritik Peerlkamps könnte nachtheilig geworden sein. Der Kritiker sieht sich trotz der Umstellung genöthigt eine Capiteltheilung zu machen, worin eben enthalten ist, dass an diesen Stellen immer noch der Zusammenhang fehlt. Und wie passt das zu einer horazischen Epistel!

Meinerseits gestehe ich bei der wohlerkannten Schwierigkeit mit einer gewissen Scheu an dieses Gedicht gegangen und es in meinem früheren Buch nur hie und da berührt zu haben. Meine Abneigung gegen die Transposition, bis auf einzelne ganz ausserordentliche Fälle, habe ich schon hinreichend ausgesprochen und ich finde sie hier am allerwenigsten zulässig. Sie mag, ich wiederhole, zulässig sein, wo nachweislich Vertauschung der Blätter stattgefunden hat, oder in geringeren Partien da, wo ein Abschreiber einen Vers überschlug, später dies Versehen bemerkte, aber doch erst den begonnenen Satz endigte und dann das Vergessene nachbrachte, durch ein Zeichen die Ordnung herstellend. Dies und vielleicht noch Anderes konnte aber nur geschehen bei Schriftstellern, die selten waren, deren Erhaltung von wenigen oder Einem Exemplar abhing; nicht so bei einem so vielgelesenen Dichter wie Horaz oder Vergil, wo durch andere Exemplare die Verschiebung sich leicht erkennen liess und wohl auch unsere heutigen Manuscripte noch die Spur davon enthalten müssten. Ich versuchte also auch hier die Interpolation, wiewohl mit Vorsicht und in sehr bescheidenem Maass, so dass ich schwerlich veranlasst bin hier etwas zurückzunehmen; mehreres dieser geringen Ausscheidungen hat Zustimmung gefunden, z. B. der Halbverse 241 und 242: sudet — idem, V. 334: Aut — vitae, V. 337: Omne — manat. Allein ich bin auch weit entfernt in Anspruch zu nehmen, dass hiemit irgend wesentlich gebessert sei und bei erneuter genauer Betrachtung erscheint mir das Gedicht, das so viel des Gehaltvollen und Schönen einschliesst, um vieles mehr leidend, als jemals zuvor.

---

*) S. dessen Q. Horatii Flacci ad Pisones Epistola suo ordine disposita, der Ausgabe beigegeben, 1629.

Indessen belebt sich nun auch die fast schon aufgegebene Hoffnung, dass es werde zu heilen sein; hier bedarf es freilich einer besonderen „Tapferkeit“, denn dass auch dem tapfern Vorgänger, meines Erachtens, die Sache nicht geglückt, wurde schon angedeutet. Man mache sich nur sogleich klar: es tritt die auch in den Oden obwaltende Schwierigkeit hier in besonderer Stärke hervor, diejenige nämlich, dass man sich schwer entschliesst, gewisse allgemein gekannte und sprichwörtlich gewordene Stellen aufzuopfern, zumal wenn sie irgend ein Interesse darbieten. Von den praktischen Regeln, deren Bedeutung erkannt wird, will man nicht das Geringste über Bord werfen: ist doch eben daher der Transposition vor der Annahme der Interpolation hier der Vorzug gegeben worden. Aber gerade die letztere ist es, die hier allein Hülfe bringen kann, wenn sie mit grosser Entschiedenheit und im weitesten Umfange gehandhabt wird. Den Mut dazu kann nur die Sicherheit des geübten kritischen Blickes geben. Ich will hoffen, dass mein Auge seitdem für solche Dinge schärfer geworden ist und man wird mich nicht tadeln, wenn ich nicht sogleich zu einer so dreisten Unternehmung entschlossen war.

Was in unserem Gedicht besonders auffällt, sind die vielfachen Wiederholungen, theils unmittelbar hinter einander, theils an verschiedenen Stellen. Hier nun hätte man sich sogleich sagen können und sollen, dass dieser im Grunde grösste Anstoss durch die Umstellung nimmermehr zu beseitigen war, dass also, wie Bentley sich einmal ausdrückt, hier nur noch der Schwamm in Anwendung kommen könne, falls überhaupt etwas geschehen soll. Anlangend aber die Furcht, irgend einen Vers von Inhalt und Interesse wegschneiden zu müssen, so ist diese durch die Betrachtung niederzuhalten, dass die Epistel an die Pisonen ganz besonders die Vorliebe der Grammatiker besessen hat und dass wir in der guten Zeit diesen Männern Kenntniss, Erfahrung, ja Talent sehr wohl zutrauen dürfen. Solche Verse, welche immer noch im Einzelnen gut und vortrefflich sein dürfen, ohne dass sie darum von Horaz sein müssten, gehen ja noch nicht absolut verloren, wenn wir sie auch nicht länger als Theile dieses Ganzen behalten können, dem vielmehr, wie der Dichter es fordert, seine Einheit und sein Recht zu verschaffen ist. Sie bleiben immer noch bestehen, auch neben Horaz, ja geradezu als herrührend von Rhetoren und Grammatikern des ersten Jahrhunderts. So ist denn, was wir unternehmen, im Grunde auch gar nicht so gewagt, als es auf den ersten Blick scheinen mag, es ist etwas Gefordertes, etwas Nothwendiges, wenn man nicht bei der baaren Ueberlieferung will stehen bleiben, wenn man die Forderungen der Vernunft nicht gewaltsam zu unterdrücken Miene macht. Aber auch was den Umfang der nothwendigen Ausscheidungen betrifft, so wird dieser weniger erschreckend sein, sobald man sich klar macht, es sei allmälig und unwillkührlich das Gedicht der Platz zu einer allgemeinen Ablagerung aller zur Zeit vorhandenen Kunstregeln geworden, an welcher verschiedene Hände der Reihe nach mitgewirkt.

Die innere Unmöglichkeit, diese Zusätze dem organischen Ganzen so einzufügen und anzuhängen, dass nicht Fugen kenntlich blieben, sie ist es nun eben, was nach so langer Zeit und so vielen Schicksalen es doch noch möglich macht zur Rettung des Dichters und des Gedichtes einiges zu thun;

alle die vorangehenden verfehlten Versuche haben aber selbst den Weg gewiesen.

Es ist dabei gar nicht abgesehen auf die radicale Heilung, kommt auch im Grunde genommen auf diese nicht durchaus an; genug, wenn sich das Gedicht wird erleichtern, insbesondere wenn sich wird nachweisen lassen, von welcher Art das Fremdartige sei; dies und der grosse Umfang der sich herausstellenden Fälschung wird aber sicherlich der gesammten Untersuchung über die Frage der Interpolationen und Fälschungen zu gut kommen. Und nun sind wir hier in dem besonderen Vortheil, dass es sich bei weiten mehr um logische als ästhetische Gründe handelt und dass sich auch selbst für das geringere Verständniss noch Beweise ergeben.

Aber es erscheint rathsam recht langsam und allmälig vorzugehen. Ich reihe zunächst den bereits in der früheren Schrift berührten Interpolationen einzelner oder weniger Verse noch einige neue Beispiele an. Die Halbverse 8 und 9:

ut nec pes nec caput uni
Reddatur formae —

sind als fremdartiger Einschub zu entfernen, sie enthalten eine matte Erklärung, welche das vorhergehende durch sich selbst sprechende Bild nur abschwächt, so wie sie auch streiten mit den unmittelbar voranstehenden Worten. Es ist also mit offenbarem Gewinn sogleich zu verbinden:

Fingentur species. Pictoribus atque poetis —.

Zu streichen wird ferner sein V. 360:

Verum operi longo fas est obrepere somnum —

weil er dem starken indignor widerspricht.

Ebenso wird V. 128: difficile — tuque nicht zu halten sein, weil das communia dicere im Widerspruch steht mit dem nächstfolgenden: quam si proferres ignota indictaque primus, oder man müsste denn vorziehen diesen zu streichen. Bald darauf wird V. 133—135 anstössig, denn man begreift nicht, wie hier plötzlich die Rede auf Uebersetzung kommen soll — doch das berührt schon den weiteren Zusammenhang. Es werde nur noch angeführt, dass, wenn **Ribbeck** bei der Versetzung der Verse 391—407: Silvestres — Apollo aus der Mitte die Verse halb 396 bis halb 401: fuit — venit zu verwerfen genöthigt war, dies seinen guten Grund hat, es ist, um es gleich hier zu sagen, eine Interpolation von zweiter Hand.

Hier komme ich denn überhaupt auf die gesammte kritische Operation des neuesten Kritikers zu sprechen. Geben wir schon zu, dass die eine der von ihm herausgetrennten und aus der Ars poetica in die Epistel an Augustus hinübergenommenen Stellen in der ersteren fremdartig ist, also wenigstens diese durch solche Ausscheidung gewinnt, so müssen wir doch sogleich hinzusetzen, dass dadurch für die Herstellung des ganzen Gedichtes immer nur noch ein sehr geringes geschehen ist, denn in dem, was Ribbeck nach dieser Ausscheidung nunmehr für das Eigenthum des Horaz nimmt, verbleiben immer noch die allergrössten Unebenheiten und Anstösse. Dass er der Umstellung innerhalb des Gedichtes nicht entsagt, wird Entschuldigung finden und hat namentlich auch die unsrige, denn es bleibt nach wie vor eine gewisse Berechtigung auf Seiten derer, die dies verzweifelte Mittel versucht, weil sie immer von neuem durch die richtige Einsicht bestimmt wurden, es könne in der gegenwärtigen Anordnung das Gedicht unmöglich als ein horazisches, ja überhaupt nicht bestehen.

Ich habe schon deutlich ausgesprochen, dass die Hoffnung, durch Transposition jemals Hülfe zu finden, so nahe gelegt sie auch in diesem Fall sein mag, eine ganz vergebliche ist; aber ich bin zugleich der Meinung, dass dieses Stadium der Kritik durchgemacht werden musste, dass sich erst ihre Erfolglosigkeit zeigen musste, ehe der offenbaren Zusammenhangslosigkeit auf anderem Wege zu begegnen war. Dazu die unerträglichen Wiederholungen, die von der Umstellung, welcher Art sie auch sei, unberührt bleiben. Man ermesse: Vers 114 lesen wir:

> Intererit multum Davusne loquatur an heros —

und V. 237:

> Ut nihil intersit Davusne loquatur et audax —

An ersterer Stelle wird fortgefahren:

> Maturusne senex an adhuc florente juventa
> Fervidus et matrona potens an sedula nutrix
> Mercatorne vagus cultorne virentis agelli,
> Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis —

Aber nachdem hier von der Uebersetzung, von dem Eingang des epischen Gedichts und von dem zu weiten Ausholen die Rede gewesen, bekommen wir nochmals in besonderer Ausführung das Thema, V. 153—178: Tu quid — aptis:

Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores

und dabei eben auch den Greis und den Jüngling: wer sollte einen Augenblick in Zweifel sein, ob dies neben einander bestehen könne, oder nicht. So wiederholt sich ferner nahebei V. 47, 48: Si callida verbum Reddiderit junctura novum — und V. 242: tantum series juncturaque pollet.

Hienach muss denn auch die unleugbare Zusammenhangslosigkeit in ganz anderem Licht erscheinen, denn sie kann nur noch die Folge sein eines Zusatzes von fremder Hand, welche das Zusammengehörige aus einander gebracht hat, und über einander gehäufte Zusätze oder Versuche der Vermittlung und Ausgleichung spielen dabei auch ihre Rolle. Das Amt der Auseinanderwickelung so vielfach verschlungener und verworrener Fäden ist aber wahrlich der Kritik nicht leicht gemacht.

Ich beginne gleich mit der Hauptsache: das Gedicht ist abzuschliessen mit V. 390:

delere licebit
Quod non edideris; nescit vox missa reverti.

Mit diesem Kraftwort erhält das Gedicht seine Abrundung, entspricht es seinem Zweck, offenbar dem, die Pisonen und ganz besonders den älteren von übereilter Herausgabe abzumahnen, im Einverständniss mit dem verständigen Vater, der den befreundeten Dichter zu Hülfe ruft. Ich gestehe, dass für mich schon die Anrede bei V. 366: O major juvenum, quamvis et voce paterna Fingeris ad rectum et per te sapis — hier den Schluss erwarten lässt, während alles was hinter V. 391 folgt, sich als matt und unpassend, offenbar wieder von der Sache abführend erweist. Ich hebe hier nur noch Eines hervor: wie unschicklich erscheint die Mahnung, sich nicht von lobenden Schmarotzern bestimmen zu lassen, nachdem so ernst judicis aures et patris et nostras erwähnt worden.

Sodann sind grössere Partien als Zusatz zu bezeichnen. Ich rechne dahin unter anderem V. 42 ab bis weit hinein, vielleicht bis 153, möglich sogar noch weiter, wiewohl hier verschiedene Hände im Spiel sind. Der genannte Vers, anhebend Ordinis haec virtus — knüpft offenbar an das letzte Wort des vorhergehenden Verses nec lucidus ordo an, d. h. an das Wort, nicht an den Gedanken. Im Folgenden verliert sich die Betrachtung immer weiter ins Planlose. Man bedauert zwar, die bedeutungsvollen Verse multa renascentur angreifen zu müssen, allein diese Betrachtung konnte wohl auch einem Grammatiker gehören und die Ausführung von den Blättern des Waldes fällt doch wohl ein wenig in die Kategorie des pannus late qui splendeat. Dass übrigens die Betrachtung über Wort und Vers dem Inhalt voraufgeht, ist sicherlich auffallend, um so mehr als wir bei V. 251 dasselbe noch specieller bekommen: Syllaba longa brevi subjecta vocatur iambus.

Eine längere Stelle, welche Verdacht erregt, ist ferner V. 202—243: tibia — honoris, welche zugleich den Vers mit dem wiederholten Davus einschliesst und wenig hat, das sie empfehlen könnte, während sie hier durchaus störend ist. Der trefflichen Lehre über die Behandlung des Chors, ganz im Sinn des Sophokles, würde sich dann sogleich die über das Satyrspiel anschliessen. Hieher passt nun im Folgenden die Erwähnung des Verses und die auf das Wort zu wendende Sorgfalt, zugleich zum Beweis, dass sie oben verfrüht war.

Endlich halte ich Vers 295—332 für dem ursprünglichen Gedicht nicht angehörig, und hier begegnet genug dessen, was Kopfschütteln machen kann. Die Art, wie Horaz von sich selbst spricht, ist ebenso ohne Würde, wie ohne Wahrheit. Das Non alius faceret meliora poemata halte ich für unmöglich, zumal im Zusammenhang mit ergo fungar vice cotis. Im Folgenden fällt die Rede ganz aus dem Ton der Epistel in den der Satire, und so im Allgemeinen dem Römer die Anlage zur Poesie abzusprechen, kann nimmermehr von Horaz kommen, sondern eignet den Fälschern, die wir hier nicht zum ersten Mal gegen Römisches eingenommen sehen, mit einziger Anerkennung der Griechen. In der That hat diese Rivalität keinen geringen Antheil an den Fälschungen in den römischen Dichtern, und man versäume ja nicht ein Auge darauf zu haben.

Ich glaube noch eine besondere Art der Interpolationen zu entdecken, welche ihrer Natur nach eine der spätesten sein muss, das ist nämlich diejenige, welche schon bedeutende

Störung durch Zusätze vorfand, und durch den Versuch einer logischen Gliederung nachhelfen wollte. Ich glaube ihr dreimal zu begegnen, bei Vers 109:

> Aut famam sequere aut sibi convenientia finge —

dann bei V. 179:

> Aut agitur res in scenis aut acta refertur —

und V. 333, 334:

> Aut prodesse volunt aut delectare poetae
> Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae —

Einleitungen, welche nicht nur ganz überflüssig, sondern auch ganz unpoetisch sind und den Eindruck dessen, was sie ankündigen, nur schwächen.

Ausserdem ist aufmerksam zu machen, dass da, wo es sich um Regeln handelt, wir meistens einzeln stehenden, unverbundenen Hexametern begegnen, ganz abweichend von dem Stil, der im übrigen herrscht und dem die leichte Verbindung wesentlich ist. Man wird sagen, der Dichter habe eben solchen Regeln die abgeschlossene Spruchform geben wollen; aber im Zusammenhang stellt sich dies anders, und es deutet vielmehr auch dies nicht zum kleinsten Theil auf Interpolation. Von der Art lässt sich noch manches entfernen, z. B. V. 337:

> Omne supervacuum pleno de pectore manat —

welcher nämlich selbst überflüssig ist.

Ueberhaupt dieser Theil des Gedichtes ist eine allgemeine Zusammenstellung und Ablagerung aller Kunstregeln geworden, welche die damalige Zeit aufzubringen wusste; wir haben freilich darüber das ursprüngliche Gedicht verloren, aber doch auch wieder etwas gewonnen, das nicht ohne Werth und Interesse ist: statt eines Dichterwerks ein Stück Geschichte und der Theorie so viel, als bekannt war zur Zeit, in welche die Interpolationen zu setzen sind.

Ueberblicken wir nun, nach den Einschränkungen, die es erfahren muss, das Ganze, so ist es freilich um ein Erhebliches kürzer geworden, dafür erhält es aber Zusammenhang und Einheit. Es ist darin nur noch von dramatischer Poesie die Rede und zwar von tragischer: man darf annehmen, dass eben der ältere der jungen Pisonen sich darin versucht hatte und mit seinem Stück in die Oeffentlichkeit treten wollte. Horaz bringt von theoretischer Zurechtweisung nur so viel an, als er für seinen Zweck, die bereits berührte Abmahnung, brauchte; alles was man darüber hinaus in das Gedicht später hineintrug, musste es aus seiner Bahn bringen; es ist eben keine Ars poetica, sondern eine Epistola ad Pisones, nicht ganz unähnlich den anderen Episteln, denen es jetzt auch an Umfang mehr gleich wird. Zu jenem hat erst die Fälschung es gemacht.

Es wäre noch ein Wort zu sagen über das, was wir ausgeschieden. Nicht fehlen kann, dass die Scheere hier manches getroffen, das als horazisch in Aller Munde ist, ja eine gewisse sprichwörtliche Geltung erlangt hat. Hier ist der Kritik gegenüber die Macht der Gewohnheit zu überwinden, im Einzelnen oft schwer genug, aber jene kann ohne dieses nun einmal nicht bestehen. Indessen ist das bei näherer Ansicht vielleicht auch nicht immer so schwer, und es dürfte sogar von einer Stelle gelten, die am allerwenigsten mit dem Namen des Dichters in untrennbarem Zusammenhange zu stehen scheint, ich meine diejenige, in welcher das allbekannte Parturiunt montes und das nur noch bekanntere ab ovo gelesen wird. Beides findet sich bei V. 136 in dem Excurs über die epische Poesie, der dort sehr wenig an seinem Ort ist. Der Verfasser stellt gegenüber, wie man das epische Gedicht nicht anzufangen, und wie man es anzufangen habe. Es solle dies nicht grosssprecherisch geschehen, vielmehr solle man gleich der Odyssee bescheiden auftreten und vom Kleinen zum Grossen, vom Dunkeln zum Hellen fortgehen. Das lässt sich hören und war der Einschärfung werth; aber ist denn das Beispiel passend, ist es so tadelnswerth, wenn ein Gedicht anhebt: Fortunam Priami cantabo et nobile bellum? Gewiss nicht, um gleich darauf folgen zu lassen: Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu! Ist denn hier so viel versprochen, der Mund so weit aufgethan? Und nun vollends, wenn es im nächsten Verse heisst: Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus —! Ich finde vielmehr, dass hier der Kritiker ein zu Vieles gethan, und kann solchen Mangel an Maasshaltung nicht dem Horaz in den Mund legen, erblicke darin vielmehr den allen Fälschern so eigenthümlichen Leichtsinn. Besonderen Anstoss nehme ich noch an dem Plural montes, der hier we niger zu sagen und zu passen scheint, als das einfache mons und wohl gar nur dem metrum zu Gefallen hier gesetzt worden. So verdankt denn also diese Zeile ihre Bedeutung dem Umstande, dass sie sprichwörtlich geworden, nicht umgekehrt.*) Aehnlich verhält sich's mit dem ab ovo, das hier speciell vom Ei der Leda gesagt ist und in diesem Zusammenhange nichts Ueberraschendes, nichts besonders Geistreiches enthält.

Desgleichen wird nun auch verständlich, wie unser nächster Vorgänger die aus der Ars poetica in die Epistel an Augustus hineingetragenen Partien dort ganz im Stil und Ton finden konnte: sie sind ja eben aus derselben Fabrik.**)

Fern sei es zu glauben, wir hätten nun alle Schwierigkeiten gelöst und es wäre das Gedicht so hergestellt, wie es aus der Hand des Dichters gekommen; in manchem Punkt wird es immer noch ein Räthsel bleiben und, auch wenn man uns beistimmt, ferner zu denken geben. Es liesse sich z. B. der Gedanke aufwerfen, ob manche von den Wiederholungen sich nicht vielleicht dadurch erklären könnten, dass der Dichter in späterer Zeit eine neue Bearbeitung gemacht oder vorbereitet habe, und dass beide Recensionen, wie das nicht ohne Beispiel, sich gegenseitig gestört hätten. Dies wäre namentlich geltend zu machen, wenn man wünscht die schöne Ausführung über die Sittenschilderung V. 153—174 neben der obigen V. 105 ff. beizubehalten — eine Auskunft, welche mir indess bei genauerer Erwägung des Textes nicht die zutreffende scheint. Jedenfalls wird aus unserer Darstellung, wenn man alles wohl und in seinem Zusammenhange erwägen will, nunmehr klar hervorgehen, dass das Gedicht bedeutende Schicksale gehabt habe, weshalb denn diejenigen, welche bisher mit ihren verwegenen Heilungsversuchen nichts erreicht haben, weniger zu tadeln und besser zu begreifen sind als diejenigen, welche sich heutigestags noch bei dem überlieferten Text als einem Werk des Horaz beruhigen können. Es setzt' dies einerseits eine gar zu geringe Meinung von dem Dichter und andererseits eine an Stumpfsinn grenzende Fühllosigkeit voraus, überdies eine falsche Auffassung von dem, was conservativ heisst.

---

*) Zur Berühmtheit des Verses hat auch das ridiculus mus das Seinige beigetragen. Solche Ausgänge sind bei Horaz in den Satiren nicht selten; sollte hier Absicht sein, so ist sie bei weitem mehr einem Grammatiker als dem Dichter zuzutrauen. Voss glaubte dies vor allen Dingen wiedergeben zu müssen, er übersetzte: Komm doch heraus Maus! Man frage sich, ob dieser Ton, lateinisch oder deutsch, irgend an diese Stelle passt. Aber das Vorbild ist ja bei Virgil zu suchen: exiguus mus, Georg. I, 181: also nicht einmal original. Und hier übersetzt Voss: ein winziges Mäuslein.

**) Ich halte für nöthig zu bemerken, dass dieser Abschnitt im Wesentlichen und bis auf ein paar Nachträge auf dem Papier stand vor dem Erscheinen der kritischen Aeusserungen von Lehrs und Ribbeck über die Ars poetica. Wie sehr diese auch für mich von Interesse sind, so veranlassen sie mich doch zu keiner Aenderung, weder im Ganzen noch im Einzelnen. Lehrs kann ich nicht folgen, wo er Lücken annimmt und zugleich versetzt, Ribbeck nicht, wo er nur das letztere thut; er ist darin um nichts glücklicher als irgend einer seiner Vorgänger. Aber in dem was L. für unecht erklärt, trifft er ein paar Mal mit mir zusammen, z. B. in Bezug auf V. 337. Wenn er ferner, mit Viertel, V. 467 an dem Spondiacus occidenti Anstoss nimmt, so würde das meine Verwerfung des ganzen Schlusses nur unterstützen. Jedenfalls haben beide sich der Einsicht von der grossen Störung nicht verschliessen können, die monstrose Anschwellung durch Fremdartiges ist ihnen freilich entgangen — also der Fehler in der Diagnose.

Ich nehme nach alle dem immer noch nicht in Anspruch jedermann, der die Ars poetica gelesen hat und liest, zu überzeugen, weiss vielmehr recht wohl, dass es deren giebt, welche überhaupt schwer zu überzeugen sind: diese Harthörigen nun möchte ich doch besonders auf den Punkt hinweisen, wo ich den Schluss des Gedichtes annehme, ein Punkt übrigens der mich von allen früheren Kritikern sogleich unterscheidet, denn diese haben den überlieferten Schluss mit in den Kauf genommen, und konnten schon darum keine Anschauung von dem Wesen des Gedichtes gewinnen. Wer nun aber die Nöthigung finden sollte in diesem Punkt mir zu folgen, wird auch bald weiteres thun müssen und könnte sogar von hier aus Einsicht über die allgemeine Lage des horazischen Textes erhalten. Und sollten denn Alle, die seit Jahrhunderten an dem Gedicht gerückt und geflickt haben, unter ihnen die besten Namen, in purer Hyperkritik und in tadelnswerthem Kitzel verfahren sein? Dass aber die Emendation des Wortes hier ohnmächtig dasteht, muss wohl auf den ersten Blick einleuchten.

Werfen wir nun einen Blick auf den zurückgelegten Weg, so dehnt freilich die Reduction der horazischen Werke, auf welche man bisher nur in den Oden gefasst war, sich auch auf die Satiren und Episteln aus, es ist hier in nicht unbeträchtlicher Weise Raum geworden, und man darf auf einiges Erschrecken gefasst sein. Allerdings, die Werke des Dichters ziehen sich in die Enge, aber er droht darum nicht zu verschwinden; und man wird mit grösserem Recht sagen: er ist gewachsen. Denn, in der That, wir gewinnen eine grössere Zahl des Trefflichen und Vollwichtigen, des höchst Werthvollen, da wo bisher nur Mittelmässiges war, und nur das ganz Verwerfliche scheidet aus.

ELFTES BUCH.

— quid sculptum infabre.
Horat.

I.

EPOD. I.

Unter den lyrischen Gedichten des Horaz erscheint es vortheilhaft von dem bisher am wenigsten berührten Buch auszugehen, d. h. von den Epoden.

Die Epoden sind von der ausscheidenden Kritik am meisten verschont geblieben, namentlich im Vergleich zu den Oden. Guiet verwarf nur in Epod. VI die beiden Endverse, sodann in Epod. IX. die Verse 17—20; endlich in Epod. XVII. die Schlussverse 74 bis [illegible]1; Sanadon suchte sich zu helfen, indem er bei Vers 53 ein neues Gedicht annahm; Bentley verwarf in Epod. V. die Verse 87 und 88. Dann blieb alles unangefochten bis auf Peerlkamp, dessen Kritik sich hier aber sehr maasshaltend erweist, denn seine Cursivschrift bezeichnet nur die folgenden Verse (auffallenderweise giebt er keine Verszahlen): Ep. I, 19—23; II, 37, 38, 51, 52; V, 69, 70, 87, 88; IX, 17—20, 35, 36; XV, 7, 8; XVI, 36, 37, 27—38, 65, 66. Noch ungleich schonender Lehrs, der nur mit Peerlkamp IX, 35, 36 verwirft, in XV bei V. 7 eine Lücke annimmt und in XVII den einzigen V. 80 ausscheiden will, also weniger als Guiet.

So bin ich denn bereits im Minos ungleich dreister verfahren, denn ausser ein paar einzelnen Verspaaren in Epod. II habe ich es gewagt ein ganzes und zwar grösseres Stück, Epod. V., für untergeschoben zu erklären, und ich bin um so mehr veranlasst dies Urtheil aufrecht zu erhalten, als ich darin die volle Zustimmung von Martin gefunden habe, der meine Gründe für entscheidend hält (s. o.) Seitdem habe ich dem Epodenbuch erneute Aufmerksamkeit zugewendet und je mehr ich mich von dem Werth der Stücke überzeugte, gewann ich auch die Ueberzeugung, dass dieselben nicht wenig durch ungeschickte und verkehrte Zusätze gelitten haben, so dass dringende Pflicht ist, sie davon zu befreien, wie denn auch von hier aus sogar Licht auf die Schicksale der Oden zurückfällt.

Gleich das erste Stück giebt davon ein merkwürdiges Beispiel und bestätigt unsere kühnsten Operationen in den Oden. Wir retten eines der Meisterstücke Horazens, eines seiner feinsten, zartesten, gemütvollsten Lieder, wenn wir es lesen, wie folgt:

Ibis Liburnis inter alta navium,
Amice, propugnacula,
Paratus omne Caesaris periculum
Subire, Maecenas, tuo.
Quid nos? quibus te vita si superstite
Jucunda, si contra, gravis.
Utrumne jussi persequemur otium
Non dulce ni tecum simul,
An hunc laborem mente laturi, decet
Qua ferre non molles viros?
Feremus et te vel per Alpium juga
Inhospitalem Caucasum,
Vel occidentis usque ad ultimum sinum
Forti sequemur pectore.
Roges tuum labore quid juvem meo
Imbellis ac firmus parum?
Comes minore sum futurus in metu,
Qui major absentes habet.

Hier schliesst das Stück und nichts kann folgen; dies nur einmal ausgesprochen, darf darüber kein Zweifel sein. Alles Folgende ist vom Uebel, ist schlechterdings unmöglich. Was müsste Horaz für ein elender Dichter und jämmerlicher Mensch sein, wenn er nach diesen zartesten Worten der innigen Freundschaft noch seiner selbst und seines Gutes gedenken und sagen könnte:

haud paravero
Quod aut avarus ut Chremes terra premam
Distinctus aut perdam nepos —

denn hiemit ist alles vernichtet. Dass die Kritiker das nicht längst gefühlt, gereicht ihnen wenig zum Ruhm; Peerlkamp, dem Martin beistimmt, sah wenigstens, wie schlecht sich V. 19 bis 21 anheftet, allein damitist das Gedicht durchaus nicht gerettet. Diese Herstellung nun aber trägt nicht wenig bei uns den wahren Horaz zu zeigen, so wie dadurch mehrere seiner aus dem Staub hervorgezogenen Oden ihre Bestätigung erhalten, zunächst das feine Gedicht an Vergil Od. I, 3, das mit zwei Strophen abzuschliessen war.

II.

EPOD. VI.

Epod. VI, ein Stück von sehr ungleichem Charakter, ist in ganz ähnlicher Weise verballhornt. Schlage man nicht das Exemplar auf, sondern geniesse sogleich das Gedicht, wie es geniessbar ist.

> Quid immerentes hospites vexas, canis,
> Ignavus adversum lupos?
> Quin huc inanes verte, si potes, minas,
> Et me remorsurum pete!
> Nam qualis aut Molossus aut fulvus Lacon,
> Amica vis pastoribus,
> Agam per altas aure sublata nives
> Quaecunque praecedet fera.
> Tu, cum timenda voce complesti nemus,
> Projectum odoraris cibum.

Das verte und pete in Zeile 3 und 4, das ich mit Peerlkamp und diesmal gegen Heinsius vorziehe, thut wenig zur Sache, denn auch die andere Lesart muss in gleicher Weise gefasst werden; der Sinn des Gedichtes, der aber erst in der gegebenen Gestalt recht hervortritt, ist jedenfalls klar. Horaz tritt für einen Freund als Vertheidiger auf, wahrscheinlich für einen dichtenden Dilettanten gegen einen beissenden und bellenden Kritiker — in Cassium severum geben Handschriften. In urbaner Weise konnte er nur in der Form ihn einen Hund nennen, dass er sich selbst ihm gleichstellt und doch weit überlegen. Natürlich muss das Gedicht an dieser Stelle schliessen, denn nur so hat es die Schärfe, die Verachtung, welche sein Wesen ausmacht. Hinterdrein sich noch als Stier darzustellen, überhaupt das Gedicht noch auszubreiten, wären abgeschmackt und die letzten überlieferten Zeilen: an si quis atro dente me petiverit, Inultus ut flebo puer zerstören nicht nur das Gedicht gründlichst, sondern sind geradezu sinnlos, denn Horaz ist ja nicht angegriffen, will es vielmehr sein! Dies hat Guiet richtig gesehen, während Peerlkamp es nicht verstand. Er ist dadurch zu entschuldigen, dass auch Guiet nur einen Theil der Wahrheit und noch nicht die ganze Wahrheit hatte, noch nicht das Gedicht, wie es von Horaz kommt und für jeden Empfänglichen durch sich selbst spricht.

III.

EPOD. XVI.

Und jetzt wenden wir uns einem Gedicht zu, das gelitten hat wie kaum ein anderes des Horaz, ja überhaupt eines alten Dichters, einem Gedicht, dessen ernste, düstere Schönheit, dessen grosser Sinn in der Flut leichtsinniger Verwässerung ganz ertränkt worden, wahrscheinlich durch mehrfache Bemühung. Nach meiner Vorstellung kann das Gedicht des Horaz, Epod. 16, nur gelautet haben, wie folgt:

> Altera jam teritur bellis civilibus aetas,
> Suis et ipsa Roma viribus ruit:
> Quam neque finitimi valuerunt perdere Marsi
> Minacis aut Etrusca Porsenae manus,
> Aemula nec virtus Capuae, nec Spartacus acer
> Novisque rebus infidelis Allobrox,
> Nec fera caerulea domuit Germania pube
> Parentibusque abominatus Hannibal,
> Impia perdemus devoti sanguinis aetas,
> Ferisque rursus occupabitur solum.
> Barbarus heu cineres insistet victor et urbem
> Eques sonante verberabit ungula,
> Quaeque carent ventis et solibus ossa Quirini,
> Nefas videre, dissipabit insolens. —
> Sic placet, an melius quis habet suadere? secunda
> Ratem occupare quid moramur alite?

So gewinnen wir zugleich ein des Horaz würdiges Gedicht, in welchem er sich übrigens ebenbürtig dem Catull an die Seite stellt, und wir werden von all dem Unerträglichen befreit, woran der Reihe nach die Kritiker vergeblich sich versucht haben. Unleidliche Wiederholungen des Sinnes und des Wortes, z. B. exsecrata civitas V. 18 und 36. Der Einschub mit wohlfeilem Gemeingut wird dem Kenner nun wohl auch einleuchten, völlig ungehörig und unlogisch aber ist hier alles, was auf die Inseln der Seligen und das goldene Zeitalter deutet, denn nichts passt in diese prägnanteste Realität weniger als das Fabelhafte. Man erwäge wiederum den Grad dieser Entstellung und erstaune, wie das hat ertragen werden können; auch Peerlkamp hat davon nur eine schwache Ahnung gehabt, indem er V. 27—38 aufgab, wogegen Haupt V. 61, 62 streicht; die misslungenen Heilversuche von Bentley und neuerdings von Lehrs, V. 15, sind nun aber überflüssig. Andererseits begreift sich, wie diese knappe Form und dieser besondere Inhalt zur verschwemmenden Interpolation auffordern musste, wenn es überhaupt Interpolatoren gab.

IV.

EPOD. IX.

Ein Stück von besonderer Schwierigkeit, zugleich aber von erheblicher Wichtigkeit in Beziehung auf die Frage der Interpolationen ist Epode 9; es hat demgemäss der Kritik zu schaffen gemacht, zunächst der Conjecturalkritik. Bentley merkt zu V. 20 an: Puppes retrorsum citae] Etiam hic locus interpretum ingenia exercuit et posthac fortasse exercebit; zu dem, was er dann selbst bringt, hat er wenig Zutrauen, und in der That löst er das Räthsel nicht. Besonders fiel an mehreren Stellen der Mangel an Verbindung auf, während V. 17 das adhuc nicht zu verstehen war. Bentley versuchte ad hoc, Peerlkamp ab hoc, Fea At hoc, weil die Gallier hier den weichlichen Römern entgegen gesetzt zu werden schienen; alles nicht befriedigend, weil immer noch die Verbindung von hoc frementes auffallend und die ganze Construction unsicher bleibt. Auch diejenige Kritik, welche auf dem Wege der Ausscheidung zu helfen sucht, hat hier frühzeitig zu thun gefunden. Schon Guiet nahm ernsten Anstoss und entschloss sich die ganzen vier Verse 17—20 zu streichen, was aber insofern nicht überzeugend ist, als dadurch für Vers 16 und 21, welche nunmehr zusammenstossen, keine Verbindung erwächst; auch verliert man an Inhalt für die Darstellung der Schlacht bei Actium, zumal gegenüber der Schlacht gegen Pompejus an der sicilischen Küste, deren ausführlicher gedacht sein würde als dessen, was offenbar das Thema des Gedichtes ist. Peerlkamp ist gleichwohl seinem Vorgänger in dieser Ausscheidung gefolgt, hat aber, was ich sehr wohl verstehe, die Zustimmung von Lehrs nicht finden können. Wenn dagegen jener sich auch genöthigt sah, V. 35, 36 auszumerzen, so ist dieser ihm darin beigetreten. Allerdings kann eben der Cäcuber, den Mäcenas für das grosse Siegesfest aufgehoben haben soll, V. 1, nicht hier beiläufig als Mittel gegen den Katzenjammer gebraucht werden, oder wenn auch das nicht, hier nimmermehr neben anderen Weinen stehen und eingeführt werden mit vel. Aber auch diese Ausscheidung einmal zugegeben, oder wenigstens den Grund zu einer kühneren Operation an dieser Stelle, so ist damit noch sehr wenig gewonnen, das Gedicht noch keineswegs lebensfähig geworden, denn noch immer bleibt in mehr als Einem Punkt die zweite Hälfte des Stückes im Widerspruch mit der ersten. Bei V. 33: Capaciores affer huc, puer, scyphos befindet sich der Dichter im Festgelag, stellt sich dar als den Sieg bereits feiernd, während am Eingang Mäcenas gefragt wird, wann er den Sieg feiern werde, wann Horaz hoffen dürfe mit ihm zu trinken. Niemandem wird man hier einreden, wie dies noch Orelli thut, der Dichter greife in seiner Phantasie diesem gehofften Gelag vor, denn bei Mäcenas hat doch Horaz, der Gast, nicht dem Schenken zu befehlen. Und hier zeigt sich denn auch sogleich, dass die Verse 35, 36 von 33 und 34 nicht zu trennen sind, an sich nicht, und vollends nicht in Beziehung auf V. 1, denn sonst würden die Chia vina aut Lesbia über den aufgesparten Cäcuber gesetzt werden. Hiernach ergiebt sich, dass der von Peerlkamp und Lehrs eingeschlagene Weg zu keiner Rettung führt, dass also diese, falls sie überhaupt noch möglich, auf einer ganz anderen Seite liegen muss.

Aber auch sonst noch ist das Gedicht, wie es vorliegt und als Ganzes betrachtet, voll Widerspruch und innerer Unmöglichkeit. Ausführlich wird V. 11 bis 20 der Feigheit des feindlichen Heeres gedacht, aber mit keinem Wort der Tapferkeit des von Augustus und seinem Feldherrn geführten, beide spielen gar keine Rolle, sondern danken ihren Sieg nur eben dem Uebertritt der Gallier, die Schiffe aber bergen sich im Hafen und nichts verlautet von dem, was sie dazu zwingt. Ganz unvorbereitet, ganz ungerechtfertigt tritt der Triumph ein, und dann nochmals besonders der fliehende Antonius. Nur der elendeste Versmacher, und kaum dieser, kann die Dinge so vorbringen, aber noch mehr: die Einführung der Schlacht bei Actium ist um so ungeschickter, als unmittelbar vorher von einer anderen Schlacht mit mehr Interesse gesprochen wird, mit Zügen, welche das vorweg nehmen, was von der Schlacht von Actium zu sagen war, in der That unglaublich mit den Worten:

> Ut nuper, actus cum freto Neptunius
> Dux fugit ustis navibus,
> Minatus urbi vincla cet.

Und sieht man nicht, wie verkehrt es ist, hier eines früheren Festmahles zu gedenken, wobei übrigens das nuper einen Abstand von 6 Jahren bedeuten müsste, fühlt man nicht, wie unpassend es ist, den Staatsmann an dergleichen zu erinnern, daran anzuknüpfen, so das Gedicht über die Feier des grossen Sieges zu wenden; wie unfein überhaupt das Anheben mit quando bibam! Und konnte der Dichter bei diesem Thema Zeit und Gedanken haben zu der Ausführung: Sonante mixtum tibiis u. s. w. Hier ist Unschicklichkeit in jedem Wort, und das soll der urbanste Dichter geschrieben haben! Mochte er dem Mäcenas noch so nahe stehen, in solcher Weise konnte er nicht an ihn, so überhaupt nicht schreiben. Gewiss schrieb er ihm so, dass ein solches Gedicht, bei der ausserordentlichen, für August und Rom entscheidenden Gelegenheit auch diesem August und diesem Rom zu Gesicht kommen konnte, denn bei solcher Gelegenheit schludert man nicht, sondern bietet die ganze Kraft auf.

Man überblicke nochmals die Verbindungs- und Zusammenhangslosigkeit von Vers zu Vers, man erwäge die Unsicherheit der Construction, so dass häufig zweifelhaft ist, wie man die Worte auf einander beziehen soll, und man frage sich, ob Horaz das Ganze verfasst haben könne oder wie viel davon?

Nach der Art, wie ich diese Frage beantworten muss, will ich es niemanden verdenken, wenn er das ganze Gedicht für untergeschoben erklärt, denn auch gewisse positive Kennzeichen fehlen dafür nicht: das Thema ist sehr zu solchem Verdacht geeignet und wo Mäcenas gewaltsam herbeigezogen wird, ist noch besonderer Grund. Nun zeigt sich aber sehr deutlich, dass hier verschiedene Hände im Spiel sind, denn die Widersprüche sind zu gross, als dass sie von Einer Hand kommen könnten; eben daher die Verworrenheit, die verschiedene Tonart. Und von diesen Händen sollte keine die des Horaz sein? Hier alles wieder einmal Buttmanns „Nichthoraz“?

Ich gebe die Hoffnung nicht auf, im Gegentheil, ich glaube ein sehr beachtenswerthes, ein eben so werthvolles als charakteristisches Werk des Horaz hier retten zu können, das aber so versteckt ist in falscher Zuthat, dass es nur schwer aus der Umhüllung herauszufinden war. Die bisherigen Heilkünstler, wie sehr sie auch das tiefe Leiden erkannten, haben offenbar fehlgegriffen in der Diagnose.

Was Horaz kann geschrieben haben, ist dies:

Io Triumphe, tu moraris aureos
Currus et intactas boves?
Io Triumphe, nec Iugurthino parem
Bello reportasti ducem,
Neque Africanum, cui super Carthaginem
Virtus sepulcrum condidit.
Terra marique victus hostis Punico
Lugubre mutavit sagum.
Aut ille centum nobilem Cretam urbibus
Ventis iturus non suis,
Exercitatas aut petit Syrtes noto,
Aut fertur incerto mari.
Capaciores affer huc, puer, scyphos
Et Chia vina aut Lesbia,
Vel quod fluentem nauseam coerceat
Metire nobis Caecubum:
Curam metumque Caesaris rerum iuvat
Dulci Lyaeo solvere.

Man wird dieser Restauration nicht vorwerfen, dass sie compliciert und erkünstelt sei, denn einfach stehen die Verse da, ohne dass etwas zu versetzen oder zu streichen war; nur die vordere Hälfte des Stücks ist fortgefallen. Dabei zeigt sich das Beachtungswerthe, dass die schon von der Kritik beseitigten Verse 35, 36 beibehalten werden konnten. Allerdings haben wir Widerspruch mit dem Eingang, allein dort, nicht hier ist die Fälschung. So fallen denn auch mit dem, was wir fern halten, alle Schwierigkeiten im Einzelnen fort, die Conjecturalkritik braucht sich nicht weiter anzustrengen; in dem dagegen, was wir für echt nehmen, ist alles eben und ohne Anstoss und es herrscht leichter Zusammenhang und gleicher Ton. Vor allem bekommt das Stück seine innere Wahrheit, es entspricht einer bestimmten Situation, es ist gedichtet als die erste Nachricht von dem Doppelsieg nach Rom gelangte, als aber das Nähere noch fehlte. Antonius und Cleopatra sind besiegt, geflohen, wohin, wusste man nicht. Der letzte, der schlimmste Gegner des Cäsar war besiegt, die Herrschaft nunmehr für ihn entschieden.

Wie sehr nun auch das Gedicht verkürzt ist, es tritt um so kräftiger, um so kecker auf, um so darstellungsvoller, denn der Dichter erwartet nicht ein Siegesfest, er befindet sich auf demselben und spricht von diesem heraus, und der Schluss, dass nun die letzte Sorge um die Sache Cäsars geschwunden sei und gänzlich weggewaschen werden solle, drückt in verbindlichster Weise die Theilnahme an dieser Sache aus, so dass Horaz sich nicht feiner und wirksamer dem Sieger empfehlen konnte. Hier stehen wir einem Meister gegenüber, in der ersten Hälfte aber einem Pfuscher, der sich offenbar auch schon dadurch verräth, dass er weitere Kenntniss von dem Hergang der Schlacht hat, als man sie bei der ersten Nachricht haben konnte.

Das Stück bleibt insofern noch besonders merkwürdig, als es ein sprechendes Beispiel ist, wie sehr das unangetastete Original durch den blossen Zusatz leiden kann, so dass auch das Einzelne seine Geltung und Bedeutung verliert, weil eben der Organismus gestört ist. Dass in solchem Fall der Scharfsinn der Kritiker getäuscht werden konnte und der Fehler im Echten gesucht wurde, ist wohl zu beachten, und steht hier nicht einzeln da. Andererseits ist die Herstellung des Gedichtes auch darum von Wichtigkeit, weil jetzt erst für die Kritik über Ode I, 37, welche bekanntlich gleichfalls die Schlacht bei Actium und überdies den Tod der Cleopatra zum Inhalt hat, eine Grundlage gewonnen wird. Das bleibt vorbehalten.

V.

EPOD. XII, X, XIII.

Gewiss erschrecke ich manchen, wenn ich hier sogleich mit Allem hervortrete, was ich über die Epoden noch auf dem Herzen habe; aber auf dies Erschrecken kann es nicht ankommen, sondern lediglich auf die Richtigkeit. und da hoffe ich denn doch den Einen und Anderen zu überzeugen, nach und nach vielleicht auch ihrer mehrere, denn solche Dinge wollen Zeit haben.

Zunächst halte ich zwei Stücke für apokryph. Von Epode 12 sagte bereits Bentley, nachdem er eine Kleinigkeit verbessert: sed taedet harum sordium: et sane hoc carmen indignum est, quod aut emendetur aut legatur. Diese Unwürdigkeit liegt nun aber nicht nur in dem schmutzigen Inhalt, sondern eben so sehr in der Abwesenheit jedes kräftigen, launigen oder prägnanten Zuges, in welcher Rücksicht selbst Epode 8 immer noch abweichend bleibt, deren Echtheit ich aber auch nicht verbürgen will. Das Gedicht, aus fremden Fetzen zusammengerafft, ist durchaus von mittelmässigster und lockerster Arbeit; zu V. 20: Quam nova collibus arbor inhaeret bemerkte schon Daniel Heinsius: Nihil absurdius. Nam quomodo nova arbor terrae firmius inhaeret, quam quae diu radices egit? Scaliger versuchte deshalb: quam non; aber auch schon der Plural collibus ist anstössig.

Desgleichen nehme ich nicht Anstand Epode 10 für untergeschoben zu erklären. Sie ist eine schwache und geistlose Nachahmung, ein schlechter Doppelgänger von Epode 6, und dankt ihre Entstehung wohl eben nur dem Umstand, dass dort der Name des schlechten Dichters absichtlich nicht genannt ist, während der Verfasser von Epode 10 wusste oder vermutete, dass es Maevius sei, der zum öftern als schlechter und tadelsüchtiger Poet neben Bavius genannt wird. Hierin liegt denn zugleich die Bestätigung unserer Auffassung von Epode 6 (s. o.). Ebenso erklärt sich dass die Scholien zu letzterem Stück als denjenigen, dem der Angriff gilt, noch einen Anderen suchen. Sie nennen den Cassius Severus, wenn aber dieser nach Eusebius Chronikon im Jahr der Stadt 786 stirbt, kann er um 720 oder 23 die ihm zugedachte Rolle nicht übernehmen.

Aber auch das 14. Stück erscheint mir sehr verdächtig, zumal wenn wir darin das occidis saepe rogando vergleichen mit der gefälschten Ode II, 17, 1: Cur me querelis exanimas tuis. Es ist dies die leichteste Art der Einführung einer Unterschiebung. Ausserdem wiederholt das Gedicht den Inhalt von Epode 11. Und das olim promissum carmen an dieser Stelle und so vorgebracht macht auch bedenklich, falls man nicht sogleich und unmittelbar in dem Ganzen die Art und den Charakter der Unterschiebung erkennt, immerhin einer nicht ungeschickten. So hätten wir denn also, wenn wir Canidia, Epode 5, hinzuzählen, bereits 4 Stücke in dem Epodenbuch, welche dem Horaz nicht gehören dürfen.

Auch des durch Zusatz Entstellten ist noch mehr. Ich würde Epode 13 ganz verwerfen müssen, wenn es nicht gelänge durch Abtrennung des Angeklebten den Dichter wiederzugewinnen. Dies geschieht, indem wir bei V. 10 das Gedicht schliessen. Man sehe nur etwas genauer das Folgende an und überzeuge sich, wie wenig es passt, denn wie konnte Horaz seinem Freunde, mit dem er sich über die traurigen Zeiten hinweg setzen will, zu hören geben, was auf Achills frühen Tod deutet:

Unde tibi reditum certo subtemine Parcae
Rupere nec mater domum caerula te revehet.

Auch hat es ja gar nicht das Ansehen, als ob der Freund auswandern wolle. An sich aber ist die Rede des Centauren widersinnig und abgeschmackt, denn man kann wohl mit Horaz sagen: lass uns bei Wein und Gesang froh sein und alles darüber vergessen, cetera mitte loqui, aber nicht mit dem Fälscher: Dir Achill steht noch viel bevor am Scamander und

Simois, woher du nicht zurückkehren wirst, und dort suche Trost in Wein und Gesang: Illic omne malum vino cantuque levato. Was von der Gegenwart vernünftig ist, wird unvernünftig für die Zukunft. Die aegrimonia scheint übrigens aus Epode 17, 73 entnommen zu sein. Das Gedicht ist bedeutsam für die Kritik von Ode I, 7; s. w. u.

VI.

EPOD. VIII, XI, II.

In Epode 8 halte ich den Schluss, V. 19—20, gleichfalls für das Werk einer anderen Hand, der wir vielleicht auch sonst noch in diesem Buch begegnen; sie ist bestrebt durch kurzen Zusatz am Schluss den Reiz zu verschärfen, oder auch das Gedicht in eine ganz andere Bahn zu werfen. Zugleich glaube ich aber, so klein das Stück an sich ist, hier sogar noch eine zweite Hand zu erkennen, welche es nach einer andern Seite hin hat erweitern wollen, denn, meines Erachtens, kann das Gedicht in seiner gegenwärtigen Gestalt nicht bestehen; Heinsius half sich, indem er V. 18 minusve in magisve emendiert, Bentley acceptiert es und hält dennoch das Gedicht für unerklärbar. Es bekommt erst Sinn und Zusammenhang, wenn wir es lesen, wie folgt:

Rogare longo putidam te seculo
Vires quid enervet meas?
Cum sit tibi dens ater et rugis vetus
Frontem senectus exaret
Hietque turpis inter aridas nates
Podex velut crudae bovis?
Sed incitat me pectus et mammae putres
Equina quales ubera,
Venterque mollis et femur tumentibus
Exile suris additum.
Quid quod libelli Stoici inter sericos
Jacere pulvillos amant?
Illiterati num minus nervi rigent?
Magisve languet fascinum?

Dieser Schluss entspricht dem Eingang und dem Ganzen, der grobe Zusatz aber ist ebensowohl ausser dem Zusammenhang wie Ton. Glücklicherweise ist er an sich unmöglich, denn an das fraglich Hingestellte kann sich die positive Bemerkung nicht anschliessen, am wenigsten mit dem Pronomen relativum. Wie hat dies nur entgehen können! Gleichfalls fremdartig ist V. 11—14, während das quid quod die Aufzählung der Gründe fortsetzt. Das magisve ist allerdings nicht zu entbehren, denn wenn Orelli rigent mit frigent erklärt, so ist das gewiss unrichtig; in diesem Zusammenhange kann es nur das Gegentheil von languet sein, wie denn auch Heinsius und Bentley es genommen.

In Epode 11 könnte man in den beiden Schlusszeilen gleichfalls einen solchen verändernden Zusatz erkennen wollen, falls man einem Interpolator so viel Geist und Humor zutrauen will. Dafür liesse sich anführen, es sei frivol eine Neigung zu bekennen und dabei sogleich an eine andere zu denken. Allein das ganze Gedicht hat ja den launigen Ton, die Selbstironie und den Uebermut, so dass hier ein Grelleres gestattet sein wird. Ich halte das Gedicht für echt, mag aber nicht verhehlen, dass mir keineswegs alles in Ordnung scheint. Vielleicht ist zu helfen, wenn man die Verse 5 und 6 ausschliesst, welche an sich selbst verdächtig sind und das Uebrige in eine schiefe Stellung bringen. Es fällt auf das nachlahmende silvis honorem decutit (cf. Verg. Georg. II, 404) und die Wiederholung am Schluss der Zeilen destiti und decutit; desgleichen urere furere. Nun aber gäbe der Sinn der Verse immer eine dreijährige Pause des Verliebtseins, während Horaz gerade darstellt, dass er stets zu lieben verdammt sei, es ist hier von einem einzelnen Mädchen die Rede, während es gerade auf die Mehrzahl und Vielheit abgesehen ist. Auch kommt es im Folgenden sonderbar heraus, dass, was Horaz dem Pettius gestanden und was darauf erfolgt, vor so langer Zeit soll geschehen sein, ein Umstand, durch welchen denn auch die Schlusswendung mit nunc und sed alius ihre Bedeutung verliert. Sollte nun vielleicht der Fälscher des folgenden Stückes diese Verse eingeschoben haben, um für sein Machwerk Glauben zu finden, oder überhaupt jenes auf dies eingewirkt haben? Das longam renodantis comam ist ein echt horazischer Schluss, man vergleiche Ode III, 20, 13; II, 5, 21.

Und nun wende ich mich der zweiten Epode zu, welche vielleicht in der Frage der Interpolationen eine Hauptrolle spielt. Es ist schon viel über das allbekannte Beatus ille gesagt worden, und bleibt gleichwohl noch manches zu sagen. Meinerseits habe ich verschiedenes versucht, bin aber stets veranlasst worden, das Gedicht zum Gegenstand erneuter Betrachtung zu machen, da ich mir selbst am wenigsten genügte. In meinem Buch über die römische Elegie war ich, besonders durch V. 37, 38 bestimmt, auf den Gedanken gekommen, das Stück sei ein heiterer Scherz, den der Dichter sich mit seinem Freund Tibull mache. Lachmann in seinem Brief, welcher Frankes Fasti Horatiani beigegeben ist, gesteht, dass der Gedanke Gewinnendes habe, obwohl er ihm nicht beistimmt. Auch ich habe ihn seitdem aufgegeben (im Minos) namentlich auf Columella's Meldung von einem damals bekannten Fenerator Alphius. Allein damit ist die Sache nicht abgethan.

Bevor man über das Gedicht urtheilen kann, muss es von seinen fremdartigen Zusätzen befreit werden, dass es aber solche enthält, dürfte im Allgemeinen schon aus einer gewissen Ueberfülle und dem nicht eben strengen Gedankengange erkannt werden; allein darauf ist es mit besonders scharfem Auge anzusehen. Peerlkamp hat hier den Anfang gemacht, indem er zwei Verspaare ausschied, die schon erwähnten Verse 37, 38 und dann 51, 52. Er bemerkte sehr richtig, dass in Bezug auf die ersteren die plötzliche Erwähnung der Liebessorgen sehr wenig auf den Wucherer passt, der sich letztlich als der Sprechende erweist; aber freilich, alsdann begreift man auch nicht, wie sie überhaupt interpoliert werden konnten. Im Minos war ich der Meinung, dass der Zusätze wohl noch mehrere das Gedicht verunzierten und bezeichnete u. A. die Verse 35, 36. welche ohnedies ihre metrischen Bedenken haben. Es wird aber nöthig sein, das Gedicht nochmals der Reihe nach zu durchmustern.

Da stosse ich denn zunächst bei V. 11 und 12 an; es ist klar, dass sie weichen müssen, denn sie stellen sich ganz fremdartig mit dem Bilde gemächlicher Ruhe zwischen Schilderungen der Thätigkeit; wir sind im Garten und sie führen uns plötzlich auf die Wiese und in den Wald. Nach ihrer Austrennung haben wir den unverkennbaren Zusammenhang:

Ergo aut adulta vitium propagine
Altas maritat populos,
Inutilesve falce ramos amputans
Feliciores inserit.*)

Dasselbe wiederholt sich im Folgenden, denn auch hier unterbricht bei V. 23—28, ein Bild der Ruhe und des Nichtsthuns die Reihe der Geschäfte, so dass mit Fernhaltung dieser Zeilen V. 29: at cum tonantis — sich auf das vollkommenste an V. 22 anschliesst. Ueberdies sind die parallelen Versausgänge ilice und gramine recht unangenehm, bei in tenaci gramine aber ist an Ode III, 3, 6 zu erinnern: in remoto gramine, für V. 25 folg., so wie auch schon für V. 11 an Vergil Georgica II, 467, was Franke verführt hat hier eine nähere Beziehung auf Vergil anzunehmen, während beides dem Interpolator gehört, der nur entlehnen, nicht erfinden kann. Dann wieder, wie schon bemerkt, ist V. 35, 36 zu streichen, hinter den gefangenen Drosseln hat der gefangene Hase und Kranich auch eine schlechte Stelle. Nun aber kommen wir an den bedenklichen Vers von den Liebessorgen, und hier ist es am rathsamsten fürs erste die Betrachtung abzubrechen, wenigstens mit dem Ergebniss, dass sich bis dahin eine fremde Hand kenntlich macht.

---

*) Schon Georg Fabricius, wie Bentley meldet, nahm an dem hier quer hineinkommenden Verspaar Anstoss und ihm folgten Henricus Stephanus und Andere. Aber wie wollen sie Rath schaffen? Durch Umstellung, und zwar nach V. 15; auf diese Weise kommen zwar die nahe verwandten Thätigkeiten zusammen, allein an der neuen Stelle entsteht dieselbe Schwierigkeit, weil auch hier die Ruhe zwischen andere Thätigkeiten sich in die Mitte stellt: wieder ein Beweis, dass in solchen Fällen nur die Annahme der Interpolation hilft. Bemerkenswerth nun ist in diesem Fall das Benehmen Bentleys und in hohem Grade kennzeichnend für seinen Standpunkt. Er will nichts ändern; Umstellungen kämen allerdings vor, aber kein Codex führe hier darauf hin. Er tröstet sich mit Columella, dass jene Geschäfte in verschiedene Jahreszeiten fallen, übersieht aber das Verhältniss von Ruhe und Thätigkeit.

VII.

EPOD. IX. EPOD. XV.

Die Epoden, welche in einigen Manuscripten auch als fünftes Odenbuch gegeben werden, obwohl sie unzweifelhaft in frühere Zeit zu setzen sind, geben als Ganzes mancherlei zu bedenken. Betrachtet man die Ungleichartigkeit der Stücke, so dürfte der von **Peerlkamp** geäusserte Zweifel, dass schwerlich der Dichter dieselben so habe verbinden wollen, sich rechtfertigen. Beachtenswerth ist auch die Bemerkung, mit welcher **Carl Franke** (Fasti Horatiani) das Capitel de epodon aetate beginnt: In ordinandis epodis Horatium probabile est metrorum rationem habuisse. Certe hanc ob causam decem priores juxta se positi esse videntur. Nec in his neque in reliquis aut argumentum aut aetatem respexit — ein Urtheil, das freilich auf der Annahme beruht, es sei Epod. 16 aus dem Jahr 713, während die deutlichen Hinweisungen in Epod. 1 und 9 auf die Zeit der Schlacht von Actium, d. h. 723 gehen. Dann ferner liegt hier die Voraussetzung zu Grunde, dass jeder Vers des Buches vom Dichter komme, während doch Interpolation und Unterschiebung ihr Spiel haben und zu berücksichtigen bleiben.

Das ändert diesmal aber wenig für die Zeitbestimmung, selbst wenn wir gegen Epode 9 den Verdacht der Unterschiebung aussprechen wollten, Epode 1 scheint immer noch auf den Auszug zum Kriege gegen Cleopatra und Antonius zu deuten. Auf eben diesen Krieg hat man Epode 7 bezogen, wogegen Epode 16 auf den früheren Kampf mit Pompejus. Und warum? Man sagt, zur Zeit, da Horaz sein Sabinisches Gut besessen, würde er nicht, wie in der Epode geschieht, zur allgemeinen Auswanderung rathen, Gewiss ein schlechter Grund und wenig passend zur Klage über die verzweifelte Lage des Vaterlandes. Nur so viel lässt sich abnehmen, dass damals Octavians Herrschaft noch nicht befestigt war, und das steht ja ohnehin fest.

Ich möchte Epode 9 (bis auf eine Ausnahme, von der noch besonders) als das späteste Gedicht bezeichnen, d. h. sämmtliche Stücke vor das Jahr 723 setzen, wie denn Unruhe und Unmut in der Mehrzahl vorherrschend sind, kurz eine Stimmung, welche dieser Zeit entspricht. Horaz, so wenig als ein anderer, konnte damals einen solchen Ausgang voraus sehen, wie er unter der Alleinherrschaft des Octavian erfolgte, daher der ganz abweichende Ton im Vergleich mit den Oden. Dass nun der Dichter diese abgerissenen, so mit Unruhe erfüllten Stücke sollte als besonderes Buch publiciert haben, ist an sich unwahrscheinlich, die meisten waren an Personen gerichtet und hatten kaum ein allgemeineres Interesse, die an Mäcenas konnten sicherlich um so weniger frühzeitig in die volle Oeffentlichkeit gelangen. Sehr wahrscheinlich also sind diese Stücke am spätesten edirt worden, sie haben sich erst nach des Dichters Tode zusammengefunden; dies denn auch der Grund ihrer Stellung hinter den Oden, und dies zugleich der Grund, dass das Buch ganz besonders durch Interpolation und Unterschiebung gelitten hat, denn es sollte eben durch diese erst zu einem besonderen Buch gemacht werden, was es seiner Natur nach nicht war und nicht sein konnte.

Aber wir greifen uns selbst vor. Noch ein besonderer Theil der den Epoden beigezählten Stücke bleibt zu betrachten, nämlich die erotischen. Entschieden als ein solches stellt sich Epode 15 dar, allein gerade dieses Stück könnte zu denen gehören, deren Ursprung nur in der Absicht liegt das Volumen zu vergrössern. Es enthält allgemeine erotische Wendungen, wie sie bei den Elegikern vorkommen, ohne jede besondere und prägnante Ausführung, alles mehr Recept als dichterische Leistung, und der Umstand, dass die hier genannte Neaera sich in Ode III, 14 wiederfindet, spricht nicht zu seinem Vortheil, denn, wie Peerlkamp richtig erkannt, ist die Ode untergeschoben. So ist es denn auch nicht vonnöthen, mit dem eben genannten Kritiker dieser Epode durch Beseitigung von V. 8 und 9 aufhelfen zu wollen. Sie wird dadurch um nichts besser und dies gehört eben zum Charakter des verdächtigen Ganzen.

Noch auf eine Kleinigkeit erlaube ich mir hinzuweisen. V. 2 (Luna) inter minora sidera entspricht den Zeilen in Ode I, 12:

micat inter omnes
Julium sidus velut inter ignes
Luna minores —.

Wie anders inter ignes minores und inter sidera minora — überdies dort als Schluss, hier bedeutungslos und sinnlos am Eingang.

Andere Epoden berühren nur eben das erotische Gebiet, wie Epode 11 und 14, ohne sich recht darauf niederzulassen, und die Stücke 8 und 12 sind mehr das Gegentheil des Elegischen, letztere ohnedies schwerlich echt. Der Charakter des Jambus, den Horaz offenbar erkennt und festhält, so wie das Vorbild des Archilochos, hat hier geleitet und es möchten demnach die Stücke um so weniger sicher sein als sie ins Erotische übergehen, oder dahin einlenken. Obwohl in das Buch Stücke aufgenommen sein könnten, die von Horaz waren, ohne vollständig von ihm anerkannt zu sein, Versuche, wie sie bei jedem Dichter vorkommen, so möchte ich doch mit Bestimmtheit für horazisches Werk nur folgende Stücke anerkennen, versteht sich mit den bezeichneten Reductionen: Epode 1, ferner 2, von welcher jedoch noch besonders zu handeln ist, dann 3, nicht minder 4, weiter 6, darauf 7, auch 8, besonders noch 9 in ihrer zweiten Hälfte, endlich 11 und von 13 die Verse 1 bis 10. Eine eigene Bewandtniss hat es aber mit Epode 16, welche als Doppelgänger von 7 dem Verdacht nicht entgehen kann, selbst wenn es gelang hier ernste Verse in guter Abrundung zusammen zu finden.

Epode 17 habe ich im Minos noch zu schützen gesucht, je besser man aber den Dichter bei fortschreitender Läuterung kennen lernt, um so weniger bleibt Grund dies Stück von wenig Gehalt und dichterischer Ursprünglichkeit aufrecht zu halten; Sanadon half sich durch Scheidung bei V. 53, womit wenig gethan ist, und Guiet glaubte die Schlussverse abtrennen zu müssen.

VIII.

EPOD. II.

Und jetzt ist nochmals zurückzugehen auf das berühmte, viel besprochene Beatus ille; vielleicht, dass eine Lösung seiner inneren Widersprüche sich entdecken lässt. Ich erinnere hier an ein Zwiefaches, einmal, dass, wo Widersprechendes sich findet, die Kritik sich meistens für Entfernung dessen entschieden hat, wo sie am leichtesten und kürzesten davon zu kommen glaubte, während bei genauerer Prüfung die Sache sich umkehrt. Das zunächst Anstössige war das Echte, die Fälschung hat sich daneben breit gemacht, sich vorangestellt, so dass jenes darüber unkenntlich wurde und selbst als streitend erschien. Ferner erinnere ich an jene anderen Fälle, welche wir kennen lernten, in denen eine kühne und mitunter sogar geistreiche Fälschung am Schluss durch einen kecken Zusatz das ganze Gedicht aus der Bahn zu werfen sucht, mit einer eigenthümlichen Mischung von Humor, Schadenfreude und Speculation, um dem, woran man sich schon gewöhnt, noch plötzlich eine neue Würze zu geben.

Und das soll etwa vom fenerator Alphius gelten? Der Fall verdient wenigstens erwogen zu werden, denn V. 37, 38 scheint allerdings von der Art zu sein, dass er mit diesem Schluss streitet und, was besonders zu beherzigen ist, nicht interpoliert werden konnte, wenn ein solcher Schluss vorhanden war. Hier muss nun versucht und zugesehen werden, was sich ergiebt, wenn wir umgekehrt diese von Peerlkamp auf seinem Standpunkt mit Grund verworfenen Verse festhalten. Da bieten sich nun allerdings verschiedene Zeilen dar, die, freilich in anderem Sinn, einen Schluss würden abgeben können, z. B. ein Schluss mit V. 43, dem sich Scherz nicht bestreiten lässt; oder auch mit V. 48, falls man oben bei V. 39 mit Haupt quid si statt quodsi lesen will, oder mit V. 64 oder 66, ganz nach horazischer Art mit einem Bild der Ruhe. Aber eben, da es der Möglichkeiten mehrere sind, von denen keine die andere bedeutend überragt, ist es nicht rathsam darauf einzugehen, ich wenigstens mag mich hier nicht verleiten lassen und begnüge mich die Lage der Dinge gezeigt zu haben. Die Lösung scheint diesmal darin zu liegen, dass eine doppelte Art der Interpolation, sehr wahrscheinlich in besonderen Ausgaben, das Gedicht nach verschiedenen Seiten zu erweitern und lebhafter zu färben bestrebt war. Hiernach käme es nur noch darauf an die ursprüngliche einfachere und kürzere Gestalt herauszufinden. Auf die Kürze aber kommt es hier noch besonders an, und zwar nicht bloss, damit das Stück den übrigen echten Epoden ähnlicher werde, sondern damit nicht gar zu spät bemerkbar sei, wer spricht, was sich zuerst andeutet bei V. 39: Quodsi pudica mulier —. Mein Versuch der Herstellung ist nun folgender:

Beatus ille qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura bobus exercet suis,
Solutus omni fenore,
Neque excitatur classico miles truci,
Neque horret iratum mare,
Forumque vitat et superba civium
Potentiorum limina.
Ergo aut adulta vitium propagine
Altas maritat populos,
Inutilesve falce ramos amputans
Feliciores inserit,
Aut pressa puris mella condit amphoris,
Aut tondet infirmas oves:
Vel cum decorum mitibus pomis caput
Autumnus agris extulit,
Ut gaudet insitiva decerpens pyra
Certantem et uvam purpurae,
Qua muneretur te Priape et te pater
Silvane tutor finium.
At cum tonantis annus hibernus Jovis
Imbres nivesque comparat,

Aut trudit acres hinc et hinc multa cane
Apros in obstantes plagas,
Aut amite levi rara tendit retia,
Turdis edacibus dolos.
Quod si pudica mulier in partem juvet
Domum atque dulces liberos,
Sacrum vetustis exstruat lignis focum
Lassi sub adventum viri,
Et horna dulci vina promens dolio
Dapes inemtas apparet:
Non me Lucrina juverint conchylia
Magisve rhombus aut scari,
Non Afra avis descendat in ventrem meum,
Non attagen Jonicus
Jucundior, quam lecta de pinguissimis
Oliva ramis arborum,
Aut herba lapathi prata amantis et gravi
Malvae salubres corpori,
Vel agna festis caesa terminalibus,
Vel haedus ereptus lupo.
Has inter epulas ut juvat pastas oves
Videre properantes domum,
Videre fessos vomerem inversum boves
Collo trahentes languido,
Positosque vernas, ditis examen domus
Circum renidentes lares.
Haec ubi locutus fenerator Alfius,
Jam jam futurus rusticus,
Omnem redegit idibus pecuniam.
Quaerit calendis ponere.

Hier haben wir ein Gedicht von 52 Versen statt der überlieferten 70, das aber in demselben Maass behender und flüssiger, zusammenhängender und gleichartiger geworden ist. Es bleibt immer noch ein Hauptstück des Buches, oder wird dies vielmehr jetzt in noch höherem Maass und eben diesem Umstand scheint es auch die Hauptstelle gleich nach dem Einleitungsgedicht zu danken, sei es nun, dass der Dichter selbst oder ein späterer Herausgeber ihm diese Ehrenstelle gegeben. Dass der damalige Rothschild dem Mäcenas, so wie ganz Rom bekannt war, bleibt selbstverständlich, und wahrscheinlich ist, dass der Staatsmann, und nicht minder der Cäsar selbst, ihn zum öftern und vollends in ihren Kriegen nöthig hatten. Wenn nun, wie bei uns, der Adel Roms sich mit dem Landbau indentificierte, und Horaz selbst wurde dadurch vornehmer, so ist die Satire auf den Wucherer, vielleicht sogar Hebräer, worauf der Name führen könnte, um so lustiger und beizender.

Mir scheint, das Stück ist aus späterer Zeit des Dichters, und nicht gleichzeitig mit den übrigen; es führt darauf ebensowohl der Inhalt als die Form, denn beides ist freier, jener heiterer, schalkhafter, diese wesentlich verschieden in der häufigeren Anwendung der Dactylen und sogar des Anapästes im ersten Fuss, V. 65, während in den älteren Stücken diese möglichst oder ganz vermieden sind, denn man lasse nicht ausser Acht, dass die aus ganz anderen Gründen erfolgende Ausscheidung hier erheblich aufgeräumt hat. Auch in dem vorliegenden Stück sind ihrer weniger geworden, allein sie ganz auszuscheiden, würde dem gewaltsamsten Verfahren nicht möglich sein. Meineke nahm aber mit Recht an dem Anapäst in V. 35 Anstoss, wie ich meinerseits an dem ganzen Verse, der augenscheinlich zur Unzeit mit dem hüpfenden Metrum darstellen will; ich glaube das Vorbild in V. 62 zu erkennen, wo es heisst oves properantes domum: allerliebst, denn man sieht die über einander springenden Schaafe, welche sich zur Heimat drängen. Ein fernerer Grund für die spätere Abfassung ist in meinen Augen der, dass Horaz in den Oden liebt mit einem Bild der Ruhe und Behaglichkeit abzuschliessen, ähnlich wie wir es eben hier, unmittelbar vor der überraschenden Schlusswendung antreffen; nun scheint es aber in der Natur der Sache zu liegen, dass diese Kunstart sich erst ausbilden musste, ehe sie selbst wieder ironisiert werden konnte. Und so wäre denn ebensowohl Peerlkamp als Franke beizustimmen, wenn dieser die Stücke nach dem Metrum, nicht aber nach der Zeit zusammengestellt glaubt und jener die jetzige Anordnung nicht für Werk des Dichters hält.

ZWOELFTES BUCH.

Dauniae defende decus Camoenae,
Levis Agyieu.

I.

ODE II, 6.

Ich wende mich jetzt zur Hauptsache, zur erneuten Betrachtung der Oden, für welche ich bei der vorläufigen Durchmusterung unter dem Gesichtspunkt des bisher für dieselben Geleisteten so oft genöthigt war auf Nachfolgendes zu verweisen.

Innerhalb der dreizehn Jahre, welche seit der Veröffentlichung des Minos verflossen sind, bin auch ich nicht stillgestanden und unmöglich konnte ich mich anderen Büchern des Dichters zuwenden, ohne stets auf die Oden zurückgeführt zu werden und auch für diese Neues zu finden. Dass dies Neue so spät in die Welt tritt, ist grossentheils die Schuld äusserer Umstände; mir hätte dadurch leicht Nachtheil erwachsen können, denn niederschlagend muss es sein, wenn die Priorität eines Fundes verloren geht, was selten ausbleibt, wo die Augen Vieler auf denselben Punkt gerichtet sind, und nun ist mir sogar das Buch von Lehrs, das sich vorzugsweise auf die Oden richtet, zuvorgekommen. Ich habe mich indessen auf dieser Seite wenig zu beklagen; auch bin ich unbehindert meines Weges gegangen und meistens durch mehrere Stadien hindurch erst zu dem gelangt, was ich hier vorlegen kann. Nur in einzelnen Fällen hat die Arbeit Anderer mich aufmerksam gemacht und gefördert.

Ich beginne mit einem Carmen, das bei der Herstellung des wahren Horaz und der Auffassung seiner Kunstart keine untergeordnete Rolle spielt, wie es denn auch bereits der Kritik anheimgefallen ist, die aber hier noch nicht ihre volle

Schuldigkeit gethan. Peerlkamp liess im Wesentlichen die Ode unberührt, wenn er aber nach einer Andeutung des Cruquius'schen Scholions V. 7 domus statt modus emendiert und am Schluss, nach Pyorphrio, vatis Horati wahrscheinlich macht, so greift beides, falls es unzweifelhaft wäre, nicht sonderlich tief. Meinerseits habe ich die dritte und fünfte Strophe ferngehalten mit Gründen, deren Anerkennung ich hoffen darf, s. Minos S. 129 ff. Lehrs stellt den Widersinn ins Licht, den die dritte Strophe einschliesst, versäumt aber mich als denjenigen zu nennen, der dies bemerkt hat; was er im Uebrigen zur Rettung unternimmt, habe ich nicht billigen können (s. o.)

Anlangend den Inhalt und die Zeitbestimmung, fand Peerlkamp alles in Ordnung, es ist ihm jedoch keineswegs gelungen diese inneren und namentlich auch chronologischen Bedenken niederzuhalten. Dass Horaz, eben aus dem Kriege zurückgekehrt, sogleich an den Sitz seines Alters und an seinen Tod gedacht haben sollte, ist an sich widersinnig, wie dies keiner Ausführung bedarf, ebenso sehr, dass er, der unbekannte, sich sogleich sollte um eine Schenkung beworben haben, so wird es aber von Peerlkamp und Anderen aufgefasst. Dann machte der Cantaber Schwierigkeiten, wie dies Vandenburg, Kirchner, Franke und Lübker bemerkt haben; die Erwähnung der Cantabrer will sich nicht damit vereinigen lassen, dass Horaz sein Sabinum damals noch nicht besessen; daher stellt sich die Zeitbestimmung verschieden, jenachdem man das Eine oder Andere zum Ausgang nimmt: die beiden ersteren setzen die Ode vor 718 der Stadt: quoniam Horatius praedium Sabinum nondum possederat; wogegen Franke: scriptum esse post a. 725 clare apparet e. vs. 23, in quo Cantabri „indocti Romanorum juga ferre“ dicuntur. Nam eo tempore primum Romanis cum istis populis res fuit. Wie nämlich dies aus Dio zu ersehen, wären sie in dem genannten Jahr zuerst besiegt worden, hätten dann aber drei Jahre später sich losgerissen und wären abermals besiegt worden, woraus denn allerdings folgen würde, erst jetzt könne das Gedicht verfasst sein: Nec veri est absimile carmen per ann. 728 et 729 compositum esse, und das entspreche auch mehr dem Verlangen nach einem Ruhesitz, für das Alter; wohl auch das noch zu früh, und der Verfasser übersieht die deutlichen Worte in V. 7 und 8: lasso maris et viarum militiaeque, welche nur Sinn haben, wenn sie kurz nach Horazens Rückkunft aus dem Kriege geschrieben worden. Es passt also weder die eine noch die andere Annahme und hier sind tiefliegende Widersprüche.

Ganz besonders auffallend ist nun aber, dass erst Tibur als der Ort bezeichnet wird, den der Dichter sich zum Ruhesitz erwählt, wo er sein Alter zuzubringen, wo er zu sterben wünscht, dass dann aber gleich darauf ein anderer Ort dafür eintritt, nicht Tibur, sondern vielmehr ein Thal bei Tarent, Aulon, das gefeiert wird. Dazu kommt die gezwungene und prosaische Wendung, welche als Uebergang dient: Unde si Parcae prohibent iniquae —. Dieser Uebelstand war zunächst zu beseitigen, und ich habe es bereits im Minos (a. a. O.) gethan, indem ich die Strophen 3 und 5 strich, wodurch die Beziehung auf Tarent und Aulon wegfällt und nur noch Tibur verbleibt, als der erwünschte angulus terrarum; auch die Construction wird leicht und einfach, indem das ille dem zuvor genannten Tibur sich anschliesst und das doppelte ille zu Anfang der vierten und sechsten Strophe, das jetzt getrennt ist, wieder zusammenkommt. Ich halte dies für durchaus richtig, aber es ist nur ein erster Schritt, noch nicht die vollständige Lösung. Bevor ich weiter gehe, will ich nun bemerken, dass auch Lehrs, sehr wahrscheinlich doch durch meine Herstellung aufmerksam gemacht, den Widersinn des plötzlichen Uebergangs von Tibur nach Tarent anerkennt und mit treffendem Wort bezeichnet; es sei dieser Fortschritt „lächerlich“; „Wer hindert ihn, gleich nach Tarent zu gehen? Warum muss er erst warten, bis die Parcen ihn von Tibur wegtreiben, um an diesen schönsten, ihm lieblichsten Ort zu gehen, die Parcen, die ja dann wahrlich nicht iniquae sein würden, sondern ihm einen Liebesdienst erweisen.“ Woraus denn freilich der Kritiker schliesst: „Es muss mit der ersten Strophe eine grosse Zerstörung vorgegangen sein. Es war dort entweder eine Anzahl Verse verloren gegangen, die dann ausgefüllt wurde durch die jetzige zweite Strophe nebst dem ersten Verse der dritten. Oder wir haben eine unverständige Erweiterung aus etwa Folgendem:“ — folgt seine Dichtung.

Einfacher liegt die Unwegsamkeit darin, dass Tibur als der erwünschte Ruhesitz nach den Kriegsunruhen, als der ersehnte Sitz für das Alter des Dichters bezeichnet wird, dass aber, während man hiefür die poetische Ausführung erwartet, vielmehr ein anderer Ort die Feier in Empfang nimmt. In der That lässt sich, um begründeten Anstoss zu finden, nicht mehr verlangen! Aber dies geht sogar noch weiter, noch mehr ins Einzelne: um nicht sogleich die ganze Unvernunft zu zeigen, haben wir in unserer Darstellung die Sache verändern müssen, nämlich erst des Ruhepunctes nach dem Kriegsgewühl gedenken und dann erst in zweiter Reihe des Satzes für das Alter des heimgekehrten Dichters. Allein der Text giebt es anders:

Sit meae sedes utinam senectae,
Sit modus lasso maris et viarum
Militiaeque —

Wer dies gebührend erwägen will, wird sich sagen müssen, dass solche Worte, welche keineswegs der wirklichen Lage entsprechen, nimmermehr von Horaz kommen, ja dass sie allein schon für die Kritik des Gedichtes entscheidend sind.

Fallen nun die Strophen 3 und 5, so bekommen wir ein Gedicht, von dem die gröbsten Anstösse entfernt sind, bestehend aus den Strophen 1, 2, 4, 6; aber auch dies kann noch nicht das echte des Horaz sein, denn es bleiben Schwierigkeiten und Verstösse, für welche es keine Heilung giebt. Es fehlt auch an einem echten Kern, an den sich das Uebrige etwa angesetzt hätte, so dass das Gedicht nach zwei verschiedenen Seiten erweitert wäre und man annehmen könnte, es seien später diese Stücke zusammen gekommen. Zu einem solchen Kern würden sich nur die Strophen 2 und 4 eignen, allein ich habe soeben auch gegen die zweite Strophe meine starken Bedenken ausgesprochen. So bleibt denn nur Eine Annahme übrig, dass nämlich das ursprünglich aus vier Strophen bestehende Stück, eben den genannten, untergeschoben sei, dann aber später die Interpolation zweier Strophen erfahren habe. Dies bedarf noch einer näheren Beleuchtung.

Ebenso, wie es im höchsten Grade unwahrscheinlich, ja undenkbar ist, dass der unlängst aus dem Kriege zurückgekehrte Dichter an sein Alter und an seinen Tod gedacht haben soll, ebenso unmöglich ist es auch, dass er sich hier als berühmten Sänger einführen soll: vatis amici, während das von Peerlkamp empfohlene Vatis Horati nur noch auffallender sein würde. Gleich befremdlich ist nun auch die erste Strophe, wenn man sie näher ins Auge fasst. Sie ist in der That recht sonderbar und wir vermissen hier gänzlich Horazens feine Urbanität. Wollte er das innige Verhältniss ausdrücken, so könnte man erwarten: du den ich überall hin, in die fernsten, unwirthsamsten Gegenden begleiten würde; aber er sagt vielmehr: du, der mich begleiten würde! Das hat denn auch Lehrs gefühlt, aber da er die Strophe zu halten gedenkt, referiert er: „Septimius, der du mir geäussert, wohin auch immer, auch in die fernsten Gegenden ich mich zu wenden Lust hätte, du wollest dich von mir nicht trennen“ — der Zusatz: der du mir geäussert, zu welchem der Kritiker sich genöthigt sieht, verändert augenscheinlich die Sache, ohne sie aber sonderlich verbessern zu können. Dabei ist zu erwägen, dass Septimius in der Gunst des Augustus dem Dichter zuvorgekommen war, und dass er es eben ist, der für ihn die Brücke zu Mäcenas und dann weiter zu Augustus bildete, wie dies im Leben des Horaz bei Sueton die Stelle aus dem Brief des Augustus nahe legt. Alsdann wird die Art, wie sich in unserer Ode Horaz zu Septimius, beziehungsweise dieser sich zu jenem stellt, um so ungehöriger und verdächtiger.

Man könnte immer noch glauben, wie es davon an Beispielen nicht fehlt, es sei die Anfangs- und Endstrophe später hinzugekommen, also auch schon Fälschung zweiter Hand; ich glaube es nicht, bin vielmehr der Meinung, mit den vier zusammengehörigen Strophen habe ein schlauer Versificator ein Gegenstück zur folgenden Ode an Pompejus machen wollen, weshalb sie auch derselben voran gestellt worden. Aber auch diese Stellung schon ist verrätherisch, denn die Zeit, der sie gehören müsste, passt nicht in dies Odenbuch, nicht neben Ode II, 13, wo von agro meo die Rede ist, auch nicht neben Ode II, 7, wo Horaz bereits seinen Ruhesitz erhalten hat und den Freund dahin einladet.

Dass nun ferner eine gefälschte Ode mit dem Namen eines Freundes auftritt, als an eine bestimmte Person gerichtet sich einführt und dadurch Glauben gewinnen will, ist nicht ohne Beispiel; ich verweise zunächst hier nur auf Ode II, 1¹, wo uns auch gleich der Cantaber entgegentritt. Und, wie schon bemerkt, Septimius ist dem Sueton entnommen.

Anlangend die Interpolation, der wir unzweifelhaft in den Strophen 3 und 5 begegnen, so ist diese noch besonders charakteristisch und bestätigt das, was ich im Minos von der Rivalität der Werkstätten der Fälschung unter einander und dem „Parolibiegen“ bemerkt habe. Die wetteifernde Fälschung sucht die vorhergehende aus ihrer Bahn zu werfen und in ein anderes Geleis zu führen, mit einer Art von Neckerei. Die Unterschiebung stellt Tibur als das Ziel der Wünsche des Dichters dar, die Interpolation schiebt ein anderes unter: Tarent und das benachbarte Thal Aulon, von dem uns Longus, 3, 21, nähere Kunde giebt. Die Möglichkeit dieses Taschenspielerkunststücks, denn so darf man es nennen, liegt darin, dass Tiburs Bienen genannt werden, zu vergleichen Ode IV, 2, 27, wo Horaz sich als Biene von Tibur bezeichnet, während auch Tarent wegen seines Weines und zugleich Honigs berühmt war, dann aber auch mit Beziehung auf Epist. I, 7, 44: mihi jam non regia Roma sed vacuum Tibur placet aut imbelle Tarentum.

Wer nun einen Rückblick werfen will auf die Ausleger, wird Ursache haben zu lächeln, denn sie geben den Anblick seltsamer Krümmungen. Auch Lehrs, der doch schon die Zerstörung merkt, ist zu Aeusserungen genöthigt, welche jetzt wunderlich erscheinen müssen: „das Ganze mit dem sehr schönen und zarten Schluss ist von merkwürdig ergreifender Stimmung für den jungen Horatius und ist überhaupt äusserst merkwürdig. Horatius machte damals also Oden, und indem er sich hier vates nennt — wie er doch als Satirendichter sich nicht nennen würde, zeigt er dass Odendichtung damals vor seiner Seele stand, und als diejenige Dichtung vor seiner Seele stand, die er in der gewünschten Musse fortzutreiben sich vorstellt“ — Schlüsse, für welche jetzt die Obersätze fehlen, oder als falsch sich erweisen.

Uns dagegen muss jetzt der Mut wachsen für die Annahme fernerer Interpolationen, wie wir denn an Einsicht in ihr Wesen nicht unerheblich gefördert sind.

Zunächst wirft die Ode Licht auf manches Andere, ganz besonders auf die Archytasode, I, 28; denn auch hier finden wir das neckende Bestreben, das Ursprüngliche, nämlich die zweite Hälfte von V. 21: Me quoque — ab, in eine andere Bahn hinüber zu führen, eben durch die Wendung auf Archytas hin, der jenem Gedicht durchaus fremd ist. Da nun dasselbe auf Tarent Bezug nimmt, und, so artig es ist, doch die Behandlung Eigenthümliches und nicht eben Horazisches an sich trägt, unter anderem auch der Hiatus in V. 24, so könnte, wer mutmaassen will, hier ein aus der Umgegend Tarents stammendes Stück, die Inschrift eines Kenotaphiums finden, welche dem Horaz zugeschrieben worden wegen seines Aufenthalts zu Tarent und seiner Vorliebe für dasselbe, ja er könnte sogar in der angeflickten Verfälschung das Paroli und die Vergeltung für das obige Fechterstück erkennen wollen; denn dass solche Dinge hin und her gingen, darf kaum noch zweifelhaft sein: die Herausgeber hatten ihren Vortheil und zugleich ihren Spass, und nur der Dichter und die Welt dabei ihren Schaden.

II.

ODE I, 7.

In diesem Zusammenhange nun ist auf Ode I, 7: Laudabunt alii — nochmals zurückzugehen. Ueber ihr Leiden kann nicht mehr Zweifel sein, es fragt sich nur wie gross und von welcher Art. Ich bin weiter gegangen als meine Vorgänger,*) aber nicht weit genug, denn auch die Verwerfung des Einganges und der Beginn mit V. 21: Albus ut obscuro führt noch nicht in freies Fahrwasser. Die nächste Schwierigkeit liegt in den Worten, welche veranlasst haben, den falschen auf Tibur bezüglichen Eingang anzufügen, nämlich in den Versen 19—21:

seu te fulgentia signis
Castra tenent, seu densa tenebit
Tiburis umbra tui.

---

*) S. Minos S. 315. Mir war damals unbekannt, was Daniel Heinsius in seiner Ausgabe, Lugdum. Batav. 1629, bei V 15 anmerkt: Albus ut obscuro] Equidem nullam hic cum superioribus connexionem video. Illustris Scaliger in libri sui margine notarat: hic in veteri codice ode dividebatur, cujus erat inscriptio: Exhortatio ad bene vivendum ad Plancum. In duabus quoque manu exaratis quibus usi sumus codicibus sequentia distincta erant. Quorum in altero verba legebantur: ad Plancum oratio, ad bene vivendum. In altero: ad Plancum hortatio, ad bene vivendum. Später ist diese Scheidung noch in mehreren Handschriften aufgefunden worden, s. Keller und Holder, auch hatte Buttmann schon darauf hingewiesen. Ich hatte sie nur dem Inhalt entnommen; um so auffallender, dass Peerlkamp und Lehrs sie verkannt haben.

Man mache sich nur den Sinn und Zusammenhang klar: Der Dichter tröstet seinen Freund und zwar räth er ihm im Wein Trost zu suchen, und das solle er thun, er möge nun im Kriegslager sein, oder künftig in seinem Tibur verweilen. Da hier nicht von einem Tage, sondern *von längerer Zeit* die Rede ist, was heisst es anders als: er solle ein Säufer werden! Kann das Horaz gesagt haben! Auch das Folgende selbst streitet damit, denn da ist nur vom Verlassen des Vaterlandes die Rede, in ganz anderem Sinn aber sagt Teucer seinen Genossen:

nunc vino pellite curas,
Cras ingens iterabimus aequor.

Scheiden wir nun die obigen Verse ab, so ändert sich die Sache schon einigermassen und die Aehnlichkeit der Lage mit Teucer kommt leidlicher heraus, wir gewinnen überhaupt ein Gedicht, das sich besser gliedert, namentlich auch nach vierzeiligen Strophen, nämlich wie folgt:

Albus ut obscuro deterget nubila coelo
Saepe notus neque parturit imbres
Perpetuo, sic tu sapiens finire memento
Tristitiam, vitaeque labores

Molli, Plance, mero. Teucer Salamina patremque
Quum fugeret, tamen uda Lyaeo
Tempora populea fertur vinxisse corona,
Sic tristes affatus amicos:

Quo nos cumque feret melior fortuna parente,
Ibimus, o socii comitesque;
Nil desperandum Teucro duce et auspice Phoebo:
Certus enim promisit Apollo,

Ambiguam tellure nova Salamina futuram.
O fortes pejoraque passi
Mecum saepe viri, nunc vino pellite curas:
Cras ingens iterabimus aequor.

Statt des lange ertragenen auspice Teucro habe ich, selbstverständlich, die zuerst wieder von Meineke in seiner zweiten Ausgabe aufgenommene Emendation Bentleys gegeben, aber Bentley selbst hält für nöthig dies Phoebo, neben dem Apollo in der nächsten Zeile, zu vertheidigen, zu entschuldigen, und auch ich halte dies nicht für unbedenklich, so klar auch ist, dass Phoebo gelesen werden muss, Teucro nicht gelesen werden kann. Aber wenn auch die vorstehende Herstellung zunächst geboten ist, so steht mir damit noch nicht endgültig fest, dass Horaz Verfasser der Ode sei. Mir erscheint nämlich die Ode als ein Doppelgänger von Epode 13: Horrida tempestas — und zwar in gleichem Maass schwächer und ungeschickter; vielleicht hat man uns eben nur für den dort verschwiegenen Namen eine nähere Andeutung geben wollen, wie ein ähnliches Verhältniss zwischen Epode 6 und 10 sich herausstellt. Und in der That, nach allen Operationen und Reductionen bleibt immer noch das Ganze, wenn man es nur recht ansehen will, unpassend, ja unmöglich; man stelle sich doch nur die Lage vor. Munatius Plancus war vorübergehend bei Augustus in Ungnade und darum ausser Amt, dieser traute ihm nicht, der früher mit seinen Gegnern war. Er befand sich damals ohne Aussicht, ja bedroht; und da soll Horaz dem als Staatsmann und Feldherr bedeutenden Mann rathen, im Wein seinen Trost zu suchen!

Die Geschichte des Plancus ist in der Kürze folgende: Er stand dem Julius Cäsar nahe und hatte unter ihm als Legat in Gallien gedient, nahm auch Theil an den Kriegen gegen Pompejus; nach Cäsars Tode hielt er sich abwartend, stand in Freundschaft mit Cicero und suchte sogar vermittelnd für die Mörder Cäsars einzutreten. Er stand mit seiner Macht in Gallien, war aber nicht zu bewegen für den Senat in den Bürgerkrieg einzugreifen gegen Antonius; endlich gewann ihn Asinius Pollio für diesen, und er trat in das Consulat mit Lepidus ein. Nach dem perusinischen Kriege flüchtete er vor Octavian nach Griechenland, verwaltete dann für Antonius Syrien, ward jedoch arger Erpressungen überwiesen und verlor dadurch den Schutz seines Gönners, den er vor der Schlacht von Actium verliess. In Rom wendete er sich jetzt dem Octavian zu, für den er den Titel Augustus in Anregung brachte. Dieser, der seine Verbindungen und Talente fürchtete, erhob ihn zum Censor und darauf zum praefectus urbis, letzteres im Jahr 732. Sehen wir nun hierauf die Ode an, die auch Franke in sichtbare Verlegenheit gebracht hat, so könnte sie nur in die Zeit fallen, wo Plancus nach Griechenland flüchten wollte, worauf namentlich die erste Hälfte des Gedichtes Bezug nimmt, das wäre eine Zeit, welche auf die Epoden passen würde, nicht auf die Oden, auch ist nicht wahrscheinlich, dass Horaz in späterer Zeit, wo der zweifelhafte Charakter des Plancus je mehr und mehr zum Vorschein kam, denselben neben Mäcenas als seinen Freund sollte gefeiert haben, noch weniger freilich, als er sich zum Antonius begab.

Uebrigens lasse man nicht ausser Acht, wie die Ode den gleichfalls unechten Schluss der zweifelhaften Epode wiederholt; also Nachahmung der Fälschung? Und auch hier Rückwirkung und Vergeltung? Denn so hin und her wirkt die wuchernde Fälschung. Noch wäre zu bemerken, dass die Ode in dem Metrum von Epode 12 verfasst ist, welche sich uns als untergeschoben erwies — etwa von demselben Verfasser? Auch wäre zu beachten der Hiatus: Threicio aquilone gleich dem capiti inhumato in I, 28.

Ich brauche nicht zu erinnern, dass, wenn man auch auf das Verhältniss zur Epode nicht eingehen, und namentlich diese nicht auf Plancus beziehen will, immer noch die Gründe bleiben, welche die Ode auf diesen in hohem Grade verdächtig machen, während deren erste Hälfte sich sogleich als Werk von Rhetorenhand zu erkennen giebt. Auf letzteres deutet namentlich auch V. 29: ambiguam, d. h. ein zweites Salamis, das mit dem ersten verwechselt werden könne: wie gesucht, wie frostig! Und nun der triviale Eingang. Horaz verliert also nichts, kann vielmehr nur gewinnen, wenn er die Autorschaft dieses Stückes nicht mehr zu vertreten hat.

Man vergleiche endlich noch die Ode an Dellius, II, 3; ein Trostgedicht an einen näher stehenden Freund, und doch wie anders, zumal nach unserer Herstellung.

Was nun ist aus dem Ganzen geworden, in dem wir gar nicht mehr einen echten Kern annehmen dürfen —? Die ursprüngliche Fälschung, welche ich gezeigt zu haben glaube, ist interpoliert worden, so gut wie der echte Horaz, und zwar zunächst mit den Versen:

> seu te fulgentia signis
> Castra tenent, seu densa tenebit
> Tiburis umbra tui —

Das sive sive ist überdies eine der häufigsten Formen, deren sich die Interpolation in ihren kleinen aufgehefteten Flicken bedient, wo nichts zerrissen ist. Die Erwähnung von Tibur ist nun aber Ursache des angefälschten Einganges geworden, dem dann immerhin noch besonders die von Peerlkamp beanstandeten Verse 6 und 7 sich angeklebt haben mögen. Also gar nichts echt und doch ein Conglomerat.

III.

ODE III, 17.

Demnächst bin ich eine Bemerkung schuldig, welche zwar nicht auf eine neue Interpolation abzielt, jedoch ein Bedenken wegräumt, das überhaupt der Annahme derselben schädlich werden könnte: denn sie betrifft dasjenige Gedicht, welches mit am frühesten für interpoliert gegolten und maassgebend geworden ist für später erkannte Einschaltungen, das aber zuletzt doch wieder eine andere Auffassung erfahren hat. In Ode III, 17: Aeli vetusto — bezeichnete Sanadon V. 2—5 eine Interpolation, worin ihm Dacier, Jonson, Gesner, Buttmann und Meineke, und letzterem dann wieder Andere gefolgt sind. Nur nicht Lehrs, welcher diesmal vielmehr, mit Peerlkamp, das ganze Gedicht verwirft, so dass dann eben dies Ganze für gleichartig gilt und die Annahme der Interpolation überflüssig wird; aber auch Haupt hat, abweichend von den Genannten, diese schon befestigt geglaubte Interpolation wieder fallen lassen, vielleicht aus ganz anderen Gründen. Handelte es sich nun lediglich um das einzelne Gedicht, so würde die Verwerfung desselben nur noch ein weiterer Schritt sein in der Scheidung von Horaz und Nichthoraz, allein in der fortschreitenden Entdeckung der Interpolationen bildet gerade die hier erkannte ein wichtiges Glied der Kette, so dass deren Fortfall der Haltbarkeit des Gesammten Gefahr brächte.

Peerlkamp begründet sein Urtheil mit den Worten: Hoc carmen nemo poeta aetatis Augusteae, nedum Horatius, pro suo haberi vellet. Argumentum dico ineptum. O Aeli, qui genus ducis a Lamo, inquam, qui Formias condidit, cras erit tempestas, cras Genio indulgebis. Lehrs nun führt dies nur noch in lebhafterem Colorit aus und schliesst mit den Worten: „Ein lehrreiches Beispiel, wie Stümper ins Blaue hinein arbeiten ohne Individualisirung von Ort, Zeit und Verhältnissen.“

Augenscheinlich giebt Peerlkamp und sein Nachfolger nur eben darum die Interpolation auf, weil alles Uebrige und das Ganze gleich schlecht sei und man von einem solchen Fälscher nicht eben Vernünftiges verlangen dürfe; allein beide haben sich doch die sehr beachtenswerthe Emendation von Daniel Heinsius angeeignet, welche damit im Widerspruch ist. Diese Emendation nun steht in bestimmtem Zusammenhang mit dem Urtheil über die Stelle und von ihr muss ausgegangen werden. Die Handschriften geben V. 5 ducis, das auch noch von Meineke in beiden Ausgaben beibehalten wird; dies ducis kann nur auf den angeredeten Aelius bezogen werden, aber damit besteht die ganze Construction nicht, denn für das omne genus fehlt alsdann das Verbum. Das nun hat Heinsius veranlasst ducit zu setzen, eine Emendation, welche nicht nur von Bentley gebilligt wird, sondern für welche er auch lebhaft und mit Wärme eintritt: er nennt sie eine capitale, wie D. Heinsius ihrer im ganzen Horaz kaum eine zweite gebracht, und bedauert, dass sie nicht mehr Eindruck gemacht habe: et tamen una haec capitalis emendatio probatorem non invenit! In der That, alsdann gewinnt die Parenthese einen Sinn, der zur Meinung führen könnte, es sei immer noch das Gedicht unverändert dem Horaz zu erhalten. Der Verfasser nämlich scheint etwas Aehnliches vollbringen zu wollen, wie in Epistel I, 15, wo nämlich, was Lehrs gleichfalls nicht erkannt hat, (s. o.) mit wiederholten Parenthesen der steife Geschäftsstil launig parodirt wird, und hierauf deutet auch schon der Eingang dieser Parenthese mit quando, das wir mit „sintemal“ oder „alldieweil“ übersetzen müssten. Der Scholiast erläutert das quando mit quoniam, siquidem, und so finden wir es wieder in Sat. II, 5, 9, wo Tiresias seine Rede damit beginnt, so dass auch hier die Färbung, welche das Wort geben soll, deutlich wird.

Dies sage ich nicht um in solcher Gestalt für die Echtheit der Ode in die Schranken zu treten: sie bleibt immer noch verdächtig, auffallend bleibt immer, dass die Parenthese gerade eine Strophe bildet, dass sie die Strophe spaltet und aus dieser wie aus der Construction sich leicht herauslöst; sie erscheint also als ein künstlicher Einschub. Demnach kein Zweifel, dass der Interpolator mit seiner noch längeren Parenthese den Verfasser habe überbieten wollen.

Wer nun ist dieser Verfasser? Hat man ein Werk des Horaz interpoliert, oder nur das eines Fälschers? Haben wir einfache oder doppelte Fälschung? letzteres kein so ungewöhnlicher Fall. Und nun die annosa cornix, die aus Ode III, 27 entlehnt scheint, dort aber mehr verkündigt als schlecht Wetter.

Allerdings, und ich halte die Sache keineswegs für beendigt, die Kritik noch nicht an das Ziel gelangt. Recht seltsam, dass eine zweite ganz ähnliche Interpolation in demselben Gedicht, eine solche, welche genau in der nämlichen Weise die Strophe spaltet, bisher gänzlich unerkannt geblieben, nämlich V. 9 halb bis V. 13 halb: cras foliis — annosa cornix. Deutlicher als irgendwo steht hier, worauf Buttmann hinwies, das Punctum an derselben Versstelle, eben jene Bemerkung, von der Peerlkamp in nicht wenigen Fällen Nutzen zog. Es fragt sich nur, ob für die Worte dum potes aridum Compone lignum (potis ist von Bentley herangezogen) das Regenwetter entbehrt werden kann; ich möchte es glauben und annehmen, dass eben diese Worte vielmehr den Anlass zu der neuen Interpolation gegeben haben, alsdann aber construirt sich ein Gedicht anderer Art, das jedenfalls ins Auge zu fassen ist:

Aeli vetusto nobilis ab Lamo,
Qui Formiarum moenia dicitur
Princeps et innantem Maricae
Litoribus tenuisse Lirim

Late tyrannus, dum potes aridum
Compone lignum: cras genium mero
Curabis et porco bimestri
Cum famulis operum solutis.

Das klingt nun freilich ganz verschieden und hiernach muss auch unser Urtheil ein anderes sein. Zuerst ist das Anstössigste gefallen, der lächerliche Inhalt der Anrede und Botschaft, dass die Krähe auf morgen schlecht Wetter melde, wogegen wir jetzt den Vocativ nicht aus den Augen verlieren, der vielmehr in angemessener Weise an den Beginn der

Rede heranrückt. Und was enthält nun diese Rede? Ich meine, ganz einfach: morgen ist dein Geburtstag, womit indessen der Dichter nicht sogleich ins Haus fällt, sondern vielmehr recht artig sagt: sorge für trockenes Holz — zum Braten, *denn du darfst nicht vergessen den Tag zu feiern.* Also eine Gratulation und vielleicht eine recht feine, vielleicht nur eben das Begleitschreiben einer bezüglichen Sendung. Auch der Scherz mit der kleinen Eitelkeit des Aelius Lamia wird um so harmloser und schmackhafter, als das Gedicht leichter und flüchtiger geworden ist, und das Ganze hat jetzt allerdings den individuellen Charakter, den Lehrs vermisste. Der echt Horazische Schluss cum famulis operum solutis wäre nun aber wohl nicht mehr gelungene Nachahmung, sondern Original, denn was stände noch entgegen das Stück, freilich nur ein Zettelchen, dem Horaz zu erhalten — befreit von doppeltem Zusatz. Auf doppelte Zusätze dieser Art werden wir weiterhin noch aufmerksam werden.

IV.

ODE I, 37.

Wenn ich die Möglichkeit nicht bestritten habe und bestreite, Peerlkamp möchte in dem einen oder anderen Fall zu weit gegangen sein, wo er eine ganze Ode verwirft, weil sie ihm für eine solche nicht Inhalt genug besitzt, während ausser mir Lübker und Andere schon aufmerksam gemacht haben, dass manche Stücke nur eben kleine Zettel sind, an welche allzu hohe Ansprüche nicht gestellt werden dürfen: so kann sich doch auch wieder der Fall ereignen, dass Oden, welche der batavische Kritiker noch verschont, in ihrer Ganzheit begründetem Zweifel unterliegen. Schon im Minos bin ich in solcher Art wiederholt über ihn hinausgegangen, und vielleicht ist hierin noch nicht alles geschehen, was geschehen muss.

Ein Beispiel zu weit gehender Vorsicht könnte ich auch bei Behandlung von Ode I, 37 gegeben haben. Ich beschränkte mich hier darauf V. 17: accipiter — bis V. 21 monstrum, auszuscheiden, freilich dies mehr gelegentlich in einer Betrachtung ganz anderer Art. Dies scheint nicht zu genügen, obwohl ich immer noch die bezeichneten Verse für eine besondere Interpolation halte. Neuerdings bei näherer Ansicht ist mir die ganze Ode verdächtig geworden und auffallend bleibt, dass Peerlkamp sie in allen Theilen verschont hat. Fasse man doch nur den Inhalt recht ins Auge, frage man, ob Horaz, selbst wenn das Taumelnde des Fortgangs auf das Gelag fallen soll, damals sich in solcher Art habe äussern können. Wäre der plötzliche Freudenausbruch des Dichters bei der Nachricht von Octavians Siege bei Actium erfolgt, so liesse sich das noch hören, allein die Ode feiert vielmehr den Tod der Kleopatra und gedenkt jenes Sieges nur beiläufig. Sieg und Tod liegen nun aber auch noch weit aus einander, und in dieser zwischenliegenden Zeit ist viel geschehen, insbesondere fällt auch Octavians Ankunft in Alexandrien und und seine erlangte Herrschaft über Aegypten keineswegs so nahe mit dem Tod der Königin zusammen, wie dies die Ode auffasst und darstellt. Für einen Zeitgenossen lagen diese Dinge ganz anders, als sie einem späteren Verfasser erscheinen mochten, und in der That hat die Ode alles was auf diesen verweist. Ich glaube nicht, dass Horaz selbst, oder auch nur irgend Jemand zu seiner Zeit, im Jahr der Stadt 724, denn in dieses fällt der Tod der Kleopatra, habe die Zeilen schreiben können: Caesar ab Italia volantem Remis adurgens, denn die Flotte der Königin floh nicht von Italien, und Octavian verfolgte sie nicht nach Aegypten. Alle Berichterstatter stimmen darin überein und Suetonius (Octavius 17.) meldet ausdrücklich, dass Augustus nach Samos in die Winterquartiere zog, dass aber ein Militäraufstand ihn plötzlich nach Italien zurückberief, dass er dabei auf dem Meer zweimal Sturm erlitt und einen Theil seiner liburnischen Schiffe verlor, auch dasjenige, auf welchem er selbst sich eingeschifft hatte, dass er in 27 Tagen erstlich das unzufriedene Heer beruhigte, darauf wieder über Griechenland, Kleinasien und Syrien auf weitem Umwege dies Heer nach Aegypten führte. Eben so falsch ist es, dass, wie die Ode sagt, und Tanaquil Faber hat es künstlich zu vertheidigen gesucht, kein Schiff der Kleopatra davon gekommen sei, denn diese zog sich während der Schlacht mit ihrer ganzen Flotte, bestehend aus 60 Schiffen, zurück und Antonius folgte ihr. Nun verweilt aber auch das ganze Gedicht viel zu sehr bei Kleopatra, viel zu wenig bei dem Sieger, wiederum tritt die Bedrohung Roms zu stark hervor und nicht in der Weise, wie die Lage es mit sich bringt. Lese man nur die Geschichtsquellen nach, und man wird einen ganz anderen Eindruck empfangen. Vellejus, der noch ein späterer Zeitgenoss des Augustus ist, hebt die Tapferkeit der Schiffstruppen des Antonius hervor, welche, nachdem er selbst sie verlassen hatte, noch in derselben Weise die Schlacht fortsetzten, der Sieg wurde dem Gegner nicht leicht, noch war er entschieden, den Ausschlag gab die Ueberredung oder

Unterhandlung. Dio benutzt die Gelegenheit den Augustus eine lange, wohlgesetzte Rede halten zu lassen und malt, mit sich selbst im Widerspruch, die auf die Schiffe geworfenen Flammen zu einem Feuereffect aus, vermag aber dennoch denselben nicht die Entscheidung zu geben. Plutarch, der im Leben des Antonius hier sehr ausführlich ist, gedenkt zwar dieses Feuers, aber nur sehr vorübergehend, Vellejus und Suetonius aber gar nicht, so dass die Verszeile vix una sospes navis ab ignibus, selbst wenn man mit Faber die 60 Schiffe der Königin in Abzug bringen will, allzu weit von der Wahrheit entfernt bleibt. Konnte bei der ersten Siegesbotschaft Ungenauigkeit und Uebertreibung statthaben, so doch nicht nach geraumer Zeit bei der Nachricht von dem Selbstmord der Kleopatra. Nicht minder verdächtig ist noch manches Andere, und hier finde ich Horaz in keiner Zeile, namentlich nicht in der Verbindung von Vers zu Vers, von Satz zu Satz, denn alles ist kunstlos und wie es der Zufall bringt. Prosaisch erklären lässt sich das nunc est bibendum und gleich darauf tempus erat, aber das pulvinar deorum passt nicht an diese Stelle, zwischen die pulsanda tellus und die Genossen des Trinkgelags, und nichts kann weniger künstlerisch sein, als die Art, wie in Strophe 2 die Königin eingeführt wird, noch weniger effectvoll aber die lahme Wendung, mit welcher der Verfasser auf den Cäsar zu sprechen kommt, nachdem die Schiffe vorangegangen sind; man beachte noch das minuit furorem und redegit in veros timores. Wollen wir die wohlfeilen Vergleiche in der fünften Strophe auch schon einem besonderen Fälscher zuschreiben, immer bleibt noch genug des Verschobenen, schlecht Vorgebrachten, ganz besonders in der letzten Strophe; im Ganzen aber weiss der Verfassser nicht, ob er seine Heldin tapfer oder furchtsam darstellen soll, von dem einen zum andern ist kein sicherer Uebergang, beides läuft, wie der Vers sich am bequemsten füllen liess, durch einander.

Der unbekannte Verfasser scheint theils Plutarchs, theils Dios Darstellung gelesen zu haben, deren Angaben er eben nach seiner Art verarbeitet; darauf verweisen die Stellen: Contaminato cum grege turpium morbo virorum, ferner: nec latentes Classe cita reparavit oras, nämlich dass die Königin an der Küste des Rothen Meeres einen neuen Sitz ihrer Herrschaft gesucht und die Schiffe über die Landenge habe schaffen lassen*), endlich das Ausa et jacentem visere regiam Vultu sereno — letzteres nach Dio 51, 5. Ich glaube hier deutlich die Unterlage eines Geschichtschreibers zu erkennen, seien es nun die Genannten oder deren Quelle, denn den Zeitgenossen konnten die Dinge nicht in solchem Zusammenhange erscheinen, am wenigsten bei dem Eintreffen der ersten Nachricht, wie doch hier angenommen werden muss. Also positiv und negativ hier nicht, was zu erwarten ist, wenn Horaz der Urheber sein soll.

Ich bemerke noch, dass schon Grotefend mit der Ode nicht ins Reine kam, da sie früher geschrieben sein müsse als alle übrigen Oden des ersten Buches, wodurch er eben die metrischen Unregelmässigkeiten glaubte erklären zu können, auch fiel ihm schon auf, dass hier der Verfasser „die Begebenheiten eines Jahres von der Schlacht bei Actium bis zum beabsichtigten Triumph über Kleopatra so in ein Ganzes verwebt, als wenn alles unmittelbar nach einander geschehen wäre.“ Nimmt man hiezu alles Andere, was in historischer und künstlerischer Rücksicht Bedenken erregt, so wird man sich wohl entschliessen müssen als einzige Möglichkeit zu unserer Ansicht seine Zuflucht zu nehmen.

Anderen Kritikern und Herausgebern haben wenigstens einzelne Worte und Verse zu schaffen gemacht. Bei V. 9. 10 nahm Scaliger Anstand und gerieth auf den Ausweg congrege statt cum grege, worin ihn Cruquius unterstützte und Barth ihm zustimmte; aber Bentley beweist die Unzulässigkeit des nur bei Späteren vorkommenden Wortes. Er entschliesst sich zu der Conjectur opprobriorum statt morbo virorum, und erklärt: opprobria autem intelligo spadones ipsos, omnibus probris contaminatos. Gewiss falsch, und das beigebrachte *κακ' ἐλέγχεα* aus Homer geht auch fehl, weil ja dabei genannt ist, wen es treffen soll. Um so auffallender, dass Lehrs dies opprobriorum adoptiert hat — in seiner Rathlosigkeit. Ferner V. 24: classe cita reparavit oras. Bentley schlug penetravit vor und suchte dies mit Beispielen zu unterstützen.* Peerlkamp hatte Bedenken bei dem Wort classis, das zwar für ein einzelnes Schiff gebraucht vorkomme, hier aber nicht so genommen werden könne, da es kurz zuvor heisse: vix una navis sospes ab ignibus. Er flüchtete zu Bentleys Mittel. Meineke versuchte, weit vom Buchstaben abweichend und wenig passend: sollicitare paravit oras. Lehrs aber neuerdings ist wieder mit seiner Annahme einer Lücke und ihrer späteren Ausfüllung bei der Hand und glaubt das Ursprüngliche zu finden, oder ihm nahe zu kommen, wenn er, mit freier Erfindung, aber an sich unglücklich, setzt: re trepida penetravit oras. Gewiss alles verzweifelte und durchaus nicht herstellende Versuche, letzteres eben darum nicht, weil der Schaden ganz wo anders liegt als im einzelnen Wort. Ich halte die überlieferte Lesart, namentlich mit Beziehung auf Plutarch, für die richtige, d. h. unter der Voraussetzung, dass das ganze Stück dem Horaz nicht gehört.

---

*) Dies scheint der Sinn der schlecht gefügten Worte sein zu sollen, die sonst desselben gänzlich entbehren würden, wie sie denn den verschiedensten Emendationsversuchen bisher widerstanden haben.

Besonders deutlich tritt nun aber die Unechtheit hervor, so wie wir den Vergleich mit der neunten Epode anstellen, denn diese ist gedichtet, als die Nachricht von der Schlacht bei Actium nach Rom kam, zu Ende des Jahres 723. Hier, wenn wir das Stück nehmen, wie es herzustellen ist, s. o., entspricht jede Zeile, jedes Wort der Lage der Dinge, hier zeigt sich Aufschwung und Römersinn, eine wirkliche Feier des Siegers: hier begegnen wir aber auch keiner falschen Auffassung und Darstellung der Schlacht, der letzte Erfolg bleibt noch im Ungewissen, der Cäcuber soll nicht bloss den neuen Sieg des Cäsar feiern, sondern zugleich die noch verbleibende Sorge um denselben verscheuchen. Wie anders nun in der Ode. Hier will Horaz seine Freude durch Fussstampfen äussern, nicht über den Sieg Cäsars, sondern über den Tod der Kleopatra. Auffallend ist noch die Zeile Antehac nefas depromere Caecubum, welche doch ganz unmöglich von dem Verfasser der neunten Epode kommen kann, zumal wenn man den Eingang noch als echt festhalten will: Quando repostum Caecubum — und es ist von der Feier der Schlacht bei Actium die Rede.

Zwischen der Ode und der Epode stellt sich nun aber noch ein näherer Zusammenhang dar, der sich schwer verkennen lässt: diese ist das Vorbild jener, und ist der Anlass der Fälschung, welcher sie zu Grunde liegt. Der Verfasser wollte die Fortsetzung, die Beendigung* des Krieges bringen, und zugleich wetteifert er mit dem Interpolator der Epoden, ja polemisirt gegen denselben, indem er ihn zu überbieten und, nach seiner Vorstellung, zu berichtigen sucht. Eben jenes ante hac nefas depromere Caecubum halte ich in solcher Art für bezüglich. Dies lässt tief schauen, findet aber bereits manches Analogon.

Was nun die Ausführung der Ode anlangt, so findet sich darin noch Näheres, was auf ihren Ursprung hinweist. Der Eingang bekanntlich ist dem Alcäus nachgebildet, was nicht ohne Bedeutung zu sein scheint. Ich habe schon an anderen Stellen zeigen können, dass die Nachahmungen griechischer Dichter in den Oden des Horaz grossentheils den Interpolatoren und Fälschern anheimfallen, welche um poetischen Inhalt in Verlegenheit sind, dann aber auch geradezu ein Interesse kundgeben den römischen Dichter als Nachahmer erscheinen zu lassen, also eben so feindlich als erlogen. Und nun erwäge man, von welcher Art hier die Nachahmung wäre, falls sie dem Dichter Horaz gehören müsste. Das aus Athenäus X, p. 430 glücklicherweise in zwei Zeilen erhaltene Fragment des Alcäus, offenbar auch der Anfang des Gedichtes:

Νῦν χρὴ μεθύσθην καί τινα πρὸς βίαν
πίνην, ἐπειδὴ κάτθανε Μύρσιλος

gedenkt der Gelegenheit, bei welcher so getrunken werden soll, es ist der Tod des vom Dichter bekämpften Tyrannen, von dem er zu leiden gehabt, um dessentwillen er auswandern musste: da begreifen wir die unverhohlene Freude über die Todesnachricht — aber das auf den Tod der Kleopatra zu übertragen? Wer irgend Horaz aus einer unversehrten oder glücklich hergestellten Ode kennen gelernt, wird ihm solchen Gedanken, solche Nachahmung nicht beimessen wollen. In der That, das passt nur für einen Versificator, wie der Verfasser sich in allem Uebrigen zu erkennen giebt. Man hält uns das Nullam Vare sacra entgegen; ich habe darauf bereits geantwortet, s. Minos S. 425.

Endlich Metrisches. V. 5 und 14 ist die Cäsur in auffallender Weise vernachlässigt; Bentley, der sonst auf dergleichen aufmerksam ist, geht stillschweigend darüber fort, weil hier mit Conjectur, auch der kühnsten, nicht zu helfen war. Andererseits deutet schon der Umstand, dass die Ode nur die einzige leichte Elision ausa et (V. 25) enthält, auf späteren Ursprung, wo Sprache und Versbildung einen ganz anderen, im Wesentlichen nachovidischen Standpunkt inne hatte. Martial vermeidet Elisionen fast gänzlich bis auf die mit que und mit nachfolgendem est. Gleiches gilt von anderen späteren Dichtern, nur die Epiker, welche dem Beispiel des Vergil folgen, machen eine Ausnahme. Dieser Fortschritt der Form, denn das ist er allerdings, hängt theils mit dem verfeinerten Gehör zusammen, theils mit dem leichter gewordenen Ausdruck der bis zu einem hohen Grade der Proprietät und Geschmeidigkeit ausgebildeten Sprache, er findet aber in der Entwickelung einer Literatur da seine Stelle, wo der Inhalt bereits zu weichen beginnt, ein Verhältniss, das in den Fälschungen des Horaz sich auf das deutlichste darstellt. Ueberhaupt hat der echte Horaz festen Umriss, Prägnanz des Inhalts und sicherstes Fortschreiten desselben, dem sich die Form unterordnet, oft nicht ohne eine gewisse Schwierigkeit — es sind eben die operosa carmina, von denen er spricht; die Fälscher dagegen haben grosse Leichtigkeit des Ausdrucks, aber sehr unbestimmten, allgemeinen Inhalt und unsicheren, schwankenden Fortgang, also jene Leichtigkeit der Form auf Kosten des Inhalts — eben wie bei gewissen neueren Dichtern, deren Formvollendung gerühmt wird. Aber auch schon innerhalb der Werke des Horaz zeigt sich ein Fortschritt nach eben dieser Richtung. Die Elisionen werden in späteren Werken seltener, gleichzeitig aber die Form fester und strenger. So finden wir innerhalb des ersten Odenbuches das alcäische Maass in der jambischen Penthemimeris der beiden ersten Zeilen und in dem ersten Fuss der dritten noch den Jambus statt des Spondeus: frui, amore, stetere, puer — was später nicht mehr der Fall, denn die beiden Fälle in III, 3 inire V. 34 und referre V. 71 gehören der schon von Peerlkamp richtig bezeichneten Fälschung an. Dies angewendet auf unsere Ode von Kleopatra darf auffallen, dass, falls sie von Horaz sein sollte, der Mangel an Elisionen sie in spätere Zeit versetzen würde, während redegit V. 15 und perire V. 22

den Charakter der früheren Zeit tragen würde, also hier keine innere Einheit und — Werk der Fälschung.

Das sind die Gründe, welche mich bestimmen, sollten sie jemanden nicht ausreichend scheinen, so habe ich noch ein Argument in Bereitschaft, dem auch der Starrsinnige sich wird ergeben müssen — ein Zeugniss. Aber es findet besser erst weiterhin seinen Platz.

V.

ODE II, 2.

An der zweiten Ode des zweiten Buches haben Kritiker und Ausleger sich, ich möchte sagen, vorbeigeschlichen. Selbst Bentley macht sich die Sache leicht und Lehrs, was mir besonders auffallend ist, hat nicht ein einziges Wort zur Enträthselung so vieles Unbegreiflichen, er der doch sonst in Sinn und Zusammenhang einzudringen sucht. Nur Lambin und Peerlkamp machen eine rühmliche Ausnahme, jener konnte nicht fort über die Anfangsstrophen, dieser nicht über die Schlussstrophe, und beide versuchten Emendationen, die aber wenig ausrichten. Bentley verwirft Lambins abditae, zu lamnae zu beziehen, statt abdito zu argento, aber wenn er durch blosse Interpunction, dem Semicolon nach terris, glaubt helfen zu können, so ist mir das nicht einleuchtend: die Strophe wird um nichts gescheidter. Bei V. 24: Spectat acervos — bemerkt Peerlkamp, dass hier ein Zusatz nicht entbehrt werden könne, zumal da nichts Ergänzendes in der Umgebung zu finden sei; und er sucht dies nicht ohne Zwang hineinzubringen: regnum proprium atque tutum. Deferens uni diadema et auri. Gewiss unstatthaft; überdies oben argentum, und hier aurum? Aber recht gesehen ist das Anstössige, dies erstreckt sich freilich viel weiter, geht durch das ganze Gedicht — falls wir es lesen, wie es überliefert worden, denn welch ein Durcheinander der Dinge hier auf engem Raum: das in der Erde verborgene Silber, Proculejus, die Wassersucht, Gades und Libyen und beide Punier, dann Phraates und Cyrus, die Tugend und die Stimme des Volkes, wer passt solche Dinge zusammen, dass nur Sinn und Verstand werde

— zu geschweigen der Poesie! Sollte nun eine Rettung noch möglich sein? Es gilt den Versuch der Ausscheidung. Diese würde nur möglich sein mit der dritten und vierten Strophe, was allerdings den Vortheil böte, dass die Beispiele, Proculejus und Phraates, welche in einem gewissen Gegensatz stehen, zusammen kommen; man wird einen Theil der Belastung los, allein das Gedicht wird nur noch abgerissener und bleibt räthselhaft wie zuvor, man vermisst namentlich jede nähere Beziehung auf den angeredeten Salustius. Ausserdem bleiben die Schwierigkeiten der ersten und letzten Strophe und die grosse Verschränktheit der vorletzten.

Gehen wir näher auf den Inhalt ein, so begegnen wir nur noch grösseren Unzuträglichkeiten, schon in der Art, wie die zweite Strophe sich der ersten anschliesst, denn von dem temperato usu des Silbers bis zu der That des Proculejus, welcher zum zweiten Mal sein Erbgut mit den beraubten Brüdern theilt, bleibt ein weiter Abstand. Und ist es nicht sonderbar, während das Gedicht an Salustius gerichtet ist, gleich in der zweiten Strophe einen anderen zu feiern, einen Lebenden, jenem aber gute Lehren zu geben! Dies wird um so auffallender, wenn wir aus Tacitus Annalen, 3, 70, erfahren, wer dieser Crispus Sallustius ist: dem Augustus nahe stehend neben Mäcenas.

Franke (Fast. Horat. p. 174) führt aus, das Gedicht müsse vor dem Jahr 732 verfasst sein, weil in diesem Jahr die gegen Augustus gerichtete Verschwörung des Fannius Caepio und Licinius Muranna entdeckt wurde, letzterer ist aber eben der Bruder, mit dem Proculejus getheilt. Allerdings, nach dieser Verschwörung würde Horaz den Proculejus nicht so gefeiert haben, aber wenn er es früher that, er würde auch schwerlich jenes Gedicht später in die Oeffentlichkeit gebracht haben, am wenigsten in Verbindung mit einem dem Augustus nahe Stehenden! Das ist gewiss sehr zu bedenken.

Die Erwähnung des Phraates, der wegen seiner Grausamkeit vertrieben, mit Hülfe der Scythen den Thron wiedererobert, würde wohl in diese Zeit passen, aber die Art, wie sogleich übergegangen wird auf die Tugend und die falsche Schätzung von Seiten des Volkes, ist in der That unmöglich in dem Munde eines Dichters. Dazu eben so viel Schiefheit des Ausdrucks, insbesondere auch das nackt stehende acervos, woran Peerlkamp mit Recht Anstoss nahm, und man wird sich ernst zu fragen haben, ob sich die Ode nicht in gleichem Fall befinde, wie die auf den Tod der Kleopatra verfasste, zumal da auch sie aus Dio (51, 18) geschöpft hat.

Mitscherlich, der die Ode für vortrefflich und bewundernswerth hält, es ist erstaunlich was man in zierlichem Latein sich und Anderen einreden kann, macht aufmerksam, dass das Thema an Theocrit 15, 22 erinnere; denn da lesen wir: *Δαιμόνιοι, τί δὲ κέρδος ὁ μυρίος ἔνδοθι χρυσός Κείμενος*; u. s. w. Ernesti aber verweist auf Seneca Epist. 94: Man lese letztere nach, und man wird sich überzeugen können, dass dieser Brief dem Verfasser vor Augen gelegen haben müsse, dass er das Räthsel der Entstehung der Ode löst, welche so wenig auf die Lage des Salustius passt. Scheint doch der Verfasser, nachdem Mäcenas die Dedication des ersten Buches übernommen, seinen Genossen für die des zweiten gewählt zu haben. Aber Salustius kommt auch in Satir. I, 2, 48 vor, freilich ganz anders, hier wie dort im Unechten (s. o.). Dass übrigens die Fälschung aus Seneca schöpft, wiederholt sich.

VI.

DIE MALERISCHEN SCHLUESSE.

Nunmehr wünsche ich einen Punkt zu berühren, der mir selbst eine überraschende Bestätigung dessen bringt, was ich im Minos dargestellt habe. Ich habe das malerische Princip hervorgehoben, das in den horazischen Oden, noch mehr als bei Vergil, hervortritt, und das ein Stadium über die Griechen hinaus bezeichnet, welche man in Auffassung und Darstellung mehr plastisch nennen darf. Ein Ferneres ist dann, dass sich dies Malerische besonders in den Schlüssen der Oden zeigt, so sehr, dass es selbst als Kriterium für die Auffindung des wahren Schlusses dienen kann, ja dass selbst der Fälschung, welche nachahmt, die Eigenthümlichkeit nicht unbekannt geblieben ist. Dies Malerische ist theils landschaftlicher Art: das Meer, der Sternenhimmel, das Mondlicht, theils figürlicher: das Bild eines schönen Knaben oder Mädchens, beides gern verbunden mit dem Bild der Ruhe, so Meeresstille, so der Sonnenuntergang mit dem ausruhenden Volk und Stier, Od. III, 6; oder das am Abend ruhend gelagerte Hausgesinde, Od. III, 18; Od. III, 27 (s. Minos). Und dies ist so wesentlich, dass es Oden giebt, deren Hauptinhalt eben in solcher Schlusswendung besteht, auf welche das Vorhergehende nur eben künstlerisch hinführt. In solcher Rücksicht entdeckt sich mir noch immer Neues, indem nämlich durch anderweitig gebotene Ausscheidung eine Stelle an den Schluss rückt, die früher von Anderem verdeckt war. Diesen Fall finde ich in Ode I, 32: Poscimur, si quid — welche eben erst dadurch Sinn und Bedeutung erhält, wie sie denn von Unbegreiflichem befreit wird. Sie ist kurz und gleichwohl muss sie sogar noch kürzer werden, um statt aus vier, nur noch aus drei Strophen zu bestehen: die letzte Strophe ist erbarmungslos zu streichen. Das Erbarmen ist freilich nicht so gross, denn es geht nichts verloren, was nicht an sich selbst unhaltbar wäre. Von vorn herein identificiert sich Horaz mit seiner Lyra, d. h. er nennt sich einen lyrischen Dichter: Poscimur: man begehrt uns, oder: Es ist an mir — ein schöner, fest auftretender Eingang. Dem nun entspricht nicht, die Lyra so im Allgemeinen anzureden, wie in der letzten Strophe geschieht und auch nicht als laborum lenimen, denn viel stolzer lauten V. 2, 3 die Worte: quod et hunc in annum Vivat et plures. Und wie gefühllos und verkehrt die Zusammenstellung: dapibus supremi Grata testudo Jovis und dahinter dies triviale laborum lenimen! Dann testudo gegenüber dem obigen barbytos, vor allem aber das unerklärliche: mihi cumque salve. Dagegen Alcäus und am Schluss sein Liebling — nigris oculis nigroque Crine decorum. Der Inhalt der Ode ist einerseits das dic age Latinum carmen mit der Wendung: quod et hunc in annum — und dann das ins Auge gefasste Ziel, der Alcäus der Römer zu werden. Damit ist alles gesagt, der allgemein gehaltene Gruss an die Leier bringt nun aber das Gedicht aus der Bahn, streitet mit seinem Inhalt und Sinn, streitet sogleich mit dem poscimur.

Es ist zu bemerken, dass die Ode, insbesondere deren letzte Strophe, auch Bentley in grosse Verlegenheit gebracht hat. Er sagt: Scio quid Interpretes de cumque illo sic nude posito dixerint, quorum ego mentem et industriam laudo. Neque tamen quisquam, quod sciam, vel ex omni qua patet, Latinitate simile exemplum afferre potuit, neque quicquam de tam singulari loco habent Grammatici veteres. Er glaubt deshalb emendieren zu müssen, aber was bringt er? mihi cuique, salve, und erklärt: hoc est, salve mihi vel cuicumque alii rite vocanti. Er hat freilich selbst kein Zutrauen zu der Sache: Iudicet lector ingeniosus; ego enim conjecturam hanc in medium protulisse contentus, tueri et praestare eam non tenebor. Unzweifelhaft ist dies keine Verbesserung, keine Lösung, eine solche ist überhaupt auf diesem Wege nicht möglich, sondern nur durch Verwerfung der Strophe. Mit dieser wird dann aber auch das Poscimur, das eben so wesentlich als schön ist, erst gesichert und befestigt. Wenn Bentley statt dessen poscimus festhielt und sogar im Text gab, so ist das eben nur Folge von der Beibehaltung der gefälschten Schlussstrophe.

Ich führe noch an, dass Peerlkamp, der, auffallend genug, die Strophe noch halten will und diesmal zur Conjectur greift, indem er mihi tuque salve versucht; aber er führt es ein mit den Worten: ut aliorum industriam excitem, si feliciores versum deploratum restituant. Das Wort zu schonen, aber die Strophe zu verwerfen, hätte freilich Peerlkamp um so näher gelegen, als er noch mehr darauf vertraut, dass sich die Interpolation durch schlechte Latinität verrathen solle, was in den meisten Fällen nicht zutrifft; aber hier konnte doch nur eine weiter auf den Inhalt eingehende Kritik zu sicherer Entscheidung gelangen — sie ist übrigens von allgemeiner Bedeutung für die Stellung der Conjecturalkritik zu derjenigen, welcher diese Blätter gewidmet sind.

Lehrs verwirft zwar die Strophe, verdirbt es aber dadurch, dass er den Schluss nicht bei V. 13 und mit dem malerischen Bilde annimmt, sondern den Schluss für verloren hält, und hier eine grössere Lücke bezeichnet. Er bringt übrigens eine Conjectur: mihi luxque, welche schwerlich Beifall findet, selbst nicht für die Feder des Fälschers.

VII.

ODE I, 12.

Es ist schon bemerkt worden, dass die Fälschung, welche in ihren Leistungen stets bestrebt ist, sich den Schein des Echten zu geben, alle Eigenheiten und besonderen Schönheiten des Dichters sehr wohl kennt, und in ihrem Sinne davon Gebrauch macht. Dies geschieht nun auch mit den malerischen Schlüssen, denen wir nicht nur in dem völlig Untergeschobenen, sondern auch nicht gar selten bei dem Einschub begegnen; da kann es sich denn ereignen, dass wir solche Schlüsse in Einem Gedicht mehr als einmal antreffen und dass, zumal bei dem Bestreben, so viel als möglich zu erhalten, der gefälschte Schluss uns über den wahren täuscht: wir schliessen bei dem zweiten Bilde und übergehen das erste. Der Fall findet sich in Ode I, 12: Quem virum aut heroa — und dieses Gedicht, dem ich bisher noch nicht vollständig gerecht geworden, ist hier nochmals in sorgfältige Erwägung zu ziehen.

In seiner ausserordentlichen Zerstörung, oder vielmehr Verunstaltung, hat es den Kritikern bereits die entsprechende Sorge gemacht; auch ich bin erst allmälig fortgeschritten, aber sogleich stark abweichend von Peerlkamp, der inmitten des Stückes 4 Strophen, V. 33—48 ausscheidet. Ich suchte (s. Minos S. 109) von diesen verworfenen Strophen die beiden letzteren beizubehalten, weil es mir darauf ankam, den wahren Schluss des Gedichtes zu gewinnen, den ich hier, wie auch anderswo, in dem malerischen Bilde erkennen zu müssen glaubte: velut inter ignes Luna minores. Ich befand mich dabei auf rechtem Wege, aber ich blieb stehen vor seinem Ziel.

Die Ode hat neuerdings noch ein ungleich grösseres Interesse gewonnen durch den vorhin nachgewiesenen Widerspruch in V. 18 und V. 51 — nec viget quidquam secundum und tu secundo Caesare — überdies durch die sehr wahrnehmbare Störung in den mittleren Strophen. Meineke hatte dennoch nicht gewagt irgend etwas zu verwerfen, während Haupt wenigstens zwei Strophen, V. 37—44 ausschliesst, trotz der Citate bei Quintilian und Priscian. Man sieht sogleich, wie schwer und schlecht V. 33: Romulum post hos sich anschliesst und das lahme prosaische dubito an memorem verräth den Interpolator; ebenso fehlt bei V. 49 wieder der Zusammenhang, die Rede kommt plötzlich auf Jupiter zurück ohne angemessene Verbindung, so dass auch ohne den gezeigten Widerspruch diese Strophen schon verdächtig erscheinen müssen. Aber auch für die Strophe V. 45—48: crescit occulto velut arbor aevo findet sich kein Zusammenhang und Anschluss an Vorhergehendes, gleichgiltig, wieviel und welche der voranstehenden Strophen wir streichen wollen, so dass also auf diesem Wege kein Gedicht gewonnen wird, wie Horaz es gemacht haben kann: die hauptsächliche Gewähr für die Richtigkeit des Streichens ist aber stets darin zu suchen, dass die neuen Ränder in erwünschter Weise zusammenpassen, häufig den Finder überraschend. Da nun dies fehlt, so ist die Aufgabe der Kritik hier nicht gelöst.

Was mich bewog mit V. 48 das Gedicht abzuschliessen, ist das malerische Bild, und hieran muss ich auch jetzt noch festhalten, wiewohl ich es anderswo erkenne. Schon war mir aufgefallen, dass eben dies Bild, und nur noch schöner und erlesener, sich am Schluss einer vorhergehenden Strophe einstellt, was zweifelhaft machen kann, denn wenn jenes wirken soll, muss es aufgespart sein, nichts Aehnliches darf voraufgehen. In dieser schwankenden Stimmung blieb ich lange, bis eine gute Stunde den Entschluss und, wie ich denn glaube, den rechten Fund gab. Das horazische Gedicht lautet:

Quem virum aut heroa lyra vel acri
Tibia sumis celebrare, Clio?
Quem deum? cujus recinet jocosa
Nomen imago?

Quid prius dicam solitis parentis
Laudibus? qui res hominum ac deorum,
Qui mare et terras variisque mundum
Temperat horis,

Unde nil majus generatur ipso,
Nec viget quidquam simile aut secundum;
Proximos illi tamen occupavit
Pallas honores

Proeliis audax: neque te silebo,
Liber, et saevis inimica virgo
Beluis, nec te, metuende certa
Phoebe sagitta.

Dicam et Alciden puerosque Ledae,
Hunc equis, illum superare pugnis
Nobilem; quorum simul alba nautis
Stella refulsit,

Defluit saxis agitatus humor,
Concidunt venti fugiuntque nubes,
Et minax, cum sic voluere, ponto
Unda recumbit.

Das halte ich für den hinreichenden Inhalt einer horazischen Ode, etwa gedichtet bei der Seereise Vergils; das Ganze ist auf den Effect des Schlusses berechnet und hier erscheint Horaz noch mehr in seiner Eigenthümlichkeit, als mir bisher bekannt war; von grossem Reiz, von hoher Eleganz aber ist an dieser Stelle der kurze Zwischensatz. Es ist in diesen Worten eine solche Schönheit, dass hier nichts folgen durfte, die Meeresstille nach dem Sturm, war durch nichts zu überbieten. Man vergleiche den wahren Schluss in Od. III, 8, u. A. Ich bekenne mich hiemit befriedigt, was ich bisher nicht war. In welchem Licht nun aber erscheint jetzt die Anfälschung! Aller Wahrscheinlichkeit nach eine doppelte. Das Gedicht ist also ganz harmlos, rein dichterisch; eben das war einer späteren Zeit zu wenig, mit Zwang und Mühe wurde Tendenz, wurde Schmeichelei hineingebracht und zwar der stärksten Art. Zum Glück verräth sich alles das selbst, wenn man es darauf ansehen will; des Widerspruchs tu secundo Caesare mit V. 18, so wie all der Unfügsamkeiten und der historischen Unordnung in der Aufzählung der Grössen Roms ward schon gedacht: man beachte noch den Unsinn in der vorletzten Strophe. [illegible] zweite und dritte Strophe scheidet sich leicht aus, wogegen die erste, die alsdann erleichtert wird, sich nicht wohl entbehren lässt. Imago als Echo kommt auch sonst vor — Vaticani montis imago, Od. I, 20. Wenn ich übrigens früher V. 37 ff. zu halten bemüht war, so bestimmte mich der schöne Ausdruck animae magnae prodigum, aber man darf sich von einzelner Schönheit nie bestimmen lassen, denn diese kann entlehnt sein, ohne dass wir im Stande sind das Original nachzuweisen, diesmal vielleicht Ovid Amor. III, 9, 64: animae prodige Galle tuae.

Und nun richte man einen Rückblick auf die verworfenen Strophen: sie werden als wohlfeileres Machwerk sich nicht verleugnen können; wie viel geringer namentlich das malerische Bild, V. 47, 48, das aber offenbar die Art des echten Schlusses wiederbringen wollte. Linkers Bedenken der Feier Catos neben Augustus, falls es eines ist (s. o.), löst sich nun aber von selbst.

Wir werden übrigens weiterhin einem Fall begegnen, wo unmittelbar hinter einander zwei malerische Schlüsse nach Art horazischer Kunst erscheinen, und keiner davon echt ist, sondern nur die wetteifernde Fälschung sich darin überboten hat.

ODE III, 21; I, 9; I, 14.

Aber ich habe noch gemachte Schulden abzutragen, frühere Verweisungen auf Künftiges einzulösen. Bei dem Ueberblick über die sämmtlichen Oden (s. o.) war ich zum öfteren in dem Fall die Darlegung abbrechen zu müssen, weil es darauf ankam neue Streitpunkte zu vermeiden. In solchem Sinn wende ich mich zunächst an eine Ode des dritten Buches, Ode 21.

Für Herstellung derselben glaube ich bereits im Minos einen wesentlichen Schritt gethan zu haben, indem ich die von Peerlkamp versuchte Hülfe, nämlich Abscheidung der letzten Strophe verwarf und dafür die Strophen 4 und 5 herauslöste, die sich ja auch als Gemeinplatz und Nachahmung charakterisieren. Allein damit ist noch immer nicht alles geleistet, ein fernerer Schritt bleibt noch zu thun. In einem Gedicht, das ein Compliment für Messala enthalten soll, ist vor allem die erste Strophe unerträglich und unmöglich: ebenso wenig rixa und insanos amores als somnus kann, einem solchen Gast gegenüber, von der Wirkung des aufgetischten Weines gesagt werden; dazu, dass das sive sive die allergewöhnlichste Art der Fälschung ist, um Zeilen auszufüllen. Aber wie diese Stellen los werden? Man könnte versuchen, da die Erhaltung der Anrede in V. 1 nothwendig erscheint, so zu verbinden:

> O nata mecum consule Manlio,
> Seu tu querelas, sive geris jocos,
> Descende —

Es kommt nämlich hier nur auf den Massiker an, nicht auf dessen Alter, im Gegentheil, Horaz will sagen: Ich weiss nicht, welchem Consul er angehört, d. h. wie alt und werthvoll er ist, aber immer stark und würdig, dereinst zu dienen, wenn Messala mich besuchen sollte. Gerade nun was Horaz hier nicht sagen will, hat die Fälschung hinzugebracht, da sie aber damit die Strophe nicht füllen konnte, noch jenen anderen Wortkram hineingestopft, welcher das schöne Gedicht vollends erstickt und umbringt. Und wohlzumerken: das nata mecum Consule Manlio ist entlehnt aus Epode 13: Tu vina Torquato meo Consule pressa meo — Horaz ist bekanntlich geboren unter den Consuln L. Aurelius Cotta und L. Manlius Torquatus im Jahr der Stadt 689. Hier aber ist es von anderem Wein gesagt, und es kommt auf dessen Alter an. Schon Buttmann hatte Verdacht bei solchen Wiederholungen, und diesmal ist sie ganz vom Uebel; dagegen begreift sich, dass man für die Anrede einen Vocativ, pia testa, begehrte, oder dessen Ausbleiben benutzte. Orelli erklärt pia mit benigna in Beziehung auf das Folgende, auch schon die querelae sind zu viel und nicht entbehrt werden können die Worte moveri digna bono die.

Wir müssen uns also zu einem anderen Heilverfahren entschliessen. Ich mache zunächst aufmerksam, dass die von Meineke und Haupt beibehaltene Lesart neglegit V. 10 aufzugeben und das von der ältesten Handschrift gebrachte Futurum negleget herzustellen ist, im Einklange mit aderit und producent in der Schlussstrophe. Dadurch gewinnen wir nicht nur an Einheit, sondern es wird eine ganz andere Situation: es handelt sich nicht um ein gegenwärtiges Gelage, zu welchem Horaz den stärkeren Wein herbeiholt, sondern er mustert in seinem Keller seinen Vorrath und gedenkt bei der Amphora, welche den Massiker einschliesst, seines Gönners Messala. Demgemäss giebt es nur Eine Rettung, nämlich die ganze erste Strophe zu streichen, und mit der Anrede an die Amphora zu beginnen, auch ohne dass sie mit Namen genannt wird. Liessen nicht die neueren Ausgaben die überlieferte Ueberschrift Ad amphoram fort, man würde mit weniger Schwierigkeit darauf eingehen. Mir lautet der Eingang der Ode wie folgt:

Quocumque lectum nomine Massicum
Servas, moveri digna bono die,
Descende, Corvino jubente
Promere languidiora vina.

Und nun wird man einsehen, wie wesentlich die von Peerlkamp mit Unrecht verworfene Strophe ist: das Ganze aber wird ein Gedicht von echt horazischem Gepräge, bestehend aus nur drei Strophen, nämlich den Strophen 2, 3 und 6, anstatt der früheren 6: wieder einmal πλέον ἥμισυ παντός.

Ich habe ferner versprochen mich über Ode I, 9: Vides ut alta — zu äussern. Sie wird erst sich selber gleich und ein des Horaz würdiges Werk, wenn wir sie ebenfalls auf drei Strophen reducieren. Dass sie mit Falschem überladen ist, wurde zuerst von Meineke bemerkt, während Peerlkamp hier sein kritisches Messer zurückhielt. Allein ich konnte mich nicht damit einverstanden erklären, dass mit blosser Ausscheidung von Strophe 3 das in seinem Schluss so überaus schöne Gedicht schon in Ordnung gebracht sei und seine wahre Gestalt erhalten habe. Wie das Gedicht einmal ist, kann diese Strophe sogar nöthig erscheinen als Uebergang zur folgenden, welche sich keineswegs organisch an die zweite anschliesst, wie das doch die Probe der richtig vollbrachten Aussonderung sein müsste. Im Minos hatte ich vor allem die erste Strophe abgetrennt, und, so gross und auffallend das Wagniss ist, ich halte daran fest. Aber ich habe mich seitdem überzeugt, dass auch das nicht genügt. In der That greift das Verderbniss viel tiefer: es ist die ganze erste Hälfte, d. h. die Strophen 1, 2 und 3, zu verwerfen, so dass das Gedicht beginnt: Quid sit futurum, d. h. mit der Anrede an den puer, V. 16. Dem entsprechen nun die Worte: Donec virenti canities abest und dass im Folgenden campus et areae empfohlen werden, so wie die Art wie die verstolene, schüchterne Liebe gezeichnet wird. Die Fälschung nun hat einen anderen ganz ungehörigen Gegensatz hinzugebracht, nicht Alter und Jugend, sondern Winter und Wein — um hier dem Alcäus Entnommenes anzubringen, wie dies bereits die Erklärer des weiteren nachweisen; es fällt also wieder eine Nachahmung weniger dem Horaz zur Last.

Ueber die Situation klar zu werden, hat den Erläuterern bisher viel Noth gemacht, ohne dass ihnen etwas gelingen konnte; diese Schwierigkeit fällt jetzt weg, aber ich halte nun auch dafür, dass der Name Thaliarchus gar nicht mehr für ein Nomen proprium zu nehmen ist, dass der Fälscher, der sich besonders auf Griechisches versteht, vielmehr einfach den ϑαλίαρχος, d. h. den Vorsitzer des Gastmahls gemeint hat, der hier reichlicheren Wein bringen soll; er hat uns nun auch weiter keine Sorge zu machen, so wenig als die Ausfindung eines Ortes, von dem ihm der Soracte sichtbar sein kann, zumal bei Abend und Nacht, wohin doch das Gastmahl gehört. Aber dies Gastmahl selbst können wir hier nicht brauchen. Dagegen ist hervorzuheben, dass das Gedicht in seinen drei Strophen das unverkennbare Gegenstück zu Ode I, 11 bildet: dem puer entspricht dort das Mädchen, Leuconoe, und beide werden in gleicher Weise, da Jugend und Leben flieht, zum Lebensgenuss eingeladen. Das Verhältniss beider Gedichte, die nicht zufällig in der Nähe stehen, wird aber noch ein engeres, beide Gedichte treten in noch nähere Beziehung, wenn, wie ich denn glaube, Ode I, 10, welche sie trennt, als Werk der Fälschung zu streichen ist, wovon weiter unten. Diese Beziehung der beiden Stücke ist aber auch von dem Interpolator in Ode I, 9 selbst anerkannt worden, denn ich täusche mich nicht, wenn ich annehme, dass V. 5 und 6 aus Ode I, 11 eingewirkt habe auf die von Meineke entdeckte Fälschung, übrigens vielleicht eine von zweiter Hand, weil ja der Sturm streitet mit den hochbeschneiten, vom Schnee belasteten Wäldern.

Noch ist mein Wort einzulösen in Betreff der Ode I, 14: O navis, referent —. Peerlkamp hat hier die letzte Strophe ferngehalten, gewiss richtig, aber nicht ausreichend; Lehrs, der mir hinsichtlich der Verwerfung der nächsten Ode: Pastor cum traheret — gefolgt ist, will diese ganz, wie sie überliefert worden, erhalten: ich bin genöthigt sie ganz zu verwerfen, gleich jener, deren Schicksal und Herkunft sie überhaupt zu theilen scheint. Schon ein allegorisches Gedicht dieser Art von Horaz ist auffallend, allein das wäre kein Grund es zu beseitigen, man müsste sagen, der Dichter sei um eine Tonart reicher. Mehr bedeutet, dass der Vergleich des Staates mit dem Schiff zu seiner Zeit nichts Neues war, wie er denn bei Cicero u. A. vorkommt; aber entscheidend wird die Ausführung, die Abwesenheit alles Poetischen und jedes Zuges, in dem sich ein Dichter erkennen liesse. Prosa und sinnlose Uebertreibung steht neben einander, alles schief und verkehrt. Wie kann denn das Schiff den Hafen suchen, wenn ihm Ruder, Mast, Segel, Taue fehlen! Erst wird es zum Hafen gewiesen und dann doch wieder vor den Cycladen gewarnt. Mit Recht hat der Plural carinae befremdet, aber unerträglich ist der ganze Satz: ac sine funibus Vix durare carinae Possunt imperiosius Aequor: als ob denn die Taue bis an den Kiel reichten! Und das absolut unpoetische vix! Und noch vieles Andere, das aufzuzählen widerstrebt. Horaz, eben wie Schiller, spricht stets mit voller Kenntniss der Sache, nur ein Rhetor, ein stubenhockender Schulmann konnte so von Schiffen reden, so die abgenutzte Allegorie aufwärmen!

IX.

ODE IV, 9.

Und hier ist nun der Ort ein bisher gleichfalls noch Vorbehaltenes zu geben, die Aeusserung über Ode IV, 9. Dass dieselbe dem Horaz unähnlich sieht, muss bald einleuchten, und Peerlkamp, Martin, meine Wenigkeit und Lehrs, wir haben gesucht das Werk der horazischen Art und der Möglichkeit des Bestehens näher zu bringen, aber jeder an einer anderen Stelle: Peerlkamp strich zwei mittlere Strophen, V. 17—24, weil er nämlich glaubte es sei dies eine schlechte Amplification des Vorhergehenden, der trojanische Krieg sei mit Helena und Agamemnon hinreichend bezeichnet, so dass es nicht noch des Teucer, Idomeneus und Sthenelus bedürfe, und bezeichnet diesen Zusatz als Glosse von der Hand der Grammatiker. Aber das reicht nicht aus, er versucht ausserdem noch eine Versetzung, indem er die Strophen ordnet, wie folgt 4: non sola comtas — 7: vixere fortes — 8: paullum sepultae, 9: Impune Lolli — 10: vindex avarae, 11: judex honestum, 1: ne forte credas, 2: non si priores, 3: nec siquid olim — d. h. er setzt die drei Anfangsstrophen an den Schluss: Quo facto sententia exoritur facilis et expedita. Das kann ich nun nicht zugeben, denn was sich in Peerlkamps prosaischer Auflösung allenfalls ausnimmt, wir kennen es von Döderlein her, erscheint sogleich ganz anders, wie wir auf die Originalworte zurückkehren. Er hat auch niemanden überzeugt. Aber ich verstehe den Kritiker ganz wohl: ihm erschien das anmaassliche Auftreten mit der Bedeutung der Dichtkunst und des Dichters unzulässig, er sah nur eben, dass das Gedicht, wie es vorliegt, nicht bestehen kann, er suchte nach Milderung. Die ersten Strophen sind anstössig, man mag sie setzen, wohin man will: dies bewog mich sie zu streichen und, im Minos, anzuheben mit Non sola comptos — dann aber die Schlussstrophen zu entfernen. **Martin** dagegen, was mir vorübergehend Eindruck machte, streicht V. 39—50 und **Lehrs** wieder nimmt nach V. 34 eine Lücke an, versetzt dann aber im Folgenden die einzelnen Verse: 37, 38, 35, 36: credat Judaeus Apella! Es stimmen mithin alle nur darin überein, dass ein Wesentliches geschehen muss.

Nach wiederholter Ueberlegung denke ich nunmehr ganz anders, das Gedicht kann bleiben wie es ist, denn es ist nicht von Horaz und keine Aenderung, wenn sie auch hie und da erleichtert, kann aus dem Carmen ein horazisches machen, es fehlen dazu eben alle positiven Kennzeichen, dagegen glaube ich die positiven Merkmale der Unterschiebung zu erkennen, so deutlich, wie man es nur irgend erwarten kann. Es ist alles Rhetorenmachwerk und Stümperei. Wie könnte der Dichter in so prosaischer Weise, in solcher Breite und so ruhmredig von sich und seiner Kunst sprechen, in deren Händen die Unsterblichkeit sei, er, der das Dauniae defende decus Camoenae aussprach! Und nun, wiefern soll Lollius unsterblich durch ihn werden! Wegen seiner tot labores! Weil er prudens, et secundis temporibus dubiisque rectus, weil nicht geldgierig, weil er, gleich darauf, consul non unius anni! Gewiss kann von alledem kein Wort dem Horaz gehören. Ein fernerer Grund bleibt vorbehalten.

X.

ODE II, 16.

Ode II, 16: Otium divos — bringt im Einzelnen und Ganzen grosse Schwierigkeit, aber so sehr dies anerkannt worden, ist die ausscheidende Kritik hier mit Zurückhaltung verfahren, denn Peerlkamp bezeichnet keinen Vers und keine Strophe mit seiner Cursivschrift, so dass ich der erste bin, welcher gewagt hat die Strophen 3 und 4 in Verdacht zu ziehen, Minos S. 333; ich darf nun zwar festhalten an ihrer Unechtheit, habe mich aber seitdem und namentlich auch durch Lehrs, überzeugt, dass die Sache keineswegs so einfach und das Verderbniss ungleich grösser ist. Das planlos hin und her Geworfene des Gedichts hat nicht entgehen können; Peerlkamp beginnt seine Kritik mit den Worten: Jam Homius declaravit, se non perspicere, quomodo sententiae hujus carminis essent connexae. Post Homium interpretes frustra conati sunt, illud explicare; dies sei namentlich Mitscherlich begegnet, der, den einzelnen Versen gegenüber, seine Inhaltsangabe nicht aufrecht erhalten könne und damit schliessen müsse, der Begriff des otium sei parum accurate gefasst, worin man ihm beistimmen wird. Und was nun urtheilt Peerlkamp, wie sucht er Hülfe zu bringen? Er nimmt auch eine Lücke, d. h. den Ausfall von vier Zeilen an, was er in keinem anderen Stück thut, aber nicht wie Lehrs nach V. 4, sondern nach V. 6, also inmitten der Strophen, womit freilich nicht viel geholfen ist, da die ganz besonders anstössigen Verse 5 und 6 verbleiben. In der That hat die Annahme von Lehrs, falls man überhaupt Glauben haben kann an solche Lücken, mehr Sinn und Vortheil. Dagegen als guten Griff habe ich bereits bezeichnet, dass Lehrs die drei letzten Strophen abscheidet, denn diese sind nur eben die sehr unpassende Ausführung des nihil est ab omni Parte beatum. Nicht nur würde die Kraft des Spruches dadurch verloren gehen, sondern es erweisen solche von Horaz an seinen Freund gerichteten Worte sich auch sogleich als unmöglich, die Unhöflichkeit, die Taktlosigkeit könnte nicht grösser sein, denn Reichthum, der Gabe der Muse gegenüber gestellt, würde immer eine solche Rolle spielen. Diese Ausscheidung nun, mit der, wohlzumerken, eine beliebte und vielgebrauchte Stelle fällt, der tenuis spiritus Grajae camoenae, halte ich für wohlbegründet, kann aber damit durchaus noch nicht die Herstellung des Gedichtes zugeben. Lehrs selbst ist dieser Ansicht nicht gewesen, denn er giebt zugleich noch die sechste Strophe auf: Scandit aeratas — das aber halte ich nicht sowohl für fraglich, als vielmehr für sehr bedenklich.

Um hier einen Schritt weiter zu kommen, fasse man auf, was sich in dem Gedicht mit einander verträgt und zusammen gehört, und wiederum, was mit einander streitet. Zunächst bemerke ich den Zusammenhang der beiden ersten Strophen, die zweite kann die erste nicht entbehren, weil für diese das Verbum rogant aus dem rogat in V. 1 entnommen werden muss, aber auch die erste kann nicht wohl die zweite entbehren, weil hier die dreifache Wiederholung wesentlich ist, ausserdem genügt die einfache Erwähnung des Schiffers, der sich in der Noth nach Ruhe sehnt, keineswegs, es muss dies in grösserer Allgemeinheit, also mindestens in zwei Fällen vorgeführt werden. Ein neuer Grund hiefür ergiebt sich, so wie wir den Zusammenhang dieser beiden Strophen mit Strophe 6: Scandit aeratas — bemerken, denn hier finden wir das Schiff und die stürmenden Reiter wieder, und hier treffen wir auf den Gegensatz des otium in cura.

Was dagegen nicht wohl mit einander bestehen kann, indem es theils sich wiederholt, theils mit einander streitet, wäre Folgendes: die eben erwähnte cura in Strophe 6 darf nicht in Strophe 3 vorweg genommen und hier ausgebreitet werden und das circa tecta volantes kann nicht neben ocior cervis et cet. stehen. Strophe 3 und 4 sind eine lahme Ausbreitung von non gemmis neque purpura venale neque auro, welche das Gedicht aus der Bahn lenkt. Cupido sordidus aber wiederholt sehr lästig und unerträglich die folgende vitiosa cura. Man kann endlich noch Anstoss nehmen an dem se quoque fugit und dem Folgenden, wo nämlich die cura nicht in das Innere versetzt, sondern vielmehr als äusserlich folgend personificiert wird. Gewiss nun führt das Streitende auf Ausscheidung, sei es des einen oder des anderen Gliedes, das Zusammenstimmende aber auf Beibehaltung. Aus ersterem Grunde habe ich bereits früher (s. Minos S. 333) die Strophen 3 und 4 in Verdacht gezogen, und habe alle Ursache dabei zu verbleiben, aus letzterem Grunde aber kann ich den Ansichten von Peerlkamp*) und Lehrs, die in Strophe 2 eine Lücke annehmen, nicht beipflichten, namentlich aber halte ich die Ausscheidung der sechsten Strophe, welche Lehrs verlangt, für fraglich und bedenklich, weil eben dadurch Thracien und die Meder in Strophe 2 sich erklären. Demnach nun bin ich der Meinung, es sei zunächst ein Gedicht zu construieren, bestehend aus den Strophen 1, 2, 5, 6, also lautend:

Otium divos rogat in patenti
Prensus Aegaeo, simul atra nubes
Condidit lunam neque certa fulgent
Sidera nautae.

Otium bello furiosa Thrace,
Otium Medi pharetra decori,
Grosphe, non gemmis, neque purpura venale neque auro.

Quid brevi fortes jaculamur aevo
Multa? quid terras alio calentes
Sole mutamus? patriae quis exsul
Se quoque fugit?

Scandit aeratas vitiosa naves
Cura, nec turmas equitum relinquit,
Ocior cervis et agente nimbos
Ocior euro.

---

*) Eine selbst von Peerlkamp angenommene Lücke verdient Aufmerksamkeit; seine Worte lauten: Ego dudum suspicatus sum librarium aliquem in Ms. suo, unde nostra originem ducunt, quatuor versus omisisse post versum: Otium Medi pharetra decori.

Dies ist ein abgerundetes Gedicht, in sich voll Zusammenhang und ohne die innere Verworrenheit, an welcher der überlieferte Text so stark leidet. Ich habe übrigens durch die Emendation nautae statt nautis noch der ersten Strophe wesentlich nachzuhelfen gesucht, das prensus steht jetzt nicht mehr so einzeln und wir bekommen nur dasselbe, nicht ein anderes Subject, was kaum zulässig erscheint. Dennoch möchte ich nicht verbürgen, dass wir hierin ein Werk des Horaz besässen, sondern eben nur den Kern, an den sich das Uebrige angesetzt hat, immer noch eine Unterschiebung, die Arbeit eines Nachahmers. Für Horaz genügt das Gedicht noch keineswegs, es fehlen die positiven Anzeichen seiner Kunst und seines Genius, es verbleibt dagegen noch gar manches, was ihm nicht zuzutrauen ist, sowohl im Einzelnen als im Ganzen. Im Ganzen besonders die Schiefheit des Gegensatzes von otium und cura und dass letztere bald nach aussen, bald ins Innere der Menschenbrust versetzt wird, hier in der That nicht ein Geringes. Im Einzelnen bleibt die bello furiosa Thrace und die Medi pharetra decori auffallend, namentlich auch der letztere Ausdruck; ferner das terras alio calentes Sole mutamus, während das mutamus zwei Dinge verlangt, die mit einander vertauscht werden, wie auch an anderen Stellen des Horaz, auf welche Bentley hingewiesen hat; endlich und ganz besonders der Wettlauf der cura mit den Reitergeschwadern und der doppelte Vergleich mit den Hirschen und dem Oststurm. Horaz wahrlich weiss seine Farben besser zu Rath zu halten. Aber diese Stelle, namentlich mit dem wiederholten ocior bezeichnet uns den Schluss des ursprünglichen Gedichtes, den der Versificator dem Vorbilde abgesehen hat. Und was das ocior euro anlangt, so ist auch dies entlehnt als eine den Versificatoren geläufige Verbindung, ausgehend von Vergil, Aen. VIII, 25; XII, 733; man vergl. Sil. Ital. II, 173; III, 292; IV, 6; ferner Claud. cons. Prob. 100. Stat. Theb. IV, 521.

Die nächste Anfälschung nun ist Strophe 7 mit der lehrhaften Schlusswendung, und diese hat dann wieder die folgenden drei Strophen nach sich gezogen, durch welche vollends das Gedicht ganz aus den Fugen gekommen und im Munde des Horaz unmöglich geworden ist.

Was den Verdacht einer hier vorliegenden Unterschiebung vermehrt, ist der Umstand, dass wieder dies Stück sich inmitten solcher Oden befindet, gegen welche bereits der Verdacht rege geworden, ich bemerke nur, dass die von Peerlkamp mit Grund verworfene Ode 15, also die vorhergehende, in dem Verzeichniss des Diomedes fehlt und dass auch die Echtheit von Ode 17 schwer zu behaupten ist. Dazu nun scheint hier recht eigentlich ein Fall vorzuliegen, auf den Meinekes Mahnung passt: man solle sich nicht vom Klang der Worte täuschen lassen — nec dulci verborum sono se decipi patiatur. Und was den Inhalt anlangt, so ist, was bestechen könnte, entlehnt, aus Seneca, Bacchylides u. A. wie bereits Orelli nachweist.

Einer besonderen Bemerkung bedarf aber noch der Umstand, dass die zugleich dreiste und schlaue Fälschung sich des Namens Grosphus bedient. Das könnte stutzig machen, wenn dieser Grosphus nicht aus Epist. I, 12, 22 entnommen wäre; es ist dies aber wohl in Erinnerung zu behalten für einen ähnlichen Fall, oder deren mehrere. Die Unhöflichkeit in Vers 31: tibi quod negarit, ist dann aber eine Sache für sich und gehört einem Anderen.

XI.

ODE III, 27.

Ode III, 27: Impios parrae — ist eine der längsten und schon darum verdächtig, sie enthält aber auch in ihren 19 Strophen viel des Fraglichen und Abstossenden, so dass Peerlkamp davon nicht weniger als 14 gestrichen hat, d. h. mehr als in irgend einer anderen Ode. Und gleichwohl ist dies nicht hinreichend. Lehrs erklärt die ganze Ode für unecht. Hierin kann ich ihm nun zwar nicht beistimmen, allein ich muss zugeben, dass er nicht ohne Grund über Peerlkamp hinausgegangen sei: er befindet sich hier aber in einem ähnlichen Verhältniss, wie Guiet in Ode I, 1: er nämlich sah sich genöthigt die ganze Ode zu verwerfen, weil er nicht im Stande war mit Ausscheidung einzelner Verse etwas des Horaz Würdiges herauszufinden. Wie letzteres nun dort gelungen ist, könnte es auch hier vielleicht geschehen, und so viel muss eingeräumt werden, dass Peerlkamp noch nicht die Herstellung giebt; er hat dennoch, aber mehr zufällig, den richtigen Schluss gefunden.

Dieser Schluss ist, wie ich das schon im Minos bezeichnete, in dem malerischen Bilde bei V. 33 anzunehmen, nun aber bleibt, damit ein schönes Gedicht gerettet werde, noch ein Ferneres zu thun. Wenn Peerlkamp die zweite, dritte und sechste Strophe verwarf, so ist hier nur noch die mit Unrecht verschonte erste hinzuzufügen, und es erwächst in wahrhaft überraschender Weise ein echt horazisches Werk:

Sis licet felix ubicumque mavis,
Et memor nostri, Galatea, vivas,
Teque nec laevus vetat ire picus
Nec vaga cornix.

Sed vides quanto trepidet tumultu
Pronus Orion. ego quid sit ater
Hadriae novi sinus et quid albus
Peccet iapyx.

Sic et Europe niveum doloso
Credidit tauro latus, at scatentem
Belluis pontum mediasque fraudes
Palluit audax.

Nuper in pratis studiosa florum et
Debitae nymphis opifex coronae
Nocte sublustri nihil astra praeter
Vidit et undas.

„Ein blödsinniges Gedicht“ sagt uns Lehrs — er sagt es von dem Ganzen, jetzt wird er es nicht mehr sagen dürfen. Seine Argumentation geht aus von der Voraussetzung, dass Strophe 1 untrennbar vom Ganzen sei, aber das ist sie eben nicht, die ersten drei Strophen sind augenscheinlich aus V. 15 herausgesponnen, so wie der Schluss an das Bild der Europe ungeschickt angeklebt; wir werden noch ganz Aehnliches kennen lernen, was denn recht einen Einblick in das Wesen dieser Interpolationen giebt. In der dritten Strophe darf man freilich nicht lesen, wie leider noch in allen neueren Ausgaben gelesen wird, et scatentem, sondern hier ist mit Nothwendigkeit von Bentleys Emendation Gebrauch zu machen at scatentem. Er sagt sehr richtig, aber nur zu schwach: Melius tamen, opinor, erit, si at pro et legeris: cum inter bina haec orationis membra antitheton esse debeat. Europa inquit, in litore ludibunda se audacter tauro commisit, at mox in medias undas abrepta tum demum metu expalluit. In der That kommt nur so ein vernünftiger Sinn heraus, aber auch ein ganz befriedigender und gewiss ist es zu tadeln, wenn verworfen wird ohne von gebotenen Mitteln der Herstellung Gebrauch zu machen. Auch anderswo, z. B. Ode II, 20 hat Lehrs für unecht erklärt, ohne den Versuch der Rettung zu machen — und er war schon vor ihm gemacht.

Was nun den Inhalt unseres Gedichtes anlangt, so bezieht er sich sehr wahrscheinlich auf Wirkliches und Persönliches, wie denn jetzt die angeredete Person sogleich zu Anfang, in die zweite Zeile, zu stehen kommt, gleich den meisten echten

Stücken; das Nähere lässt sich freilich nicht ermitteln, doch spricht ja das Gedicht durch sich selbst. Wie schon Lambin richtig auffasste, ist es nicht sowohl ein Abschied beim Beginn der Reise, als vielmehr eine Abmahnung von derselben: trotz ihrer jetzigen Kühnheit werde sich Furcht einstellen — wie es Europa ergangen. Das Poetische des Bildes lässt sich nicht verkennen, eben so wenig der echt horazische Schluss. Und könnte nicht auch der entführende Stier seine Bedeutung haben?

XII.

ODE III, 5.

Einen ähnlichen Fall finde ich nun in der Regulusode III, 5. Dass sie falsche Strophen enthalte, ist Peerlkamp entgangen, und was ihm noch mehr entging, war der richtige Anfang, dessen Entdeckung ich mir glaube zueignen zu dürfen. Der Fund hat leider auf Lehrs keinen Eindruck gemacht, aber auch er hat seinerseits einen Schritt gethan, welcher Aufmerksamkeit verdient, er streicht nämlich inmitten des Gedichtes zwei Strophen, V. 17—24. In der That, sehr kühn, und doch wieder nicht kühn genug, denn er liess ein Hauptsächliches übrig.

Schon ohne diese Anregung bin ich darauf gekommen, dass hier nicht still zu stehen sei. Bei allem Schönen und Grossen, was die Ode enthält und zu enthalten scheint, erweisen sich doch bei genauer Betrachtung bedeutende Uebelstände, sie verliert sich planlos auf ganz Anderes, als wovon sie ausging. Hatte ich bei V. 5 den ursprünglichen Anfang aufgefunden, so war die strenge Consequenz davon zu verfolgen. Die sechste und siebente Strophe, darin stimme ich mit Lehrs, müssen fehlen. Das si non periret hinkt nach als fremdes Flickwerk und der metrische Fehler, der trotz aller Heilversuche glücklicherweise sich als unheilbar erweist, giebt den Fingerzeig, dazu dass V. 22 V. 35 wiederholt, allemal ein Kennzeichen der Interpolation. Aber mit dieser Ausscheidung ist es lange nicht gethan. Ich halte zunächst dafür, man werde nach V. 28: Lana refert medicata fuco ein Punctum zu setzen haben. Nec vera virtus, was schon besser in dem Bilde enthalten ist, geht lahm hinterdrein als prosaische

Erklärung, und sicherlich ist das keine vera virtus, welche in solcher Art verloren gehen könnte. Ebenso auffallend ist auch V. 31, 32: Si pugnat extricata densis Cerva plagis — denn die Hirschkuh braucht nicht erst in dichten Netzen gefangen zu sein, um den Kampf aufzugeben, sie kämpft überhaupt nicht, und gewiss gab es für den römischen Krieger keinen abgeschmackteren Vergleich. So werden denn überhaupt die langen, dem Regulus in den Mund gelegten Worte etwas schwach und redselig. Auch im Folgenden ist in Wendung und Ausdruck mancherlei Prosaisches: ich bemerke besonders noch die Wiederholung von removisse V. 43, und dimovit V. 51, welches letztere wieder nicht auf die Clienten passt; desgleichen V. 41 ff. die Gattin und die Kinder, darauf V. 47 die trauernden Freunde und dann wieder V. 52 die propinqui. Aber was nun thun: sollen wir etwa alles verwerfen von V. 28 ab? Es giebt, meines Erachtens, zwei Wege, einmal: ein Gedicht zu construieren, aus den Strophen 2, 3, 4 und 7, wobei das Ganze sich nicht allzuweit von seinem Ausgang entfernt, aber freilich der Verlust der sehr schönen Endstrophen zu beklagen wäre; obgleich letztere allenfalls auch als Nachahmung von Ovids Metamorphosen IX, 236 genommen werden könnten und zu bedenken wäre, dass die Fälschung sich am Schluss einer reichen Literaturperiode befindet, welche aus uns unbekannten Quellen immer noch Treffliches darbot. Der andere Weg, dem ich unbedingt den Vorzug gebe, ist nun der, das Gedicht in folgender Weise herzustellen:

Milesne Crassi conjuge barbara
Turpis maritus vixit et hostium
Proh curia inversique mores!
Consenuit socerorum in armis

Sub rege Medo Marsus et Appulus,
Anciliorum et nominis et togae
Oblitus aeternaeque Vestae,
Incolumi Iove et urbe Roma.

Hoc caverat mens provida Reguli
Dissentientis condicionibus
Foedis et exemplo trahenti
Perniciem veniens in aevum:

Auro repensus scilicet acrior
Miles redibit, flagitio additis
Damnum: neque amissos colores
Lana refert medicata fuco!

Atqui sciebat, quae sibi barbarus
Tortor pararet; non aliter tamen
Dimovit obstantes propinquos
Et populum reditus morantem,

Quam si clientum longa negotia
Dijudicata lite relinqueret,
Tendens Venafranos in agros
Aut Lacedaemonium Tarentum.

Ich vertraue darauf, dass diese Verse durch sich selbst sprechen werden, hier ist alles gedrungen und gewichtig, der wahrhaft heroische Charakter ist hergestellt, jeder Anstoss entfernt. Ich hebe noch hervor, dass erst nachdem V. 42 das capitis minor gefallen ist, das atqui sciebat zur Geltung gelangt. Und haben nicht auch die Verse Bedenken: et virilem torvus humo posuisse vultum, donec labantes — da doch dies nicht von seinem Schweigen, sondern von seiner Rede zu erreichen war. Auch bei dem fertur V. 41 stosse ich an, kann aber den Verlust von conjugis osculum und parvosque natos hier durchaus nicht beklagen; es ist das ein Rührstück, das zum Ernst der Situation und zum Eingang durchaus nicht passt. Und nun ist, nach meinem Gefühl, der ruhig ausklingende Schluss von grosser Schönheit, so wie das Ganze jene stille Grösse an sich trägt, welche in der Kunst ein Höchstes ist. Wie weit von alledem entfernt die Ueberlieferung!

XIII.

ODE IV, 4.

In diesem Zusammenhang ist nun nochmals Ode IV, 4 der Kritik zu unterwerfen, d. h. diejenige, von der die Sichtung der horazischen Oden ausgegangen ist, und von der die dem Sueton beigelegte Lebensbeschreibung des Dichters berichtet, sie sei auf besonderen Befehl des Augustus verfasst worden und überhaupt Ursache der Herausgabe des vierten Odenbuches. Dass die Störung sich noch weiter erstreckt als auf die von Faber und Lambin ausgeschiedenen Verse, trat bald entgegen, aber nach allem, was seitdem versucht worden, hat das Stück noch keineswegs eine lebensfähige Gestalt gewonnen; auch ich habe dem Meinigen noch manches nachzutragen. Es bedarf hier ganz besonders des Mutes, der aber nach dem, was so eben entwickelt worden, schon gerechtfertigter erscheint.

Es ist wohl mit der Darstellung dessen zu beginnen, was von verschiedenen Kritikern bereits ausgeschieden worden. Faber, Lambin und Guiet strichen die unleidliche Parenthese bei V. 18, Buttmann, Struve und Meineke V. 73—76, welche aber Peerlkamp auffallenderweise beibehält, während er, sehr künstlich, die Verse 2, 3, 4 und 6 fernhält und V. 1, 5, 7, 8 zu einer Strophe verbindet, ausserdem die Strophen V. 41–48 und die Schlussstrophe V. 73—76 ausscheidet. Meinerseits strich ich (s. Minos S. 346) noch die beiden Strophen V. 29—36, welche nur den Inhalt der vorhergehenden Strophe zu wiederholen, und ich halte daran fest; ebenso bleibt Strophe 3 verdächtig, zumal da ich auf die in der Ode vorhandene Menagerie aufmerksam machen musste: Adler uud Schafe, Reh, Löwin, junger Löwe, Stiere, Rosse, wieder Adler und

Tauben, dann Hirsche und Wölfe, endlich noch Drachen und Hyder, gewiss wenig geschmackvoll und nimmermehr horazisch. Auch nehme ich in den Strophen 6 und 7 eine andere Satzbildung an, setze also eine andere Interpunction, nämlich nach revictae ein Punctum oder mindestens Semikolon, damit die victrices catervae revictae als Apposition zu Vindelici kommen, und mit sensere ein neuer Satz beginnen könne, dies nämlich ist nothwendig, damit der schöne und sicherlich beabsichtigte Parallelismus zu Anfang der beiden Strophen: videre, sensere ins Licht trete.

Ist nun hiedurch das Gedicht schon um Vieles erleichtert, hat es schon sehr gewonnen durch die unmittelbare Verbindung von V. 28: — in pueros animus Nerones mit V. 37: Quid debeas, o Roma, Neronibus, so verbleibt doch noch manches, das hindert eine horazische Ode zu erkennen, und die früheren Erfahrungen verweisen nur auf Annahme noch weiterer Interpolation. Nach meiner Anschauung glaube ich das nachstehende Gedicht construieren zu dürfen, das freilich dem überlieferten sehr unähnlich sieht. Es kommt hier zunächst auf die Richtung an, in welcher die Restauration geschieht; Mancher der dieselbe zugiebt, will darin vielleicht nicht so weit gehen, aber ich halte hier das Aeusserste für das am besten Gerechtfertigte.

Videre Raetis bella sub Alpibus
Drusum gerentem Vindelici, diu
Lateque victrices catervae,
Consiliis juvenis revictae;

Sensere quid mens rite, quid indoles
Nutrita faustis sub penetralibus
Posset, quid Augusti paternus
In pueros animus Nerones.

Quid debeas, o Roma, Neronibus,
Testis Metaurum flumen et Hasdrubal
Devictus et pulcher fugatis
Ille dies Latio tenebris,

Qui primus alma risit adorea
Dirus per urbes Afer ut Italas
Ceu flamma per taedas, vel Eurus
Per Siculas equitavit undas.

Post hoc secundis usque laboribus
Romana pubes crevit et impio
Vastata Poenorum tumultu
Fana deos habuere rectos,

Dixitque tandem perfidus Hannibal:
Cervi, luporum praeda rapacium,
Sectamur ultro, quos opimus
Fallere et effugere est triumphus.

Nil Claudiae non perficient manus,
Quas et benigno numine Juppiter
Defendit et curae sagaces
Expediunt per acuta belli.

Auf diese Weise erhalten wir ein Gedicht, das den Sieger feiert, jedoch so, dass hauptsächlich auf Augustus der Glanz des Sieges, so wie überhaupt auf seine Bestrebungen zurückfällt, ein Gedicht, das sich denen zu Anfang des dritten Buches nach Inhalt und Form sogleich anschliesst. Es ist hier alles erhalten, was dem Wesen des Dichters gehört, dagegen fern geblieben, was in der Art der Interpolatoren liegt, dahin rechne ich besonders den schwülstigen Eingang, der alles Folgende entkräftet und die gleichfalls gefälschten Adler in Vers 31 vorweg nimmt, namentlich auch den patrius vigor, der auf Jupiters Adler sehr wenig passt (s. w. u.). Der Löwe neben dem Adler ist nun noch besonders zu viel, noch mehr die caprea; es kam auf das vidit an, um dadurch dem folgenden videre sich anzukleben, doch hat letzteres vielmehr in dem sensere seine Bindung. Die von Peerlkamp verworfene Strophe: qui primus alma — kann nicht fehlen, weil der ille dies eine Ausführung verlangt, ebenso wenig die Strophe: post hoc secundis — wegen des tandem in der nächsten. Wichtiger ist die Rede des Hannibal abzukürzen, zumal da das fallere et effugere als bester Triumph durch nichts überboten werden kann. Die folgende Rhetorik in Hannibals Munde führt nun ganz von dem Thema ab und dass mit Hasdrubals Tode alles verloren sei, kann unmöglich ein Hannibal aussprechen. Die letzte von Peerlkamp mit Unrecht verworfene Strophe giebt nun dem Gedicht erst seinen natürlichen Abschluss, man darf aber nicht bei der allerdings kühnen Wendung anstossen, dass der Karthager von Juppiter spricht: er erkennt eben die Macht des grossen Gottes an, so wie auch, prophetisch, die Weisheit des Augustus, denn das ist offenbar der Sinn der curae sagaces. Ich glaube hierin wieder horazische Feinheit zu erkennen, die man ihm nicht nehmen darf.

Was nun die Erwähnung bei Sueton anlangt, so ist schwer, sie nicht mit der vielfachen Interpolation in Verbindung zu bringen, denn erst bei der so starken Erweiterung, welche das Gedicht erlitten, konnte der Anschein einer Bestellung von Seiten des Augustus, gleich der des carmen saeculare, erwachsen, aber schon die sehr ausdrückliche Feier des letzteren scheint dem zu widersprechen.

Halten wir nun das hergestellte Gedicht mit unserer Reduction der Regulusode zusammen, so wird sich die Aehnlichkeit der echten Dichtung, so wie die Aehnlichkeit der Interpolation nicht verkennen lassen, und wohl wäre möglich, dass wir für letztere in beiden Fällen dieselbe Hand hätten; ich halte aber dafür, dass diese Dinge, so wie auch die früher betrachteten Erweiterungen, sich gegenseitig unterstützen, denn es handelt sich nicht mehr um einzeln stehende Fälle. Und das gilt nun auch noch weiter.

XIV.

ODE III, 16.

Es ist zunächst die Betrachtung der Ode III, 16: Inclusam Danaen — anzuschliessen: ein im höchsten Grade gestörtes Gedicht, an welchem trotz seiner starken Ausscheidung, Peerlkamp nicht geholfen, überhaupt sein Meisterstück nicht gemacht, noch viel weniger freilich Lehrs, dem indessen beizustimmen ist, wenn er die Ode eine der schwierigsten Aufgaben nennt. Er sucht die Lösung gerade da, wo sie nach meinem Dafürhalten nicht zu finden ist und sympathisiert nur mit der Fälschung, indem er die 11 Strophen des Textes auf 6 reduciert, von denen ich aber nur 2 für echt halten kann, denn die übrigen echten werden verworfen, und dabei bedarf es noch einer nicht unerheblichen Veränderung. Aber schon vor ihm (Programm des Posener Gymnasiums von 1865) hatte sich Martin an der Ode von neuem versucht, er befriedigt jedoch Lehrs eben so wenig als mich, denn er behält noch die dritte Strophe: Aurum per medios — und die achte: Purae rivus aquae — welche L. gleichfalls glaubt verdammen zu müssen. Es sind meistens Unschicklichkeiten und Unzuträglichkeiten, woran die beiden Kritiker Anstoss nehmen, die ich aber nicht sämmtlich für begründet halten kann; wenn z. B. L. zu jugerum paucorum et segetis certa fides bemerkt: es folge nicht, dass die Ernte eines kleinen Ackers sicherer sei als die eines grossen, so ist die Sache offenbar anders gemeint, es ist eben nur gemeint: ein sicheres, wenn immerhin geringes Auskommen, wobei aber zugleich auch angenommen wird, dass der mässige Besitz weniger der Gefahr ausgesetzt sei. Die Hauptabweichung von meiner Auffassung bleibt der Anfang; behält man Strophe 1, so ist damit die Sache im

Wesentlichen entschieden, und die Kritik steht nicht mehr auf freien Füssen.

Dem sinnigen Leser wird nicht entgehen, dass die Ode überladen ist, sich wiederholt, sich unsicher hin und her wirft, dass ihr der organische Zusammenhang fehlt. Schon Peerlkamp hat diesmal nicht ohne Gewaltsamkeit verfahren können: er scheidet drei eingeschaltete Strophen aus (V. 11 halb bis Vers 15 halb, V. 18 halb bis V. 22 halb, V. 38 halb bis V. 42 halb); allein gegen seine Art sieht er sich genöthigt damit im Zusammenhang bei V. 38 Nec si plura velim, dies si in mi zu verändern, eine Aenderung, welche für den Sinn des ganzen Gedichtes entscheidend und eben darum unstatthaft ist. Sie entspricht dem Fortlassen des Mäcenas in V. 20, allein eben diesen halte ich hier für unerlässlich. Die Heilung liegt ganz wo anders. Zuerst ist die letzte Strophe zu streichen, als lahmes Anhängsel, und das hier überflüssige quam si wiederholt in unerträglichster Weise das quam si in V. 26, was bei einem so sorgfältigen Dichter wie Horaz und in so fein gearbeiteten Werken, wie seine Oden sind, nie vorkommen kann. So gewinnen wir den richtigen Schluss bei V. 40: Vectigalia porrigam, und dieser bezeichnet uns auch den richtigen Anfang. Er ist zu suchen bei V. 17: Crescentem sequitur, wobei nun der angeredete Mäcenas in die erste Strophe kommt, zum Beweis, dass wir nicht irren — dem entspricht in der Schlussstrophe das von Peerlkamp fälschlich entfernte tu dare deneges. Gleichzeitig tritt nun auch aus den Wolken der Umhüllung der eben so klare als feine Sinn des Gedichtes hervor, der unter dem Schleier oder der Maske der Genügsamkeit doch, wie eben dies in den Episteln erscheint, allerdings den Begehr nach einer etwas weniger kargen Ausstattung hindurchblicken lässt. Man empfange den Eindruck des Gedichtes in dieser Gestalt:

Crescentem sequitur cura pecuniam
Majorumque fames. jure perhorrui
Late conspicuum tollere verticem,
Maecenas equitum decus.

Purae rivus aquae silvaque jugerum
Paucorum et segetis certa fides meae
Fulgentem imperio fertilis Africae
Fallit sorte beatior.

Quamquam nec Calabrae mella ferunt apes,
Nec Laestrygonia Bacchus in amphora
Languescit mihi, nec pinguia Gallicis
Crescunt vellera pascuis;

Importuna tamen pauperies abest,
Nec si plura velim, tu dare deneges —
Contracto melius parva cupidine
Vectigalia porrigam.

Hier ist fortgefallen, was sich am Anfang und am Ausgang angesetzt hat, aber auch dazwischen haben sich falsche Strophen eingeschoben, unleidlich genug um wieder entfernt werden zu müssen. Peerlkamp, Martin und Lehrs sind mit Recht angestossen an: Quanto quisque sibi plura negaverit, Ab dis plura feret; aber ersterer wollte noch retten, was viel unerträglicher ist: nil cupientium Nudus castra peto et transfuga divitum Partes linquere gestio, was zu dem Folgenden nicht stimmt und an sich sinnlos ist, denn Horaz hat sich nie zu den Reichen gezählt und zählen können. Die folgende Strophe: contemtae dominus kann schon darum nicht verbleiben, weil das quidquid arat impiger Appulus et cet. das fertilis Africae in der nächsten Strophe wiederholt.

Wollte man das Ganze, vielleicht wegen der schwierigen Construction in unserer letzten Strophe, dem Horaz absprechen, so würde man immer noch das hier Gegebene als den Kern betrachten müssen, um den das Uebrige angeschossen, denn ganz unmöglich ist, dass von Einer Hand dasjenige Gedicht sei, das in unseren Texten vorliegt. Das Stück dem Horaz zu nehmen sehe ich indessen keine Nothwendigkeit, denn in demselben Maass, wie es eingeschmolzen ist, hat es auch gewonnen; im Gegentheil, ich erkenne darin Wendungen, wie sie keinem Fälscher zuzutrauen sind, und wir haben hier eben das Original dessen, was mehrfach von Interpolatoren wiederholt worden.

In der That, wem würde das Gedicht in der von uns gegebenen Gestalt nicht sogleich durch sich selbst verständlich. Mit der Miene des Zufriedenen lässt der Dichter in den sorgsam gewählten und gestellten Worten durchblicken, wie wenig man bisher für ihn gethan, dass man ihn nur eben der Armut entrissen und er giebt deutlich zu verstehen, dass auch die hohen Gönner mehr für ihn thun würden und thun müssten, sobald er nur ein Wort der Bitte ausspräche. Aber dies hat er eben schon hier angedeutet: Es fehlt die Bitte, und doch ist sie da. Eine besondere Feinheit liegt auch in parva vectigalia. Zu vergleichen ist Epist. I, 14. Das alles nun hat Peerlkamp gründlich zerstört; aus dem Gedicht, wie es vorliegt, war es auch schwer herauszulesen.

Aber wir sind mit der Ode noch nicht fertig, es bleiben noch die vier Anfangsstrophen, die nun freilich ohne viel Bedenken zu verwerfen sind; obwohl an sich nicht so übel und gewiss von einer geschickten Hand herrührend, passen sie ganz und gar nicht zu dem, was wir für den Kern anzuerkennen haben, denn die Macht des Goldes hat nichts zu thun mit der Sorge, welche übergrosser Besitz macht, hier insbesondere Landbesitz; bei V. 16 reisst der Zusammenhang vollständig ab. Die Fälschung wird aber wieder interessant im Vergleich mit der Ode von Europa und zum Theil auch der Regulusode und derjenigen, in welcher Hannibal spricht, denn nun sehen wir, wie in allen diesen Fällen die Hinzubringung und Ausführung von Fremdartigem den Mittelpunct verschoben hat, in solcher Weise, dass durch das Historische oder Mythologische, hier Danae und Jupiters Goldregen, der bescheidene Sinn des Ursprünglichen ganz in Schatten gestellt wird.

Um noch eine Einzelheit zu berühren, so deutet der Ausdruck converso in pretium deo schwerlich auf Horaz, der sich hier das Dichterische und Malerische des Goldregens nicht hätte entgehen lassen. Nur ein Grammatiker konnte sich so prosaisch ausdrücken.

XV.

ODE III, 11.

Eine Ode, welche durch gefälligen und theilweise sogar melodischen Klang sich einschmeichelt, ist die elfte des dritten Buches: Mercuri, nam te docilis magistro — allein genauerer Betrachtung hält sie schwerlich Stand. Einmal haben schon Näke, Buttmann, Meineke und mit letzterem, wie denn meistens, Lehrs die fünfte Strophe: Cerberus, quamvis — beseitigt, Peerlkamp überdies die letzte Strophe preisgegeben, trotz ihres Wohlklangs und ferner die zwischen die gespaltene Strophe eingeschobenen Verse 3, 4, 5, 6, als Einschub erkannt; aber alles das thut im Grunde wenig, ein hauptsächlicher Anstoss verbleibt, in dem nämlich, was von V. 25 ab folgt. Mercur, der soeben in der Unterwelt sang, den Danaiden sang, soll plötzlich der Lyde singen, und zwar singen von den Danaiden; dieselben, welche dort Hörende waren, sollen jetzt Gegenstand des Gesanges werden, und dieser Gesang wieder wird in solcher Weise ausgeführt, dass Lyde ganz aus dem Gesicht verschwindet. Um es vollständig zu machen, passt nun der Fall der Danaiden gar nicht auf Lyde, denn sie, die nur eben spröde ist, hat weder einen Gemal ermordet, noch einen gerettet, sie hat weder zu büssen, noch ist sie um einer That willen von jemandem bedroht. Man könnte geneigt sein, das Gedicht mit V. 11 abzuschliessen, so dass es dann dem Inhalt und der Wendung nach anderen horazischen Gedichten, z. B. I, 23, II, 5, und besonders III, 18 ähnlich würde; dann aber geht wieder der Gott Mercur zu leer aus, der nicht vom Dichter gerufen werden kann, um nach vernommenem Auftrag sogleich wieder zu verschwinden. Hienach empföhle sich denn ein Gedicht wie folgendes:

Mercuri, nam te docilis magistro
Movit Amphion lapides canendo,
Dic modos, Lyde quibus obstinatas
Applicet aures,

Quae velut latis equa trima campis
Ludit exsultim metuitque tangi,
Nuptiarum expers et adhuc protervo
Cruda marito.

Tu potes tigres comitesque silvas
Ducere et rivos celeres morari;
Cessit immanis tibi blandienti
Janitor aulae;

Quin et Ixion, Tityosque vultu
Risit invito, stetit urna paulum
Sicca, dum grato Danai puellas
Carmine mulces.

Ich halte dies für das ursprüngliche, womit aber noch nicht gesagt sein soll, dass es von Horaz sei: es ist wenigstens frei von Unsinn und hat einen gewissen Sinn, denn wie Mercur auf die Danaiden Eindruck macht mit seinem Gesang, wird er ihn ja auch machen auf Lyde. Das ist aber weder gehaltvoll noch irgend prägnant in poetischem Sinn, vielmehr abgeschwächt gegen Aehnliches. Und hat denn überhaupt der Dichter so über Mercur und dessen Gesang zu verfügen? Ich halte dies für keine müssige Frage und auch nicht für eine solche, die sich mit poetischer Fiction und licentia poetica verdecken lässt; denn ganz ein anderes ist es, wenn es Od. III, 26 heisst:

Regina, sublimi flagello
Tange Chloen semel arrogantem,

Worte, die im Tempel der Venus gesprochen werden, und hier einen Gegensatz bilden zu dem daselbst aufgehängten Barbiton. Die equa trima verweist auf die juvenca in Od. II. 5 — nunc in udo Ludere cum vitulis salicto Praegestientis. Ebenda auch proterva — ein Lieblingswort des Dichters, wie das gewöhnlich die Fälscher wissen und benutzen. Allerdings bin ich nun der Meinung, das Gedicht gehöre einem solchen aus der Klasse derer, welche aus zwei Gedichten ein drittes, oder aus dreien ein viertes machen. Alsdann aber gewinnt die nachträgliche Interpolation erst noch mehr unsere Aufmerksamkeit, denn in der That ist sie es, welche erst hinterdrein dem wenig bedeutenden Stück ein Interesse zu geben gesucht hat, freilich auf Kosten des gesunden Zusammenhanges. Der bisherigen Kritik will ich aber aus dem Verkennen dessen keinen besonderen Vorwurf machen, denn der Fall ist allerdings sehr compliciert und gross die schlaue Kunst der Unterschiebung und Ausführung.

Wir haben die Sache noch nicht erschöpft, denn es ist nöthig uns noch weiter nach der in der Ode angeredeten Lyde umzusehen. Sie kommt noch in zwei anderen Oden vor, in II, 11 V. 22 und III, 28, 1. Recht beachtenswerth dürfte sein, dass Ernesti in seiner Clavis Horatiana der Verzeichnung dieser drei Stellen hinzusetzt: quibus quidem tribus locis tres ejusdem nominis puellas distingue. Ihm muss nicht zusammenstimmend erschienen sein, was an den drei Orten von Lyde gesagt wird. Allein die Sache löst sich ganz anders denn Ode II, 11: Quid bellicosus Cantaber — ist, wie wir ja wissen, untergeschoben, es hat also der Fälscher den Namen aus einer echten Ode sich angeeignet; für diese echte halte ich III, 28, freilich eine ganz kurze, im Grunde nur ein Einladungsbillet. Und dies erklärt uns nun auch die Entstehung, d. h. Unterschiebung von Ode III, 11, der Fälscher hat nämlich ein Gegenstück zu jener Ode machen wollen, die dort so Willige, welche am Fest des Neptun der Venus zu huldigen nicht abgeneigt erscheint, sollte zuvor als die Spröde dargestellt werden, so dass erst Mercur einschreiten muss, um sie für die echte Ode vorzubereiten. Es greift dies tiefer ein in eine allgemeinere Frage, der wir, bei ihrem grossen Interesse, noch besondere Betrachtung zu widmen haben; hier zu soviel, als zur Bestätigung unserer Ansicht dient, oder die Andeutung, dass dieselbe eine solche Bestätigung noch zu erwarten hat.

Ich kann hier nicht weiter gehen, ohne auf früher Ausgesprochenes zurückzublicken, da es hier nämlich eine Bestätigung erhält und die eben wahrgenommene Erscheinung in nur noch grösserem Umfange zeigt. Auch in der Archytasode finden wir denselben Fall, dass gerade das, was jetzt den Hauptinhalt zu bilden scheint, nicht dem Dichter, sondern der dreisten Erfindung des Fälschers gehört: die Fälschung sieht eben recht eigentlich darin ihren Triumph das als echt Gegebene so weit als möglich aus seiner Bahn zu werfen, recht sehr durch die neue Wendung des Inhalts zu überraschen. Und eben dahin rechne ich nun auch den scheinbar prägnanten und malerischen Anfang von Ode I, 9:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte —

es war darauf gerechnet, dass dies Bild imponieren und durch seine zudringliche Anschaulichkeit, zumal für jeden, der von Rom aus den Berg gesehen, sich festsetzen sollte, gleichgültig, ob es den feineren Bau des Gedichtes zerstört. Ich habe (s. Minos), ehe ich noch alle diese anderen Beispiele hinreichend kannte, das Gedicht zu retten gesucht, wundere mich aber nicht, dass der Fälscher seine Absicht durch zwei Jahrtausende erreicht hat: Er kannte seine Leute.

XVI.

ODE IV, 2.

Ich reihe hier die Betrachtung eines der schönsten, leider bis zur Unkenntlichkeit verdorbenen Gedichtes an, dessen Herstellung mir jedoch nicht zweifelhaft ist. In der überlieferten Gestalt, d. h. wenn man V. 33 und 41 concines liest, ist das Gedicht durchaus unvernünftig, denn derselbe Antonius, der mit Augustus am Triumph Theil nehmen wird, erscheint hier als Dichter und zwar als ein solcher, dem Horaz mehr zutraut als sich selbst, ja der nach der Führung des Ganzen, dem Pindar sich anschliessen darf! Und nun wieder sagt Horaz ihm, wie gefährlich es sei, dem Pindar nacheifern zu wollen, es sei dies ein Beginnen gleich dem des Icarus! Man sollte glauben das Gedicht sei bis auf Lachmann (s. o.) niemals mit Rücksicht auf Sinn und Inhalt gelesen worden, und für Bentley, dem die nothwendige Wortemendation entgangen, zeichnet sich diesmal eine bestimmte Grenze seines kritischen Bestrebens und Vermögens.

Aber auch, wenn wir mit Lachmann (Rhein. Mus. III, 616) concinet lesen, d. h. wenn Horaz nicht mehr in Julius Antonius den überlegenen Dichter erkennt, sondern hier von einem dritten und ganz allgemein spricht, so ist darum das Gedicht noch keineswegs in Ordnung, denn es bleibt ebenso auch für diesen Dichter, der nach dem Zusammenhange den Augustus pindarisch feiern soll, der Widerspruch, dass, nach dem Eingang, dies überhaupt ein Missliches sei, etwas, vor dem ernstlich gewarnt wird. Ausserdem nun aber bleibt auch das Missverhältniss des langen Verweilens bei Pindar, während der Mittel- und Schwerpunct doch offenbar Antonius und noch mehr Augustus ist. Es kommt hinzu, woran man allein schon hätte Bedenken finden müssen, dass Antonius zweimal angeredet wird, und zwar einmal mit seinem Vornamen, das andere Mal mit seinem Gentilnamen. Hier nun muss Hülfe werden; aber auf welchem Wege?

Peerlkamp hat den Mut gehabt bei V. 32 das Gedicht zu schliessen; dies ist recht scheinbar, und, ich bekenne, es konnte auch mich einen Augenblick täuschen. Es ist aber durchaus zu verwerfen und Peerlkamp nur dadurch zu entschuldigen, dass er noch nicht im Besitz der Lachmannischen Emendation war; es verbleibt ja auch der zweimal verschiedentlich angeredete Antonius. Lehrs dagegen, wie schon bemerkt, liess das Gedicht unberührt, indem er durch die Emendation alles gethan glaubte. Schon war ich vorübergehend auf den Gedanken gekommen (weil ich mich damals der ersten Meinekeschen Ausgabe bediente, die auch noch concines hat) es sei nur ein kurzes Gedicht echt. nur die 7. und 8. Strophe: Multa Dircaeum — fingo, welche man denn nach beiden Seiten, oberhalb und unterhalb erweitert habe, wie es davon nicht an Beispielen fehlt. Allein das trifft hier nicht zu und muss auf das Bestimmteste abgelehnt werden, denn es hat keinen Sinn, dass Horaz ohne besonderen Zusammenhang von sich so kleinmütig sprechen soll, er, der am Schluss des dritten Buches so stolz gesprochen und der sich ja überhaupt ein ganz anderes Ziel gesteckt hat, als dem Pindar nachzueifern. Also wäre vielleicht das Ganze zu verwerfen, nirgend ein echter Kern festzuhalten? Auch das ebenso wenig, es ist vielmehr ein bedeutsames Gedicht zu retten, wenn wir nur an der rechten Stelle abscheiden. Und diese Stelle ist nicht schwer zu finden, vielmehr nach dem Obigen schon angedeutet, die Herstellung erfolgt freilich in entgegengesetzter Richtung, als Peerlkamp sie zu gewinnen vermeint hat. Nicht was den Strophen 7 und 8 folgt, sondern was ihnen vorhergeht, ist zu verwerfen, nicht Antonius und Augustus ist zu opfern, sondern Pindar und die weitläuftige Schilderung des Inhalts seiner Gesänge, der Anfang aber ist da, wo Antonius angeredet, und Pindar vorübergehend genannt wird. Horaz nun erniedrigt sich nicht überhaupt, sondern eben nur in Bezug auf die Feier des Augustus, der er nicht gewachsen sei und mit ausserordentlicher Feinheit ist die Ablehnung so geführt, dass sie die Erfüllung einschliesst: indem Horaz indirect einem anderen eingiebt, wie er feiern solle, sich selbst aber unter die jubelnde Menge verliert, vollbringt er, wozu er aufgefordert war, und wir finden den Dichter, den wir in dieser Art bereits kennen, nur noch auf einer höheren Stufe erlesenster Urbanität, so dass wir nicht nur ein Gedicht vom obersten Rang erwerben, sondern auch wieder einmal ein culturgeschichtliches Element gewinnen von der Höhe der damaligen geselligen und höfischen Bildung, in der That eine Stufe, die von Boileau und Voltaire, die hier auch die Meisterschaft in Anspruch nehmen, nur irgend erreicht wird. Auch das leichte Ausklingen der Ode ist wieder zu bemerken als echt horazisch. Spreche nunmehr das Gedicht durch sich selbst:

Multa Dircaeum levat aura cycnum,
Tendit, Antoni, quoties in altos
Nubium tractus. ego apis Matinae
More modoque

Grata carpentis thyma per laborem
Plurimum circa nemus uvidique
Tiburis ripas operosa parvus
Carmina fingo.

Concinet majore poeta plectro
Caesarem, quandoque trahet feroces
Per sacrum clivum merita decorus
Fronde Sygambros;

Quo nihil majus meliusve terris
Fata donavere bonique divi
Nec dabunt, quamvis redeant in aurum
Tempora priscum.

Concinet laetosque dies et urbis
Publicum ludum super impetrato
Fortis Augusti reditu forumque
Litibus orbum.

Tum meae si quid loquor audiendum,
Vocis accedet bona pars, et O sol
Pulcher, o laudande! canam recepto
Caesare felix.

Tuque dum procedis, io triumphe,
Non semel dicemus io triumphe,
Civitas omnis dabimusque divis
Tura benignis,

Te decem tauri totidemque vaccae,
Me tener solvet vitulus, relicta
Matre qui largis juvenescit herbis
In mea vota.

Fronte curvatos imitatus ignes
Tertium lunae referentis ortum,
Qua notam duxit niveus videri,
Cetera fulvus.

Wahrlich Verse, die keinem Fälscher beizumessen sind, so geschickt diese auch zuweilen erscheinen!

XVII.

ODE III, 7.

Ein Gedicht, in welchem wir Horaz von einer neuen Seite kennen lernen, ist die siebente Ode des dritten Buches, denn hier haben wir nicht Anlehnung an Wirkliches, sondern Erfindung, Composition, welche auf engstem Raum ein reiches Bild entfaltet. Und nun muss dieser Raum sogar noch weiter ins Enge gezogen werden, das Stück erhält erst dann sein wahres Wesen, seine volle Schönheit. Die beiden Schlussstrophen sind fernzuhalten als Anhängsel von fremder Hand, das die Ode mit sich selbst in Widerspruch bringt. Das Gedicht spricht Theilnahme für die Liebende aus, soll ihr Trost in ihren Thränen bringen, der Geliebte sei ihr treu, obwohl er versucht werde, diese Versuchung mache keinen Eindruck auf ihn — bis jetzt; aber auch sie dürfe mit keinem Gedanken ihm untreu werden. Dies letztere darf nur leicht hingeworfen sein, die Ausführung in der vorletzten Strophe ist durchaus vom Uebel, ist hier unmöglich, verdirbt hier alles und vollends zieht die letzte Strophe das Gedicht ins Gewöhnliche. Dem Horaz kann es nur gehören, wenn es schliesst, wo wir angeben.

Ich bin übrigens der Meinung, dass meistens wo zwei Strophen angefügt sind, diese von verschiedenen Händen kommen, welche sich das Gleichgewicht halten wollen, und dies finde ich auch hier. Der Verfasser der vorletzten Strophe wollte einen horazischen Schluss mit dem Bilde des schönen Schwimmers bringen, der freilich hier nicht passt, der der letzten ihm dies wieder verderben, aber in dem neckenden Streit der wetteifernden Interpolatoren, dem wir hier nicht zum ersten Mal begegnen, geht zunächst der Dichter zu Grunde.

XVIII.

ODE III, 20.

Ich finde **Lehrs** beachtenswerth, wenn er Ode III, 20: Non vides, quanto moveas pericło in der Ueberschrift als „unecht“ bezeichnet. Er steht (s. o.) hier ganz auf Peerlkamps Schultern, wie denn auch seine Gründe im Wesentlichen dieselben sind; aber ich rechne es ihm schon an, dass er bei weitem entschiedener ist, denn jener, den er nur hätte nennen sollen, hatte zwar gesagt: carmen obscurum et vix Horatio dignum, dennoch aber das Gedicht im Text nicht als verdächtig mit seiner Cursivschrift gegeben. Das Stück ist in der That sehr auffallend, und auch meinerseits ist hier etwas nachzuholen. Nach Art horazischer Stücke gebildet, man vergleiche z. B. I, 33; I, 27, ganz besonders aber das eben behandelte III, 7, giebt das Gedicht in kurzen Zügen eine ganze Geschichte, einen vollständigen kleinen Roman: Pyrrhus liebt ein Mädchen, dieses aber liebt einen anderen, den schönen Nearchus, sie verfolgt ihn mit ihrer Liebe und auch er scheint ihr den Vorzug geben zu wollen, so dass Pyrrhus Gefahr läuft leer auszugehen. Nun hat der Verfasser dem Horaz auch diejenige Art abgesehen, wie er liebt seine Oden zu schliessen, mit einem malerischen Bilde, dem Bilde einer schönen Gestalt. Die Fälschung kennt hier und auch anderswo, z. B. II, 5, diese Eigenheit des Dichters sehr wohl und erschwert uns dadurch nicht wenig die Unterscheidung von echt und unecht. So wäre denn in beider Rücksicht das Gedicht dem Vorbilde ähnlich, und doch ist die Ausführung von der Art, dass schwerlich eine Unsicherheit verbleibt. Alles ist hier innerlich zusammenhangslos, lediglich auf den Schein gearbeitet, ja man kann glauben, es sei der Widerspruch gesucht, um den getäuschten Leser noch besonders zum Besten zu haben. Die

Geliebte wird als Löwenbrut dargestellt und soll dann sogar, gleich dem Eber, ihre Zähne wetzen, sie reisst den Geliebten aus der Schaar der Jünglinge heraus, und doch soll sich dieser wieder zu ihren Gunsten entscheiden. Daneben wird Pyrrhus raptor genannt, aber inaudax raptor, der dann gleich wieder Pfeile bereit hält. Der Verfasser lässt ihn mit der Geliebten ein grande certamen bestehen, und der Nebenbuhler erscheint in diesem Kampf V. 7 als Beute, praeda, V. 11 aber vielmehr als Kampfrichter, arbiter, und — lässt sein schönes Haar im Winde wehen. Ferner bekommen wir den Kampf und seine Beute und erst darauf die Vorbereitung zu demselben, kurz Unsinn auf allen Seiten. Das Sprachliche nicht besser: Peerlkamp ist sehr richtig angestossen bei dem fertur posuisse, wo vielmehr von dem die Rede ist, was geschieht, geschehen kann, und gleich darauf: recreare als Praesens. Dies recreare, von den Haaren gesagt, ist gewiss auch sonderbar und ungehörig; sehr lahm der Fortgang mit Interim, und die parallele Satzbildung erst mit cum und gleich darauf mit dum höchst ärmlich. Peerlkamp erinnert noch, dass raptus ab Ida ohne puer auffällig sei und ich füge hinzu, dass dieses raptus eine wunderliche Rolle spielt neben dem raptor in V. 4. Den V. 1 angeredeten Pyrrhus verlieren wir aus dem Gesicht, auch ebenso die scheussliche Namenlose und haben es zuletzt nur mit einem dritten zu thun, der wieder mit einem vierten und fünften verglichen wird. Wer hier Poesie findet und noch Horaz vermuten kann, der weiss in der That nicht was er von jener und von diesem zu erwarten hat. Nein, es ist alles Betrug, als solcher aber sehr beachtenswerth, denn wir haben hier eine höhere Potenz desselben: nicht, wie meistens, bewegt sich die Fälschung in den bekannten persönlichen Verhältnissen des Dichters, in seinen Beziehungen zu Mäcenas oder Augustus, sondern sie wagt es ihm nachzuthun in seiner freien Kunstschöpfung, was denn freilich um so kläglicher ausfallen muss, zugleich aber einen Begriff giebt von dem Maass der Verwegenheit dieser Fälscher. Oder wäre es ein metrisches Schulexercitium, das sich in den Horaz verirrt, oder hier aufgenommen wäre, um mit dem kritischen Zeichen der Unechtheit zu prangen?

Im Einzelnen sind Anknüpfungspunkte zu beachten. Ich verweise auf Ode I, 5, in welcher wir eine Pyrrha finden —

zu dieser als Gegenstück hat man uns mit einem Pyrrhus beschenkt. Dann werde nicht übersehen, dass gleich die Anfangszeile: Non vides quanto moveas periclo entlehnt ist aus III, 27, V. 17: Non vides quanto trepidet tumultu, und das ist von Wichtigkeit, weil dadurch die Ursprünglichkeit der letzteren Ode um so mehr gesichert wird. Dass aber unserer Ode durch Emendation aufzuhelfen sei, muss sicherlich aufgegeben werden. Peerlkamps Emendation V. 8 illa statt illi ist verschwindend; sie ändert ja auch an der Sache nichts, denn man mag das handschriftliche illi lesen, oder dies illa, immer bleibt Nearchus die Beute und das Mädchen die Kämpfende, während doch klar ist, dass Pyrrhus nicht um diese Beute, sondern nur um das Mädchen kämpfen kann. Ein Anderes wäre, wenn gelesen würde: major an ille; allein dies verbietet das unmittelbar folgende allzu deutlich, so dass also mit der ganz sinnreichen Verbesserung, der übrigens auch Meineke und Lehrs den Vorzug geben, für das Ganze sehr wenig, und im Grunde gar nichts gewonnen wird, es schwindet im Einzelnen nur eben die besondere Abgeschmacktheit, dass man an eine Theilung des Objectes der Beute zu denken hätte, von der das begehrliche Mädchen die grössere Hälfte davonzutragen wünschte!

XIX.

ODE III, 1, 2, 3.

An dieser Stelle nun ist noch ein Wichtiges und bisher Aufgespartes nachzubringen; es betrifft das dritte Buch und dessen drei erste Oden. Ich habe mich hier der sehr beachtenswerthen Ansicht Peerlkamps nicht völlig angeschlossen, indem ich versuchte aus der vielfachen Zerklüftung eine Ode von 5 Strophen zu retten; (Minos S. 371 ff.). Die Gründe, welche mich dazu bewegten, bestehen zum Theil auch jetzt noch für mich, doch bilden sie nur ein erstes Stadium, und wenn ich auch jetzt noch nicht im Stande bin Peerlkamp vollständig beizupflichten, so scheint doch auf einem vorgeschrittenem Standpunkt eine Vermittlung beider Ansichten möglich, und zwar eine solche, welche mehr für sich hat, als jede einzeln.

Mein Vorgänger will ein einziges grosses Gedicht, ein carmen longissimum, gestalten, bestehend aus den Oden 1 bis 6 und überdies noch aus Ode 16; man sehe dessen Construction am Schluss seines Buches. Es sei dies ein gnomisches Gedicht, zerfalle dann aber in einzelne kleinere Stücke. Auf diese Weise will er den Mangel an Zusammenhang, den schon Home bemerkt, entschuldigen und anderentheils die mit Pathos gesprochene Einleitungsstrophe erklären. Dass hier unter mehreren Gedichten ein näherer Zusammenhang, eine gewisse Gleichheit des Inhalts sei, ist auch unverkennbar, ebenso wie die Gleichheit des Metrums, die alcäische Strophe.*)

---

*) Meineke, offenbar P. folgend, schreibt Praef. XVI: Carm. III, 1—4: Separare hos versus debebam a reliquis; neque enim dubitari posse videtur quin hanc stropham prooemium esse voluerit Horatius non hujus tantum carminis, sed etiam sequentium eodem metro scriptorum.

Aber auch bei dieser Annahme musste reichlich gestrichen werden, allein in Ode 3 ganze vierzehn Strophen, so dass nur die vier ersten übrig blieben. Demnächst tritt in Ode 5, in welcher Regulus spricht, das Gnomische sehr zurück, und auch Ode 6 hat einen durchaus lyrischen Charakter, nimmt einen volleren Ton, besteht durchaus nicht aus einzelnen Sprüchen; Ode 4 aber, in welcher P. die auf Horazens Rettung bezüglichen Strophen bestehen lässt, hat einen gänzlich anderen Charakter, während Ode 6 sich in gleichem Fall befindet und überdies in einem anderen Metrum verfasst ist, was allein schon einer so nahen Zusammengehörigkeit widerspricht. Endlich hat der Kritiker hier auch ausnahmsweise einmal eine Versetzung versucht, indem er aus der zweiten Strophe der ersten Ode: Regum timendorum — und der ersten der fünften Ode ein besonders gnomisches Stück zu formen gedenkt. Richtig ist, dass dort so etwas vermisst wird, hier die Strophe zu viel und vom Uebel ist, aber darum so operieren? Dem widersteht nun auch der Inhalt, denn was sollen hier so plötzlich die Britannen und Perser? In der That, man sollte es kaum glauben, wären die Worte nicht so deutlich: Regum timendorum in proprios greges. Hi quatuor versus cum aliis quatuor ex Carm. 5: Coelo tonantem credidimus Iovem sq. huc retrahendis, efficiunt primam partem carminis moralis. Sententia est — cet.

Hienach erhellt, dass ich mich dem nicht unmittelbar anschliessen konnte; ausserdem leitete mich eine andere Spur, nämlich ein zusammenhängenderes Gedicht mit den Worten zu schliessen: Quos inter Augustus recumbens Purpureo bibet ore nectar, dann aber V. II, 22 mit V. III, 7 zu verbinden, was ich auch heute noch nicht aufgebe. Aber ich neige mich jetzt insoweit mehr zu P. hinüber, als ich allerdings glaube, dass eine Reihe von mehr spruchartigen Strophen und namentlich Strophenpaaren, festzuhalten sei, denen sich dann grössere Gedichte von ernstem Inhalt und moralischem Charakter anschliessen.

Das nun freilich war erwünschte Gelegenheit für die stets geschäftige Fälschung und zwar in zweifacher Art, denn einerseits that sie Spruchartiges hinzu, wie dies in sämmtlichen alten Literaturen zu geschehen pflegt, anderntheils bildete sie die kurzen Sprüche mehr ins Lyrische hinüber, theilte und vereinzelte dadurch und machte, wenn die verschiedenen Bemühungen dieser Art zusammen kamen, alles unkenntlich, so dass die herauswickelnde Kritik hier die schwersten Aufgaben findet.

Dennoch ist der Versuch lohnend. Ich mache ihn mit Folgendem:

Odi profanum vulgus et arceo:
Favete linguis: carmina non prius
Audita Musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto.

Regum timendorum in proprios greges,
Reges in ipsos imperium est Jovis
Clari Giganteo triumpho,
Cuncta supercilio moventis.

Est ut viro vir latius ordinet
Arbusta sulcis, hic generosior
Descendat in campum petitor,
Moribus hic meliorque fama

Contendat, illi turba clientium
Sit major: aequa lege necessitas
Sortitur insignes et imos:
Omne capax movet urna nomen.

Destrictus ensis cui super impia
Cervice pendet, non Siculae dapes
Dulcem elaborabunt saporem
Non avium citharaeque cantus

Somnum reducent. Somnus agrestium
Lenis virorum non humiles domos
Fastidit umbrosamque ripam,
Non zephyris agitata Tempe.

Desiderantem quod satis est neque
Tumultuosum sollicitat mare,
Nec saevus Arcturi cadentis
Impetus aut orientis haedi;

Non verberatae grandine vineae
Fundusque mendax, arbore nunc aquas
Culpante, nunc torrentia agros
Sidera, nunc hiemes iniquas.

Angustam amice pauperiem pati
Robustus acri militiae puer
Condiscat et Parthos feroces
Vexet eques metuendus hasta.

Dulce et decorum est pro patria mori:
Mors et fugacem persequitur virum,
Nec parcit imbellis juventae
Poplitibus timidoque tergo.

Virtus recludens immeritis mori
Coelum negata tentat iter via,
Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae.

Hac arte Pollux et vagus Hercules
Enisus arces attigit igneas —
Quos inter Augustus recumbens
Purpureo bibet ore nectar!

Ueberdies kommen nun noch zwei versprengte Stücke in Betracht, beide je aus einem Strophenpaar bestehend, das erstere Ode 2, 25—33 zusammenhängend und in sich abgeschlossen, dagegen anderes Zusammengehörige trennend:

Est et fideli tuta silentio
Merces: vetabo, qui Cereris sacrum
Vulgarit arcanae, sub isdem
Sit trabibus fragilemve mecum

Solvat phaselon: saepe Diespiter
Neglectus incesto addidit integrum;
Raro antecedentem scelestum
Deseruit pede poena claudo.

Sodann, weit abgetrennt in Ode 4, 65—68 und ebenda 73–76:

Vis consili expers mole ruit sua,
Vim temperatam di quoque provehunt
In majus; idem odere vires
Omne nefas animo moventes.

Injecta monstris Terra dolet suis
Maeretque partus fulmine luridum
Missos ad Orcum; nec peredit
Impositam celer ignis Aetnam.

Dies das Material, aus dem ein geordnetes Gedicht wesentlich gnomischer Art aufzubauen wäre. Die erste Strophe: Odi profanum vulgus — gleichviel ob echt oder unecht, verbürgt uns, wie P. richtig wahrgenommen, ein nachfolgendes Gedicht spruchartigen, moralischen Inhalts, und zwar eines von grösserem Zusammenhange, der, falls die Strophe nicht dem Dichter gehört, immerhin zum Theil der Unterschiebung anheimfallen mag. Und dies letztere ist nun allerdings mein Dafürhalten; denn Horaz, wie wir ihn je mehr und mehr kennen lernen, liebt so prunkende Ankündigungen nicht, die ja ohnedies nur dem Nachfolgenden schädlich sind. Es kommt hinzu, dass die folgende vereinzelte Strophe sich sehr wohl zum Eingang schickt, wie wir denn auch sehen werden, dass der Schluss in unverkennbarster Weise darauf zurückkehrt. An ihrer Echtheit aber darf wohl kein Zweifel sein, während Peerlkamps Versuch der Verbindung mit einer zweiten Strophe aus Ode 5 schon abgelehnt wurde.

Die folgenden drei Strophenpaare stehen heil und abgeschlossen da, erst das vierte: Angustam amice pauperiem pati hat einer Operation bedurft, die aber leicht und ohne Gefahr ist; die beiden Strophen, welche ausfallen müssen, verlassen gänzlich den Ton des gnomischen Gedichtes, sind mühsame, weit hergeholte Erweiterung, ganz im Sinn späterer Fälschung. Wichtiger erscheint in dem nächsten Spruch die schon im Minos vollbrachte Verbindung von V. 22 mit V. III, 7: Si fractus illabatur orbis — welche ich mit aller Bestimmtheit festhalte. Dagegen nehme ich keinen Anstand die Strophe: Hac arte Pollux, so verführerisch sie auch klingt, und sie hat mich in der That irre geführt, jetzt völlig aufzugeben und das Strophenpaar in anderer Weise, nämlich durch Hinzunahme der vorhergehenden Strophe: virtus repulsae — herzustellen. Was mich dazu bewegt und den erforderlichen Mut giebt, ist nämlich die Entdeckung des wahren Schlusses, der weit abgedrängt worden bis in Ode 4. Hienach muss das Gedicht schliessen mit den beiden Strophenpaaren:

Virtus repulsae nescia sordidae
Intaminatis fulget honoribus,
Nec sumit aut ponit secures
Arbitrio popularis aurae.

Virtus recludens immeritis mori
Caelum negata tentat iter via,
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae.

Vis consili expers mole ruit sua,
Vim temperatam di quoque provehunt
In majus; idem odere vires
Omne nefas animo moventes.

Injecta monstris Terra dolet suis
Maeretque partus fulmine luridum
Missos ad Orcum; nec peredit
Impositam celer ignis Aetnam.

In der That glaube ich hiemit eines der schönsten, bedeutendsten, feinsten Gedichte der horazischen Muse gerettet zu haben. Der Zusammenhang der letzten beiden Strophen und der Organismus des Ganzen ist so klar und kenntlich, dass derselbe, einmal gefunden, sich nicht wieder verleugnen lässt. Der virtus tritt hier ihr Gegentheil gegenüber, die Revolutionäre, die Gegner des Augustus, leicht angedeutet als die nunmehr bezwungenen Titanen, welche unter dem Aetna gefangen, denselben nicht durchbrechen werden. Augustus ist nicht genannt, aber hinreichend bezeichnet, und nun wird er in Parallele mit Jupiter gestellt, der gleich in der ersten Strophe nicht ohne bestimmte Absicht als Sieger über die Titanen bezeichnet worden. Jetzt wird begriffen, wie man dazu kam ihn in Ode 3 zu interpolieren, aber er darf da nicht stehen, es ist eben die Intention des Dichters, dass er nicht genannt werde, und man that diesem und seiner Kunst den grössten Schaden, wenn er eingeflickt wurde. Augustus so wenig wie Horaz hat in diesem Gedicht eine Stelle, daher müssen die Strophen fallen, in denen sie vorkommen, wären sie auch noch so bestechend und täuschend. Wir sehen wieder einmal, dass selbst einzelne Schönheiten oder helle Farben uns nicht blenden dürfen, denn die höhere Schönheit der horazischen Dichtung liegt stets im Zusammenhang, so dass selbst weniger brillante Farben doch die höchste Wirkung hervorbringen, ebenso wie bei Meistern der Malerei.

Man übersehe nicht, dass das von P. gewiss mit Recht ausgeschiedene Strophenpaar I, 33—40 doch der gegebenen Form folgt, dass also hier selbst die Fälschung den Organismus des Echten bestätigt; gleiches gilt von dem Strophenpaar II, 25—33. Es wird kaum möglich sein, diese Verse noch beizubehalten, nicht nur weil sie nirgend unterzubringen und anzuschliessen sind, sondern ganz besonders darum, weil sie sich auch als die spätere Interpolation kennzeichnen. Sie konnten nämlich hier erst eingeschoben werden, nachdem bereits durch V. II, 23, 24 die Verbindung mit III, 7 verloren war; sie machten dann die Trennung noch grösser und die Abscheidung von Ode 3 möglich. Die Sonderung der zweiten Ode von der ersten war aber einfache Folge der angeklebten Verse I, 41—48 — übrigens auch zwei Strophen, in denen die vallis Sabina gänzlich das Gedicht entgleisen macht. Wurde nun gar amice als Vocativ genommen, wie nicht zu zweifeln, so war die Scheidung vollkommen und bald zwei Jahrtausende haben vergehen müssen, ehe der Schaden zu heilen war.

Für eine besondere Interpolation, wieder in einem Strophenpaar, halte ich nun die Verse III, 9—13: Hac arte Pollux — bis Acheronta fugit. Es hat aber eine spätere Hand in anderer Weise an Augustus in V. 11 angeknüpft, wovon sogleich.

Nachdem nun einmal eine tüchtige Fuge entstanden war, konnten sich die von P. richtig erkannten Strophen, V. 17—72 hier einschwärzen.

Es ist noch besonders aufmerksam zu machen, dass wir keiner Umstellung bedürfen, denn so sehr das Zusammengehörige auch durch wiederholten Einschub getrennt worden, es ist dennoch die Folge geblieben, welche das Echte gehabt haben muss und ebenso liess sich bestimmt nachweisen, wodurch die Abtrennung geschehen sei.

XX.

ODE III, 4.

Jetzt erst wird eine kritische Beleuchtung von Ode III, 4 möglich; als die entstellteste von allen, als die am meisten unorganisch zusammengehäufte und als diejenige, welche am meisten in die Werkstätten der Fälschung schauen lässt, mache sie hier Schluss.

Buttmann verwarf die Strophe 69—72, wegen ihres prosaischen Ausdrucks: richtig, allein ein Verschwindendes gegen den Umfang des Unechten; Peerlkamp strich an mehreren Stellen, ohne besonderen Gewinn und ohne die wahre Lage der Dinge zu erkennen. Des letzteren kann auch ich mich nicht rühmen, denn im Minos versuchte ich ein mit V. 21 beginnendes mit V. 45 schliessendes Gedicht zu bilden, was wenigstens einen leidlichen, gegen das Uebrige vortheilhaft abstechenden Stil und Fortgang und einen Schluss nach horazischer Art giebt, gegen den ich damals noch nicht so misstrauisch sein konnte, wie ich es jetzt sein darf und muss. Dieser Schluss jedoch hält näherer Betrachtung nicht Stich, denn Horaz kann von Augustus nicht gesagt haben: Divosque mortalesque turbas Imperio regit unus aequo. Dass dieser Einschub der spätere sei, deutet sich übrigens schon an durch das doppelte Pronomen relativum: Quos inter Augustus und gleich darauf Qui terram inertem, jenes von Pollux und Hercules, dies von Augustus gesagt. Nun hat sich uns aber ein ganz Anderes als ursprünglicher Kern dargeboten nämlich die beiden Strophen: Vis consili expers — und Injecta monstris —, welche den Gegensatz der virtus bilden, von dieser aber abgetrennt werden. Sodann ist der nächste Einschub bei V. 41

zu finden: Qui terram inertem — welcher sich anknüpft an V. III, 11, 12: Quos inter Augustus recumbens Purpureo bibit ore nectar; hiedurch wird Licht. Sahen wir vorhin, wie Ode 3 von Ode 2 getrennt worden, so zeigt sich jetzt dasselbe zwischen Ode 3 und 4. Diese Trennung aber einmal vollbracht, lag in der Zerklüftung neue Aufforderung zu ferneren Interpolationen. In der Verlegenheit um Inhalt musste Horazens Person, mussten die Musen selbst, die hier so stark leiden sollten, zu Hülfe gerufen werden. So entstand von Einer Hand das Stück V. 21—44 und ich war nicht auf falscher Spur, wenn ich dies aussonderte und zusammenhielt. Dann kamen wieder andere Hände, welche den Anfang und Schluss vermehrten, denn Auditis an me ludit — scheint zeitweise Eingang gewesen zu sein, bis denn zuletzt Calliope in Anspruch genommen wurde für das longum melos! Wer sich diese Vorgänge und ihren successiven Eintritt, der jetzt fassbar vor Augen liegt, recht klar machen will, wird den vollen Begriff von dem Wesen und Umfang der Fälschung erwerben, die hier zu einer Monstrosität anwächst, wie nirgend anderswo.

An zwei echte horazische Strophen, die durch früheren Einschub ihre natürliche Nachbarschaft und mit ihr Sinn und Zusammenhang verloren, haben die neuen Bildungen, gleich wuchernden Pflanzen oder wildem Fleisch, sich angesetzt, so dass nach und nach jenes longum melos, eine Ode von ganzen 20 Strophen erwuchs, also genau das Zehnfache. Wer aber könnte darin das Unorganische, Zwiespältige, innerlich Widerspruchsvolle verkennen, sowohl nach Ton als Inhalt. Die mittleren Strophen sind einfacher und ebener nach Stil und Ausdruck, mit einigem Anschluss an Horaz, der Schluss und noch mehr der Eingang aber pomphaft und überpindarisch. Und welche Unvernunft nun, dass während das letzte Drittel eine Feier des Augustus giebt, die ersten zwei Drittel von Horaz handeln und der ihm zu Theil gewordenen Musengunst, welche ihn unverletzlich macht; nur schwer und mit Noth konnte ein Uebergang von diesem zu jenem gefunden werden. Im Einzelnen begegnet des Anstössigen überall genug, mehr als sich hier aufzählen lässt. Gleich die Strophe: Vester, Camenae — ist nicht ohne Bedenken; es sind eben nur Worte und das sive sive als Hauptmittel der Fälschung ist uns bekannt. Im Folgenden befremdet die Zusammenstellung wirklicher Gefahr mit dem verwünschten Baum, der bereits mit Laune verwendet worden. Für die nächsten Strophen wird sich uns noch eine besondere interessante Beziehung entdecken — auf das Integer vitae. Im Uebrigen solcher Dinge nicht zu gedenken wie der unmittelbaren Zusammenstellung von Appulo und Apuliae V. 9, 10.

Und blicken wir nun auf das Ganze des gewaltsam aus einander gerissenen Stückes zurück: aus Einem, das seine besondere Eigenthümlichkeit hatte und von schwerem Gewicht war, sind vier Oden entstanden — durch vieler Hände Arbeit und mit Hülfe werthlosesten Füllwerkes. Aber es lässt sich vielleicht auch angeben, wie und auf welchem Wege hauptsächlich die Sprengung geschah und der üppig wuchernden, das Ganze gänzlich entstellenden Interpolation Raum gegeben wurde. Es konnte dies nur erfolgen durch einen Zusatz von besonders ernster Bedeutung, denn es bedurfte einer Kraft, um eine so starke Bindung zu überwinden. Ich finde diese nur eben in jener Strophe, auf welche ich nicht ohne Grund im Minos ein Gewicht legte, für welche sich aber jetzt ein ganz anderer Gesichtspunkt ergeben hat. Die Strophe 3, V. 9—12, eben jenes Quos inter Augustus recumbens purpureo bibit ore nectar, dies und nichts Anderes hat die grosse Zerstörung zur Folge gehabt und von hier aus wird sich auch erst entscheiden lassen, wie zu lesen sei, ob bibit oder bibet.

Die Manuscripte, die älteren, die neueren und neuesten Ausgaben schwanken in diesem Punkt; die Commentatoren kennen und schützen bibit; während bibet sich als nahe liegende Correctur darstellt, da ja Horaz bei Lebzeiten des Augustus schrieb. Meineke hat in beiden Ausgaben bibit, Haupt das futurum. Jenes wird von Bentley lebhaft verfochten, aber mit keinem starken und stichhaltigen Grunde, denn er sagt: Recte Graevianus noster, Reginensis, Battelianus cum Bodlejanis duobus Bibit: Jam tunc enim praesens deus erat Augustus, ut recte alii monuerunt. Das aber widerlegt sich hier sogleich, da ja eben Augustus in der Gesellschaft von Pollux und Hercules trinkt, also nicht auf Erden, sondern im Olymp. Offenbar war hier der Kritiker im Gedränge, er suchte nach einem Ausweg und musste selbst mit dem schlechten vorlieb nehmen. Wir, die wir ohnedies die Strophe, so sehr sie sich sonst empfiehlt, nicht für echt nehmen können, haben nun einen ganz anderen Grund bibit zu lesen, und mit ihm erklären sich zugleich tiefer liegende Schwierigkeiten auf das vollständigste. Die Strophe ist eingeschoben zur Zeit, als Augustus gestorben war, wahrscheinlich bald nach seinem Tode, wie wir denn schon früher auf einen Zusatz hingewiesen, welcher dem Tiberius zu Ehren bei dessen Lebzeiten in den horazischen Text gekommen. Der Herausgeber einer neuen Ausgabe des Horaz opferte dessen Text einem Compliment an das Herrscherhaus.

Gewiss sind diese Dinge für das Ganze unserer Bestrebung von Wichtigkeit; und nun fehlt es auch nicht an einem äusseren Zeugniss von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Davon sogleich.

XXI.

ODE I, 34, 35.

Der eben betrachtete Fall, so stark er ist, steht nicht vereinzelt da. Ein Seitenstück haben wir in den Oden 34 und 35 des ersten Buches, beide auch in gleichem Metrum und beide gleichen Inhalts, an Fortuna gerichtet — was allein schon hätte aufmerksam machen müssen, auch wenn nicht ein besonderes Zeugniss noch hinzukäme.

Die genannten Oden zählen zusammen 14 Strophen, die erste deren 4, die zweite 10: und was ist nun echt davon? Keine Strophe aus der ersten Ode und dann nur zwei aus der zweiten, nämlich:

O diva, gratum quae regis Antium,
Praesens vel imo tollere de gradu
Mortale corpus vel superbos
Vertere funeribus triumphos,

Serves iturum Caesarem in ultimos
Orbis Britannos et juvenum recens
Examen eois timendum
Partibus, oceanoque rubro.

Ich meine eine Votivtafel, ähnlich der für Vergils Reise; ob eine bestellte?

Was in den beiden Oden vorliegt, kann nur als das Ergebniss mehrfacher Interpolation gefasst werden. Wer in diesen Dingen erfahren ist, dem kann nicht entgehen, dass die vier Strophen mit Noth und Qual sich der Anfangszeile des folgenden Gedichts vorschieben, zu welchem sie nur schwer den Uebergang finden, nachdem sie so weit abgeirrt sind.

Was bleibt von der Macht der Fortuna, wenn ihr Jupiter vorangestellt wird! Was bleibt von Jupiters Macht, wenn doch wieder Fortuna den Ausschlag giebt! Und nun soll Jupiter mit seinem Donner aus blauem Himmel auf die Aenderung der Philosophie des Dichters wirken, damit dieser an Fortuna glauben, damit er die Ode schreiben könne! Wahrlich keine poetische Einleitung. Für sehr verrätherisch halte ich auch an dieser Stelle die Prosa des Wortes plerumque, das allein schon keinem Dichter gehören kann. Peerlkamp, der hier noch sehr furchtsam war, lässt Ode 34 unangefochten und hat sich begnügt in Ode 35 die Verse 17—20 auszusondern, was lange nicht hinreicht. Strophe V. 25—28 ist noch ganz besonders anstössig, an sich selbst und weil die folgenden echten Worte: Serves iturum — nun keinen Zusammenhang finden oder einen sehr schlimmen, in der Nähe des vulgus und der meretrix. Um so treffender urtheilt Lehrs; er verwirft die ganze 34. Ode, mit guten Gründen und nur noch stärkeren Worten. Unter ersteren die Frage: „Ein Mann, der nunmehr zum festen und religiösen Glauben an die Götter gekommen ist, an Jupiter obenan, der verehrt nicht die absichtsvollen, vosehungsvollen Pläne des Jupiter, sondern seine durch die Fortuna repräsentierte, nach Belieben spielende Willkürmacht? — „Ein unklarerer Gedankenwirrwarr ist nie erhört worden.“ — „Wer nicht annimmt, dass Horatius in den Perioden, wenn er Oden dichtete, zeitweise von Geistesverdunkelung befallen wurde, der kann auch diese Ode ihm nicht beilegen.“ Allerdings richtig.

Damit nun aber an unserer Auffassung und Darstellung der letzte Zweifel schwinde, kommt an rechter Stelle uns ein äusseres Zeugniss zu Hülfe, dessen Gewicht sich nicht wird anfechten lassen. Der Grammatiker Diomedes, dessen wir schon erwähnt, giebt in seinem Abschnitt de metris Horatianis (De arte Gramm. lib. III.) in welchem er mit der Zahl der Oden und ihren Anfangsversen der Reihe nach vollständig alle Odenmaasse durchgeht, die folgenden Worte: Liber tertius. Prima ode Alcaicum metrum habet, quod similiter scanditur: odi profanum vulgus et arceo.

Secunda ode Asclepiadeum metrum habet et per quaternos versus scanditur. nam duo penthemimeres, duo tripodia dactylice insunt: quid fles Asterie, quem tibi candida.

Tertia ode Asclepiadeum metrum habet cet.

Man sieht also deutlich, dass der Grammatiker die Scheidung der Oden nicht anerkennt, sondern Ode 1—6 für eine einzige d. h. für zusammenhängend nimmt. Und derselbe Grammatiker bestätigt nun in gleicher Weise auch das Zusammenfallen der Ode 34 und 35 in Eine, d. h. die Interpolation: Tricesima secunda ode (denn er hat schon früher zwei Stücke nicht gezählt, weil er sie in seinem Exemplar nicht las) Alcaicum metrum habet, quod ut supra diximus scanditur:

parcus deorum cultor et infrequens.
Tricesima tertia ode Asclepiadeum metrum habet —:
Et ture et fidibus juvat.

Er kennt also keine besondere Ode: O diva gratum —. Und was sagen dazu unsere Kritiker, was sagt der neueste *Herausgeber des Diomedes, Henricus Keil*? Die ganze Abweichung in beiden Fällen beruhe auf nichts anderem als — librariorum neglegentia. Verdirbt man sich die sprechendsten Zeugnisse, so endet doch wahrlich alle Kritik. Nicht besser Keller und Holder, die in ihrem Horaz, dessen Werth in dem diplomatischen Apparat besteht, sorgfältigst die testimonia verzeichnen, auch von Diomedes, auf den ich aufmerksam gemacht, Kenntniss nehmen, wo nichts darauf ankommt, gerade an diesen Stellen, wo es recht sehr darauf ankommt, lassen sie ihn unerwähnt!

DREIZEHNTES BUCH.

Est brevitate opus.
Horat.

I.

DIE KURZEN STUECKE.

Es liegt in dem Sinn dieser Untersuchungen, dass, namentlich wenn wir der Annahme von Lücken und Umstellungen entsagen, der Text durch die nothwendig erscheinende Ausscheidung eine durchgängige Verkürzung, und oft sehr erheblicher Art, erfährt, am meisten anschaulich in den Oden. Während sich als Minimum die Zahl von zwei Strophen herausstellt, und solcher Oden sind mehr geworden als in den Texten stehen, zählen wir jetzt eine beträchtliche Zahl von Stücken, die auf 3 und 4 Strophen eingeschwunden sind; die weniger der Fälschung erlegenen erheben sich aber selten über 5 und 6 Strophen und die noch längeren von 10 und mehr vierzeiligen Strophen bilden die Ausnahme, die sich dann auch meistens durch den gewichtigen Inhalt erklärt.

Wir dürfen aber nicht annehmen, dass in dieser Richtung schon alles erschöpft sei, denn es würde nichts anderes heissen, als dass die Kritik schon ihren Ruhepunkt gefunden hätte. Ich halte nun allerdings für nöthig, diesen Weg noch fortzusetzen, zuvor aber einen Ueberblick über diese Verkürzungen zu gewinnen, und zwar im Verhältniss zu denjenigen kurzen Stücken, welche der überlieferte Text darbietet.

An Oden von nur zwei Strophen giebt dieser Text deren fünf, nämlich Ode I, 11: Tu ne quaesieris — wenn man nämlich mit Meineke Strophen annimmt; I, 30: O Venus regina —; I, 38: Persicos odi —; III, 22: Montium custos —; IV, 10: O crudelis adhuc —.

Durch kritische Operation sind auf zwei Strophen eingeschmolzen, durch **Peerlkamp**: Ode III, 19: Quantum distat —, was ich anerkenne, dann III, 26: Vixi puellis —, worüber ich mich noch äussern werde.

In Folge der von mir geübten Kritik sind auf zwei Strophen reduciert: Ode I, 3: Sic te diva potens —; I, 4: Solvitur acris hiems —; I, 16: O matre pulchra —; II, 20: Non usitata; III, 17: Aeli vetusto —; III, 30: Exegi monumentum —; IV, 6: Dive, quem proles —; IV, 12: Jam veris comites. Diese Stücke beziehen sich auf die im Minos geübte Kritik; als neuer und wichtiger Fall ist hier hinzugekommen Ode I, 34, 35, wo die beiden Stücke sich auf zwei Strophen reducierten. Ferner Ode IV, 12, die Einladung an Vergil. Allerdings schon ein erheblicher Zuwachs.

Gedichte von drei Strophen giebt der Text drei: Od. I, 20: Vile potabis —; I, 26: Musis amicus —; III, 26: Vixi puellis —. In Folge kritischer Operation sind hinzugekommen durch Guiet und Peerlkamp Ode I, 31: Quid dedicatum — nämlich mit begründeter Verwerfung von zwei Strophen, dann durch Sanadon Ode III, 17: Aeli vetusto — dem ich aber nicht zustimme (s. o.); ferner durch Peerlkamp Ode III, 18: Faune Nympharum — und in anderer Art von Goebel (s. o.); endlich durch mich: I, 27: Natis in usum —; I, 32: Poscimur, si quid —; III, 21: O nata mecum —; IV, 11: Est mihi nonum —.

Ungleich grösser ist dann die Zahl der Oden von vier Strophen, und auch sie vermehrt sich noch, so dass ihr wohl die Mehrzahl aller Oden zufällt.

Es ist zu bemerken, dass nicht nur die echten Stücke sich in Folge der Kritik verkürzen, sondern auch ebenso die untergeschobenen, weil nämlich auch diese häufig wiederum interpoliert worden und es selbst hier nicht ohne Interesse ist die erste Abfassung zu unterscheiden.

Bei diesem Ueberblick nun ergiebt sich, dass in den späteren Büchern die kurzen Stücke seltener, die längeren und umfangreicheren häufiger werden, im Zusammenhang mit der fortschreitenden Kunstart, welche einerseits an Gewicht und Fülle, anderentheils an Leichtigkeit und Fluss gewinnt.

II.

ODE III, 29.

Die neunundzwanzigste Ode des dritten Buches wird von Peerlkamp in ihrem ganzen Umfang verworfen, was nicht auffallen kann, wenn man ihr eine nähere Betrachtung zuwendet, dagegen ist um so auffallender, dass Lehrs sie ganz und gar beibehält, nirgend anstösst, kein kritisches Wort für sie hat. Ich dagegen halte dafür, dass hier mit Abscheidung vieles Falschen ein echtes Gedicht gerettet werden könne. Aehnlich wie in Ode I, 3, sind nur die beiden ersten Strophen für horazisch zu halten, mit diesen freilich verschwindet die Ode und es bleibt nur noch eine versificierte Einladung nach Tibur. Vor allen Dingen aber bedarf es auch hier einer Emendation, der von Nicolaus Hardinge gebrachten, von Markland empfohlenen: ut semper-udum. Der ganze Unfug ist in der That nur dadurch entstanden, dass man semper auf contempleris bezog, was dann zunächst die Umwandlung des ut in ne nach sich zog. Das Gedicht ist also folgendes:

Tyrrhena regum progenies, tibi
Non ante verso lene merum cado
Cum flore, Maecenas, rosarum et
Pressa tuis balanus capillis

Iam dudum apud me est. eripe te morae,
Ut semper-udum Tibur et Aesulae
Declive contempleris arvum et
Telegoni juga parricidae.

Gewiss viel zu einfach, als dass solches ein Fälscher hätte sagen können, und doch nicht ohne die Grazie gesagt, die keine Nachahmung zulässt.

Es ist noch auf das lene merum aufmerksam zu machen, also weder ein schwerer Massiker oder feuriger Falerner, bei dem es auf eine Leistung abgesehen wäre, noch das verdächtige Vile Sabinum modicis cantharis. Ferner halte ich für wichtig, dass das Gedicht dem Horaz verbleibe wegen der Anrede an Mäcenas, welche in Ode I, 1 ihren Nachahmer gefunden.

Und nun erwäge man, was wir bisher gelesen haben: Mäcenas soll sich beeilen nach Tibur zu kommen, damit er nicht immer Tibur und dessen Wasserfälle betrachte. Man sagt, von Rom aus: Mäcenas wohne auf dem Esquilinus so hoch, dass er bis nach dem entfernten Tibur habe hinschauen können. Aber Peerlkamp erinnert mit Recht, dass contemplari nicht gleichbedeutend sei mit conspicere; es kann in der That nur von Nahem gebraucht werden, so wie von verweilendem Betrachten. Nun ist der Sinn offenbar, der Gönner solle sich Rom und seinen Geschäften entreissen um in Musse den Wasserfällen zuzuschaun d. h. er solle nach Tibur kommen; aber welcher Unsinn, ihm zu sagen, er solle von Rom aus, wo ja die Geschäfte ihm keine Zeit lassen, nicht immer nach dem fernen Tibur schauen: ne semper contempleris! Lachmann gab hic semper, was dem Sinn nach auf dasselbe hinausläuft wie ut, und die Anknüpfung an das handschriftlich (Cod. Paris. A. und Bernensis) gegebene Nec voraus hat. Haupt ist darauf eingegangen, wie auch Meineke hätte thun sollen, desgleichen Lehrs; denn ne ist schlechthin unvernünftig, und auf solcher Basis liess sich keine Kritik üben. Auch dies hic thut es nicht, wenn nicht das semper-udum hinzukommt; jenes entfernt den Widersinn, dies bringt den Sinn. Das Nec erklärt zugleich vollständig die Entstehung des unleidlichen ne. Wenn aber die angehängte Fälschung auch die hochgelegene, den Wolken benachbarte Wohnung des Mäcenas betont, so geschieht dies doch nicht, um nach Tibur sehen zu können, denn es wird sogleich fortgefahren:

Omitte mirari beatae
Fumum et opes strepitumque Romae.

Scheint es doch, der Verfasser müsse noch die richtige Lesart gehabt haben, denn hier tritt vielmehr Rauch und Geräusch in Gegensatz zu dem kühlen Tibur. Uebrigens wie sonderbar hier die opes zwischen fumum strepitumque! Man darf in solchem Machwerk nichts genau nehmen, zwar keine Verstösse gegen die Grammatik, aber auch ebenso wenig gescheidten Stil und Ausdruck erwarten.

III.

ODE II, 17.

Von besonderem Interesse für die Kritik ist Ode II, 17: Cur me querelis —. **Peerlkamp** verwirft diesmal nicht die ganze Ode, sondern V. 13 bis zum Schluss, und das ist allerdings der richtige Anfang der Kritik, aber nur der Anfang; **Lehrs** geht hier andere Wege, aber nicht mit Glück (s. o.). Ich nun halte, was Peerlkamp bestehen lässt, allerdings für das ursprüngliche Gedicht, nur nicht für ein Gedicht des Horaz. Auch dies ist eine Unterschiebung der besseren und besten Art, von einem talentvollen Verfasser; sie wird immer noch manchen täuschen können.

Ich habe, wenn ich die ganze Ode verwerfen muss, zunächst auf das bereits im Minos (S. 292, 580) Gesagte zu verweisen, überdies auf das oben bei der Durchmusterung der Oden Beigebrachte; aber es ist hier noch auf einen wichtigen Umstand aufmerksam zu machen. Dio (lib. 55) und Sueton in seiner Lebensbeschreibung des Dichters melden uns, Horaz sei in demselben Jahr, wie Mäcenas, kurz nach ihm, gestorben, wie er denn auch neben ihm begraben worden: decessit V. Kalend. Decemb. C. Mario Censorino et C. Asinio Gallo consulibus. — Humatus et conditus est extremis Exquiliis juxta Maecenatis tumulum. Wie nur konnte sich das die stets geschäftige Fälschung entgehen lassen. Allerdings that sie es nicht, und das ist der Ursprung der Ode, die uns jetzt erst verständlich wird, die aber unmöglich ist, wenn sie von Horaz kommen soll, und zwar gerade in dem, was Peerlkamp und mit ihm Meineke retten wollen, während Lehrs mit richtigem Gefühl über die zweite und dritte Strophe fortzukommen sucht.

In der That, wie konnte Horaz sagen, er habe geschworen, mit Mäcenas zugleich sterben zu wollen:

> Non ego perfidum
> Dixi sacramentum: ibimus, ibimus,
> Utcumque praecedes, supremum
> Carpere iter comites parati.

Das geht nicht nur über die Freundschaft, sondern auch über die Vernunft. Man begreift, dass sich solche Worte leicht schreiben lassen nach dem Ereigniss, nicht aber vor demselben, und wenn Horaz sich vates nennt, meistens durch die Fälschung, so ist er es nicht im Sinn eines Sehers in die Zukunft.

Man wendet vielleicht ein, das Stück sei kurz vor dem Tode des Mäcenas, in dessen Krankheit, verfasst — es bleibt immer das auffallende sacramentum, demnächst aber die Stellung des Gedichtes neben solchen, welche in sehr viel frühere Zeit zu setzen sind, 730 oder noch früher, während Mäcenas 756 stirbt. Franke setzt das Gedicht auf 728 da er sich noch von Strophe 7 mit dem fallenden Baum bestimmen lässt: Die Chronologie der Oden und sämmtlicher horazischer Werke ist selbstverständlich nicht zu trennen von der Untersuchung der Echtheit, daher die Fasti Horatiani nunmehr ein überholter Standpunkt.

Noch ein Anderes versucht Lehrs, wenn er nicht auch das Ganze verwerfen will: Es bezieht sich das Gedicht nicht auf die letzte Krankheit des Mäcenas, sondern auf eine frühere — auf diejenige, nach deren Heilung Mäcenas im Theater begrüsst wurde. Dies konnte L. sagen, da er zuvor den Schwur beseitigt hat; allein um das zu können, zerstört er das Gedicht in anderer Weise und nimmt obendrein den entsetzlichen Vers: Utrumque nostrum incredibili modo in den Kauf (s. w. u.), mit grossem Aufwand nichts erreichend, das einem Gedicht, geschweige denn einem horazischen, ähnlich sieht. Wieviel richtiger und einfacher, was Peerlkamp und mit ihm Meineke urtheilten.

Aber ganz einfach ist die wahre Lösung: die Fälschung hat benutzt, was später eintraf und dies dem Horaz gerade mit Absicht frühzeitig in den Mund gelegt. Eben mit Absicht ist die Ode in das zweite Buch gestellt worden. Nach Lehrs hätte sie nicht hinter, sondern vor Ode I, 20 stehen müssen.

Es giebt Themata, die, abgesehen von der Ausführung, schon an sich den Argwohn rege machen. Dies bemerkt Peerlkamp, der jedoch nicht immer danach gethan, namentlich nicht in dem vorliegenden Fall, der doch ganz besonders dahin gehört.

IV.

ODE III, 26; IV, 1.

Auf die sechsundzwanzigste Ode des dritten Buches: Vixi puellis nuper idoneus — habe ich mir noch einen kritischen Blick vorbehalten.

Ich lese in **Meinekes** Vorrede: Elegans ac nisi fallor vera est Caroli Frankii emendatio: vixi duellis nuper idoneus: die Eleganz möchte gelten, aber mit der Wahrheit steht es anders. Wollen etwa die beiden Kritiker das militavi eigentlich und duellum, so wie das sogleich nachfolgende bellum, von wirklichem Kriege verstehen? Das Gedicht verliert dann allen Sinn, allen inneren Zusammenhang, was soll da Venus, was die in ihrem Tempel aufgehängte Laute, was gar die niedergelegten Fackeln, die Instrumente zum Thürerbrechen? Soll aber immer noch auch bei duellis an die Kriege der Venus gedacht werden, dann dürfte die Sache doch zu undeutlich sein, das militavi seine Wirkung verlieren und bellum gleich daneben wäre ungeschickt. Ich meine, das überhebt der Widerlegung; auf dieser Bahn giebt es keine Kritik.

Peerlkamp hatte die mittlere Strophe herausgelöst und **Lehrs** ist ihm darin gefolgt; ich meinerseits habe dies nicht billigen können, obwohl ich anerkenne, dass hier Anstoss zu nehmen war, weil für die letzte Strophe der Uebergang fehlen und das ganze Gedicht seiner Intention nach des Sinnes entbehren würde. Es bleibt nur übrig das Ganze zu verwerfen, und dazu wird der Entschluss nicht schwer, sobald man die Ode nur mit Ode IV, 1: Intermissa Venus diu — vergleichen will, denn sie erweist sich sogleich nicht sowohl als Copie, sondern als schwacher Nachklang, als blosse Wiederholung des Motivs, ohne Ausführung, ohne allen poetischen Gehalt, und eben darum als nicht horazisch. Die ihr gegenüberstehende Originalode ist übrigens von hoher Vortrefflichkeit, den scharfen Stempel der Echtheit an sich tragend, und, eben dadurch, von der Interpolation verschont.

Und doch wohl nicht so ganz: ich vermute, dass die letzte Strophe Zusatz sein möchte unter Einfluss von Tibull I, 4; denn das Gedicht wird feiner, wenn es mit der vorletzten Strophe schliesst, und das Motiv an sich scheint zu verlangen, dass die letztere Wendung, auf welche das Ganze angelegt ist, nur kurz gegeben werde, denn sonst verliert sie ihre Wirkung.

Der Vergleich mit einer anderen Ode, der auch entscheidend sein möchte, wird sich später ergeben.

V.

ODE I, 33; I, 19.

Ist der Verdacht einmal rege, so entdecken sich dem aufmerksamen Auge immer noch neue Interpolationen, gegen welche mehr vorliegt als dieser blosse Verdacht, und Gleiches gilt von der Unterschiebung ganzer Stücke. Ich beginne ihre Reihe mit zwei Oden, von denen die eine durch Ausschluss einer Strophe wesentlich in ihrem Werth gesteigert wird, während die andere vollständig weichen muss.

Ode I, 33, an Tibull gerichtet, ist von 4 Strophen auf deren 3 zurückzuführen, die letzte Strophe ist vom Ueberfluss und Uebel. Das Gedicht hat seinen schönen Abschluss mit den Zeilen:

> Sic visum Veneri, cui placet impares
> Formas atque animos sub juga aenea
> Saevo mittere cum joco.

Durch das angeflickte ipsum me verliert das Stück an Bedeutung und das melior Venus ist allzu prosaisch, unerträglich aber hier diese Venus in figürlicher Bedeutung neben der eben genannten wirklichen Gottheit, das Ganze der Strophe ist entlehnter Brocken, dem die Schlusszeile ein horazisches Ansehen geben soll. Einen neuen Grund, die Strophe zu verurtheilen, werde ich im weiteren Verlauf der Untersuchung noch bringen können.

Ueber Bord zu werfen ist Ode I, 19. Peerlkamp liess sie unangefochten, was Wunder nehmen kann, zumal da gleich der Anfangsvers Mater saeva Cupidinum ganz und gar entnommen ist aus Ode IV, 1, 5. Schon seinem Inhalt nach passt das Stück nicht in das erste Buch, denn hier hat der Dichter keineswegs der Venus entsagt, um sagen zu können finitis amoribus. Und nun der dürftig prosaische Ausdruck: jubet me finitis amoribus animum reddere, dem das Metrum keineswegs aufhelfen kann. Dazu die abgeschmackte Zusammenstellung: Venus, Amor et lasciva licentia. Die zweite Strophe könnte allenfalls täuschen, desto abfallender die dritte in jedem ihrer Sätze und hauptsächlich in dem nec quae nihil attinent, eine Ausscheidung der Strophe ist aber nicht statthaft, da sonst für veniet, V. 16, das Subject, Venus, fehlen würde. Das Ganze Nachklang und Nachahmung, so dass mit Ausscheidung des Einzelnen nicht zu helfen ist, am allerwenigsten aber durch willkührliche Veränderung, wie Lehrs unternommen hat. Besonders verdächtig wird die Ode noch durch die Umgebung gleich verdächtiger Stücke, wie denn schon hier aufmerksam zu machen ist, dass die Unterschiebungen meistens gruppenweise auftreten (s. w. u.).

VI.

ODE I, 36.

Die sechsunddreissigste Ode des ersten Buches hat zwar weder von Peerlkamp, noch von Lehrs eine Ausscheidung erfahren, aber beide haben schon Bedenken geäussert gegen V. 13 und 14, sofern nämlich dieselbe Damalis die am Schluss als Geliebte, man ist nicht sicher wessen, erscheint, zuvor als tapfere Trinkerin sich darstellt. Peerlkamp will nec multi Damalis meri, was zwischen dem fünfmal den Vers beginnenden neu gewiss nicht zulässig ist, und gesteht: neque video cur tam strenua potatrix adeo ab omnibus peteretur — sehr richtig, wogegen Ellendt, dessen Exemplar ich besitze, nicht glücklich an den Rand schreibt: quidni, si ad Venerem bona erat? Denn dadurch wird das Gedicht nur noch tiefer herabgezogen und die Stelle wird nur noch widerspruchsvoller. Lehrs hilft sich anders: „13, 14 sind nicht richtig überliefert. Vielleicht hat für Damalis ein anderer Name zu stehen“, was ich nur so auffassen kann, dass der Kritiker in der Schlussstrophe die zweimalige Nennung der Damalis beibehält. Es wird, wie man die Sache nehmen wolle, in keiner Art etwas gebessert.

Lehrs ist entgangen, dass ich im Minos, S. 394 eine viel einfachere Lösung bringe, indem ich die Schlussstrophe abscheide. Allein bei erneueter Betrachtung und mit mehr Erfahrung, als ich sie damals besass, kann mir dies nicht genügend erscheinen, denn das Gedicht hat noch ein tieferes Leiden. Man wird es zu lesen haben:

Et ture et fidibus juvat
Placare et vituli sanguine debito

Custodes Numidae deos,
Qui nunc Hesperia sospes ab ultima
Caris multa sodalibus,
Nulli plura tamen dividit oscula
Quam dulci Lamiae, memor
Actae non alio rege puertiae
Mutataeque simul togae.
Cressa ne careat pulchra dies nota!

In dieser Gestalt würde Horaz das Stück übernehmen können, freilich hat es aufgehört eine Ode zu sein, es wäre eben nur noch ein Zettelchen, an Lamia gerichtet, um diesen aufzufordern, er möge den heimkehrenden Freund mit einem Festmahl empfangen, ähnlich wie er es selbst mit Pompejus thut in Ode II, 7. Im Folgenden ist keine Zeile ohne Bedenken, hier sind, meines Erachtens, mehrfache Zusätze und ich glaube die schon sonst bemerkte Erscheinung wiederzufinden, dass in den beiden Schlussstrophen eine Interpolation die andere zu überbieten sucht. Besonderen Anstoss nehme ich noch an dem breve lilium, worin ich Nachahmung von Ode II, 3 erkenne: et nimium breves flores amoenae ferre jube rosae — hier ist die Kürze motiviert, in den Gedanken und die Stimmung passend, was dort durchaus nicht der Fall.

Aber was den Kern des Gedichtes anlangt, so halte ich auch diesen nicht für zweifellos echt, denn das Gedicht erscheint als schwächerer Doppelgänger von Ode II, 7, würde dann aber freilich einem sehr geschickten Virtuosen der Fälschung angehören, dessen Mässigung bald ebenso Verbesserung gefunden, wie dies das Schicksal des Dichters ist.

Das Gedicht ist übrigens noch in Betracht zu ziehen, wenn es sich handelt um die von Meineke geltend gemachte durchgängige Strophentheilung, gegen welche ich schon im Minos bei choriambischen Maassen meine Bedenken ausgesprochen habe. Der Punkt wird weiter unten aufzunehmen sein.

VII.

ODE I, 20; I, 30.

In demselben Maass, wie die Fälschung bemüht gewesen ist, aus kurzen Oden lange, oder geradezu aus Zettelchen Oden zu machen, hat sie nun auch mit eigener Erfindung wieder kurze hinzugethan, woraus sich eben schliessen lässt, dass ursprünglich mehr der kurzen gewesen sind, denn wer unterschiebt, folgt dem Vorbild des Echten.

Peerlkamp hat die ganzen Oden I, 20: Vile potabis — und I, 30: O Venus regina — verworfen, nicht ohne guten Grund, und er hat darin Zustimmung gefunden, u. A. von Lehrs; ich widerspreche nicht, habe aber noch etwas hinzuzusetzen. P. vermisst Mangel an Inhalt und Eleganz und urtheilt: ego pro carmine Scholastico habeo — ein Urtheil, das darin seinen Grund findet, dass der Kritiker noch nicht darauf gefasst war, auch das Untergeschobene wieder interpoliert zu finden; dies aber ist hier der Fall, denn der ursprüngliche Verfasser schrieb:

Vile potabis modicis Sabinum
Cantharis, Graeca quod ego ipse testa
Conditum levi, datus in theatro
Cum tibi plausus,

Clare Maecenas eques, ut paterni
Fluminis ripae simul et jocosa
Redderet laudes tibi Vaticani
Montis imago.

Die angefügte dritte Strophe ist von roherer Hand und in jeder Weise ungeschickt und unpassend, wie das der Ausführung nicht bedarf; mit dem jetzt gewonnenen Schluss des Gedichtes erhält es nun einen ganz anderen Rang, denn, die Unterschiebung zugegeben, muss sie sinnreich genannt werden, ja das phantasiereiche Bild am Schluss, das mit dem Echo zugleich den Prospect malt, darf für etwas Gelungenes und Erlesenes gelten und giebt uns wieder einmal zu erkennen, dass die Fälschungen nicht gleichen Ursprunges sind, sondern zuweilen selbst aus höherer Sphäre kommen. Man könnte geneigt werden, in solcher Gestalt das Gedicht dem Horaz zu erhalten, allein, wie P. richtig gesehen hat, nach seinem Thema, so wie auch nach seiner Ausführung ist und bleibt es verdächtig, selbst wenn man über das beanstandete imago, unmittelbar für Echo, sich hinwegsetzen kann; zu vergleichen ist Ode I, 12, 4. S. w. u.

Döderlein glaubte nicht nur die dritte Strophe, sondern mit ihr auch das ganze Gedicht halten zu können, alles sei in Ordnung, wenn man nur V. 10 statt des tu tum lese, eine Correctur, die von Pauly gefeiert wird, mir aber sehr verfehlt erscheint; und allzu deutlich steht tu bibis dem mea pocula gegenüber. Dabei ist Pauly doch genöthigt anzuerkennen, dass genug des Verdächtigen zurückbleibe, also doch wieder das Gegentheil von Döderlein!

Von ganz anderer Art ist Ode I, 30: O Venus regina — gleichfalls in zwei Strophen. Peerlkamps Aeusserung: argumentum jejunum, und: carmen ex centoribus Horatianis compositum wird sich schwerlich bestreiten lassen; das Stück hat viel Verdächtiges und nichts, das auf Echtheit deuten könnte.

VIII.

ODE IV, 13.

Ein Gedicht, das bei genauerer Ansicht die Kritik herausfordern und beschäftigen muss, ist die dreizehnte Ode des vierten Buches, sie ist dennoch sowohl von Peerlkamp als von Lehrs durchaus unberührt geblieben, was für die Art und Grenze ihres kritischen Bemühens allerdings kennzeichnend sein mag. Wer Horaz als lyrischen Dichter nun endlich kennen und schätzen gelernt hat, muss wahrlich Bedenken tragen ein Stück, wie das vorliegende, dem Dichter beizumessen, aber man darf es auch eben so wenig sogleich und ohne weiteres im Ganzen verwerfen. Wir begegnen hier wieder einem völligen Complex von verschiedenen über einander gelagerten Unterschiebungen, die jedoch den Einblick in ihre Geschichte nicht unmöglich machen.

Kurz und ohne Umschweif: das ursprüngliche Gedicht, das aber nicht unseren Dichter zum Verfasser haben kann, besteht aus zwei Strophen, und zwar den folgenden:

Audivere, Lyce, di mea vota, di
Audivere, Lyce: fis anus, et tamen
Vis formosa videri
Ludisque et bibis impudens,

Et cantu tremulo pota Cupidinem
Lentum sollicitas. ille virentis et
Doctae psallere Chiae
Pulchris excubat in genis.

Die letzte Zeile ist, da ich es bei Orelli nicht vermerkt finde, aus Sophokles Antigone: *ὃς ἐν παρείαις νεανίδος ἐννυχεύεις*

— und somit dorther erborgt, was etwa als poetisch erscheinen könnte, denn eben der Gegensatz der alten Lyce und der jungen Chia bildet den Inhalt des Gedichtes — das man aber nicht bei hellem Licht betrachten darf. Denn was hat Horaz erfleht, und wann? Wirklich, dass Lyce alt werden solle? Als sie noch jung war! Nur scheinbar hat das Gedicht einen Inhalt, eine Abrundung. Seine Entstehung dankt es augenscheinlich der Ode III, 10: Extremum Tanain si biberes, Lyce — der es als Gegenstück dienen sollte; doch das gehört einer anderen Betrachtung, für welche weiterhin erst der Ort.

Im Uebrigen vergleiche man Od. III, 15, die letzte Strophe:

Te lanae prope nobilem
Tonsae Luceriam, non citharae decent,
Nec flos purpureus rosae,
Nec poti vetulam faece tenus cadi.

Ohnedies sind wir erinnert an Ode I, 25, so wie an Epode 8, wohin auch der angeschlagene Ton passt.

Am meisten empfiehlt sich noch durch Klang, aber auch nur durch diesen, die fünfte Strophe: quo fugit Venus — allein hier schon fand Bentley Anstössiges und suchte vergeblich durch künstliche Interpunction zu helfen. Es sind verschiedene Anfügungen, eine trockener als die andere, deren letzte durch Erwähnung der Cinara, vergl. Ode IV, 1, 4, Epist. I, 7, 28, Glauben gewinnen will.

Man versäume nicht solche Ablagerungen, gleich geologischen Schichten, wohl ins Auge zu fassen, denn Eines erklärt das Andere und es liegt darin Geschichte.

IX.

ODE II, 5; I, 23.

Ode II, 5: Nondum subacta ist noch einer ferneren Kritik zu unterwerfen. Peerlkamp schied die letzte Strophe ab, richtig, aber nicht ausreichend. Wir haben hier ein Beispiel eines doppelten Schlusses mit dem malerischen Bilde, von denen der zweite den ersten zu überbieten sucht, aber beide unecht sind. In der That schon der erste: Ut pura nocturno renidet Luna mari Cnidiusve Gyges zeigt sich sogleich als höchst verdächtig. Horaz, wie wir wissen, liebt es mit dem landschaftlichen Bilde, dem Meer, dem Sternenhimmel, dem Mondglanz zu schliessen, oder auch mit dem Bilde einer lebenden Schönheit: hier haben wir beides zugleich und zwar gefühllos über einander gehäuft, so dass eines das Andere stört, keines zur Geltung kommt. Nimmermehr kann das von Horaz sein, dem Meister des feinen Aussparens zum Behuf der Wirkung. Aber auch das genügt vielleicht nicht: es fragt sich, ob die erste Strophe entbehrt werden kann, so dass die Ode zu lesen wäre in nur drei Strophen:

Circa virentes est animus tuae
Campos juvencae, nunc fluviis gravem
Solantis aestum, nunc in udo
Ludere cum vitulis salicto

Praegestientis. Tolle cupidinem
Immitis uvae: jam tibi lividos
Distinguet autumnus racemos
Purpureo varios colore.

Jam te sequetur: currit enim ferox
Aetas et illi, quos tibi demserit,
Apponet annos: jam proterva
Fronte petet Lalage maritum.

Ich meine, die erste Strophe solle weichen, weil ihr gröblicher Ausdruck dem unverkennbaren Inhalt des Ganzen widerspricht, nach so derben Pinselstrichen, wie tauri ruentis in Venerem tolerare pondus, kann nicht wohl gesagt werden tolle cupidinem immitis uvae; damit dieses zarte Wort zur Geltung komme, darf nichts jener Art zuvor gesagt sein, auch das munia comparis, das doch vom gemeinsamen Einspannen ins Joch verstanden werden muss, passt nicht zum taurus ruens in Venerem — und dennoch, es ist dies ein Punkt, wo der Geschmack der Zeiten und Völker verschieden ist, und ich mag nicht leugnen, dass auch wiederum Strophe 2 an Prägnanz gewinnt nach Vorgang von Strophe 1. In V. 12 aber wird man nicht umhin können varios statt varius zu lesen, da es sich ja eben um die Traube handelt, welche beginnt sich zu röthen.

Ich komme übrigens noch auf die Ode zurück in ihrem Verhältniss zur Lalage in dem bekannten Integer vitae.

Und hier glaube ich nun sogleich die Betrachtung einer Ode anschliessen zu müssen, welche gewissermaassen das Gegenstück bildet, — Ode I, 23 — sollte sie in ähnlicher Weise gelitten haben?

Zuerst war durch Emendation zu helfen. Die noch in neueren Ausgaben beibehaltene handschriftliche Lesart V. 5: Nam seu mobilibus veris inhorruit adventus foliis ist von Bentley in ihrer Unmöglichkeit schlagend nachgewiesen worden, aber schon Muretus und Scaliger, dem Daniel Heinsius beistimmt, war davon überzeugt und schlug vitis und ad ventum vor, was freilich nicht genügt, da Reben nicht in den Wald gehören, was aber doch die Spur bezeichnet, auf der Bentley vepris, d. h. Dorngebüsch, vorschlug, entsprechend dem rubus im folgenden Vers. Er sagt: Nihil profecto hac conjectura certius est: suoque ipsa lumine aeque se probat, ac si ex centum scriptis codicibus proferretur. Ebenso Salmasius, und adoptiert in Meinekes zweiter Ausgabe und von Haupt. Ich halte dies auch für nothwendig, eben wegen des rubus; aber es kann zweifelhaft werden, ob wir damit schon das horazische Gedicht gewinnen, denn immer noch fällt auf, dass das Reh, das eben nur zum Vergleich herangezogen ist, zur Hauptperson wird. Allerdings lässt die Strophe sich bequem heraustrennen und der Gedanke tritt alsdann in aller Einfachheit und Klarheit hervor, aber so sehr wir Horaz zur Kürze streben sehen, ich wollte nicht, dass man sich hier bestimmen liesse, denn Bild und Person fliesst wiederum so sehr in einander über und zusammen, dass auch das Eine statt des Anderen gilt, namentlich so weit es dem Dichter zur landschaftlichen Schilderung dient, dann aber ganz besonders erfordert das Gedicht an dieser Stelle ein Verweilen, der Nachsatz darf eben nicht zu früh, nicht zu nackt eintreten, er ist um so wirksamer, wenn er erst nach einer gewissen Verzögerung oder Spannung eintritt, denn die Schlusszeilen Tandem desine matrem tempestiva sequi viro, obwohl sie der ersten Strophe bestimmt entsprechen, wirken auch über die zweite hinweg. In diesen schönen drei Strophen bekämen wir nun um so mehr das auch der Form nach entsprechende Gegenstück zu dem Gedicht an Lalage.

X.

ODE II, 18.

Hier nun folge eine erneute Betrachtung der beliebten Ode II, 18: Non ebur neque aureum. Die bisherige Kritik ist an ihr vorbeigegangen; ich nur habe gewagt, sie um ein Distichon zu erleichtern, nämlich um die Verse von den Clientinnen und dem Purpur V. 7 und 8, weil diese nämlich das Vorhergehende, das nicht zu überbieten ist, abschwächen, so wie sie den Humor ins Trockene überführen und jedenfalls sich störend zwischen den ignotus heres und die benigna vena stellen, welche der Dichter offenbar in Verbindung bringen will, s. Minos S. 362. Allein ich kann dabei nicht stehen bleiben, sondern wiederholte Erwägung und gewonnene Analogien treiben mich einen tüchtigen Schritt weiter. Das Gedicht entgleist augenscheinlich in seiner Mitte und die letzte Hälfte verliert sich weit in poetische Gemeinplätze, aus denen nur einzelne Zeilen auftauchen, welche bestechen und irre führen können. Es ist stark zu verkürzen und es gewinnt in demselben Maass. Man verwundere sich, aber man erschrecke nicht, wenn ich aus der weiten Umhüllung folgendes Gedicht hervorziehe:

Non ebur neque aureum
Mea renidet in domo lacunar,
Non trabes Hymettiae
Premunt columnas ultima recisas
Africa, neque Attali
Ignotus heres regiam occupavi:
At fides et ingeni
Benigna vena est, pauperemque dives
Me petit: nihil supra
Deos lacesso nec potentem amicum.

Man kann allenfalls noch die beiden folgenden Verse hinzunehmen:

Largiora flagito,
Satis beatus unicis Sabinis.

Allein auch diese haben schon den Charakter des Angehefteten und jener Schluss ist runder und nachdrucksvoller, eben das muntere Asyndeton des letzten Satzes: nihil supra — scheint ihn als Schluss zu bezeichnen. Es kommt hinzu, wie richtig bemerkt worden, dass Mäcenas auf alle Weise vermied, für einflussreich zu gelten, so dass es nöthig war hier ihn weder zu nennen, noch zu bezeichnen, welches letztere aber diese Verse unvermeidlich thun. Auch das unicis Sabinis ist wohl nicht ohne Bedenken; Voss übersetzt untreu: „genug durch Ein Sabinerfeld beseligt."

Aber es giebt stärkere Gründe an der bezeichneten Stelle zu schliessen. Das Gedicht hat zum Inhalt den Gegensatz von Reichthum und poetischer Begabung und dieser löst sich dadurch, dass ihn, den Armen, der Reiche und Mächtige besucht. Die Zufriedenheit mit dem Wenigen was er besitzt steht schon ausserhalb und ist an dieser Stelle Prosa; jeder Anhang aber verdirbt den Hauptgedanken. Dass der Tod Arm und Reich gleich mache, was im Folgenden so breit ausgeführt wird, gehört vollends nicht hieher, am wenigsten der leidende Arme, der vom Tode erlöst wird. Hier taumelt Alles und geht in der Irre. Aber überhaupt ein solches Tu, wie in V. 47, dem obigen me entgegenzusetzen ist verkehrt, denn wir bekommen einen neuen Gegensatz, der jenen durchkreuzt und zerstört, während sich doch zugleich auch wiederholt, was schon dagewesen: Horazens Haus fehlen die columnae ultima Africa recisae, Vers 4, und nun hier, V. 17: tu secanda marmora! Ich erwähne noch dass die Verse: aequa tellus Pauperi recluditur Regumque pueris ihr Original finden in Ode II, 14, 11: sive reges Sive inopes erimus coloni, womit zu vergleichen Ode I, 4, 13; II, 3, 21; II, 18, 32; III, 1, 14, während die Verse 34, 35 auf den Schluss von Ode IV, 7 allzu deutlich verweisen. Auch das Vorschreiten ins Meer kommt wiederholt vor, z. B. III, 1, 33; III, 4, 2, scheint aber mehr der späteren Kaiserzeit zu gehören als der augusteischen. Besonders hebe ich noch hervor, dass gestritten worden, wer unter dem satelles Orci in V. 34 zu verstehen sei, ob Charon oder Mors; sehr mit Recht, denn auf ersteren passt nec revexit auro captus, dagegen hunc levare functum Pauperem laboribus Vocatus atque non vocatus audit nur auf den Tod und nimmermehr auf Charon, und da frage man sich, ob Horaz das kann geschrieben haben! Um diese unleugbare Schwierigkeit zu überwinden, hat man auch an Merkur gedacht, auf den dann umgekehrt die letzten Zeilen passen, aber nicht das Erstere, denn nimmermehr kann der Gott als satelles Orci bezeichnet werden und in einer Weise, welche so nahe auf Charon hinführt. Wie Lambin bemerkt, hat man sogar hierunter den Cerberus verstehen wollen: alii tamen Cerberum significari volunt, a quibus dissentio; adjuvat me verbum revexit, quod statim sequitur, quamquam (ne quid dissimulem) in quibusdam libris veteribus scriptum reperi revinxit. Letzteres nun bedeutet bei Vergil und Properz, wie Orelli erinnert, arcte ligare. Dieser Kritiker nun will aus dem obigen satelles Orci für das Folgende nur den Orcus herausnehmen, was im Sinne des Interpolators das Richtige sein mag, womit aber eben die Schiefheit und mit dieser die Unmöglichkeit der Echtheit zugegeben wird. Wenn dagegen Lambin in V. 30 fine statt sede vertheidigt und Bentley statt rapacis das allerdings gewähltere capacis zu emendieren sich bemüht, so berührt das mehr die Oberfläche und erscheint nunmehr als gleichgültig. Auf Orcus würde übrigens auch (nec revexit) auro captus passen, wie Aehnliches bei Horaz und Anderen. Aber ich finde im Einzelnen noch mancherlei stilistische Mängel und Prosaisches, das in dem Maass, wie es sich häuft, unseren Verdacht erhöhen muss. Gewiss ist regum pueris auffallend, ebenso die Construction Nulla — rapacis Orci sede destinata Aula divitem manet: einerlei ob man sede oder fine liesst, immer bleibt die Trennung von Orci aula durch diese Ablativen ungehörig und unpoetisch; prosaisch erscheint auch continente ripa, und nun dicht bei einander litora und ripa! Nicht minder habe ich meine Zweifel an den Zeilen: pellitur paternos in sinu ferens deos Et uxor et vir sordidosque natos, denn eine solche Verschränkung kann wohl von einem Versificator kommen, der mühsam die Worte passt, aber nicht von dem Dichter.

Endlich komme ich nochmals auf V. 14 zurück: Satis beatus unicis Sabinis, der, was den Inhalt anlangt, sich in Epode I, 31 wiederholt: satis superque me benignitas tua Ditavit — hier freilich auch verdächtig (s. o.), der aber, wie ich nicht bergen mag, mir der Form nach nicht ohne Anstoss erscheint. Lambin sagt kurz: agro Sabino contentus et ita beatus, das versteht sich freilich, aber eben den ager, wie Satir. II, 7, 118, oder irgend ein Substantiv zu Sabinis vermissen wir und der Plural bleibt auffallend, hier vielleicht von largiora nachgezogen, oder mit Beziehung auf Od. III, 4, 21 geschrieben: in arduos tollor Sabinos, wo aber mehr das Land als das einzelne Gütchen gemeint ist, und jenes durch das Volk bezeichnet wird. Hier ist der Fall ein anderer, zumal in der Verbindung mit unicus. Und nun ist auch der Sinn an sich schon befremdend: es kann doch nicht wohl von mehreren Gütern die Rede sein, auf welche des Dichters Wünsche sich richteten!

Ich halte nun dafür, es habe das Gedicht erst durch wiederholten Zusatz seine gegenwärtige Gestalt gewonnen: für den ersten nehme ich die Zeilen Largiora flagito, Satis beatus unicis Sabinis, sie können entbehrt werden, da oben schon in domo steht, und verrathen sich wohl auch als angeklebt und nachhinkend. Das Tu secanda marmora ist dann die hauptsächliche Erweiterung bis zum Schluss; als Anknüpfung mussten nun aber die Verse 15, 16 eingeschoben werden und die Verse 7, 8: Nec Laconicas mihi sollten vielleicht die Clienten im Gefälschten wahrscheinlicher machen, oder aber dienen, die Vierzeilen herzustellen, wovon noch weiter unten.

XI.

ODE IV, 8.

Ode IV, 8: Donarem pateras — bedarf noch erneuter Betrachtung. Bentley konnte die fehlende Cäsur in V. 17: Non incendia Carthaginis impiae nicht hingehen lassen und machte den artigen Scherz: ceterum cum prisco Catone censeo Carthaginem esse delendam; Lachmann ging darauf ein und nahm hier überdies eine Lücke an; Meineke folgte in seiner ersten Ausgabe 1834, Martin darauf (im Posener Gymnasial-Programm von 1837) bemerkte mit Spaltung der Strophe eingeschobene Vierzeilen, wovon sogleich; dies adoptiert Meineke in der Ausgabe von 1854, ohne jedoch Martin zu nennen, während er in der Praefatio zu dieser Ode bemerkt, dass er mit Haupt für rathsam halte Lachmann zu folgen, welcher V. 33 verwirft, und fortfährt: hoc quidem certissimum mihi videtur, ea quae inde a verbis non celeres fugae usque ad lucratus rediit leguntur, ab Horatio scribi non potuisse — d. h. eben was Martin ausschied, und was in der That nicht so leicht zu finden war. Dies nun ist auch von Haupt (1861) aufgenommen worden. Ausserdem streicht Meineke der Vierzahl zu Gefallen V. 28: dignum laude virum — nach meiner Ueberzeugung den falschen; überhaupt ist seine Einrichtung der Strophen diesmal eine ganz andere wie in der ersten Ausgabe, jedoch ohne besonderen Gewinn; Stallbaum, der noch mehr auf ein Minimum des Abscheidens bedacht ist, opfert nur eben diesen Vers 28 und mit Bentley V. 17: non incendia —. Orelli dagegen streicht nichts und giebt hier auch keine Strophe, während er sonst darin Meineke folgt: wohl begreiflich, da erst durch Entfernung eines Verses die Vierzahl möglich wird.

Lehrs nun streicht gleichfalls gar nichts, also hier der Revolutionärste, der Destructivste gleich dem Conservativesten? Mit nichten, denn er verwirft vielmehr das Ganze, eben nur weil er keine Zeile dem Horaz erhalten will, erträgt er alles und jedes, ja es ist, je mehr der Anstösse, ihm um so lieber, es beweist seine Auffassung um so besser. Allein auf objectivem Standpunkt erscheint die Sache anders und hier sollten diejenigen, denen er sonst so gern folgt, ihn wohl bedenklich gemacht haben. Selbst wenn das Gedicht unecht wäre, die Herstellung ist darum noch gar nicht ausgeschlossen, denn auch ein untergeschobenes Gedicht wird interpoliert und noch weiter verschlechtert. Jedenfalls muss die Herstellung versucht werden. Ich hatte die folgende gegeben (s. Minos S. 397):

Donarem pateras grataque commodus,
Censorine, meis aera sodalibus,
Donarem tripodas, praemia fortium
Grajorum, neque tu pessima munerum

Ferres, divite me scilicet artium,
Quas aut Parrhasius protulit aut Scopas,
Hic saxo, liquidis ille coloribus
Sollers nunc hominem ponere nunc deum.

Sed non haec mihi vis, nec tibi talium
Res est aut animus deliciarum egens.
Gaudes carminibus, carmina possumus
Donare et pretium dicere muneris.

Non incisa notis marmora publicis
Per quae spiritus et vita redit bonis
Post mortem ducibus, clarius indicant
Laudes quam Calabrae Pierides, neque,

Si chartae sileant quod bene feceris,
Mercedem tuleris. Quid foret Iliae
Mavortisque puer, si taciturnitas
Obstaret meritis invida Romuli?

Ereptum Stygiis fluctibus Aeacum
Virtus et favor et lingua potentium
Vatum divitibus consecrat insulis,
Dignum laude virum Musa vetat mori.

Hier gehört das Beste, nämlich die Ausscheidung der

Worte non celeres fugae bis lucratus rediit keinem anderen als Martin, unzweifelhaft ist es richtig, denn die Verbindung des Prädicates clarius indicant mit marmora wird so erst möglich, dazu die Unförmlichkeit des Eingeschobenen und vollends die von Dillenburger erkannte Vermischung der beiden Scipionen, die, wie Martin bemerkt, hier nur in Folge der Hindeutung auf Ennius hineingekommen sind. Der Schluss ist mein Antheil und ich glaube allerdings nicht nur den rechten Vers an Stelle des von Meineke verworfenen, sondern auch einen guten Ausgang des Gedichtes gefunden zu haben, wie mir zugestehen wird, wer dafür Gefühl hat: das Gedicht hebt sich, um dann milde herabzuschweben.

Jedenfalls ist nach der gegebenen Zurechtlegung zum allergrössten Theil von selbst fortgefallen, was Anstoss erregt, was Lehrs zu seinem Urtheil veranlasst hat; aber es bleibt immer noch Einiges das Bedenken macht. So taciturnitas obstaret, eine Thätigkeit bei dem negativen Begriff, dann wünscht man die aera hinter den tripodes und näher dem Scopas; ferner, obwohl Aehnliches bei Horaz vorkommt, die Zusammenstellung: virtus et favor et lingua, ausserdem aber Anderes, was im Ganzen liegt. Hienach kann ich zwar Lehrs nicht beistimmen, mag aber dennoch die vorgelegte Form des Gedichtes nicht für ursprünglich und horazisch erkennen: das Echte ist vorhanden, freilich unter einer noch stärkeren Verhüllung. Ich hoffe des Beweises überhoben zu sein, wenn ich es hinstelle, bestehend aus nur einem Satz.

Donarem pateras grataque commodus,
Censorine, meis aera sodalibus,
Donarem tripodas, praemia fortium
Grajorum, neque tu pessima munerum
Ferres, divite me scilicet artium;
Sed non haec mihi vis, nec tibi talium
Res est aut animus deliciarum egens:
Gaudes carminibus, carmina possumus
Donare et pretium dicere muneri.

Was das Gedicht will, spricht es selbst aus, es ist ein Begleitschreiben, mit dem Horaz Gedichte schenkt, sehr wahrscheinlich seine gesammelten Oden, oder ein Buch derselben, das Schlusswort: et pretium dicere muneri, d. h. mit dem Horaz sein Bewusstsein von dem Werth des Geschenkes ausdrückt, hat die folgenden Verse veranlasst, welche sehr wenig passen, denn es handelt sich ja eben um ein Geschenk, nicht um eine Feier, so weit hieher ein Compliment gehört, ist es schon eben enthalten in praemia fortium Grajorum. Dass aber im Ueberlieferten der Schluss merklich schlechter ist, als was erhalten wird, kann nicht entgehen, man beachte namentlich, dass wir hier einen anderen Gegensatz bekommen als Bildwerk und Gedicht, nämlich Inschrift und Gedicht, wodurch in der That alles verdorben wird. Die übrige Ausführung ist eben so wohlfeil als ungehörig, so namentlich der Fortgang von paterae und tripodes bis zu Statuen und Götterbildern, zu Parrhasius und Scopas; ist hier schon der Maler befremdlich, so wird er es doppelt, wenn er vor dem Bildner genannt wird. Von alledem befreit die gegebene Herstellung; können aber jene Zeilen nicht von Horaz sein, so braucht man sich eben so wenig um die Strophe, als um leidliche Herstellung zu bemühen.

Ich behalte übrigens noch einen Hauptgrund in Reserve, mit dem ich weiter unten an seinem Platz nicht zurückhalten werde.

XII.

ODE IV, 7.

Die benachbarte Ode IV, 7: Diffugere nives — ist weder von Peerlkamp noch von Lehrs angefochten worden; ich aber vermag nicht dieselbe für heil zu nehmen und habe (Minos S. 364) zunächst V. 5—6 ausgeschieden, weil die nackten Grazien mit den Nymphen hier augenscheinlich nicht in den Zusammenhang gehören, so wie sie die ernste Betrachtung aus der Bahn bringen. Es dürfte überdies der Singular Gratia auffallen, und dass ihre Schwestern dann erst nach den Nymphen genannt werden. Freilich passen die Gratiae nicht in den Vers, aber auch ebensowenig in das Gedicht, immer schon besser in Ode I, 4, wiewohl auch dort gefälscht. Seitdem nun habe ich mich noch von fernerem Leiden des Gedichtes überzeugt, aber auch, dass mit kühner und kühnster Hand ihm nicht Hülfe werden kann, wenigstens nicht im Sinn der völligen Herstellung.

Fragt man mich nach dem, was ich für echtes Werk des Horaz erkenne, so kann ich nur zwei Strophen bezeichnen, und zwar aus der Mitte, nämlich die Strophen:

Frigora mitescunt zephyris, ver proterit aestas,
Interitura, simul
Pomifer autumnus fruges effuderit, et mox
Bruma recurrit iners.

Damna tamen celeres reparant coelestia lunae;
Nos, ubi decidimus,
Quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus —
Pulvis et umbra sumus.

Ist aber das ein vollständiges Gedicht? Jedenfalls bin ich ungläubig, es sei, wie Lehrs bei der Hand sein würde, etwas verloren und durch Anderes ersetzt. Dass ein längeres Gedicht im Schmelztiegel der Kritik auf wenige Strophen einschwindet, ist uns nicht mehr neu, hier aber gewinnt dasselbe einen ganz anderen Charakter, es erscheint nämlich in einem Ernst, den man demselben in seiner Verkleidung kaum angesehen hätte. Leicht löst sich das Distichon von den Grazien heraus, auch die fünfte Strophe: quis scit an adjiciant — macht sich an ihrer Stelle verdächtig, denn das folgende: cum semel occideris schliesst sich so unmittelbar an Strophe 4 an, dass man versucht sein kann mit blosser Ausstossung von Strophe 5 das Gedicht für hergestellt zu halten. Allein hier ist noch ein fernerer Schritt zu thun, nämlich zu fragen, wie überhaupt eine Strophe solchen Inhalts an diese Stelle habe kommen können, denn der gierige Erbe ergiebt nach dem Vorhergehenden einen beleidigenden Misston und die Aufforderung zur Freude passt weder zu diesem Vorhergehenden noch zum Folgenden. Aber ich finde eben hierin eine Weisung. Nach meinem Dafürhalten können die drei letzten Strophen nur so aufgefasst werden, dass sie zwei verschiedene Versuche sind, das Ursprüngliche fortzusetzen und ihm einen deutlicheren Schluss zu geben, nachdem man nämlich den Sinn von V. 16 erkannt hatte. Strophe 5 ist der Versuch, das Gedicht noch ins Heitere zu wenden, ähnlich wie in Ode II, 14: Absumet heres — während die beiden letzten Strophen wenigstens den elegischen Ton fortsetzen und insofern dem Echten näher bleiben. Wer aber die innere Structur des Gedichtes auffasst, dem wird nicht entgehen, dass die unabweisliche Consequenz der Gedankenreihe auch dies ausschliesst, dass sie die mythologischen Beispiele nicht brauchen kann, weder Minos noch Diana; dass die Ode sich nicht an einen besonderen Freund richtet, dass sie etwas Allgemeines, etwas Bedeutendes ins Auge fasst; dass der Dichter hier weniger als solcher, vielmehr als Philosoph und zwar als epicureischer, als Materialist, als Atomist spricht der keinen Glauben an eine Fortdauer in der Unterwelt hat. In der Natur ist Wechsel, aber im Wechsel Wiederkehr, alles sterblich und doch wieder ewig — nur wir —! Der hohe Ernst dieses Gedankens, die Unausweichlichkeit desselben in solcher Progression tritt erst hervor mit dem kurzen und nackten Wort: — pulvis et umbra sumus; das denn natürlich schliessen muss.

Man bedauert vielleicht den Verlust der Zeilen:

> Non, Torquate, genus, non te facundia, non te
> Restituet pietas —

und sie haben in ihrer rhetorischen Fassung allerdings etwas Bestechendes, Blendendes, aber doch wohl nur auf den ersten Blick, denn während genus auf den Angeredeten zu beziehen ist, bleibt es von facundia zweifelhaft und pietas kann doch wohl nur auf die Hinterbleibenden bezogen werden, eine Zusammenstellung also, welche ihre Bedenken hat.*) Torquatus übrigens ist entlehnt aus Epistel I, 5. und dafür, dass man Oden, die keinen Namen tragen, damit versehen, um der Fälschung Glauben zu verschaffen, fehlt es bereits nicht an Beispielen, und fernere dürften sich finden.

Brauche ich noch direct auszusprechen, dass die doppelte von einander unabhängige Fortsetzung bei V. 25 eben den Beweis giebt, es sei dies der ursprüngliche Schluss, denn ganz anders wäre es, wenn Strophe 5, die ihrer Natur nach nur am Schluss stehen kann, nach Strophe 7 stände. Ihre jetzige Stelle ist für mich entscheidend.

Aber auch die Eingangsstrophe ist mir verdächtig, denn abgesehen von der Trivialität und dem schlechten Anschluss der zweiten Strophe, zu einer solchen Wendung und Betrachtung, wie sie offenbar den Kern bildet, bedarf es wahrlich nicht des Frühlings und der Anknüpfung an denselben; aber ebenso verbietet sich's auch, das Gedicht mit V. 7: Immortalia ne speres monet annus — zu beginnen, denn dieser Vers passt überhaupt nicht hieher, verdirbt vielmehr die einfache Logik, denn der Sinn ist ja eben: die Natur hat in ihrer Wiederkehr Bestand, d. i. Ewigkeit, Unsterblichkeit, nur nicht der Mensch: sie kehrt zurück: recurrit, er nicht; ausserdem aber greift dieser Satz vor, verdirbt den Effect des Schlusses, auf den es doch ganz offenbar abgesehen ist, der die Seele der echten Strophen ausmacht. Es bleiben also eben nur diese Strophen. Und was ist von ihnen zu halten? Ich halte sie für ein werthvolles Fragment, vielleicht um so werthvoller als geschrieben in der Nähe der entscheidenden Stunde — wo man denn freilich keine Oden schreibt.

---

*) Aehnliches aber kommt im Untergeschobenen zum öfteren vor, z. B. IV, 8, 28, wovon das Auffallendste in Ode I, 15. 11, 12: Jam galeam Pallas et aegida Currusque et rabiem parat. Das muss an einer prägnanten Stelle ein Vorbild im echten Horaz haben; ich erkenne es in Ode III, 21, 21: Te Liber et si laeta aderit Venus Segnesque nodum solvere Gratiae Vivaeque producent lucernae — für mich ein Grund mehr diese Strophe zu erhalten. S. o.

Ein besonderer Gesichtspunkt zur Beurtheilung der Ode wird sich noch weiterhin ergeben.

XIII.

DIE DUERFTIGEN STUECKE.

Lehrs sprach (s. o.) das harte Wort aus: dürftig darf eine Ode des Horaz sein — ich bin dieser Aeusserung sogleich entgegengetreten, sofern sie ja eben das Fragliche betrifft, hier nun lässt sich die Sache mehr in ihrem Zusammenhange betrachten. Peerlkamp ist allerdings wohl zu schnell verfahren, wenn er den Mangel an gewichtigerem Inhalt als Kriterium nahm und im Interesse des Dichters ihm absprechen zu müssen glaubte, was nicht vollwichtig erschien, mit der kurzen Angabe: jejunum argumentum et cet. Allein, wie schon angedeutet worden, die erste Vermehrung des Odentextes scheint in der That mit Echtem geschehen zu sein, indem man kleine Zettel, die für Freunde bestimmt waren, einreihte und mit den Oden in die Oeffentlichkeit brachte, vielleicht ganz im Sinn des Dichters, der sich dieser Gelegenheitspoesie gar nicht zu schämen braucht. Meistens sind es Einladungsschreiben, ähnlich wie wir ja auch Episteln haben, die aber gleichfalls der Interpolation anheimgefallen sind, man gedenke der reizenden Epistel an Torquatus.

Eine wirkliche Einladung, ganz unverkennbar, ist Ode IV, 12. Dass sie wenig lyrischen Inhalt. oder Gedankengehalt bietet, darf mithin nicht auffallen, dagegen kann ihre Länge, die Ausdehnung auf sieben Strophen, befremden, denn welcher urbane Mann ladet jemals mit so viel Worten ein. Dem habe ich nun zwar schon in meinem früheren Werk abgeholfen, indem ich die ersten drei Strophen für offenbare Fälschung erklärte, so dass das Stück naturgemäss da beginnt, wo wir die Anrede, den Namen Vergils, finden:

Adduxere sitim tempora, Vergili —.

Allein auch die verbleibenden vier Strophen sind noch zu viel und bei erneuter genauerer Ansicht ist mir klar geworden, dass auch die beiden letzten Strophen ebenso zu streichen sind. Das eines Dichters wie Horaz würdige Zettelchen darf nur lauten wie folgt:

Adduxere sitim tempora, Vergili,
Sed pressum Calibus ducere Liberum
Si gestis, juvenum nobilium cliens,
Nardo vina mereberis.

Nardi parvus onyx eliciet cadum,
Qui nunc Sulpiciis accubat horreis,
Spes donare novas largus amaraque
Curarum eluere efficax.

Das Folgende, das sich durch das ad quae si properas gaudia, sogleich als angeschweisst zu erkennen giebt, enthält nur abstossende Wiederholung und arge Vergröberung: Cum tua velox merce veni —! Und pone studium lucri —! Noch schlimmer: Non ego te meis Immunem meditor tingere poculis. — Auch die empfohlene stultitia und das desipere ist zu stark aufgetragen, wenig auf Vergil passend; das in loco zu allgemein und prosaisch. Wir haben hier wieder den Fall, dass gerade ein Vers, der in Aller Munde ist, der Fälschung gehört, besonders deutlich aber ein Beispiel, wie man aus einem Zettel, der als solcher artig und geistreich ist, eine dürftige Ode gemacht hat, diesmal durch doppelte Fälschung am Anfang und am Schluss; vielleicht beides von verschiedener Hand.

Nun hat aber die Fälschung auch so sehr einen Seitenweg eingeschlagen, dass man (s. o.) sogar einen anderen Vergil, einen Kaufmann, einen Salbenhändler aus den Worten herauserklärt hat, und dass dann, noch weiter abwärts, ein Kritiker von Namen Horazens Freundschaft mit dem Salbenhändler anstatt des Dichters in Ode I, 3 (s. o.) fortgesetzt hat! Auf einen anderen Abweg gerieth der treffliche Lambin. Er bemerkte den Widerspruch zwischen adduxere sitim tempora und dem nidum ponit, Ityn flebiliter gemens, infelix avis; denn dies, eben so wie die animae Thraciae, deutet unverkennbar auf Frühling, während jenes, wie schon sein Vorgänger bemerkt, mit Beziehung auf das bekannte Fragment des Alcäus vielmehr hohen Sommer und die Hundstage bezeichnet. Aber Horaz muss gerettet werden, und wie hilft sich der Gute? Die tempora seien nicht von der Jahreszeit, sondern von der Tageszeit zu verstehen: Jam vero quod alii dicunt, hic aestatem perspicue describi vel et hoc versu intelligi posse: Adduxere sitim tempora, Virgili, dico eum referendum esse non ad anni, sed ad diei tempus: nempe ad horam diei septimam aut octavam, seu potius nonam ac decimam, quo tempore Romani coenare solebant. Das würde von vielen Tagen gelten und man ladet doch nicht ein auf die Tagesstunde, wo es heiss werden wird, zur Zeit wo es anfängt heiss zu werden! Dazu nun tempora von der Stunde gesagt! Allerdings sind jene Worte Anspielung auf Alcäus, der dem Dichter bekannt war, nicht einem Salbenhändler, wohl zu merken Anspielung, nicht Nachahmung. Das Gedicht kann nur im hohen Sommer geschrieben sein, alles was auf Frühling hinzielt, ist Fälschung, die sich eben dadurch wieder einmal recht deutlich herausstellt. Der Fälscher kümmert sich wenig um Sinn und Zusammenhang, selbst auf handgreiflichen Widerspruch kommt es ihm nicht an. Aber wie kläglich hier die Rolle, welche die philologische Kritik gespielt hat.

Und eben hieher gehört nun auch Ode IV, 11: Est mihi nonum superantis annum. Peerlkamp hat mit richtigem Blick und sicherer Hand die zweite und dritte Strophe gestrichen; aber das ist nicht genug, dagegen ist es zu viel, wenn Martin (in dem Säcular-Programm p. 14) die ganze Ode verwirft. Vor ihm und unabhängig von ihm habe ich nur noch zu dem von Peerlkamp Entfernten die drei Schlussstrophen verworfen, und glaube damit ein Gedicht retten zu können, das des Dichters nicht unwürdig ist, wenn man es nur nicht als Ode sondern als Einladungszettel betrachtet:

Est mihi nonum superantis annum
Plenus Albani cadus, est in horto
Phylli, nectendis apium coronis,
Est hederae vis.

Ut tamen noris, quibus advoceris
Gaudiis, idus tibi sunt agendae,
Qui dies mensem Veneris marinae
Findit Aprilem,

Jure solemnis mihi, sanctiorque
Paene natali proprio, quod ex hac
Luce Maecenas meus affluentes
Ordinat annos.

Selbst bei Annahme der Fälschung würde dies der Kern sein müssen, an den das Uebrige sich erst angesetzt.

In Ode I, 30: O Venus regina — kommt **Lehrs** mit seinem Grundsatz selbst in Widerspruch, denn wenn er hier Peerlkamp in der Verwerfung folgt, was anders bestimmt ihn, als die Inhaltlosigkeit, die Dürftigkeit? Man sehe die Worte seiner Kritik.

Wenn dagegen Ode I, 26: Musis amicus uns in solcher Rücksicht bedenklich erscheint, so hat Lehrs hier einen anderen Ausweg: er nennt das Gedicht unvollständig, und allerdings erscheint es, so wie es dasteht, als eine blosse Einleitung. Aber der Kritiker macht selbst die treffende Bemerkung, es sei auffallend, die Muse mit Pimpleis anzureden und dann von ihren Schwestern zu sprechen, was doch nur Sinn hat, wenn eine bestimmte Muse genannt wird, so dass entweder dieser Tadel den Horaz treffen oder ein Grund sein müsste, ihm das Stück abzusprechen. Nun scheint mir überhaupt die dritte Strophe verdächtig, und es fragt sich nur, ob die beiden ersten an sich einen Sinn haben können. Sie wären alsdann die Zueignung, oder das Anschreiben bei Uebersendung von Gedichten, aber es müsste die Bezeichnung quae fontibus integris gaudes für die Muse hinreichen. Oder will man annehmen, dass die Fälschung auch einmal sich an einem Fragment versucht habe, um vielleicht für dasselbe eher Glauben zu gewinnen und sich die Sache zu erleichtern? Und kann denn das Gedicht seiner Natur nach mehr als ein Fragment sein, ist eine Vervollständigung an sich möglich? Also doch wohl Unterschiebung und nichts Anderes.

Fassen wir nun zusammen, so schwindet die vermeintliche Dürftigkeit horazischer Oden einmal dadurch, dass solche Stücke gar nicht von Horaz sind, oder dass sie gar keine Oden sind, sondern anspruchslose Zettel, namentlich Einladungen, deren sogar noch mehr sein würden, wenn nicht die Fälschung sie aufgebauscht und zu Oden erweitert hätte.

Aber es bleibt immer noch Ode I, 10 übrig, und auch hier habe ich ein Versprechen einzulösen. Als **Lehrs** dem

Horaz die dürftigen Oden zusprach, da blickte er besonders (s. o.) auf die Ode Mercuri facunde, und es ist klar, dass diese sich nicht als ein an einen Freund gerichtetes Billet auffassen lässt, denn sie enthält keine Einladung, sie richtet sich überhaupt an keinen Sterblichen, sondern direct an den Gott, und dafür, ich muss Lehrs hierin beistimmen, ist sie allerdings leer und dürftig, besonders aber aller Poesie entbehrend. Das hätte freilich dem Kritiker, dem es auf die Masse des Auszuscheidenden doch sonst nicht ankommt, ein Fingerzeig sein müssen, dass sie nicht von Horaz sein könne, dass dieser also nicht Verfasser so dürftiger Oden sei. Aber so wenig das Stück für Horaz passt, so sehr passt es für einen Fälscher, denn dessen Gottheit ist eben Mercur, so gut wie der Gott der Diebe. In solcher Beziehung wird das Sinnlose nun sinnvoll. Nach dieser Andeutung lese man die Strophen:

Mercuri, facunde nepos Atlantis,
Qui feros cultus hominum recentum
Voce formasti catus et decorae
More palaestrae,

Te canam magni Iovis et deorum
Nuncium curvaeque lyrae parentem,
Callidum quidquid placuit joco so
Condere furto.

Ich halte dies für den eigentlichen Inhalt, für das, worauf es dem Verfasser ankam, d. h. für das schlaue Werk eines lachenden Fälschers, der sein Schnippchen in der Tasche schlägt. Die folgenden Strophen konnten freilich nicht fehlen, wenn das Gedicht einige Scheinbarkeit behalten sollte, denn Mercur musste ja doch besungen werden, wenn auch noch so dürftig, aber diese Dürftigkeit gehört nicht dem Dichter, sondern seinem Verfolger, der sich nicht verleugnen kann, wahrscheinlich auch nicht will. Das Ganze ist eben ein Bekenntniss, ein Lächeln einander begegnender Augurn.

Es muss übrigens hier ausdrücklich bemerkt werden, dass sich der Gegenstand für jetzt noch nicht zum Abschluss bringen lässt, sofern er in zwiefacher Weise eingreift in die erst später zu behandelnde Frage von der zusammenhängenden Composition. Oden, welche an sich selbst wenig Bedeutung zu haben scheinen, wenn man sie einzeln betrachtet, gewinnen dieselbe, sobald sie in ihrer Bezüglichkeit zu anderen Stücken erkannt werden. Dann aber sind in der Frage, ob ganze Oden dem Horaz untergeschoben worden, wie viele und welche, besonders die äusseren Zeugnisse alter Grammatiker in Betracht zu ziehen, wie wir denn in solcher Beziehung bereits Diomedes und Marius Victorinus genannt haben. Nun findet aber der eigene Fall statt, dass wiederum bei der Betrachtung der zusammenhängenden Composition, nach meinem Dafürhalten, sich die Autorität des ersteren bedeutend verstärken wird, indem nämlich für die beiden Fälle, wo die bei ihm fehlenden Oden nicht mit unseren im Voraus geäusserten Verdachtgründen zusammentreffen, noch besondere Umstände sich finden sollen, welche auch hier seiner Angabe neues Gewicht geben. Ich bedaure den geneigten Leser bis dahin vertrösten zu müssen.

XIV.

ODE I, 17.

Unter den zu verkürzenden Oden habe ich mir bis hieher noch Eine aufbehalten, auf deren Betrachtung ich ein vorzügliches Gewicht lege, weil sie in höherem Grade als viele andere uns den wahren Horaz zeigt, wie sie denn auch auf das Ganze der Untersuchung unerwarteter Weise ein helles Licht wirft und zu nicht geringer Bestätigung unserer Auffassung dient. Es ist die 17. Ode des ersten Buches, ganz unberührt ebensowohl von Peerlkamp als Lehrs, während der letztere durch das im Minos (S. 338) Bemerkte wohl hätte aufmerksam werden können. Ich hatte hier zunächst damit begonnen, die vierte Strophe: Di me tuentur auszusondern, aber auf eine spätere Untersuchung verwiesen. Diese will ich jetzt geben, gestehe aber, dass mir erst neuerdings, und wahrscheinlich in anderer Weise, als ich es damals vermutete, ja zu meiner eigenen Ueberraschung, Aufschluss geworden ist.

Es leidet das Gedicht noch an einer grösseren Fälschung, als mir früher anschaulich wurde, nicht nur die Eine Strophe unterliegt dem Verdacht, sondern von den 7 Strophen des Gedichtes sind die 4 letzten Werk der Fälschung, und zwar einer so gefährlichen, dass der Charakter des überaus schönen und höchst charakteristischen Gedichtes bis zur völligen Unkenntlichkeit verdeckt ist. Wir haben nämlich in den ersten drei Strophen ein Gedicht des Horaz, welches uns von neuem und in nachdrücklichster Weise zeigt, wieviel näher Horaz den Griechen steht, und in wie ganz anderem Sinn er ihnen nacheifert.

Das Gedicht ist eine Naturschilderung, ein Landschaftsbild der feinsten und erlesensten Art, mit reizender Staffage, ein anmutiges Idyll und zugleich eine Darstellung des dem Dichter zu Theil gewordenen Landbesitzes, über den er seine Freude nicht besser, nicht künstlerischer ausdrücken kann. Er malt uns die schöne Berglandschaft, das offene Thal, das am Abhange gelagerte Ustica durch die kletternden, abwärts schweifenden Ziegen, ganz besonders aber durch die flötende Hirtin — es sind dies eben Kunstgriffe der Landschaftsschilderung, wie sie einer Meisterhand eigen, Züge, auf die Lessing vor allem in seinem Laokoon hätte aufmerksam sein sollen, wenn sie damals zu Tage gelegen hätten. Nothwendig nun muss eben darum das Gedicht mit der dritten Strophe schliessen, denn es ist seinem inneren Wesen nach nichts anderes und nichts weiter als ein solches Landschaftsbild, darin liegt seine Schönheit, sein Werth, jeder Zusatz verdirbt diesen, neben den grellen Farben der Fortsetzung kommt die Feinheit des Colorits nicht zur Geltung. Weder von sich darf der Dichter sprechen, noch die Hirtin weiter als handelnde Person in den Vordergrund bringen, sie ist hier nur Staffage, nur Mittel der Schilderung, namentlich mit ihrer Flöte, deren Echo, oder deren Schall wenigstens, so wesentlich beiträgt, die Landschaft zu malen, die Stimmung des Bildchens auszudrücken: Und nun zeigen diese angehängten Verse auch sogleich eine andere Hand, wohlfeile, gefühllose Worte, die letzte Strophe unverkennbare Entlehnung aus Tibull.

Ich gebe viel auf diese Herstellung, denn ich erkenne darin den zarten Sinn der Griechen und fühle mich z. B. erinnert, wiewohl von Nachahmung nicht die Rede ist, an eines der bezauberndsten Epigramme der Dichterin Anyte, in der Anthologie. Aber das Gedicht, so gerettet, giebt nun auch Zeugniss, dass unsere bisherige Auffassung des Dichters die allein wahre sei, dass wir nicht zu viel gethan, wenn wir an edeler Simplicität und zarter Pinselführung ihn in die nächste Nähe der besten Griechen brachten. Ich finde namentlich hierin die Bestätigung für meine Herstellung von Ode I, 4, Solvitur acris hiems, die ich mit V. 12: seu poscat agna sive male haedo, schliesse, ferner für meine Herstellung von Ode I, 9; II, 3; III, 13 u. A. Die spätere Zeit war nicht mehr fähig, so feine Farben aufzufassen, sie erscheinen zu blass, die Gedichte zu inhaltlos — und so wurde denn der edle Gehalt durch groben Zusatz ganz in Schatten gestellt, unkenntlich gemacht, ja geradezu vernichtet.

Und doch hat das Glück uns wohlgewollt; der Dichter war noch wieder zu entdecken, das Verlorene zu retten.

XV.

ODE III, 13.

Der Zusammenhang muss benutzt werden, um eine Ode und eine Interpolation zu beleuchten, welche ausser demselben leicht Gänsehaut machen könnte. Die sehr bekannte Ode: O fons Bandusiae, welche in unserem Text nur aus vier Strophen besteht, wird dennoch davon eine verlieren müssen, die letzte, alsdann aber ihren wahren harmlosen Charakter wieder erhalten, so dass sie der eben behandelten sich würdig und ebenbürtig an die Seite stellt. Es wird der krystallhellen Quelle das Opfer eines Bockes in Aussicht gestellt, weil sie eben das Vieh schützt während des Sonnenbrandes, und dieser Grund ist so dargestellt, dass er zugleich die Schilderung der Quelle am schattigen Ort enthält. — Was hier noch mehr? Dass Horaz sie berühmt machen will durch ein Gedicht? Neben jenem Opfer? Wie sehr ist das aus der Rolle gefallen, wie prunkend, wie anmaasslich! Und womit hätte die Quelle denn verdient, der Welt bekannt zu werden? Hat sie die Kraft gehabt den Dichter zu begeistern, ist sie besonderen Nymphen geheiligt? Nichts von alledem, sie erquickt nur eben das Vieh. Und nun hinterdrein eine nochmalige Schilderung, die nicht einmal recht zur obigen stimmt. Horaz wird die Eiche besingen, die auf dem Felsen steht, den Felsen, dem die Quelle entspringt, oder vielmehr deren Wasser; hat er doch die Quelle selbst schon gefeiert und enthält das Gedicht doch schon genug, was unserer Phantasie ein Bild giebt. Das rinnende klare Wasser, der schattige Ort, das im Schatten gelagerte Vieh; und nun der muntere Bock, der sich des Lebens freut und nicht ahnt was ihm bevorsteht: das passt trefflich zusammen, ist wieder eines jener anspruchslos scheinenden und doch meisterhaften kleinen Gemälde — aber unpassend und lächerlich ist hier die Schlussstrophe, in welcher der Verfasser sich sehr zur Unzeit in die Brust wirft. Das ist nicht Horaz, so plump trägt er seine Farben nicht auf, so unharmonisch wählt er sie nicht. Lerne man nach und nach und immer von neuem den Dichter kennen, wie er ist und gebe auf, was man aus ihm gemacht.

XVI.

ODE I, 8.

Es fehlt nicht an Aehnlichem. Die achte Ode des ersten Buches gehört zu den bisher unberührten, wenigstens von der ausscheidenden Kritik, denn der emendierenden hat sie genug zu schaffen gemacht, ohne dass bisher etwas gewonnen wäre. Schon der Name Barine ist von Tanaquil Faber angefochten worden als weder griechisch noch lateinisch, Bentley erkennt dies an, verwirft aber aus metrischen Gründen das vorgeschlagene Earine und versucht Larine, Nerine, schliesst aber mit den Worten: ex quibus quodnam sit verum hariolari non possumus, nisi codex alicunde prodiens, quasi deus ex machina, rem expediverit. Andere haben Anderes versucht, Meineke Carine, während handschriftlich auch Varine geboten wird und man schon entschlossen ist auch einen barbarischen Namen hinzunehmen. Es ist dies ziemlich gleichgültig, denn das Interesse ruht auf etwas anderem, auf dem poetischen Gehalt, der Composition. Da ist denn freilich auffallend, wie man an der Ode hat vorübergehen können ohne den Abstand der verschiedenen Arbeit und den fremdartigen Charakter des Ganzen zu bemerken. Es gilt auch hier ein echtes Werk zu retten, das unter, wie es scheint, doppelter Verhüllung verborgen liegt. Nach meinem Urtheil besteht das echte und in der That werthvolle und sehr eigenthümliche Werk wieder einmal nur aus den beiden ersten Strophen, lautet mithin:

Ulla si juris tibi pejerati
Poena, Barine, nocuisset unquam,
Dente si nigro fieres vel uno
Turpior ungui,

Crederem: sed tu simul obligasti
Perfidum votis caput, enitescis
Pulchrior multo juvenumque prodis
Publica cura.

Dies ist das abgerundete Gedicht, dem nichts weiter folgen kann und Porphyrio hat dafür noch die einfache und richtige Erklärung: Scenicum principium, intelligendum enim aliquos sermones praecessisse, quibus Barine haec noctem sui jure jurando interposito promisserat; deinde postquam fefellerit, tunc poetam in haec verba erupisse. Allerdings wird das Gedicht als Antwort einer vorangegangenen Rede zu fassen sein, was eben seinen Umfang über den Rahmen hinaus erweitert und den Inhalt gewichtiger macht. Die nächste Strophe, offenbar von keiner geringen Hand, und sogar von dem Bemühen ausgehend, das Gedicht zur eigentlichen Ode auszubreiten und ihr nach horazischer Art einen Schluss zu geben, führt dennoch seitwärts ab und ich glaube nicht undeutlich hier eine andere Hand zu erkennen, namentlich auch in dem sehr starken Hyperbaton. Sie machte dann die fernere ungleich schlimmere Anfälschung erst möglich, die sich als solche wohl auch hinreichend verräth. Mit Recht hielt Bentley das Aura retardet für verschrieben, und seine Vermutung, dass nur mit Aenderung Eines Buchstaben cura zu setzen sei, wird das Richtige sein, alsdann kann aber die Wiederholung von V. 8 ganz unmöglich von Horaz kommen. Sollte indessen jemand vorziehen, für das echte Gedicht auch noch die dritte Strophe in Anspruch zu nehmen, so dass es mit dem Sternenhimmel und den Göttern schlösse, die dem kalten Tode nicht verfallen, so bin ich nicht durchaus dagegen, in diesem Fall würde sogar in seinen drei Strophen die Aehnlichkeit mit anderen Oden, die auf möglichst engem Raum ein reiches Bild entwerfen wollen, nur noch grösser sein, man vergleiche z. B. Ode I, 27 nach meiner Herstellung:

Natis in usum laetitiae scyphis
Pugnare Thracum est: tollite barbarum
Morem verecundumque Bacchum
Sanguineis prohibete rixis.

Vino et lucernis Medus acinaces
Immane quantum discrepat: impium

Lenite clamorem, sodales
Et cubito remanete presso.

Vultis severi me quoque sumere
Partem Falerni? dicat Opuntiae
Frater Megillae quo beatus
Vulnere, qua pereat sagitta!

Solche Gedichte nun in ihrer Zusammenwirkung zu fassen, ist insofern von Wichtigkeit, weil sie uns Horaz von der Seite zeigen, auf welcher er allermeist der Dichter Horaz ist.

XVII.

ODE III, 12.

Man wird immer mehr zur Auffassung getrieben, dass es horazische Oden giebt, zu deren Wesen die Kürze gehört, sofern der Dichter es recht eigentlich darauf angelegt hat mit einem Minimum von Worten ein Maximum phantasiereicher Bilder zu geben, woraus folgt, dass diesen Stücken Zusätze jeder Art am allergefährlichsten werden mussten.

Unter diesen Gesichtspunkt fällt mir nun auch eine Ode, an welche sich bisher die Kritik nicht gewagt hat, ja deren Berührung vielleicht manchen sogleich stutzig macht: keine andere als das bekannte: Miserarum neque amori —. Alles was bisher daran operiert worden, hat sich auf die Einrichtung des Metrums bezogen. Schon die Scholiasten und alten Grammatiker waren nicht gleicher Ansicht über die Abtheilung der Ioniker a minori zu Strophen, aber die Aeusserung des Hephästion, dass Alcäus sie *κατὰ δέκα* geordnet, scheint letztlich entschieden zu haben für unsere Ausgaben. Ich finde diese Ordnung schon bei Lambin und Daniel Heinsius, welche sich darüber nicht weiter aussprechen, ausführlich aber äussert sich in solchem Sinn Bentley und der Umstand, dass bei dieser Gliederung die Wörter am wenigsten zerschnitten werden, spricht dafür.

Den Sinn anlangend, bemerken wir in dem Gedicht Anklänge an Griechisches, an Alcäus und an Sappho, so dass ersterem zugleich Form und Inhalt nachgebildet erscheint; und doch enthält das Stück Züge, welche nachdrücklich auf Original deuten, so ganz besonders das über die Waldblösse hinstürmende Rudel der gejagten Hirsche, das auf Anschauung verweist und nicht wohl von gelehrter Hand kommt. Sehr abstechend ist freilich die erste Strophe, nicht nur matt, sondern auch voll Prosa und inneren Ungeschicks, im Ton sehr verschieden von dem was folgt; man darf sich wundern, dass sie nicht schon Bedenken erregt hat. In der That, sie verdirbt das Gedicht, das viel frischer und natürlicher mit der zweiten Strophe beginnt, gleichgültig ob Monolog der Neobule oder Anrede des Dichters an dieselbe. Das mala vino lavere ist unpassend, wenn der Dichter es zum Mädchen spricht, unmöglich aber, wenn diese es selbst sagen soll, und das wird doch anzunehmen sein, nach Analogie des Alcäus, wo ganz offenbar das Mädchen spricht: *ἔμε δείλαν, ἔμε παισᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν.* In gleicher Weise ist das doppelte neque anstössig als Verbindung einmal der verbotenen Liebe und dann des im Wein zu findenden Trostes, was nie ein Dichter gekonnt hätte, und so gehört auch der plötzlich hier vorgebrachte scheltende Oheim nicht hieher, denn das sind einander fern liegende Dinge, welche nie in der Poesie einander so nahe gerückt werden können. Dem Dichter kommt es nur an auf die malerischen Schilderungen, und diese dem Mädchen in den Mund zu legen, gab ihnen noch höheren Reiz; die erste Strophe aber macht Neobule zur Hauptperson, während sie uns doch sogleich verschwindet. Horaz knüpfte für seinen Zweck an das Lied der Sappho an:

Γλύκεια μᾶτερ, οὔτοι δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον,
πόθῳ δάμεισα παῖδος βραδίναν δί Ἀφροδίταν —

aber, es ist nicht zu zweifeln, der Fortgang ist ganz sein eigen. Diese Anknüpfung an Sappho hat dann von Seiten der Fälschung die an Alcäus nach sich gezogen.

XVIII.

DIE SCHLUSSGEDICHTE.

Nachdem so vieles locker geworden und so manches in den horazischen Odenbüchern sich anders gestellt hat, tritt immer mehr die Frage hervor, wie denn im Ganzen die ursprüngliche Gestalt zu denken sei. Soweit hierauf überhaupt eine bestimmte Antwort möglich, werden wir derselben schrittweise näher treten müssen.

In dem vorangehenden Minos habe ich über die Stücke mit denen die einzelnen Bücher abschliessen, eine Ansicht aufgestellt, oder vielmehr es hatte sich diese von selbst entgegengebracht. In ebenso auffallender als unverkennbarer Weise nämlich hatte Ode IV, 6: Dive, quem proles Niobea — sich auf zwei Strophen reduciert, und obwohl sie nicht am Schluss eines Odenbuches sich findet, so hat sie doch ihrem Inhalt nach ganz das Ansehen ein Schlussgedicht, wahrscheinlich sogar der sämmtlichen Oden, zu sein, denn Phoebus-Apollo wird angefleht, ihr Schicksal in seine Obhut zu nehmen: Dauniae defende decus Camenae Levis Aguyeu! Auffallender Weise nun hatten auch diejenigen Oden, welche sich am Schluss des zweiten und dritten Buches befinden, in Folge einer gewiss begründeten Kritik eine ähnliche Einschmelzung erfahren, so dass auch sie nur noch aus zwei Strophen bestehen und in diesen den Charakter von Oden verlieren, dagegen den von Schlussgedichten annehmen. Ein ähnliches Stück von gleichfalls nur zwei Strophen steht nun auch am Schluss des ersten Buches: was also lag näher als hierin eine Absicht des Dichters und eine auf den Organismus der vier Odenbücher deutende Einrichtung zu erkennen.

In der That fühlte ich mich darin auch ganz sicher, bis zu meiner Ueberraschung Lehrs die ganze Schlussode des zweiten Buches als unecht bezeichnete, und diesmal mit Gründen, welche, wenn auch nicht sofort überzeugend, doch aufmerksam machten. Ich halte deshalb für nöthig dieses Stück einer erneuten Erwägung zu unterziehen, um so mehr, als es sich um ein Allgemeineres handelt, denn wenn dies Gedicht nicht dem Dichter gehört, wäre allerdings die ihm beigelegte Absicht nicht vollständig aufrecht zu erhalten und die mir so nahe gebrachte Combination könnte erschüttert sein.

Peerlkamp hatte sich begnügt die dritte Strophe, welche die Metamorphose des Dichters in den Schwan in ovidischer Art ausführt, als untergeschoben zu bezeichnen, mit sehr richtigem Gefühl, und Meineke ist ihm darin gefolgt, während Haupt sich dazu nicht entschliessen konnte. Aber Peerlkamp behielt das Folgende, das nicht viel weniger anstössig ist, noch bei, und suchte, gleich wie Bentley, hier mit Emendation des Wortes aufzuhelfen. Ersterer, zugleich um den Hiatus Daedaleo ocior loszuwerden, gab tutior, letzterer audacior, beides nicht ausreichend, da das Ominöse tiefer liegt, überhaupt in der Erwähnung des Icarus, der gar nicht hieher passt. Ich habe ausserdem noch aufmerksam gemacht, dass die Ausbreitung eines römischen Dichternamens bis so weit, als das Gedicht bezeichnet, ein Anachronismus sei und solche Worte nicht dem Horaz beizumessen seien, abgesehen von dem Ungeschick im Ganzen und Einzelnen. So habe ich denn gewiss Grund gehabt, das Gedicht mit V. 8 zu schliessen und bin keineswegs in Gefahr, wenn ich in jenen beiden Strophen das Ursprüngliche erkenne, aber es bleibt dennoch die Frage, ob dies von Horaz oder einem Anderen komme.

Was Lehrs bewegt, das ganze Stück zu verwerfen ist in V. 2 das biformis und dass die dritte Strophe von nicht zu verkennender Verkehrtheit dennoch nicht fehlen könne, da, wenn mit dieser der albus ales fortfalle, im ganzen Gedicht keine Beziehung auf dem Schwan verbleibe. Aber dem ist nicht so, denn gleich in der nächsten Strophe finden wir den canorus ales, und warum ist denn auch der Schwan hier unerlässlich? genügt nicht die einfache Beflügelung, die in der penna biformis hinreichend ausgedrückt ist? Ich kann daher die Unechtheit nicht für so stark erwiesen, so auf der Hand liegend halten und muss jedenfalls hervorheben, dass das Gedicht mit zwei Strophen keine verwerfliche Arbeit ist, vielmehr eine recht schätzbare, die besonders in dem Ausdruck invidiaque major eine gewisse Hoheit annimmt und das Selbstgefühl der Unsterblichkeit mildert durch die Art, wie Maecenas damit in Verbindung gebracht wird. Und dennoch bin ich geneigt Lehrs darin beizustimmen, dass wir hier nicht vor einem echten Werk des Dichters stehen, dass vielmehr der Verfasser habe ein Gegenstück machen wollen zu dem Schlussgedicht des dritten Buches, dem exegi monumentum — das er aber noch in seiner wahren Gestalt, d. h. wie wir es in zwei Strophen herstellen, muss gelesen haben. Mein Grund ist hauptsächlich der, Horaz könne sich am Schluss des zweiten Buches nicht stärker ausgedrückt haben als am Schluss des dritten, denn das non omnis moriar klingt ungleich bescheidener, als hier der biformis vates und die so bestimmt ausgesprochene Unsterblichkeit: non obibo — aber das Hinschweben über die Länder und das urbes relinquam und neque in terris morabor ist allerdings, wie L. ganz richtig gesehen, in nicht geringem Grade befremdlich; den Horaz sich beflügelt und weithin fliegend zu denken, wenn auch nicht als Schwan, ist immer seltsam, um nicht zu sagen komisch, und steht ganz gleich der Phantasie des Fälschers in Ode I, 1, welcher den Horaz mit Nymphen und Satyrn tanzen lässt.

Es kommt hinzu, dass mit ungleich grösserer Feinheit das Buch seinen Schluss bereits hat, nämlich in der unmittelbar vorhergehenden Ode: Bacchum in remotis, und auch hier kommt eine Hindeutung auf des Dichters Unsterblichkeit vor; aber wie anders! Nämlich in der Anrede an die Nachwelt: credite posteri. Er kann sie nicht anreden, wenn er nicht selbst zu ihr gelangt. Und dies leicht hingeworfene Wort steht in der Ode voll dichterischer Berauschung

Hienach wird denn meine Ansicht von den Schlussgedichten nicht gefährdet, sie erleidet nur eine gewisse Modification, und wird in dieser sogar bestätigt, denn die zwei Strophen der Nachahmung in Ode II, 20 entsprechen nur eben den beiden Strophen des Originals, Ode III, 30.

VIERZEHNTES BUCH.

Non quivis videt immodulata poemata judex.
Horat.

I.

LALAGE.

Je mehr und mehr haben wir das Zeugniss des Diomedes sich bewähren sehen, aber es ist noch ein Fall übrig, in welchem es wohl bei Manchem dem Zweifel begegnen möchte, denn es betrifft nicht Geringeres als das bekannte Integer vitae und die süsslächelnde Lalage. Diomedes hat die Ode in seinem Exemplar nicht gehabt: kann sie darum unecht sein? Ich würde allerdings auch Bedenken haben, käme nicht Anderes hinzu, zumal da das Zeugniss des Marius Victorinus damit nicht im Einklang ist, denn dieser sagt (lib. IV, p. 2612 P.): Crispe Salusti nisi temperato: Hoc metro, id est hendeca, syllabo Sapphico, usus est primo libro novies — was auf unsere Ausgaben zutrifft, womit freilich auch zugleich drei andere sehr verdächtige Stücke des ersten Odenbuches geheiligt wären. Aber derselbe Gewährsmann führt uns im zweiten Buch auf die Verwerfung von nur noch mehr Stücken als Diomedes (s. w. u.).

Wir werden uns jedenfalls hier den inneren Gründen zuwenden müssen. Die Liebhaberei für die Ode, die namentlich auch durch eine, übrigens wenig zum Text passende, musikalische Composition beliebt geworden ist, muss selbstverständlich aus dem Spiel bleiben, es könnte sogar möglich sein, dass der moderne Charakter des Stückes beigetragen hätte es zusagend zu machen. Etwas von diesem Charakter ist denn wohl auch gefühlt worden, namentlich von Lehrs (s. o.), der nur die beiden erten Strophen als von Horaz kommend anerkennen will. Er sagt: „In dieser Ode können nur die beiden ersten schönen Strophen von Horaz sein, und sind es wahrscheinlich. Im Folgenden hat man (Peerlkamp und Meineke) die vierte Strophe quale portentum herausgeworfen, die allerdings lächerlich greulich ist. Aber was ist denn damit viel gewonnen? Dass mit den beiden letzten Strophen der Faden ganz abreisst, ist doch unleugbar. Alle Uebergänge oder Uebergangspartikeln, die man versuchen wird, werden die Lächerlichkeit an den Tag legen. Etwa: und wie kein Wolf, so wird auch kein Klima mich abhalten Lalage zu besingen. Wie ist's denn aber mit der dritten Strophe? Dass sie im höchsten Grade das Bedenken herausfordert mit dem Abfall des Tons gegen die ersten, darauf darf man bestehen. Ich habe nicht umhin gekonnt, mich manchmal mit einer Fiction zu vergnügen.“ — Ueber diese Fiction habe ich mich schon oben geäussert, aber abgesehen von einer gewissen Wunderlichkeit, die selten bei Lehrs ausbleibt, ich finde in den Worten ebenso viel Falsches als Richtiges. Die ersten zwei Strophen geben kein horazisches Gedicht, wie es z. B. in Ode I, 3, Ode III, 19 u. A. der Fall ist, sie bedürfen vielmehr, um nicht seltsam zu sein, einer solchen Ausführung, wie sie folgt, denn im Ernst kann ja doch niemand glauben, es werde das gute Gewissen statt der Waffen im unwirthbaren Kaukasus Schutz gewähren; demgemäss kann ich denn auch den Abfall des Tons in der dritten Strophe nicht zugeben, erkenne vielmehr in den ersten Strophen nur die passende Einleitung zu dem Folgenden; auch ist ja die Beziehung von inermis, V. 12, auf jaculis und pharetra unverkennbar. Man könnte danach wünschen, dass beides näher zusammenrücke, und die zweite Strophe, mit dem sive sive ausfalle; allein die Beziehung bleibt, auch wenn die Strophe besteht, sie tritt nur etwas später ein, nachdem man darauf mehr gespannt worden, und was sich sonst etwa einwenden lässt, liegt im Charakter des Ganzen, so dass ich gern zurückziehe, was ich im Minos, S. 78, zu Gunsten der Ode versucht habe.

Nach meiner Anschauung ist daher das Gedicht ein untrennbares Ganze, ja ich glaube sogar, dass Peerlkamp, dem Meineke folgt, auf falscher Spur gewesen ist, wenn er die vierte Strophe: quale portentum — ausschied, denn die hier herrschende Uebertreibung hält gleichen Schritt mit dem Uebrigen, ja es gehört wesentlich zum Ganzen und dem hier herrschenden Ton, dass vom Wolf noch weiter aufgestiegen wird bis zum Löwen. Es bleibt also nur übrig, entweder das

Ganze zu erhalten, oder das Ganze zu verwerfen. Als Werk des Horaz zu erhalten? Da kann ich bejahend nicht mitstimmen, wie sehr ich in ihrer Art die Ode nicht preis geben mag.

Allerdings, ich finde auch eine Abweichung des Tons, aber nicht der einzelnen Strophen von einander, sondern des ganzen Gedichtes von allen übrigen des Horaz. Durchhin hat die Ode etwas Sentimentales und Nebelhaftes, ja geradezu Modernes, im Klang und Fall der Worte, wie in allem Einzelnen, weit entfernt von der Art des Horaz, den wir derb und realistisch finden gerade in Bezug auf seine Liebschaften. Wer stiesse nicht an bei der Zeile: dum meam canto Lalagen et ultra — denn der im Spazierengehen seine Geliebte besingende Horaz, vielleicht mit der Lyra im Arm, ist eine Vorstellung, welche nur einem Späteren gehören kann, nimmermehr dem Dichter selbst. Ueberall vertraut das Gedicht dem Klang und darf nicht angesehen werden auf einen prägnanten gesunden Sinn. Man fasse nur die Schlussstrophen recht ins Auge, die sich wieder in die Ferne ergehen, nach Nord und Süd; aber Nebel und Kälte und wiederum sengende Hitze, wahrlich das sind gleich schlechte Situationen für die Liebe und den Liebenden, zumal in Abwesenheit der Geliebten! Und nun der Zusammenhang des integer vitae, wofür der Dichter sich ohne weiteres selbst ausgiebt, mit dem nicht nur schonenden, sondern sogar fliehenden Wolf! Dabei ist vom integer vitae bis zum sceleris purus noch ein allzu weiter Abstand, als dass beides so unmittelbar verbunden werden dürfte: Von Verbrechen frei sein ist sicherlich nichts, das irgend Anspruch hätte auf so besondere Bevorzugung; es braucht mehr, um, nach unserer Art zu reden, ein Sonntagskind zu sein. Das wusste, das fühlte Horaz auch sehr wohl, denn wo er Aehnliches hat, ist es die Gunst der Musen, der er mehr dankt, als anderen Sterblichen zu Theil wird. Dies finden wir, wo er dem durch den Fall des Baumes ihm drohenden Tode entging und dies spricht sich aus in Ode III, 4, hier selbst in der gefälschten Strophe:

Vestris amicum fontibus et choris
Non me Philippis versa acies retro
Devota non extinxit arbor
Nec Sicula Palinurus unda —

Und dies Gefälschte wurde wieder das Original, dem die übertreibende Nachahmung gefolgt ist, in einer Zeit, wo Horaz schon selbst zur Fabel geworden.

So finde ich denn überhaupt, im Ganzen und im Einzelnen, den Charakter einer anderen Zeit als der augusteischen: die Worte fliessen leichter und glatter, ja melodischer, musikalischer, mehr nach Art der neueren Lyrik: Horaz hat überall mehr Zeichnung, und scharfen Umriss, hier ist alles mehr Farbe, im Fall des Verses sich gefallend, wobei der Verstand ein wenig beurlaubt wird — dergleichen Dichter giebt es stets in Perioden, welche der eigentlichen Blütezeit folgen, so ja auch sehr kenntlich bei uns und in der Gegenwart. Das findet denn aber stets seine Freunde, wie ja auch der falsche Anakreon.

Aber gerade auf dieser Seite besitzt die Ode mein Interesse; scheint die Sprache in ihrem leichteren Fluss sich doch selbst näher dem Leben zu halten, gesangartiger, musikalischer zu werden, so dass man schon etwas von dem Ton des Volksgesanges, im Gegensatz der gelehrten Kunst, zu vernehmen glaubt, ähnlich wie ich dies auch im Pervigilium Veneris zu erkennen glaube.

Nun kommt auch eben diese Lalage noch sonst bei Horaz vor: jedoch wie anders — als die immitis uva, welche der ungenannte Freund nicht zu früh berühren solle. Aber diese Ode, sehr auffallend, hat ihren Ort im zweiten Buch als fünfte gefunden, während wir das Integer vitae im ersten, Ode 22, lesen! Und auch schon das ist auffallend, dass hier Lalage als dauernde, ja als einzige Geliebte des Dichters erscheint: dum meam canto Lalagen — wo bleiben da Lydia, Chloe, Glycera? Namentlich das Verhältniss zu Lydia, wovon sogleich, ist ganz unvereinbar mit einer so eingeführten Lalage. Desgleichen ist schon die Stelle, an welcher wir die Ode finden, in hohem Grade befremdend, denn was folgt? Die Ode an Chloe, welche aufhören soll der Mutter zu folgen — tempestiva sequi viro. Also unmittelbar darauf eine andere Neigung. Ganz unmöglich.

Aus alledem wird nun je mehr und mehr klar, dass wir, mit Diomedes, das Gedicht nicht als ein horazisches anerkennen dürfen, so wenig wie Horaz sein eigener Nachahmer sein kann. Es scheint auch die Absicht der Unterschiebung vorzuliegen, wenn gleich nicht einer so directen und unmittelbaren, wie in nicht wenigen anderen Fällen; ich schliesse dies nicht sowohl aus der Lalage, sondern vielmehr aus dem angeredeten Fuscus, den wir Epist. I, 10, 1 und Satir. I, 9, 61 und I, 10, 83 finden, am letzteren Ort im Gefälschten — oder sollte dieser Fuscus ein anderer als Aristius Fuscus sein, den ein anderer Dichter, ein später Nachahmer des Horaz, angesungen hätte, so dass dessen Gedicht unter die Oden des Originals gekommen wäre?

Wird es schwer sein hier zu etwas Positivem zu gelangen, so dürfte doch in zwei Punkten Sicheres gewonnen sein: das Gedicht gehört nicht dem Horaz, und: auch in diesem Fall hat sich das Zeugniss des Diomedes bestätigt, so dass dasselbe nun auch rückwärts mehr Kraft gewinnt für die übrigen Fälle.

II.

LYDIA.

Nach dem soeben Dargestellten ist von den fünf Oden, welche in dem Verzeichniss des Diomedes vermisst werden, und von denen uns bereits drei aus inneren Gründen verdächtig waren, nunmehr auch eine vierte von gleicher Art erschienen, es bleibt mithin nur noch Eine übrig, Ode I, 25: Parcius junctas quatiunt fenestras — und dringender wird nun die Frage, was eine unbefangene Kritik von dieser zu halten habe.

Allerdings ein Problem, welches zu den schwierigsten gehört, denen wir überhaupt begegnen; aber es hat uns nun die Verwerfung der Integer vitae einigermaassen den Weg geöffnet, denn es handelt sich nunmehr um die Anordnung der Oden und ihren inneren Zusammenhang, namentlich der erotischen, und hier kann erst Licht werden, wenn wir vorweg die genannte Ode beseitigen. Sie collidiert nämlich in unerträglichster Weise mit denjenigen Oden, welche der Lydia gewidmet sind. Lydia kommt mit Namen vor in vier Oden, nämlich I, 8, I, 13, I, 25, III, 9, und es ist klar, dass der Dichter dies Verhältniss in den Vordergrund stellen will. Die fragliche Ode gehört nun aber mit in diese Reihe.

Demnächst ist aufmerksam zu machen, dass eine andere Ode, nämlich Ode III, 10, an der Stelle, wo wir sie lesen, ganz unmöglich ist. Der Dichter hat sich soeben mit Lydia versöhnt, die wiederkehrende Liebe ist feuriger als sie es je gewesen, und unmittelbar darauf sollte derselbe Dichter sich einer anderen zuwenden, im Nordsturm auf ihrer Schwelle schmachten, Lydia, die für ihn sterben will, ganz vergessen haben, um der grausamen Lyce zu verfallen! So, fürwahr, konnte Horaz nicht dichten, und falls er so gedichtet hätte, wahrlich nicht so die Gedichte ordnen! Hier also haben wir auf der Hut zu sein.

Sehen wir nun ab von diesen beiden Fällen, die mit gutem und bestem Grund beseitigt werden müssen, so tritt uns in der Reihenfolge der erotischen Gedichte ein ganz unverkennbarer Zusammenhang entgegen, jede der bezüglichen Oden steht an der Stelle, an welcher sie ihren natürlichen Ort und ihre poetische Wirkung hat, so dass wir, was nicht hoch genug anzuschlagen ist, dadurch eine Bürgschaft erhalten, dass wir, namentlich im ersten Buch, diese Oden in derjenigen Folge haben, welche auf die Intention und die Hand des Dichters verweist.

Es verlangt dies eine nähere Ausführung. Die erste der erotischen Oden im ersten Buch ist I, 5, ein vorzügliches, hochfeines Stück. Horaz führt uns eine reizende, verführerische Hetäre vor, ihrer Liebe erfreut sich ein Jüngling, nicht ahnend, was er noch werde zu leiden haben. Der Dichter fürchtet für ihn; sich selbst fühlt er sicher, er sei gewarnt und scheue das Feuer, gerettet aus den Wogen hat er sein Opfer der Gottheit dargebracht. Es wird ihn nicht schützen: es ist dies eben die geistreiche Einleitung zu dem, was folgt.

Das nächste Stück der Reihe, um nicht zu sagen des Cyclus, ist nun dasjenige, in welchem Lydia zuerst mit Namen erscheint, Ode I, 8: Lydia, die per omnes —. Das Gedicht hat Aehnlichkeit mit dem vorhergehenden, tritt aber dem Dichter schon einen Schritt näher, denn hier erscheint Lydia: Der junge Sybaris ist entbrannt in Liebe zu ihr, er ist in Gefahr ein Opfer dieser Liebe zu werden. Auch hier zunächst nur die Theilnahme für den unglücklich Liebenden, noch keine Ahnung, dass eben diese Lydia auch ihn, den Dichter selbst, bedrohen solle.

Diese Gefahr tritt nun im folgenden Stück hervor, Ode I, 13: Cum tu, Lydia, Telephi —. Kein Zweifel mehr, der Dichter ist heftig ergriffen von Eifersucht, und diese ja eben ist das sicherste Zeichen seiner erwachenden Leidenschaft. Aber die Ode deutet auch mit grosser Feinheit an, dass Horaz schon glücklich gewesen, so wie dass er auf eine dauernde Liebe hofft: letzteres in der Schlussstrophe, jenes in Erwähnung der oscula, quae Venus quinta parte sui nectaris imbuit.

Hier nun tritt unzeitig das Integer vitae dazwischen, aber es irrt uns nicht, denn wir wissen, dass Lalage und Horaz nicht nach seiner Wahl zusammengehören, sondern durch den argen Trug der Fälscher.

Es folgt Ode I, 25: Parcius junctas quatiunt fenestras, d. h. diejenige, der zunächst unsere Untersuchung gilt. Wer sich auf Composition versteht, ähnlich wie Tibull in seinen verbundenen Elegien sie so meisterhaft übt, muss aus dem letzten Stück und seinem Schluss bereits wissen, was er im nächsten zu erwarten hat, was der Dichter vorbereitet, nämlich ein Zerwürfniss. Dem entspricht nun allerdings die Ode; aber sie thut darin, so scheint es, des Guten zu viel. Nicht genug, dass der Dichter die Geliebte anklagt, seinem Zorn die Zügel schiessen lässt, sie verwünscht, er freut sich, dass sie bereits gestraft werde, dass die Bewerber sie verlassen — weil sie gealtert, weil man jüngeren den Vorzug gebe. Kommt hier auch Uebertreibung und Illusion auf Rechnung des Zornergusses, so liegt doch allerdings in dem zu starken Farbenauftrag ein Verdachtgrund, der in Verbindung mit dem Zeugniss des Diomedes die Zweifel an der Echtheit des Stückes vermehren kann.

Der Schluss und Abschluss des kleinen Romans ist gegeben in der Ode, welche uns Horaz und Lydia in Wechselrede darstellt, eine der schönsten und beliebtesten und deren Echtheit gewiss ausser Zweifel ist; nur fällt auf, dass dieses Stück erst im dritten Buch erscheint, während die drei anderen mit dem Namen Lydia dem ersten Buch angehören, und im zweiten von ihr nicht weiter die Rede ist. Die Sache erklärt sich wohl, denn das Gedicht spricht ja selbst von einer Wiederkehr der Liebe nach längerer Unterbrechung. Jedenfalls haben wir hier den festen Punkt, auf welchen jene anderen Stücke von Lydia hinzielen, sei es nun, dass sie sämmtlich dem Horaz angehören, oder zum Theil der Fälschung.

Allerdings ist anzunehmen, dass, wenn es unter den erotischen Oden des Horaz Bezüge derselben auf einander giebt, die Fälschung davon nicht nur Kenntniss gehabt, sondern dies auch in ihrer Weise genutzt haben werde. Anderntheils aber ist wohl zu erwägen, dass Stücke, welche an sich und vereinzelt weniger bedeutend erscheinen, doch eben durch den Zusammenhang an Bezüglichkeit und Bedeutung gewinnen können, so wie sie als Theil eines grösseren Ganzen gefasst werden, ein Fall, der bei den Oden I, 8 und I, 13 eintreten würde, so dass ihr Anspruch auf Originalität dadurch nur wachsen müsste.

Auf Ode I, 25, die fragliche, passt dies nun freilch nicht, denn hier finden wir nicht ein Zuwenig, sondern vielmehr ein Zuviel und die Schlussode selbst deutet nicht auf eine so hohe Spannung, auf einen so wilden und so rohen Zornausbruch, am wenigsten auf eine solche Grausamkeit von Seiten der Geliebten, auf eine solche Unterwürfigkeit von Seiten des Dichters. Scheint es doch, als ob er selbst sich von ihr abgewendet habe, dass nur eben eine Entfernung eingetreten: rejectaeque patet Janua Lydiae. Es entspricht dies auch bei weitem mehr den feinen Farben, deren Horaz sich zu bedienen liebt und wohl wäre denkbar, dass er, welcher auf höchst aufmerksame, höchst empfängliche Leser rechnet, sich damit begnügt habe, hier eine Pause eintreten zu lassen, dass die Nichterwähnung der Lydia im ganzen zweiten Buch ihm genüge für den Zweck desjenigen Zusammenhangs, welchen er den Stücken von Lydia hat geben wollen. Es genügte ihm und seinem feinen Gefühl, aber sehr verständlich, dass es nicht in gleichem Maass der späteren Auffassung genügte, sehr begreiflich dass die Fälschung gerade hier anknüpfte und eingriff. Da dürfen wir uns denn nicht wundern über die starken Ausdrücke — in anguportu — flagrans amor et libido, quae solet matres furiare equorum — saeviet circa jecur ulcerosum — wofür zum Theil die Farben bei Catull bereit lagen.

Vielleicht gab es sogar ein Zwischenstadium. Ich kann hier eine Vermutung nicht unterdrücken, die mit einer gewissen Zudringlichkeit entgegen tritt. Ein Stück sehr verwandten Inhalts ist Ode III, 10: Extremum Tanain si biberes Lyce — welche wir schon im Vorbeigehen berührt haben. Es musste ihre Stellung unmittelbar nach Donec gratus eram tibi auffallen, wohin sie nur durch einen Act der Gewalt verschlagen sein kann und wodurch ihre Beziehung zu unserem Cyclus nur noch mehr hervortritt. Es ist ferner schon aufmerksam gemacht worden, dass die erste Strophe mit dem Namen Lyce zum folgenden sehr wenig stimmt, dass mithin die Ode, so wie wir diese Strophe fernhalten, wiederum noch näher in die Progression der Oden von Lydia rückt. In der That, es gewinnt allen Anschein, als hätten wir hier einen früheren Versuch, die bemerkte Lücke in dem kleinen Roman auszufüllen, einen Versuch, der aber nicht geglückt ist, der von einem anderen verdrängt wurde, und dies sogar mit einem gewissen Recht. Während er nämlich uns die Geliebte und deren Verhältnisse in bestimmterem Umriss zeigen will, irrt die Zeichnung seitwärts ab in einer Weise, welche nicht mehr zum Ganzen passt, denn es wird der Liebende theilnahmlos in den Haufen anderer Bewerber gestellt, was er mit Ruhe hinnimmt und ganz in der Ordnung findet, dann aber wird aus der Geliebten etwas ganz anderes gemacht, sie ist verheiratet, sie wohnt in einem stattlichen Hause, das inmitten seiner Gemächer einen Garten, und gar Hain einschliesst! Und dann wieder, nach beiden Seiten unpassend, wird sie mit Penelope verglichen! Gewiss lag hier eine Correctur nahe; ich habe nun aber noch den Verdacht, es könnte eben der, welcher diese Correctur machte und dem ersetzenden Gedicht grellere Farben gab, zugleich das Seinige gethan haben, um das rivalisirende Gedicht zu verdrängen, eben dadurch, dass er es nicht nur an die Stelle setzte, wo wir es jetzt finden, sondern auch, dass er ihm eine Strophe vorsetzte, durch welche es einer ganz anderen Geliebten, der Lyce und nicht mehr der Lydia zufiel und die Phantasie des Lesers fernab von Rom an den Tanais gewiesen wurde. In der That sind die Umstände, welche wir vorfinden, sehr seltsam und der literarische Trug, welcher auf diesem Felde geübt wird, ist wahrlich von der Art, dass ihm das Aeusserste kann zugetraut werden. Ich bemerke nur noch, dass, selbst wenn wir auf die angedeutete Beziehung nicht eingehen wollten, uns dies Gedicht in eine ganz andere Region führt, hier ist alles aus den Elegikern entlehnt, zunächst aus Tibull, und nichts passt auf Horaz, weder auf seine Art zu lieben, noch dergleichen künstlerisch zu gestalten, es ist aber eine andere, ihm fremde Kunstart, jedenfalls also das Gedicht nicht ihm gehörig. Wenn aber das, so kann seine Entstehung kaum anders gedacht werden als nach unserer Vorstellung.

Aber auch ohne solche Bedenken, wie wir sie haben, auch ohne Zusammenhang, auch als vereinzelt stehend, ist die Ode voll innerer Schwierigkeit, wie sie denn auch den älteren Kritikern schon Arbeit gegeben, und den Auslegern Noth gemacht. Aber die verschiedenen Versuche der Emendation haben wenig gefruchtet, und im Grunde hat man sich erst neuerdings mit Resignation zufrieden gegeben. Am scheinbarsten noch das zuerst von Aldus gebrachte Euro, V. 20, statt des handschriftlichen Hebro, wie es denn von Rutgers empfohlen und von Bentley verfochten, jenes als unmöglich dargestellt wird. Aber der Eurus nimmt sich schlecht aus neben dem Boreas in der dritten Strophe. Scaliger konnte nicht über diese Strophe fort und Bentley wollte hier bacchata statt bacchante, in der zweiten Strophe aber longam noctem statt longas noctes, alles mit richtigem Gefühl eingegebene Bedenken. Der Grund des Uebels liegt aber tiefer, als dass durch Aenderung des einzelnen Wortes Abhülfe werden könnte, denn hier ist alles unklar und innerlich zusammenhangslos. Der gereizte Dichter freut sich, dass Lydia schon weniger von Jünglingen gesucht werde, und in demselben Athem sagt er: ich suche Dich weniger, Du hörest seltener meinen zärtlichen Zuruf. Ich meine, jenes könne er nur sagen, wenn er selbst sie schon ganz aufgegeben habe, aber nicht, wenn er überhaupt noch sie besucht, am wenigsten, wo er eben selbst an ihrer Thür verweilt, und sich eben noch ihren tuus nennt! Dazu die schwierige, hölzerne und verdrehte Construction: me tuo longas pereunte noctes! Wenn Bentley den Singular verlangte, so wollte er den Widerspruch mit der ersten Strophe mildern, den Horaz in einer bestimmten Nacht so sprechen und die nachfolgende Verwünschung ausstossen lassen.

Und glaubt man denn, Horaz sei jemals ein Liebhaber in der hier geschilderten Art gewesen, der lange Nächte, oder auch nur Eine lange Nacht, wie Bentley will, auf der Schwelle der Geliebten zugebracht, er welcher an Tibull, der ja eben hier nachgeahmt wird, die Worte richtet: Albi, ne doleas plus nimio memor Immitis Glycerae. Ebenso wenig kann er Lydia so herabsetzen, wie es hier geschieht, indem sie nämlich uns dargestellt wird gleich Gewerbtreibenden der niedrigsten Art. Ich behaupte sogar, es widerstrebe dem Dichter Horaz überhaupt schon, seine Figuren in so prosaischer Deutlichkeit und Ausführlichkeit zu zeigen.

Man könnte uns einwenden, auch in einem anderen Gedicht, in Ode III, 10, 3 nenne Horaz sich porrectum ante fores, wo Bentley emendiert projectum, aber man kann es nicht mehr, seit wir uns über diese Ode bereits ausgesprochen, sie ist eben so verdächtig, eben so unecht, ja sogar die sehr wahrscheinliche Ursache der gegenwärtigen, also kein unabhängiges Beweisstück. Also umsonst alles, was irgend zur Rettung versucht werden kann; also — man finde sich darein, das Gedicht, das eben nur Worte zusammenstellt, zu verwerfen, es einer unkünstlerischen Hand zuzuweisen; man sehe die Nothwendigkeit ein, Horaz davon zu befreien.

Scheidet nun von den vier Oden, in denen Lydia mit Namen genannt ist, Ode I, 25 aus, so bleiben ihrer immer noch drei, und es dringt von neuem die Frage an, ob denn diese drei nun unzweifelhaft dem Horaz gehören, der uns hier jenen fortschreitenden Roman geben wollte, oder ob an dem einen oder anderen Stück die stets geschäftige Hand der Fälscher sich betheiligt habe. Wenn dies an sich nicht unwahrscheinlich ist, so darf man darauf nur die Stücke näher ansehen, um sich sagen zu müssen, dass Ode I, 8: Lydia die, per omnes — in ihrer Trockenheit, in dem Mangel an Poesie, in dem nahen Anklang an Ode I, 5: Quis multa gracilis — allerdings in nicht geringem Maass diesem Verdacht unterliegt. Auch in Beziehung auf Ode I, 13: Cum tu Lydia Telephi können Zweifel aufkommen, die ich indess nicht allzu sehr unterstützen will, wenigstens nicht hier sogleich, denn es muss zuvor noch zugesehen werden, wie Horaz sich in ähnlichen Fällen verhält.

III.

DIE EROTISCHEN ODEN.

Es giebt noch andere Oden erotischen Inhalts, in welchen dieselben Namen vorkommen, in denen sich auch eine mehr oder weniger erkennbare Beziehung der Stücke auf einander ergiebt, es fragt sich nur, ob diese Beziehung Intention des Dichters sei, oder Werk der Interpolatoren.

Viermal begegnen wir in den Oden dem Namen Glycera; Ernesti's Index nominum verzeichnet: Tibulli amica I, 19, 5; Horatii amica I, 19, 5; I, 30, 3; III, 19, 28. Von der Geliebten Tibulls ist unter unserem Gesichtspunkt abzusehen, aber Ode I, 19 haben wir, s. o., der Fälschung zuweisen müssen, das Gleiche aber gilt von Ode I, 30, und in Ode III, 19 steht der Name in der unechten Strophe, wir befinden uns hier ganz im Gefälschten. Und doch ist auf eine ganz bemerkenswerthe Beziehung hinzuweisen: in Ode I, 19 nämlich opfert Horaz der Venus, damit diese ihm gelinder nahe, in I, 30 dagegen opfert Glycera der Venus:

> O Venus, regina Cnidi Paphique,
> Sperne dilectam Cypron et vocantis
> ture te multo Glycerae decorum
> Transfer in aedem —

Sie scheint also erweicht zu sein. Durch diesen Zusammenhang gewinnen nun beide Stücke allerdings an Inhalt und können nicht mehr wegen allzu leichten Gewichts sogleich verworfen werden, allein es bleiben immer noch Bedenken anderer Art und poetischer Gehalt wird noch immer vermisst. Ich bin nun aber nicht geneigt, die Unterschiebung beider Gedichte Einer Hand zu geben, welche durch die Bindung derselben unter einander täuschen wollte, glaube vielmehr auch hier nur jener zwiefachen, mit einander wetteifernden Fälschung zu begegnen, die uns in verschiedenen Gestalten entgegen tritt. Hiemit wäre denn auch das Befremdliche beseitigt, dass derselbe Name als Geliebte des Horaz und des Tibull erscheint.

Auch **Neära**, in Ode III, 14, wird wohl gänzlich aus dem Catalog horazischer Liebschaften zu streichen sein; sie kommt aus Epod. XV, 11 in diese stark verdächtige Ode.

Dreimal kommt **Lyde** in unseren Texten vor; aber auch eben so oft im wahren Horaz? Im Echten erscheint sie uns, leicht eingeführt in Ode III, 28, dann III, 11, wo Mercur helfen soll, sie dem Dichter geneigt zu machen, endlich in der vielfach bedenklichen Ode II, 11 als devium scortum. Sollte die erbetene Hülfe des Mercur den Fälscher auf diesen Weg geführt haben? Ich komme darauf zurück.

Anders und schwieriger ist es mit **Chloe**, denn dass diese Beziehung zum Dichter hat, sagt er uns selbst und er sagt es sogar der Lydia: me nunc Thressa Chloe regit. Wir finden sie wieder in Ode I, 23: Tandem desine matrem Tempestiva sequi viro. Die Beziehung ist leicht und fein, wie wir es von Horaz gewohnt sind. Nun kommt aber diese Chloe noch zum dritten vor in Ode III, 26: vixi puellis nuper idoneus — in welcher Peerlkamp in Beseitigung der mittleren Strophe einen Ausweg suchte, auf dem wir ihm aber nicht folgen konnten. Ich halte die Ode für einen schwachen Doppelgänger von Ode IV, 1, von der sogleich. Schon die Stelle, an welcher wir sie lesen, erregt Verdacht: sie steht hinter der Ode, in welcher Horaz sich mit Lydia versöhnt, der Chloe entsagt, er kann also nicht die Venus anrufen: Regina, sublimi flagello Tange Chloen semel arrogantem.

Wie eben bemerkt, wir finden dasselbe Motiv in der Ode, welche den Eingang des vierten Buches macht, hier von dem Knaben Ligurinus, und neben dieser Ode kann jene sich in keiner Weise behaupten. Aber auch dieser Ligurinus wird uns in der Kürze noch wieder gebracht, Ode IV, 10, aber nicht in einer Weise, welche mich Original erkennen lässt.

Endlich ist noch der Beziehung von Ode III, 10: Extremum Tanain si biberes Lyce und Ode IV, 13: Audivere, Lyce, di mea vota di — näher ins Auge zu fassen. Ich habe bereits beide als unecht bezeichnet und erkenne nun in letzterer das Gegenstück zur ersteren, jedoch von anderer Hand, ursprünglich in zwei Strophen, dann aber vermehrt, etwa von demjenigen, welcher Ode III, 10 verfasste, um seinem Rival das Spiel zu verderben, wovon auch sonst Beispiele.

IV.

DIE EROTISCHEN MOTIVE.

Fassen wir zusammen, was sich in Folge unserer verschiedenen Reductionen ergeben hat, so schmelzen die Liebschaften des Horaz stark zusammen, wiewohl nach den Aeusserungen in Epod. XI, 3: Amore qui me praeter omnes expetit Mollibus in pueris aut in puellis urere, oder nach Satir. II, 3, 325: mille puellarum, puerorum mille furores schon auf eine gewisse Anzahl zu rechnen wäre. Sie nehmen jedenfalls in den Oden eine mehr poetische Gestalt an, und wer unterscheiden will, was als ganz unverdächtig verbleibt, wird wahrnehmen, dass hier der Charakter der Mässigung und einer mehr zarten als sinnlichen Auffassung vorherrschend ist, im Zusammenhang mit der Art, wie die domina des Mäcenas, Od. II, 12 gefeiert wird und wie das Regiment des Augustus es verlangte; der Vergleich mit den Epoden, so wie innerhalb der Oden der Vergleich des Echten mit dem Unechten wird hier einen merklichen Abstand erkennen lassen. Nun beziehen sich auch nicht wenige der erotischen Oden gar nicht auf Horaz, sondern auf dessen Freunde: der an Mäcenas gerichteten ward schon gedacht, ebenso Ode I, 33, an Tibull, wo freilich die letzte Strophe abzuscheiden ist (s. o.), dann Ode I, 5, wo der gefährdete puer aber nicht mit Namen genannt ist, und von derselben Art Ode I, 8, während Ode I, 11 mit der abergläubischen Leuconoe, und Ode I, 16, mit der Ungenannten, nur kaum noch erotischen Charakter behalten, zumal wenn wir genöthigt werden auch hier eine leichte Ausscheidung zu machen, s. w. u. So bleibt denn neben Lydia eben nur die mit so viel Zartheit behandelte Chloe. Im zweiten Buch Ode 5 ist nun auch Lalage, welche nicht mehr das Integer vitae zur Seite hat, die Geliebte eines Freundes und in Ode II, 8 wird Carine entschieden abgelehnt. Im dritten Buch, Ode 7, bleibt Asterie ohne nähere Beziehung zum Dichter, ebenso Neobule und Ode III, 15, als ein schwacher Doppelgänger der eben genannten, ist in nicht geringem Grade verdächtig; die uxor pauperis Ibici aber hat in keiner Art die Leidenschaft des Dichters erregt. Ode III, 20: Non vides quanto videas periclo würde wieder in die Reihe der Liebschaften Anderer gehören, wenn nicht vielmehr mit Peerlkamp und Lehrs das Stück zu verwerfen wäre, und gleiches gilt in Ode III, 10 von der stolzen Lyce, auf deren Schwelle der Dichter nimmermehr kann gelegen haben. Auch für die rustica Phidile, Od. III, 23 ist kein Interesse des Dichters zu entdecken. In III, 11 und III, 28 behalten wir freilich Lyde, dann im vierten Buch Ligurinus und die Einladung an Phyllis, Od. 11, die aber viel weniger ihr gilt, als dem Mäcenas, der durch eine artige Wendung soll geehrt werden. Das also ist alles, was von den Amours d'Horace verbleibt, welche ehemals die französischen Kritiker und Ausleger so lebhaft beschäftigt haben.

So ist denn, wenn es darauf ankommen sollte, auf dieser Seite wenig Hoffnung aus der Poesie des Horaz die Prosa seines Lebens zu ermitteln. Es wird bald erkannt, dass in nicht wenigen Fällen die genannten Damen sich bemühen müssen, um dem Dichter eben nur ein poetisches Motiv zu ergeben und dass es eben hierauf hauptsächlich abgesehen ist. Diese poetischen Motive zu überblicken, dürfte nunmehr die Aufgabe sein, denn in ihr liegt ganz besonders der Reichthum des Dichters.

Da finden wir die Leidenschaft der Freunde und die eigene, für jene die sorgenvolle Theilnahme, die warnende, die zur Schonung mahnende, da finden wir die glückliche und die unglückliche Liebe, die scheue und die feurige, die verstolene, die zudringliche, die aufbrausende Leidenschaft und die Verwünschung, die Entsagung und die Wiederkehr. Sehr bezeichnend ist namentlich auch der Gegensatz der Oden II, 5: Nondum subacta — und I, 23: Vitas hinnuleo — nämlich in dem tempestiva sequi viro und der immitis uva. Einzelne Stücke geben einen ganzen Roman und lassen kunstreich auf engstem Raume ein umfassendes Bild erscheinen, andere geben sich das Ansehen es zu sein, um einem Compliment als Folie zu dienen. Gegenüber dieser Fülle der Motive und der Erfindung muss denn die abschwächende Wiederholung von der Hand der Fälscher in ihrer Dürftigkeit erscheinen; jenes ein Reichthum, der dem Dichter wesentlich ist und der durch die Ausscheidungen, so viel ihrer sind, keinen Abbruch erleidet, da diese immer nur die matten Abbilder treffen.

Und hier ist nun eine Ode noch besonders ins Auge zu fassen, wobei es sich zugleich um eine Rettung des Dichters handelt. Ode II, 4: Ne sit ancillae — wurde von Lehrs verworfen, der wenigstens insoweit Recht hat, als Peerlkamps Kritik, welche die dritte Strophe verurtheilt, nicht für ausreichend und herstellend gelten kann. Die vierte Strophe, welche sich dadurch zu empfehlen scheint, dass sie den Namen Phyllis bringt und sie als flava vorführt, muss gleichfalls gestrichen werden, als mit dem Thema, der Neigung zur ancilla, in Widerspruch stehend, denn sie redet von Königlicher Abstammung, und sonderbar contrastiert innerhalb ihrer das nescias in V. 13 mit dem certe in V. 15. Aber der Dichter kann auch hier gar nicht die Schöne uns darstellen wollen, denn er behält sich dies vor für die letzte Strophe, und hier ist es nicht etwa das wallende blonde Haar, das wenig für das Bild der derberen Schönheit passt, sondern — die runden Waden: Brachia et vultum teretesque suras Integer laudo. Ich halte diese vierte Strophe aber für die erste Interpolation, der sich dann die von P. bemerkte erst später vorgeschoben hat. S. w. u. Das Gedicht aber stellt sich nunmehr einfach in den vier Strophen her:

Ne sit ancillae tibi amor pudori,
Xanthia Phoceu: prius insolentem
Serva Briseis niveo colore
Movit Achillem;

Movit Ajacem Telamone natum
Forma captivae dominum Tecmessae,
Arsit Atrides medio in triumpho
Virgine rapta.

Crede non illam tibi de scelesta
Plebe dilectam, neque sic fidelem,

Sic lucro aversam potuisse nasci
Matre pudenda.

Brachia et vultum teretesque suras
Integer laudo: fuge suspicari
Cujus octavum trepidavit aetas
Claudere lustrum.

Ich betone hier noch besonders die letzten Zeilen und nehme nicht Anstand die Vermutung auszusprechen, dass sie es ganz besonders sind, welche die Erfindung der Ode möchten eingegeben haben — ein Zug zur Charakteristik des Dichters und seiner feinen Intentionen — jedenfalls ganz anders als das besprochene: vixi puellis nuper idoneus —. Und ich meine, es dürfe dieses Stück in der Reihe der erotischen Oden des Horaz nicht vermisst werden, weil es die beabsichtigte Vollständigkeit der Fälle und Situationen erst schliesst und abrundet; in der That, wir brauchen hier auch die handfeste, reife Schönheit mit den prallen Waden als Gegenstück zu der immitis uva, die lucro aversam zur geldgierigen u. s. w.

Hinsichtlich der mit Strophe 4 ausfallenden Phyllis ist noch zu bemerken, dass Horaz diesen Namen anders verwendet hat in Ode IV, 11, wo er sie einladet, um mit ihm den Geburtstag des Mäcenas zu feiern, also sicherlich nicht die ancilla, an welcher Xanthias Gefallen fand, dass aber in den Oden auch Ungenannte auftreten, ist nicht ohne Beispiel, s. Od. I, 16; I, 5.

Noch ist zu beachten, wie der Dichter seine Damen zu unterscheiden und zu individualisieren weiss, so dass unter den von ihm selbst eingeführten keine der anderen ähnlich sieht, während die der Fälschung gehörigen sämmtlich Hetären sind und nicht immer der feinsten Art; man gedenke in Ode II, 11 des devium scortum und halte dagegen u. A. in Ode I, 11 die abergläubische Leuconoe. Cinara wird Ode IV, 1 die gute genannt: Non sum, qualis eram bonae Sub regno Cinarae; wenn sie aber Epist. I, 7, 28 proterva und I, 14, 33 sogar rapax heisst, so streitet das nicht, auch ist von ersterer Stelle bereits die Unechtheit gezeigt worden und von letzterer hat Wieland nachgewiesen, dass es auf immunem ankomme, was nur durch rapax noch gehoben werden solle; und auch hier dürfte die Echtheit nicht feststehen. S. w. u.

Aber auch, wo keine Namen genannt werden, finden wir auf erotischem Gebiet die anziehendsten, erlesensten Bilder, ausgeführt mit feinstem und elegantestem Pinsel, vor allem am Schluss von Ode I, 9, deren Gehalt und Wesen eben hierin liegt:

— nunc et campus et areae
Lenesque sub noctem susurri
Composita repetantur hora,

Nunc et latentis proditor intimo
Gratus puellae risus ab angulo
Pignusque dereptum lacertis
Aut digito male pertinaci.

Und dahin ist auch Ode I, 17 zu rechnen, wo das Interesse des Dichters für die flötenspielende Hirtin sich durch die blosse Anrede verräth, ein Umstand, der allein schon nöthig macht, dass mit dieser Strophe geschlossen werde (s. o. und w. u.); auch der Vergleich mit Ode II, 4: Ne sit ancillae — dürfte zu empfehlen sein.

FUNFZEHNTES BUCH.

Denique sit quidvis, simplex duntaxat et unum.
Horat.

I.

DIOMEDES UND MARIUS VICTORINUS.

Die Erscheinung ist bisher stets gewachsen, allerdings bis zu einer erstaunlichen und erschreckenden Grösse; aber auch unsere Gründe für ihre Erklärung und die Beweismittel sind noch nicht erschöpft, oder bedürfen noch einer Sammlung und eines Ueberblicks.

Es bedarf zunächst einer Zurechtlegung dessen was das Zeugniss des Grammatikers Diomedes ergiebt, so wie einer Zusammenstellung mit dem, was aus den Angaben des Marius Victorinus zu entnehmen ist; über das Ergebniss aber wird sich jetzt ganz anders urtheilen lassen, als es an einer früheren Stelle des Buches und der schwebenden Untersuchung hätte geschehen können, denn es handelt sich eben um das Zusammentreffen der inneren Gründe und der äusseren Beweismittel.

Diomedes, der neuerdings in der werthvollen Sammlung der Grammatici Latini ex recensione Henrici Keilii, Tom. I., Lips. in aedib. B. G. Teubneri, A. MDCCCLII einen sorgsamen mit allen diplomatischen Hülfsmitteln wohl ausgerüsteten Herausgeber gefunden hat, giebt uns in seiner Schrift de arte Grammatica lib. III. einen Abschnitt de metris Horatianis, und dieser enthält der Reihe nach einen vollständigen Catalog der horazischen Oden mit den Anfangsversen und der Ordinalzahl, so dass derselbe an Bestimmtheit und Vollständigkeit nichts zu wünschen übrig lässt. Wir erhalten also eine Nachricht von einem Exemplar der Odenbücher des Horaz aus einer Zeit, bis zu welcher keines unserer Manuscripte auch nur annäherungsweise hinaufreicht, d. h. bis ins fünfte Jahrhundert unserer Zeitrechnung, während die ältesten Codices Parisinus 7900 a, nach Otto Jahn und Bernensis 363 dem neunten Jahrhundert angehören.

Nun fehlen dem Diomedes 5 Oden: 1) I, 22, Integer vitae, 2) I, 25, Parcius junctas, 3) I, 35, O diva gratum, 4) II, 15, Jam pauca aratro, 5) III, 9, Martiis caelebs; und damit stimmt, dass er im ersten Odenbuch nur 35 Stücke zählt, denn er führt als letztes auf: tricesima quinta ode Sapphicum metrum habet, quod ut supra diximus scanditur: Persicos odi puer apparatus — während unsere Ausgaben im ersten Buch 38 Stücke geben. Im zweiten Buch zählt Diomedes die Ode: non usitata nec tenui ferar; als neunzehnte, während sie bei uns die zwanzigste ist. Im dritten Buch nennt der Grammatiker die Schlussode exegi monumentum, bei uns die dreissigste, nach seiner Zählung die fünfundzwanzigste, dies kommt aber nicht von einer Auslassung, sondern weil er die Oden 1—6 für ein einziges zusammengehöriges Stück zählt, worauf schon im Minos, S. 391 hingewiesen worden. Ebenso hat er im vierten Buch die sämmtlichen Oden, welche wir lesen, und gleiches gilt von den Epoden.

Von diesen 5 Oden, welche bei Diomedes vermisst werden, haben wir uns über die beiden ersten bereits geäussert, dass die dritte, O diva gratum — fehlt, darf nicht weiter auffallen: sie hat ihm schwerlich gefehlt, er rechnet sie nur eben mit der vorigen zusammen (s. Minos S. 386 und oben S. 401); dagegen hat er die unter 4 und 5 bezeichneten Oden offenbar nicht gehabt und dies bringt für Peerlkamp eine erwünschte Bestätigung, denn eben diese Oden hatte er aus inneren Gründen verworfen, ohne damals von diesem Zeugniss Kunde zu haben. So viel mir bekannt, habe ich zuerst dies Argument herangezogen, während der gelehrte Herausgeber der Grammatici Latini es ausdrücklich nicht wollte gelten lassen.

Wie nun Diomedes uns bestätigt, so können wir auch wiederum ihn bestätigen. Bisher verblieb immer noch ein Zweifel an der Gültigkeit seiner Angaben, an ihrer Beweiskraft, so lange nämlich ihm auch Oden fehlten, gegen welche noch kein Verdacht vorlag, nämlich Ode I, 25, Parcius junctas quatiunt fenestras — und ganz besonders Ode I, 22: Integer vitae —. Beides nun hat sich geändert, denn diese zwei Oden erscheinen uns nunmehr aus inneren Gründen als zweifelhaft und mehr als das. Müssen sie aber dem Horaz abgesprochen werden, dann ist Diomedes in allen Punkten, wo er von unserem Text abweicht, vollständig gerechtfertigt und sein Zeugniss muss an Gewicht bedeutend gewinnen, es lässt sich jetzt nicht mehr, wie noch Keil gethan, leichthin bei Seite schieben, die Abweichung ist nicht mehr zu erklären durch: Librariorum neglegentia — also mit vollständiger Verkennung dieses wichtigen Beweismittels.

Aber immer noch bleibt sehr viel des Unechten in diesem Odencatalog des Diomedes, und das stimmt ganz mit unserer auch sonst empfohlenen Annahme, dass die Fälschungen einer frühen Zeit zuzuweisen sind. Da nun in vielen Fällen diese Fälschungen den Anfang betreffen, so können wir aus den angeführten Eingangsversen deutlich abnehmen, wieviel des Falschen der Grammatiker bereits verdachtlos hingenommen habe, darunter I, 24: Quis desiderio, I, 28: Te maris et terrae —; II, 13: Ille et nefasto, und die ganzen Oden I, 15: Pastor cum traheret; I. 18: Nullam, Vare, sacra — I, 21: Dianam tenerae —; II, 11: Quid bellicosus —; II, 17: Cur me querelis —; III, 14: Herculis ritu —; III, 25: Quo me, Bacche — (die letzten drei von Peerlkamp für unecht erklärt) ebenso die sehr verdächtige Schlussode des vierten Buches IV, 15: Phoebus volentem —. Ob Diomedes alle die Schlussstrophen gehabt, die unsere Texte geben, ob ihm inmitten der einzelnen Oden Strophen und Verse gefehlt, lässt sich leider aus der Art der Angaben nicht entnehmen, doch ist hier eine Abweichung von unserem Text unwahrscheinlich. Eben dahin weisen auch andere Citate bei späteren Schriftstellern, die nunmehr bei Keller und Holder gesammmelt sind unter dem Titel testimonia, ähnlich wie in Ribbecks Vergilausgabe. Aber es ist schon berührt worden und liegt in unserer ganzen Auffassung, dass diese späten Zeugnisse von dem Vorhandensein verdächtiger Oden kein Gegengewicht gegen unsere Kritik zu bieten im Stande sind, glücklich genug, dass zur Zeit, als man die Fälschungen späteren Jahrhunderten beimaass, diese Zeugnisse ausser Acht blieben; sie würden sonst das Auftreten einer berechtigten Kritik noch verzögert haben.

So beunruhigt es uns denn nicht, wenn Marius Victorinus die Ode Integer vitae, abweichend von Diomedes, in seinem Exemplar hatte. Auf diesen Gewährsmann von mindestens gleicher Bedeutung (s. o.) ist jetzt nochmals ausführlicher einzugehen. Er giebt uns zwar keinen fortlaufenden Catalog der Metra des Horaz und der Oden in denselben, aber die blosse Angabe wievielmal Horaz sich der einzelnen Metra in den einzelnen Büchern bedient habe, ist von Werth. Er sagt, lib. IV. p. 2612 P.: Crispe Sallusti nisi temperato. Hoc metro, id est hendecasyllabo Sapphico usus est primo libro novies — nämlich Ode 2, 10, 12, 20, 22, 25, 30, 32, 38, also übereinstimmend mit unseren Exemplaren und von neuem beweisend, dass die Fälschungen früher Zeit gehören.

Auch die Zahlenangaben für das sapphische Maass in den übrigen Odenbüchern erweisen sich nicht abweichend von unseren Ausgaben, allein anders ist es mit der Aufzählung, wie oft sich Horaz des alcäischen Maasses bedient habe; hier finden wir allerdings eine Abweichung, welche in hohem Grade geeignet ist unsere Aufmerksamkeit zu erwerben und gewiss in dieser Untersuchung nicht darf übersehen werden. In der Ausgabe von Putsch p. 2616 lesen wir: Hendecasyllabis alcaicis usus est primo libro septies, secundo decies, tertio undecies, quarto ter.

Also im ersten Buch hatte Marius Victorinus sieben alcäische Oden, wir aber haben deren zehn, nämlich die Oden 1: Vides ut alta —; 16: O matre pulchra —; 17: Velox amoenum —; 26: Musis amicus —; 27: Natis in usum —; 29: Icci beatis —; 31: Quid dedicatum —; 34: Parcus deorum —; 35: O diva gratum —; 37: Nunc est bibendum —. Es bleibt uns nur zu sinnen, welche drei ihm etwa gefehlt haben könnten, eine Betrachtung, die um so wichtiger wird, als sich hier ein Aehnliches ereignen möchte, wie bei der Angabe des Diomedes, dass nämlich für aus inneren Gründen Verdächtiges ein äusseres Zeugniss erwüchse. Dabei ist aber sogleich zu bemerken, dass auch Victorinus sehr wahrscheinlich Ode I, 34 und 35 ebenso wie Diomedes nur für eine einzige gezählt hat, so dass also die Differenz nicht drei, sondern nur zwei Oden beträgt. Es fragt sich, welche? Peerlkamp hat keine dieser alcäischen Oden angefochten, ihm kann mithin das Zeugniss nicht zu gut kommen, wohl aber berührt es die von uns dem Horaz abgesprochenen Stücke, und darauf ist um so mehr Gewicht zu legen, als bei dieser Kritik das

Zeugniss durchaus nicht leitend gewesen ist, sondern jetzt erst als neue willkommene Bestätigung hinzutritt.

Ich beziehe nun diese zuerst und in erster Reihe auf Ode I, 37: Nunc est bibendum, und wenn unserer früheren Beweisführung noch irgend etwas fehlen könnte, wird dies hiedurch jetzt zum Vollen und Entscheidenden ergänzt.

Und welches nun soll die zweite der von dem vernichtenden Zeugniss getroffenen sein? Nach dem Bisherigen vielleict Ode I, 26: Musis amicus — falls nicht eine andere sich findet mit besserem Anspruch. S. w. u.

In gleicher Weise zeigt sich auch im zweiten Buch eine sehr bemerkenswerthe Abweichung: der Grammatiker hatte hier zehn alcäische Oden — secundo decies, und wir haben deren zwölf, nämlich: Ode 1: Motum ex Metello —; 3: Aequam memento —; 5: Nondum subacta —; 7: O saepe mecum —; 9: Non semper imbres —; 11: Quid bellicosus —; 13: Ille et nefasto —; 14: Eheu fugaces —; 15: Jam pauca aratro —; 17: Cur me querelis —; 19: Bacchum in remotis —; 20: Non usitata —. Wir haben also in unseren Ausgaben 2 Oden mehr, und es fehlt auch hier unter den alcäischen nicht an solchen, welche in hohem Grade verdächtig sind, unter ihnen besonders zwei, die Oden 11 und 15, beide schon von Peerlkamp verworfen, so dass also dieser auch hier eine unerwartete Bestätigung durch ein Zeugniss erhält.

Im dritten Buch stimmt die Angabe des Grammatikers tertio undecies mit unserem Text, und das kommt mir trefflich zu statten, wenn ich, gegen Peerlkamp und Lehrs, Ode III, 17: Aeli vetusto für echt halte, ferner den Kern von Ode III, 29, beides aus Gründen, die von diesem Zeugniss unabhängig sind, ja ohne an dasselbe erinnert zu sein. Es ist übrigens zu bemerken, dass Victorinus die Oden III, 1 bis 6 schon in unserer Theilung gehabt haben muss, also darin abweichend von Diomedes.

Von besonderer Bedeutung ist wieder die Zählung der alcäischen Oden im vierten Buch. Marius Victorinus zählt ihrer drei: quarto ter — und wir haben vier. Ode 4: Qualem ministrum —; 9: Ne forte credas —; 14: Quae cura patrum —; 15: Phoebus volentem —. Von diesen vier Oden sind die ersten drei zwar reichlich durch Zusätze verdorben, es kann jedoch keinem Zweifel unterliegen, dass sie eine echte Grundlage enthalten; dagegen habe ich Ode 15, in welcher Peerlkamp nur V. 21—24 strich und dadurch die Ode retten zu können meinte, Martin aber eine andere gleich ungenügende Ausscheidung versuchte, in ihrem ganzen Umfange für den Horaz nicht gehörig erklärt (s. Minos S. 353) mit den entschiedenen Worten: „Das ganze Stück trägt nichts von Horaz an sich“ — dies schrieb ich ohne damals auf das Zeugniss des Marius Victorinus aufmerksam geworden zu sein, lediglich inneren Gründen folgend: hier nun habe ich, ähnlich wie ich es für Peerlkamp bringen konnte, die bestimmte Bestätigung durch ein sicher sprechendes Zeugniss, welches eben auf diese und keine andere Ode verweist, denn die Differenz beträgt nur Ein Stück, und nur dies Eine in dem ganzen Buch ist in seiner Totalität verdächtig. Man sollte sich also doch wohl endlich darein ergeben, dass eine aus inneren Gründen geschöpfte Kritik, wenn sie nur von der rechten Hand geübt wird, das Richtige zu treffen im Stande ist.

In gleichem Sinn ist anzuführen, wie der Grammatiker sich über das Vorkommen des glyconeischen Maasses äussert, wohin er ebenso wohl die Form Maecenas atavis — als Sic te diva potens Cypri rechnet. Seine Worte lauten: Glycomeo metro usus est libro primo duodecies, secundo semel, tertio decies, quarto quinquies. Dies stimmt für alle Bücher unseres Textes, es hat also der Grammatiker bereits alle die Oden dieses Maasses gehabt, welche Peerlkamp und mir verdächtig erschienen sind.

Ganz besonders aber muss angeführt werden, dass Marius Victorinus auch wieder Oden in seinem Exemplar gehabt hat, welche wir nicht mehr lesen, dies zeigt sich in dem, was er vom pherekratischen und vom asklepiadeischen Maass sagt. Von ersterem: Pherecratio usus est primo libro quater, tertio bis, quarto bis. Dies stimmt für Ode I, 5, 14, 21, 23, ebenso für III, 7, 13. Dagegen stimmt es nicht für das vierte Buch, denn hier würde nur Ode 13 hieher zu rechnen sein, mithin müsste Victorinus eine Ode dieses Maasses mehr gehabt haben als wir. Und das wird um so beachtenswerther, als sich der Fall noch für ein anderes Metrum wiederholt. Von dem Asklepiadeischen Maass berichtet der Grammatiker: quarto septies, während wir es jetzt in seinen verschiedenen Formen nur sechsmal antreffen, IV, 1, 3, 5, 8, 10, 12, — wobei man ebenso wenig einen Irrthum des Grammatikers als des Abschreibers wird annehmen dürfen.

Fassen wir dies zusammen, so ergiebt sich, dass im Allgemeinen der dem Victorinus vorliegende Text mit dem unsrigen stimmt, aber auch nur im Allgemeinen, denn er hat Oden weniger und Oden mehr. Dabei treffen die ihm fehlenden, so scheint es, durchgängig mit solchen zusammen, welche wir aus anderen Gründen aussondern müssen, er behält jedoch immer noch genug der verdächtigen, wie wir dies auch gar nicht anders erwarten. Aber er hat im vierten Buch, das der Interpolation und Unterschiebung ganz besonders ausgesetzt war, zwei Oden, die wir nicht lesen, und dies ist damit zu verbinden, was schon Peerlkamp bemerkt hat. Caspar Palavicini fand zu Rom in der Palatinischen Bibliothek zwei Oden am Schluss des ersten Buches, das also bis auf 40 Oden anwuchs, Stücke, welche in allen anderen Manuscripten fehlen und sich nicht undeutlich als Unterschiebung verrathen. Der Kritiker fügt die recht beachtenswerthe Bemerkung hinzu: Sunt valde inepta, et omnes Horatio abjudicant. Quare? Quia in nullo antiquiore Ms. inveniantur et in recens inventis homines acutius vident et aures applicant. Er setzt hinzu: Man nehme einmal an, sie hätten in allen älteren Manuscripten gestanden, man hätte sie sicherlich für echt genommen, und, setzen wir hinzu, wohl auch ihre Echtheit hartnäckig verfochten.

Diese Oden sind aber keineswegs diejenigen, welche Marius Victorinus noch im vierten Buch las, sondern gehören späterer Zeit an, wahrscheinlich sogar der neueren. Die von Peerlkamp mitgetheilte ist in sapphischem Metrum, während M. V. von pherecratischem und asklepiadeischem spricht.

Von nicht geringem Interesse ist nun der Vergleich mit Diomedes. Beide lassen Oden aus, die in unseren Manuscripten stehen, aber meistens andere, so dass deutlich hervorgeht, es habe schon im späteren Alterthum nicht unerheblich von einander abweichende Recensionen gegeben. Schrieb Marius Victorinus nun um die Mitte des vierten Jahrhunderts, so ist er noch älter als Diomedes und damit stimmt, dass seine Abweichung von dem später feststehenden Text die stärkere ist. Nur in wenigen Punkten kommt er mit Diomedes überein, so namentlich wohl in der Verwerfung der Ode Jam pauca aratro, wahrscheinlich auch in dem Zusammenziehen von Ode I, 34 und 35. Dass er das Integer vitae hat, mag beachtenswerth sein, kann aber unsere Argumente nicht entkräften. Aber er bringt uns neue Beweise für die Unterchiebung, und da er älter ist muss sein Zeugniss uns noch werthvoller und wichtiger sein, als das des Diomedes, obwohl dieser, der die Anfänge der Oden giebt, sich durchgängig bestimmter ausspricht.

II.

METRISCHE ARGUMENTE.

Wenn äussere Argumente jeder Art sehr schätzbar sind, um die aus inneren Gründen geschöpften zu controlieren, so dürfen metrische Eigenheiten, beziehungsweise Abweichungen, nicht übersehen werden, denn es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich auch dadurch echt und unecht unterscheide.

Es ist zunächst zu erinnern, dass Bentley durch die mangelnde Cäsur in Ode III, 8, 17 aufmerksam wurde auf die verdächtige Stelle: Non incendia Carthaginis impiae. Aber dieser Fall steht keineswegs einzeln da, er wiederholt sich, wo wir aus Gründen ganz anderer Art an der Echtheit irre werden mussten, z. B. Ode I, 16, 21; in dem zugleich unaussprechlichen Verse: hostile aratrum exercitus insolens. Ebenso Od. II, 17, 21: utrumque nostrum incredibili modo, was Lehrs festhalten wollte, ferner in der von uns verworfenen Ode I, 37, 5: Antehac nefas depromere Caecubum, und ebenda V. 14 noch auffallender: mentemque lymphatam Mareotico. Endlich Ode II, 12, 25: dum flagrantia detorquet ad oscula in einer mir verdächtigen Strophe, ganz besonders aber Od. IV, 14, 27: Spectandus in certamine Martio in der höchst wichtigen Stelle, deren Ausscheidung wir Peerlkamp verdanken; sie wird uns noch weiter beschäftigen.

Dagegen kommen nun wieder Ueberziehungen vor, welche verdächtig sind, in dem sapphischen, dem alcäischen Maass. In der dritten Zeile der ersteren finden wir an drei Stellen einen Uebergang zur vierten dergestalt, dass ein Wort übergreift, nämlich Ode I, 2, 19:

> Labitur ripa Iove non probante ux-
> xorius amnis.

Ode I, 25, 11:

> **Thracio bacchante magis sub inter-**
> **lunia vento.**

Ode II, 16, 17:

> **Grosphe, non gemmis neque purpura ve-**
> **nale neque auro.**

Wenn nun diese drei Fälle sich in solchen Oden und in solchen Strophen finden, gegen welche anderweitig Verdacht erwächst und wenn dieser Grund bei ihrer Verwerfung durchaus nicht mitgewirkt hat, denn ich bin erst nachträglich darauf aufmerksam geworden, so ist das beachtenswerth und darf als Bestätigung dienen: im unzweifelhaft Echten wiederholt der Fall sich nicht, Horaz macht keinen Gebrauch von solchem Ueberziehen der Worte in keiner seiner zahlreichen Oden dieses Metrums, und das kann nicht zufällig sein.

Noch ein Anderes in der Behandlung des sapphischen Metrums ist in Erwägung zu nehmen: die Synaloephe am Ausgang der Verszeile. In echten Stücken finden wir sie nicht, wohl aber in unechten und hier sind sie unter den Beweismitteln ein wahrlich nicht zu unterschätzendes. Ich bemerke dies ganz besonders von Ode II, 3: Aequam memento, in welcher ich die drei letzten Strophen gestrichen habe, schon im Minos, hier finden wir nun V. 27, 28:

> Sors exitura et nos internum
> Exilium impositura cymbae.

Desgleichen in Ode II, 16, 34:

> Mugiunt vaccae, tibi tollit hinnitum
> Apta quadrigis equa, te bis Afro —

In dieser, wie ich ohne solchen Grund glaube gezeigt zu haben, untergeschobenen Ode wird also mein Urtheil durch zwei metrische Abweichungen verschiedener Art bestätigt, denn ihr gehört zugleich das obige purpura ve-nale.

Ich verzeichne noch IV, 2, 22: animamque moresque, gleichfalls im Unechten (s. o.); ebenda V. 23: Aureos educit in astra nigroque Invidet Orco, ferner Od. II, 2, 18: Dissidens plebi numero beatorum Eximit, endlich IV, 29, 34: Cum pace delabentis Etruscum, auch dies, wie dargestellt worden und jetzt bestätigt wird, im Untergeschobenen.

Horaz kann um so weniger diese Art des Ueberziehens haben, als er sich am Schluss der Zeile und Anfang der nächsten den Hiatus erlaubt, besonders mit dem langen Vokal. Ob Fälle wie leonum Arida nutrix, in Ode I, 22 oder Verticem Arcanique fides, I, 18, 15, einen Unterschied zwischen echt und unecht bezeichnen, mag fraglich sein.

Aber auch schon ohne Hinüberziehen dürften Versausgänge wie die folgenden, nicht von Horaz sein:

Septimi Gades aditure mecum et
Cantabrum indoctum juga ferre nostra et
Barbaras Syrtes —

Wieder in Ode II, 6, welche mithin sich metrisch in drei Punkten von der Art des Dichters entfernt. Ich bemerke noch dass auch in unechten Stellen des Briefes an die Pisonen ein solches Ueberziehen sich einstellt, V. 424: inter-noscere; um so nöthiger in Satir. II, 3, 116, d. h. im Echten der Horkelschen Emendation zu folgen: udis statt unde-octoginta, was ja auch an sich sonderbar.

Aber gleiche, und vielleicht noch mehr Beachtung verdient Prosodisches. Auch hier hat Horaz feste Grundsätze, und jede Abweichung von denselben muss Verdacht erwecken, kann als Beweisgrund dienen. Ich habe mich nun hier einer ganz besonderen Ueberraschung zu erfreuen und mache eben noch zeitig genug, um es an dieser Stelle bringen zu können, eine Bemerkung, deren Wichtigkeit mir bisher noch entgangen war, die jetzt aber um so schwerer in die Waage fällt, als sie begründet, was ohne sie geurtheilt war.

Mir fällt eben erst jetzt, ich möchte sagen zufällig, ein lange besessenes und bisher wenig beachtetes Buch in die Hand: Q. Horatii Flacci Opera omnia, ex recensione Joh. Christiani Jahn. editio sexta emendatior. curavit Theodor Schmid. Lips. Teubner, 1857.

Der neue Herausgeber ist unter den Conservativen den strengsten beizuzählen, denn selbst Meineke und Haupt gelten ihm als Neuerer, sogar schon Kirchner und Stallbaum, denn er sagt: summa cautio adhibenda erat, ne summorum virorum, quorum C. Kirchnerum nuper defunctum, M. Hauptium, A. Meinekium, G. Stallbaumium honoris causa commemoro, auctoritati juste plus concederetur: durch viele Conjecturen hätten sie nicht sowohl die librarii, als vielmehr den Horaz selbst emendiert. Vor Peerlkamp natürlich kreuzt er sich: Caveant sane Horatii editores, ne faciant quod Peerlkampius, qui cum, quod ipse fatetur „Horatium non agnoscat, nisi in illis monumentis, quae tam apta et rotunda sint, ut nihil demere possis, quin elegantiam minuas“, summa ingenii Horatiani admiratione ductus nihil, quod suae legi et normae non respondere videretur, Horatianum esse ratus emendandi et exstirpandi modum non invenit. Was wird nun der Kritiker erst von denen sagen, welchen Peerlkamp lange nicht genug gethan, die ihn nur als einen ersten glücklichen Anfang betrachten! Das hier beiläufig über das bisher übersehene Buch.

Aber es kommt darauf an, den Kritiker als höchst conservativ zu bezeichnen, wie denn in seinem Buch, so viel ich finden kann, nur eine einzige Stelle als apokryph bezeichnet wird, der Eingang der zehnten Satire des ersten Buches. Der Verfasser gesellt sich in jeder Art den Soliden bei, und macht nun nach deren Art auch sorgfältige Observationen. Bei Gelegenheit des Verses Od. I, 13, 6, wo Meineke in der ersten Ausgabe noch manent las, dann aber in der zweiten mit Lachmann und Haupt manet setzt, folgt auch Schmidt: quod linguae Latinae ratio postulat, jenes sei nur gesetzt worden: ab iis, qui nesciebant brevem syllabam in t desinentem in versus caesura potestatem longae habere posse. Und um dieses zu beweisen bringt er eine Reihe von Fällen, ich darf wohl annehmen, die sämmtlichen, aus Horaz bei: De syllaba in caesura producta cf. Od. I, 3, 36; II, 6, 14; 13, 16; III, 5, 17; 16, 26; 24, 5; Sat. I, 4, 82; 5, 90; 9, 21; II, I, 82; 2, 47; 3, 187 et 260 — mit diesen Beispielen nämlich soll Lachmann unterstützt werden.

Aber die, wie Theodor Schmidt zu verstehen giebt, bekannte Regel ist mir unbekannt. Bestände sie, so müsste sich das ja wohl bei anderen Dichtern zeigen; als Horaz zunächst stehend, sehe ich darauf Vergils Georgica nach, da finde ich allerdings ein Beispiel, aber auch nur Eines, in den vier Büchern ein einziges, gewiss auffallend genug und beweisend, dass diesem Dichter, ebenso wie mir, eine solche Regel nicht bekannt sei, jener Fall ist vielmehr eine seltene Ausnahme. Er findet sich in lib. II, V. 211 und lautet: At rudis enituit impulso vomere campus; eine Variante giebt es nicht, und ihn irgendwie in Verdacht zu ziehen ist unmöglich;

die Stelle gehört eben zu einer der schönsten und originalsten des Dichters. Nun hat aber dieser Vers einen anderen zur Seite, III, 76: Altius ingreditur, et mollia crura reponit, hier erscheint wenigstens die Kürze in der Arsis verlängert, aber auch das ist ein einzeln stehender Fall im ganzen Gedicht und beweisend, dass der Buchstabe t, wie Theodor Schmidt will, hier nicht entscheidend ist. Ich greife ferner nach Ovids Metamorphosen und, seltsam genug, hier finde ich, beim ersten Aufschlagen, einen solchen Fall, nämlich VII, 170: Dissimilemque animum subiit Aeeta relictus; ich suche nach ferneren Beispielen, aber ich gewinne bald die Ueberzeugung, dass auch Ovid ein solcher Gebrauch gänzlich fremd ist und gerade jener zuerst begegnende Fall als Ausnahme erscheint. Bei näherer Ansicht der Stelle zeigt sich seine Unechtheit, es ist nämlich einfach zu verbinden:

mota est pietate rogantis,
Nec tamen affectus tales confessa: Quod, inquit —

Dabei nicht beruhigt, suche ich weiter und finde nach langem Suchen endlich einen zweiten Fall, Metam. IV, 317, in dem schönen Gedicht von Salmacis; aber auch hier giebt die ausnahmsweise Verlängerung der kurzen Silbe nur einen schätzbaren Wink, dass der Dichter beschädigt ist und die Stelle der kritischen Hülfe bedarf.

Die ganze Stelle lautet:

Saepe legit flores, et tunc quoque forte legebat,
Cum puerum vidit, visumque optavit habere.
Nec tamen ante adiit, etsi properabat adire,
Quam se composuit, quam circumspexit amictus
Et finxit vultum et meruit formosa videre.

Es sind zwei Halbverse zu streichen, und demnach zu verbinden:

Nec tamen ante adiit, quam circumspexit amictus —

Diese Aenderung dient aber nicht nur um die Kürze zu entfernen, sondern sie ist an sich gefordert, der Dichter ist so erst er selbst. Schon das adiit, composuit an gleicher Versstelle, wozu im Vorhergehenden noch vidit, ist sehr vom Uebel und muss beseitigt werden, ebenso die auf einander treffenden Ausgänge habere, adire. Das etsi properabat adire, dem adiit folgend, ist zwar, wie jedermann weiss, ovidisch, passt aber gar nicht hieher, denn Salmacis eilt eben nicht, wendet vielmehr, nach Mädchenart, zunächst ihre Sorge auf das Gewand; endlich, damit kein Wort ohne Anstoss sei, greift das hier matte quam se composuit dem folgenden vor und wiederholt das finxit.

Das also kann nur beitragen die Aufmerksamkeit auf die für Horaz gebrachten Beispiele zu schärfen und der erste Blick auf die Zahlen ergiebt, dass sie nicht das Echte, sondern das von uns als verdächtig und unecht Bezeichnete treffen. Ode I, 3, 36 ergiebt nun ein zweites Argument, mein Urtheil über die an Vergil gerichtete Ode zu bestätigen; ebenso II, 6, 14, wo sich nun zu den eben betrachteten beiden Gründen sogar noch ein dritter hinzufindet: in der That, was will man mehr! Desgleichen II, 13, 16: Ille et nefasto —: die von mir schon im Minos gestrichene vierte und fünfte Strophe, welche Lehrs noch beizubehalten sich bemüht, erhält eine für mich nicht überraschende Bestätigung ihrer Unechtheit Caeca timet aliunde fata — was nämlich damals schon bemerkt worden.*) Ferner im dritten Buch Ode 5, 17: si non periret — die Production in der Thesis nur noch unstatthafter; aber auch dies in einer von mir entfernten Strophe, s. o. und Minos. Sodann Ode 16, 26: also auch in einem vielfach interpolierten carmen; gewiss konnte das ein Fingerzeig werden die Ode zurecht zu legen, aber ich darf jetzt glauben, auch ohne diesen das Rechte getroffen zu haben, denn in meiner obigen Herstellung ist gerade auch die Strophe mit dem quidquid arat, impiger ausgefallen. Dass aber das vielfache Zusammentreffen dieser metrischen und prosodischen Eigenheit nicht zufällig sein kann, möge wohl Beachtung finden; oder dürfte Orelli auch hier seinen Mirus casus zu Hülfe rufen?

---

*) Die Stelle im Minos lautet S. 64: „Dagegen ist noch die Production der Endsilbe von timet, obwohl nicht beispiellos, doch auffallend; sie kommt unter andern vor in Ode I, 3, 36, ferner in III, 24, 5 und II, 15, 6, die Stellen sind aber gleich verdächtig. Lachmann wollte timetve lesen, das stilistisch und syntaktisch hier wohl seine Schwierigkeiten hat.“ Man sieht übrigens aus Letzterem, dass auch Lachmann Schmidts bekannt sein sollende Regel nicht bekannt war, und grade er ist es, der auf solches zu achten gelehrt hat.

Es ist noch übrig, was Schmidt für die Satiren zusammengestellt hat, und hier trifft allerdings nur ein Theil der Fälle mit meinen Ausscheidungen zusammen, sogar ihrer nur zwei, die an letzter Stelle genannten; man vergleiche weiter oben, was ich in dieser Satire zu entfernen für nöthig befunden habe. Aber auch mit den übrigen hat es eine eigene Bewandtniss und ich fürchte sie nicht. Sie geben nämlich einen sehr erwünschten Wink, dass wir unser Werk noch nicht abgeschlossen haben, denn sie weisen uns auf Stellen, die in ihrer Umgebung verdächtig sind oder geben der schon begonnenen Ausscheidung eine schärfere Grenze. Sehr begreiflich, denn wenn lediglich aus inneren Gründen ausgeschieden wird, müssen diese Gründe sehr stark sein, bei Versen aber, die allenfalls und wenn man es nicht sehr genau nimmt, auch bleiben können, muss schon eine Anregung von aussen kommen, wenn man sie verwerfen soll. Es zeigt sich dann aber, dass der Dichter doch gewinnt.

Vers 82 in Satire I, 4 löst sich einfach heraus, denn man lese:

absentem qui rodit amicum,
Qui captat risus hominum famamque dicacis,
Fingere qui non visa potest, commissa tacere
Qui nequit, hic niger est, hunc tu Romane caveto!

Hier hängt alles wohl zusammen, dagegen kann der gestrichene Vers nicht nur fehlen, sondern er muss es, so wie man ihn nur genauer betrachtet, denn es ist von positiven Fehlern die Rede, nicht von Unterlassung des Guten: qui non defendit alio culpante-solutos — auch wird mit dem Wegfallen des letzten Wortes der folgende Vers concinner, und soluti risus sind hier zu viel. An sich ist das defendit auffallender als die übrigen Fälle, nämlich die Verlängerung der kurzen Silbe nach dem spondeischen Fuss.

Das zweite Beispiel, Satir. I, 5, 90 ist mir besonders willkommen, denn es giebt mir eben den Mut zu meiner ursprünglichen und radikalen Herstellung der leidenden Verse zurückzukehren, welche ohne diese Hülfe mir nur eben zu gewagt schien. Kein Zweifel jetzt, dass man zu lesen habe:

Quattuor hinc rapimus viginti et millia rhedis,
Mansuri oppidulo, quod versu dicere non est.
Flentibus hic Varius distedit maestus amicis.

Das signis perficile est sammt dem schon von Bentley verworfenen Verse wird nun als lahmes Anhängsel nicht verkannt werden.

Nicht minder bringt in Satir. I, 9, 21 das Ausstossen des metrisch verdächtigen Verses Gewinn für den Inhalt. Mir lautet die Stelle:

Nil habeo quod agam et non sum piger; usque sequar te,
(Demitto auriculos, ut iniquae mentis asellus)
Si bene me novi, non Viscum pluris amicum
Non Varium facies cet.

Der Schwätzer spricht hier ununterbrochen fort, und Horaz darf nur die wenigen Worte als Parenthese dazwischen werfen. Namentlich verräth sich das incipit ille, er beginnt ja nicht, er hat schon gesprochen, er spricht immer noch, das Wesen des Schwätzers ist ja eben, dass er nie aufhört, nie eine Pause macht, also auch nicht beginnt. Wir dürfen hier dem Fälscher in der That danken, dass er uns ein äusseres Zeichen gegeben hat, seinen Vers hinauszuwerfen: Quum gravius dorso subiit onus.

Wichtiger noch für die Herstellung des Dichters ist der Fall in Satir. II, 1, 82. Denn ich nehme jetzt keinen Anstand das Gedicht mit V. 79, oder, was ich vorziehe, mit V. 81 zu schliessen, und ich darf mich sogar wundern, dass mir dies früher entgangen ist. Der Vers ist im Munde des Horaz nicht möglich, wenn man ihn recht kennt. Laudatus Caesare, an dieser Stelle, das kann der feine, der höfische Horaz nicht sagen. Aber auch nur der guten Verse zu gedenken, gehört nicht hieher, ist nicht im Sinn des Dichters, sondern des Fälschers. Wenn ich dagegen noch die Verse 80, 81 beibehalten will, so finde ich es artig, dass Trebatius doch wieder auf seine Meinung zurückfällt, nicht so ganz bei der Zustimmung verbleibt.

Endlich der letzte noch übrige Fall in Satir. II, 2, 47: ich habe ihn bisher nicht angefochten und es hat auch allen Anschein, dass er nicht so leicht angefochten werden könne, wenigstens greifen die Verse so in einander über, dass hier eine Austrennung des Einzelnen sich verbietet. Allein, das hindert nicht, dass eine grössere Stelle fremdartig sein könne, und dass hier das Gedicht nicht in Ordnung sei, davon wird sich bald überzeugen, wer es nur aufmerksam betrachten will. Meinestheils bin ich hoch erfreut, hier letzlich noch eine Erinnerung erhalten zu haben, um einem sehr schönen, aber schwer leidenden Gedicht Hülfe zu bringen. Das Stück kann nur dadurch erleichtert und entwirrt werden, dass man mit tapferem Schnitt V. 38 bis 69 als wildes Fleisch entfernt, und nach his breve pondus gleich fortfährt: Accipe nunc victus tenuis —: so hat man festen Boden unter den Füssen und den wahren Horaz.

Hieher gehört nun auch direct Prosodisches, wiewohl dies nur selten vorkommen kann. In Satir. I, 10, 72 lesen wir: Saepe stilum vertas. Gewiss ist die Kürze des Vokals vor dem st auffallend, man vergleiche das Tibullische pro segete spicas — jenes aber eine erwünschte Bestätigung, wenn ich den Schluss der Satire verwerfen muss. Ich erinnere noch an Ode III, 14, 11: male ominatis, wie der Blandinische Codex giebt und was keiner der verschiedenen Versuche hat beseitigen können — nach Peerlkamp und mir im Unechten.

Ich brauche nicht hervorzuheben, wie richtig für unsere Art der Kritik sich diese metrischen und prosodischen Grundsätze erweisen, eben weil die Dichter sie als unverbrüchliches Gesetz beobachten; andererseits aber zeigt sich, wie sehr die Dichtertexte mit kleinen Interpolationen übersät sind, auch da, wo auf den ersten Blick kein besonderer Verdachtgrund vorliegt, und doch enthalten sie keine geringe Schädigung des Dichters. Was Ovid anlangt, so wird Rhadamanthus noch gar manches der Art zu bringen haben.

Um aber nicht missverstanden zu werden, bedarf es noch der Bemerkung, dass ich weit entfernt bin in jeder metrischen Abweichung einen Beweis der Unechtheit zu sehen, denn der Dichter bleibt in einer längeren Laufbahn nicht stets auf demselben Punkt, sondern macht Fortschritte. Für Horaz lassen solche Dinge sich sehr wohl nachweisen, und wollten wir sie nicht anerkennen, wir würden uns mehrerer seiner besten Stücke berauben. Ich führe an, dass er anfänglich in den Oden, d. h. in den beiden ersten Büchern sich im alcäischen Maass im ersten Fuss statt des Spondäus den Jambus erlaubt, Ode I, 17, 7: Olentis uxores mariti; I, 31, 17: Frui paratis et valido mihi; II, 3, 3: Ab insolenti temperatam; II, 14, 6: Amice places illacrimabilem; II, 29, 7: Puer; und häufig im

Unechten. Im dritten Buch, wo der Ton ernster wird, tritt nun auch eine strengere Handhabung ein, mit ihr verschwindet der Jambus, und sein Vorkommen darf als Zeichen der Unechtheit gelten, während noch im zweiten Buch dies nicht der Fall ist. So urtheilte offenbar auch Bentley, wenn er in Ode II, 1 V. 21 statt audire magnos jam videor duces emendierte videre, Hanow und Bernays wollen anteire; ich halte adire video für das Richtige. In Beziehung auf die dritte Zeile der alcäischen Strophe habe ich schon oben meine Bemerkung gemacht, und Lachmann brachte in dem Brief an Franke die Observation, dass Horaz nur in den Oden der früheren Zeit diese Cäsur vernachlässige.

Im sapphischen Maass unterscheidet sich das carmen seculare von den Oden durch die trochäische Cäsur, während in letzteren Horaz, abweichend von den Griechen, diese bestimmt vermied; aber wir finden sie auch an echten Stellen des vierten Buches, z. B. 2, 38, 47. Die Fälschung sucht sich dem möglichst anzuschliessen. Und nun lesen wir hier unter besonderen Umständen den Vers (47) Romuli genti date remque prolemque Et decus omne — was dann den Uebergang mag gegeben haben für das der Fälschung Gehörige.

Wichtiger ist, dass in den späteren Oden die Strophen mehr abgeschlossen erscheinen, das Ueberlaufen der Construction in die nächste Strophe seltener wird, oder mit künstlerischer Absicht geschieht.

III.

VERHAELTNISS ZU DEN GRIECHEN.

Auf das Verhältniss des Dichters zu den Griechen, insbesondere zur äolischen Lyrik und zu Alcäus, ist hier noch zusammenfassend einzugehen. Er selbst rühmt sich das äolische Lied nach Rom übertragen zu haben, aber es fragt sich sehr, wie dies zu nehmen sei, ob von einer nachahmenden Entlehnung, oder nur von den lyrischen Formen und einer Nachbildung im Geist der Griechen. Die bisherige Auffassung neigt sich, so viel wie möglich, der ersten Auffassung zu, d. h. der dem Dichter ungünstigen; es lässt sich auch nicht leugnen, dass in dem überlieferten Text dazu eine gewisse Berechtigung ist. Wird das nunmehr noch der Fall sein, nachdem so viel an diesem Text sich geändert hat? Und ferner: Sollte die Fälschung, welche jeden Umstand zu ihrer Unterschiebung schlau zu benutzen weiss, diese Handhabe gänzlich verschmäht haben, sie, welche ja bereits an mehr als einer Stelle Missgunst gegen Römisches verräth! Ich glaube allerdings, dass sie es besonders ist, wolche das Ihrige gethan, um Horaz zu einem sklavischen Nachahmer der Griechen zu machen, indem sie in ihrer Verlegenheit um poetischen Inhalt bis zu unmittelbarer Uebersetzung fortging.

Und doch hat sich uns Horaz ganz anders gezeigt. Er steht, das ist auch mein Dafürhalten, den Griechen näher, als man geglaubt, aber nur dem Geist nach, und in der feinen Auffassung, er ist an fortgeschrittener Kunstbildung ihnen sogar überlegen und es fehlt ihm nicht an inneren Hülfsquellen, an reicher Naturbeobachtung — wie nun könnte er als solcher, und das beweist unsere Forschung auf jedem

Schritt, ein Nachahmer des Wortes sein gleich dem ärmsten und verlassensten!

In der That nun sind diejenigen Stücke, auf welche sich besonders die entgegenstehende Auffassung stützt, auch bereits aus Gründen anderer Art dem Verdacht erlegen, theils in früheren Abschnitten des gegenwärtigen Buches, theils in seinem Vorgänger. Da es aber hier die Absicht ist, das auf Horaz Bezügliche beisammen zu geben, wird es nicht genügen, auf das bereits im Minos Gegebene zu verweisen, sondern es bedarf hier zugleich der Wiederholung.

Es sind besonders vier Stücke, welche hier in Betracht kommen: Ode I, 18: Nullam, Vare, sacra, Ode I, 37: Nunc est bibendum, Ode III, 12: Miserarum est —, und Ode I, 9: Vides ut alta —. Ueber die erste der genannten habe ich bereits im Minos (S. 425) meine grossen Zweifel ausgesprochen. Wie bekannt, ist die erste Zeile eine beinahe unmittelbare Uebersetzung der geretteten Zeile des Alcäus: *μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδρεον ἀμπέλω*, und zwar nach Wort und Metrum. Wie sehr nun zu bedauern, dass uns die Fortsetzung des Originals fehlt, um auch diese mit dem horazischen Text vergleichen zu können. Aber auch durch den Schluss des letzteren werden wir an Alcäus erinnert, denn der vom Wein gebrauchte Ausdruck: perlucidior vitro verweist auf das alcäische Fragment (53 bei Bergk): *οἶνος γὰρ ἀνθρώποις δίοπτρον* — wobei das Metrum zu erkennen giebt, dass wir hier ein anderes Gedicht haben und zwar sehr wahrscheinlich die dritte Zeile einer alcäischen Strophe. Für eigentliche Uebersetzung eines ganzen Gedichtes von Alcäus wird aber niemand das vorliegende halten und dies hat der Verfasser auch nicht gewollt, der durch die Namen Varus und Tibur, augenscheinlich das Stück nach Rom hinüber wenden, d. h. Horaz zum Nachahmer machen wollte. Varus sollte dann wahrscheinlich Quintilius Varus, aus Ode I, 24, sein, der denn, wofür aber die Nachricht fehlt, in Tibur oder in dessen Umgebung ein Gut müsste besessen haben. Der Verfasser weiss es selbst nicht recht, denn auffallend ist der Ausdruck: circa mite solum Tiburis et moenia Catili. Wollte man sich circa moenia gefallen lassen, so ist circa solum doch ein Anderes. — Man vergleiche übrigens das in Sat. I, 5, 92 Bentley auffällige gefälschte locus conditus. Desgleichen ist Catili mit kurzer

Penultima befremdlich, da bei Vergil und anderswo Catillus als Stifter von Tibur genannt wird. Und nun soll Varus circa mite solum Wein pflanzen, hier wo ein kleiner Besitz schon viel bedeutete. Und doch ist die erste Zeile noch das Beste, ja das einzig Anziehende, alles folgende Prosa. Wer das Gedicht mittelmässig nennt, giebt ihm der Ehre zu viel, denn es ist elend und durchaus verkehrt. Man nimmt allenfalls auch noch die Prosa der ersten vier Zeilen und die omnia dura hin, wiewohl die Sorgen, die nagenden Sorgen, hier sehr unvorbereitet kommen; aber das Folgende wird von Zeile zu Zeile leerer, trivialer, nach Inhalt und Ausdruck. Was kann unpassender sein als in diesem Zusammenhang die Mässigkeit zu predigen, dem Varus, der ermahnt wird Wein zu pflanzen! Und dann die Anrede, mit te, an den Bacchus, während die mit tene, V. 13, ganz unsicher bleibt. Man wird übrigens an die Fälschungen in Epistel I, 5 erinnert und an Verse des Bachylides, welche dort und hier geleitet haben. Ganz unmöglich kann hier eine Zeile von Horaz sein.

Ueber Ode I, 37 habe ich bereits oben ausführlich gehandelt; wenn hier die erste Zeile in gleicher Weise einem Vers des Alcäus entspricht, so erwies sich derselbe nicht nur hier sehr schlecht angewandt, sondern es traten die ernstesten Bedenken gegen das ganze Gedicht auf, so dass leicht ist hier Horaz von dem Vorwurf der Nachahmung zu befreien: wir haben durchaus Werk der Fälschung, des Betrugs und es fallen somit die beiden Hauptstützpunkte für die gangbare Schätzung des Dichters fort, den wir nunmehr nach ganz anderen Maassstäben zu messen haben.

Anders verhält es sich mit Ode III, 12, denn da (s. o.) bin ich geneigt nur die erste Strophe auf Rechnung der Fälscher zu setzen, das Uebrige aber für Horaz festzuhalten. Die Beziehung auf Alcäus soll dabei nicht geleugnet werden, allein nur in Rücksicht auf das Metrum, die Ioniker a minori. Horaz wollte zeigen, dass es auch in lateinischer Sprache möglich sei, dies schwierige Metrum zu bilden, wenn immerhin nur in einer einzelnen Probe. Er wählte dazu einen angemessenen Inhalt, der indessen mehr auf Sappho verweist. Der Fälscher glaubte auf Aläus zurückführen zu müssen: *ἔμε δειλᾶν ἐπὶ πασᾶν κακοτάταν* —. Aber noch Gründe ganz anderer

Art haben nicht gestattet, die erste Strophe dem Horaz zuzueignen (s. o.).

Es ist ferner in den beiden Anfangsstrophen von Ode I, 9: Vides ut alta — eine Nachahmung eines Skolions von Alcäus erkannt worden, von dem uns zwei Fragmente erhalten sind (Bergk 34):

ὕει, μὲν ὁ Ζεῦς, ἐκ δ' ὀράνω μέγας
Χείμων, πεπάγαισιν δ' ὐδάτων ῥόαι —

Und: *κάββαλε τὸν χείμων' κ. τ. λ.*

Ich würde gar nicht in Abrede sein, dass im Einzelnen auch einmal Anklänge an Griechisches, insbesondere an die äolischen Dichter, bei Horaz vorkommen könnten; aber mir fehlt in der That ein Beispiel der Art, denn auch hier, wo die Schilderung des Winters auf Alcäus verweisen möchte, erledigt sich die Sache auf anderem Wege (s. o.): nicht dem Dichter, sondern dem Interpolator gehört die Stelle. Dagegen ist die Originalität der reizenden Verse nicht zu bestreiten, mit denen die Ode schliesst: wer solches dichten kann, braucht wahrlich nicht Nachahmer zu sein! Und das muss man nur mit dem Nullam, Vare, sacra — zusammenhalten, um sich vollends von der Unechtheit des letzteren zu überzeugen.

Noch ist in Beziehung auf das Verhältniss des Horaz zu dem griechischen Lyriker einer Aeusserung zu gedenken, welche von Lachmann kommt, und eben nur darum. In der Epistola, die er den Frankeschen Fasten beigegeben hat, verwirft Lachmann, gegen den Verfasser und gegen Quintilian, die allegorische Auffassung von Ode I, 14, und will dieselbe nehmen von wirklichem Schiffbruch und zwar als Nachahmung eines Stückes von Alcäus. Es fehle, um vom Staat verstanden zu werden, die Erwähnung des Steuermanns, des *κυβερνήτης*, quem poeta non dicit ei deesse. Allein dem ist nicht so, denn die Worte: tu nisi ventis debes ludibrium, cave, sind doch offenbar von der fehlenden Lenkung zu verstehen; auch will, was von einem solchen Gedicht des Alcäus erhalten ist, Bergk fragment. 18, 19, sich gar nicht in unserem Gedicht finden, und sehr viel besser passt die Beziehung auf Dio, 52, 16, wie Franke beibringt, denn da hält Mäcenas eine Rede, in der eben diese Allegorie ausgebreitet wird; dass aber die Fälschung aus der genannten oder einer dahinter liegenden Quelle schöpft, ist uns nicht mehr unbekannt. Lachmann stützt sich noch darauf, dass auch das folgende Gedicht ganz griechisch sei, und dass Horaz eben jenes als solches wolle durch die Zusammenstellung zu erkennen geben — wie viel näher eine andere Auslegung!

In demselben Verhältniss steht nun auch Horaz in den Epoden zu Archilochos, wie er denn sich darüber deutlich ausspricht, Epist. I, 19, 23:

> Parios ego primus iambos
> Ostendi Latio, numeros animosque sequutus
> Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.

Wenn ich, s. o., den letzteren Vers für verdächtig halte, so ändert das nichts; er ist eben nur Erklärung.

IV.

ART DER ANKNUEPFUNG.

Es dient zur ferneren Kennzeichnung der Interpolationen, wenn wir den Blick auf die Art und Weise richten, wie sich dieselben dem Echten anknüpfen, denn es erscheint darin, bei aller sonstigen Verschiedenheit nach Inhalt und Form, eine gewisse Praxis. Diese Anknüpfung geschieht im Allgemeinen theils durch Amplification, theils durch Gegensatz, also im ersteren Fall durch Hinzubringung des Gleichartigen, im anderen des Entgegengesetzten, in beiden aber dem Wesen des Kunstwerkes und seinen Maassen gleich gefährlich. Was im Verlauf der Darstellung schon im Einzelnen berührt worden, wird unter diesem Gesichtspunkt hier zu vereinigen sein.

Häufig finden wir das Unechte am Eingang und am Schluss echter Stücke, namentlich der Oden; die Anfügung war hier leichter, weil nur auf Einer Seite sich das Fremde anzupassen hatte. Es sind diese Fälle besonders da eingetreten, wo der Dichter uns in medias res führt und dem Verständniss des Lesers etwas zutraut, am sprechendsten der Art das nempe in Satire I, 10, das ergo in Ode I, 24, desgleichen Od. III, 5; II, 13; III, 21; IV. 7; IV, 12. Wo am Schluss angefügt worden, finden wir nicht selten den prosaischen Inhalt hinter dem poetischen Abschluss, sehr deutlich in Ode III, 6: der Dichter ist am empfindlichsten verletzt, indem man ihn seiner erlesensten Schönheit beraubt hat. Aber auch schon die blosse Fortführung über den Schluss hinaus muss verderblich sein: so besonders in Ode III, 27 nach dem Schluss: nihil astra praeter Vidit et undas die Rückkehr auf Danae mit der Anknüpfung: Quae simul centum tetigit potentem.

Inmitten der Stücke begegnen wir häufig der verweilenden Ausführung eines Gegenstandes, den der Dichter nur vorübergehend berührt, natürlich zum Schaden des Ganzen durch Ablenkung von seinem Ziel und nur wieder mühsame Einlenkung in die verlassene Bahn, oder wo dies unterlassen wird, durch klaffenden Spalt bei dem Wiedererscheinen des Echten, so in Ode IV, 6, bei V. 25. Dem Inhalt nach sind die Erweiterungen häufig mythologische Beispiele, oft so weit, dass sie ganz überwiegend werden und das Ursprüngliche verdecken, s. Ode III, 16.

Von besonderem Interesse erscheint die Anfügung durch Gegensatz. Buttmann hat die treffliche Bemerkung gemacht, dass in der Archytasode, I, 28, das Te zu Anfange dem me in V. 21 entspreche, was erst nach unserer Auffassung seine volle Bedeutung erhält, denn augenscheinlich hat letzteres die gefälschte erste Hälfte des Gedichtes veranlasst, oder wenigstens dazu die Handhabe geboten. Aehnliches finde ich nun in Ode II, 18, wo an die Worte pauperemque dives me petit — sich das Gefälschte angelehnt hat: tu secanda marmora — denn V. 15, 16 scheint erst späterer Einschub (s. w. u.); aber man lasse nicht ausser Acht, dass ja derselbe Gegensatz schon den Eingang bildet: Non ebur und columnas ultima Africa recisas. Man beachte also: was den Hauptinhalt bildet: at fides et ingeni benigna vena ist selbst schon Gegensatz: Gegensatz dessen, was vorangegangen ist, deutlich ausgedrückt durch das at, hat also nicht im folgenden seinen Gegensatz erst zu erwarten. Einen noch deutlichern und in der That ganz unverkennbaren Fall dieser Art ergiebt Ode IV, 2: Pindarum quisquis — in welcher nämlich der Gegensatz des parvus Carmina fingo im Folgenden liegt, zunächst in dem majore poeta plectro und dem angeredeten Antonius, während die Fälschung den vorübergehend genannten Pindar als Hauptgegensatz eingeführt und dadurch den Schwerpunkt des Gedichtes vollständig verrückt und seinen Bau zerstört hat. Und solcher Fälle sind mehrere.

Als besondere Art des Gegensatzes ist die Mahnung an den Tod zu vermerken, welche so oft der Mahnung zum Lebensgenuss auf dem Fuss folgt, so dass der Dichter dadurch einen Charakter erhält, der ihm doch nur zum kleinsten Theil gehört. In solcher Weise hat sich ganz besonders ungeschickt und ungehörig dem harmlosen Frühlingsliede I, 4 die Pallida mors angefügt, ferner in Ode II, 3, u. A., während das Echte in Od. II, 14 zu finden ist.

Sprachlich und stilistisch machen die Anknüpfungen in der Mitte und am Schluss sich theils mit dem relativen Pronomen, so Od. II, 5, 21: Quem si puellarum — ferner das schon erwähnte III, 27, V. 29: Quae simul centum tetigit potentem — schon von Peerlkamp entdeckt. Dann Od. IV, 4, 18: Quibus mos unde deductus —; aber den besonders kennzeichnenden Fall treffen wir in Ode IV, 14, 9, denn nach den Worten der zweiten Strophe:

o qua Sol habitabiles
Illustrat oras, maxime principum,
Quem legis expertes Latinae
Vindelice didicere nuper,

fügt sich matt nachschlagend an: Quid Marte posses, während das vorige didicere eines solchen Relativsatzes durchaus nicht bedarf, vielmehr dadurch bedeutend verschlechtert wird. Diese Gewaltsamkeit hat aber darin ihren Grund, dass der Verfasser hier den Major Neronum hineinbringen wollte, um dem Tiberius ein Compliment zu machen, was denn (s. o. und Minos) auf die Zeit der Fälschung ein helles Licht wirft.

Oder es erfolgt die Anknüpfung mit einem nachfolgenden Adjectivum, letzteres sehr charakteristisch in Ode IV, 11, 5, wo aber schon Peerlkamp aufmerksam war: Est hederae vis — Multa, qua crines religata fulges, ferner Ode II, 5, 17: Dilecta, quantum —; oder durch Apposition, z. B. Ode IV, 6, 5: Phthius Achilles — Ceteris major —; und III, 11, 16: Janitor aulae — Cerberus —. Am häufigsten aber durch Fortfahren in derselben Construction, namentlich bei der Anrede mit tu; dann bei kürzeren Amplificationen das häufige sive sive. Dagegen für Anknüpfung durch den Gegensatz wäre noch zu bemerken Od. II, 19, 25: Quamquam choreis —. Eine besonders ungeschickte Anknüpfung war noch das postquam in Ode II, 4, 9. In der Satire gehört zu den Formen der Anknüpfung durch den Gegensatz besonders das non ego in Sat. I, 5, 101, ferner in Sat. I, 10, 76; I, 2, 119.

Ein besonders raffiniertes Beispiel der Anknüpfung finde ich noch in Ode IV, 4, V. 16, 17: das Videre zu Anfang der neuen Strophe hat, s. o., seine Bindung in dem nachfolgenden sensere; allein man hat ihm ein Vidit unmittelbar vorgesetzt, um es nach oberhalb anzuknüpfen, also die Sache zu verdrehen, die Intention zu durchkreuzen, was denn auch Erfolg gehabt.

V.

WETTEIFERNDE INTERPOLATIONEN.

Schon in meinem früheren Buch war ich auf die eigenthümliche Erscheinung aufmerksam geworden, dass die Interpolationen unter einander in einem Verhältniss stehen, so dass sie gegenseitig sich hervorgerufen haben, wie es den Anschein gewinnt, in dem Wetteifer zweier Parteien. Diese Auffassung nun hat im Verlauf der gegenwärtigen Untersuchungen sich mir auf vielen Punkten bestätigt und eine festere Gestalt gewonnen. Manches der Art ist bereits gelegentlich ins Licht gestellt worden, es lohnt indessen das Zerstreute hier noch besonders zu sammeln und zu ordnen, denn die Sache ist nicht ohne Bedeutung für die Gesammtvorstellung, welche wir uns von dem Wesen und der Entstehung der Zusätze zu machen haben, sie dient ganz besonders auch zur Erklärung des grossen Umfanges, zu welchem die Verfälschung angewachsen ist, so wie ihrer Befestigung.

Die Erscheinung zeigt sich theils in der Unterschiebung ganzer Stücke, theils in einzelnen Strophen oder grösseren Partien der Gedichte. Was die ersteren betrifft, so handelt es sich hier nicht um Gegenstücke zu echten Oden, welche wir auch als Quelle der Unterschiebung kennen gelernt haben, sondern vielmehr von dem Fall, wo Fälschung der Fälschung entgegentritt, wo eine Rivalität zweier Fabriken im Spiel ist und die eine die andere zu überbieten strebt, auf jede ihrer Thaten sogleich mit einer Antwort bereit.

Für recht sprechend halte ich den bereits erwähnten Fall, betreffend das Verhältniss von Ode I, 37 und Epode 9. In letzterer halte ich die erste Hälfte (s. o.) für unecht, für

Anschub von der Hand eines Interpolators, nur eben um dem Stück mehr Ansehen und Bedeutung zu geben. Dem so aufgestutzten Gedicht tritt nun die Ode gegenüber und die besondere Absicht verräth sich in der Zeile: Antehac nefas depromere Caecubum, welche dem Anfang des Epodus entspricht: Quando repostum Caecubum ad festas dapes —. Andererseits kann man Ode I, 18: Nullam Vare sacra als Antwort auf das Nunc est bibendum ansehen — beides nach Alcäus.

Nicht minder Bemerkenswerthes ergiebt sich in Beziehung auf die dreimal erwähnte Lyde (s. o.). In Ode III, 28, die nicht über jeden Verdacht erhaben ist, will Horaz mit ihr das Fest des Neptun feiern, und sie scheint nicht eben zu den Spröden zu gehören, so dass es den Anschein gewinnt, als solle ein Fest der Venus folgen. Die Beziehung des Gedichtes zu Ode III, 11, oder vielmehr umgekehrt, jener zu dieser, springt in die Augen: wie schon bemerkt, soll die eine das Gegenstück der anderen sein, nämlich die hier so zugängliche Lyde dort die spröde, so dass es der Hülfe Mercurs bedarf. War nun letztere Ode untergeschoben, so hat sie sofort einen Anhang gefunden, der bestrebt ist aus ihr etwas völlig anderes zu machen, durch die ausführliche Geschichte der Danaiden und die That der Hypermnestra. Aber zugleich hat das Ursprüngliche dieser untergeschobenen Ode, ich meine V. 1—24, noch eine andere Entgegnung hervorgerufen, welche absichtlicher und böser erscheint, wovon sogleich.

Häufiger kommt es vor, dass ein unechtes Stück sofort durch einen Zusatz, meistens von derselben Grösse oder noch darüber hinaus, nicht nur ausgedehnt, sondern auch in eine ganz andere Bahn gelenkt wird, so in Ode II, 17: Cur me querelis, wo nämlich die Unterschiebung sich auf die drei Anfangsstrophen erstreckt, denen dann fünf von anderer Hand gegenübertreten. In Ode II, 16: Otium divos — würde dies von den drei letzten gelten, falls sich nicht noch im Innern die Erscheinung wiederholt. Auch von der untergeschobenen Ode II, 11: Quid bellicosus — glaube ich, dass die ursprüngliche Unterschiebung, immer noch einigermaassen horazisch mit V. 20 schliesst: — pocula praetereunte lympha, dass aber die letzte Strophe einem Verfasser gehört, der seinem Vorgänger mitspielen wollte: Quis devium scortum —. In der That ist das die einzige Erklärung für das sonst Unerklärliche; was fällt aber da für ein Licht auf diejenigen, die das hinnehmen und sogar vortrefflich finden konnten! S. o. Unschuldiger sind die Zusätze, welche die unechte Ode II, 6 erhalten hat, als ob der Rival hier nur eben habe Bescheid thun wollen. Von der nämlichen Art ist die unechte Ode I, 15, Pastor cum traheret —, welcher die von Peerlkamp erkannte Schlussstrophe als Marke angehängt worden. Genau dasselbe gilt von der vorhergehenden Ode: O navis referent — wo P. mit richtigem Blick die letzte Strophe abschied, nichtsdestoweniger aber das Ganze unecht ist. In ähnlichem Fall befindet sich nach unserer Auffassung Ode IV, 14: nichts ist echt, und hier zerfällt die von Peerlkamp entdeckte Interpolation sogar in zwei Theile, von denen der erste die Strophen 3, 4, 5 und 6 umfasst, Quid Morte — per ignes, der zweite aber die Strophen 7, 8, 9, 10: Sic tauriformis — arrogavit: daher der Umfang des Zusatzes erklärbar.

Sehr deutlich ferner haben wir die Erscheinung in Ode I, 7, wo die ursprüngliche Unterschiebung offenbar bei V. 15 beginnt, der sich dann die vordere Hälfte vorgestellt hat, jedoch so, dass durch die Verse halb 20 und halb 21, vielleicht von derselben Hand künstlich eingeschoben, sich die untrennbare Verbindung machen sollte (s. o.).

Hieher gehört nun auch die Schlussode des zweiten Buchs, denn das ursprüngliche Gedicht, gegen das wir argwöhnisch werden mussten, schliesst mit V. 8 ab, in sehr viel schlechterer Arbeit und nicht eben in guter Absicht heften sich noch fernere vier Strophen an.

Am häufigsten aber finden wir die rivalisierenden, sich gegenseitig überbietenden Zusätze, wo Echtes zum Grunde liegt; dem ersten Versuch eines bescheideneren Zusatzes sehen wir hier meistens einen zweiten folgen, der weniger discret ist und deutlich zu erkennen giebt, dass er es nur eben dem ersten zuvorthun will: solcher paarweisen Zusätze stellt sich uns eine ziemliche Anzahl dar und noch immer entdecken sich neue der Art. Sehr sprechend ist mir erschienen, dass in Ode III, 7 sich die beiden unechten Strophen am Schluss in ein solches Verhältniss stellen, indem die zweite Interpolation verdirbt, was die erste beabsichtigt (s. o.). Einen recht deutlichen Fall glaube ich ferner in Ode II, 5 zu erkennen, wo Peerlkamp die horazisch sein wollende Schlussstrophe strich, aber die vorletzte gleichfalls zu entfernen ist (s. o.): Luna mari Cnidiusve Gyges, das eine Bild das andre zerstörend, kann nicht von Horaz sein. Ebenso scheinen mir die beiden Schlussstrophen in Ode I, 36 sich zu verhalten, und auch die doppelte Interpolation derselben Art in Ode III, 17 (s. o.). Desgleichen bin ich von Ode II, 3 der Ansicht, dass die erste Anfälschung in Strophe 5 besteht: cedes cooemtis, der dann zwei andere mit noch geringerem Stoff gefüllte, mühsam angeheftet, gegenübertreten. Auch in Ode I, 9 scheint von den drei gefälschten Strophen die eine der anderen nur eben Bescheid thun zu wollen, denn, wie Meineke richtig bemerkt, ihr Inhalt ist gar zu nichtssagend und tautologisch, dabei der Sturm streitend mit den schneebeladenen Zweigen in der ersten Strophe, so dass beide nicht gleichen Ursprungs sein können. Es zeigt sich hier aber noch ein näheres und zwar sehr interessantes Verhältniss. Strophe 2 und 3 halte ich für die ältere Interpolation, welche zugleich noch die böse Nebenabsicht hat, den Dichter zu einem Nachahmer des Alcäus zu machen (s. o.), dem hat eine neue Interpolation, welche sich vorschob, eben entgegentreten wollen, indem sie in prägnanter Weise Locales, Römisches in anschaulichster Weise hinstellte. Und wirklich hat sie den Gegner übertrumpft, freilich auch das Gedicht in seinem zarten Bau zerstört.

Ich finde Ode III, 16 von derselben Art: der Beginn mit dem Goldregen der Danae, der so wenig zum Inhalt der Ode gehört, erklärt sich mir nur als ein letzlich ausgespielter Trumpf, der nicht dem Dichter, sondern dem vorhergehenden Interpolator gilt.

Ode IV, 4, welche schon unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet worden, darf gleichfalls hier nicht übergangen werden, wie sie denn auch erst von hier aus ihr volles Licht gewinnt. Die ursprüngliche Interpolation sind die Strophen V. 29—36, mit den Rindern, Rossen, Adlern und der Taube — sie folgen noch der Intention des Dichters, denn sie amplificieren den Satz: quid indoles faustis sub penetralibus Posset — prosaisch und nicht eben geschmackvoll und schmeichelhaft; auch ist der Gedanke schon darüber fort bei den Neronen. Diese frühere Interpolation nun hat erst die vier Anfangsstrophen hervorgerufen, welche dann in ironischer Weise die ganze Menagerie bringen. Man beachte dass auch hier die spätere Interpolation sich an den Eingang gestellt hat, eben um zu überbieten. Wahrscheinlich eine noch spätere, weniger sinnreiche, ist die von Meineke bezeichnete, V. 51—54 und die glossenartige bei V. 18 gehört einer spätesten Hand.

Die in einem früheren Abschnitt (Buch XII, Cap. VI) unter dem Gesichtspunkt der malerischen Schlüsse behandelte Ode I, 12: Quem virum aut heroa, ist gegenwärtig einer abermaligen Erwägung zu unterziehen. Gewannen wir oben den Schluss, so handelt es sich jetzt um den wahren Anfang. Ich hatte schon im Minos meine Zweifel gegen den überlieferten ausgesprochen, und wie wir jetzt Horaz kennen, muss er uns in hohem Grade unhorazisch erscheinen; er ist gleich verdächtig nach Form und Inhalt: Horaz scheut solche Vorreden, zumal so aufgesteifte, und das aut und vel so unmittelbar bei einander: Quem virum aut heroa lyra vel acri Tibia — und gleich darauf V. 5 und 6 wiederum ein doppeltes aut, das ist ebenso auffällig, wie der Beginn mit Quem virum, insbesondere wenn im Folgenden gar nicht mehr von einem Menschen die Rede sein darf. Sicherlich entspricht es dem Inhalt der hergestellten Ode (s. o.) mit Strophe 4 anzuheben, wobei erst ein Gleichgewicht der Theile erwächst. Es stehen nun aber die vorangestellten drei Strophen in Zusammenhang mit den früheren Fälschungen, welche von Romulus auf Marcellus und dann von diesem auf Augustus und endlich wieder auf Jupiter und Augustus unsicher fortgehen, und man begreift jetzt erst die sonderbare Zusammenstellung in Strophe 1. Sie gehört entweder der letzten Fälschung an und soll diese rechtfertigen, oder sie ist selbst die späteste und unternimmt in ihrer Stellung am Eingang die sämmtlichen zu überflügeln — das Gedicht am gründlichsten unkenntlich zu machen. S. w. u.

Nicht minder erfordern die Oden I, 34, 35 hier eine erneute Betrachtung, welche erst volles Licht werfen wird auf ihre grosse und seltsame Verunstaltung. Dass beide Oden nur Eine sind, habe ich schon im Minos (S. 384) nachgewiesen, und darauf ist hier an mehreren Stellen weitergegangen worden, ich fasse nun zusammen und fahre fort. Recht kenntlich ist in Ode 35 eine dreifache Interpolation zu unterscheiden, eine am Schluss, eine am Anfang und eine in der Mitte der beiden echten Strophen (s. o.). Die erste ist die gutartigste, sie ist moralischen Inhalts und hat so grosse Aehnlichkeit mit der gefälschten Schlussstrophe in Ode III, 6, dass man versucht ist sie derselben Hand beizumessen. Viel schlimmer und zerstörender ist der Einschub von V. 5—28, weil er die zusammengehörigen Strophen aus einander treibt, wobei indessen die 7. Strophe, at vulgus — welche die gefährlichste wird, noch ein Besonderes sein kann. Diesem Unfug nun entspricht die vierunddreissigste Ode, die nur als eine Interpolation am Anfang der folgenden zu betrachten ist: es soll aber eben das Paroli gebogen werden. Im Zusammenhang mit dem eben Dargestellten wird dies nicht länger zu verkennen sein, und wenn irgendwo noch späte Aufklärung über das so lange Verkannte gegeben werden kann, so ist es hier. Gehe man nicht leicht fort über diese Analyse des vielfachen Attentats auf den Dichter und die historische Wahrheit. Was wollen da die Streitigkeiten über das Wort und den Buchstaben sagen, die ganze Bibliotheken füllen!

Es giebt aber noch ein stärkeres Beispiel derselben Art, die Oden I, 16 und I, 17. Beide sind im Verlauf unserer Darstellung schon berührt worden, aber bisher nur als einzelne Oden, während sie jetzt in Betracht kommen in ihrem Zusammenhang; sollte bisher noch ein Zweifel geblieben sein, er wird sich jetzt lösen, denn erst bis an diese Stelle haben wir uns die Hauptsache vorbehalten.

Wenn ich glauben darf in den drei ersten Strophen von Ode I, 17: Velox amoenum — eines der zartesten und eigenthümlichsten Stücke des Dichters gerettet zu haben, so hat dies durch drei angefälschte Strophen am Schluss, V. 17—28, leider ganz und gar seinen Werth und Charakter eingebüsst; aber diese Fälschung steht nicht einzeln da, auch sie hat ihr Gegengewicht gefunden in zwei anderen Strophen — am Anfang. Wie das? Das Gedicht beginnt doch eben mit der echten Zeile, und nichts steht davor! — Doch! Man fasse nur darauf die vorhergehende Ode ins Auge, die nicht umsonst dasselbe Metrum hat, nicht umsonst an dieselbe Person gerichtet ist. Eben jene zwei Strophen, welche wir als das Ursprüngliche von Ode 16 erkannt haben, auch diese erweisen sich jetzt als Fälschung und zwar eine solche, welche Ode 17 einleiten sollte, jedoch später, als sie abermals erweitert wurde, sich doch wiederum abgetrennt hat, also genau dasselbe Verhältniss, wie zwischen Ode I, 34 und 35. Und glücklicherweise haben sich nun auch deutliche Spuren davon in der Ueberlieferung erhalten, denn die ältesten und besten Handschriften, obenan der Berner Codex, geben für Ode 16 die Ueberschrift: Ad Tyndaridem, womit eben der Zusammenhang mit der folgenden Ode und daselbst der Tyndaris in V. 10 ausgedrückt ist. Wie nun der Zusatz am Schluss von Ode 17 in den letzten drei Strophen diese Tyndaris in den Vordergrund stellt und ihr mehr Ausführung giebt, namentlich ihr ein Verhältniss zu einem Cyrus andichtet, so geht der Zusatz am Eingang in eben dieser Bahn mit Schlauheit fort, und ähnlich, wie dies bei Lydia der Fall, erdichtet der Nachahmer ein Zerwürfniss und die Wiederkehr der Neigung: Horaz hat sie erzürnt durch Jamben, will sie durch eine Ode wiedergewinnen und — ladet sie auch sogleich ein, ihn auf seinem Gut zu besuchen — damit sie hier vor den Händen des Cyrus gesichert sei. Das verräth sich freilich selbst als nicht zusammenpassend. Nun sind aber beide Zusätze wiederum interpoliert worden, denn die vierte Strophe in Ode 17: Di me tuentur, halte ich für besonderen Einschub, von dem nur zweifelhaft bleibt, ob er früher oder später sei, als die folgenden drei Strophen; künstlicher ist die Interpolation in Ode 16 (s. o.), sie hat aber zur Folge gehabt, dass der ganze Fetzen sich wieder abtrennte von dem Folgenden, und gerade dadurch ist die Herstellung erschwert, die Einsicht in das Wesen und den Hergang des Verderbnisses erst völlig entrückt worden. Bemerkenswerth bleibt nur noch, dass diese Theilung schon früher erfolgt sein muss, als die von Ode 34 und 35, da Diomedes ihr bereits folgt, während er doch jene nicht anerkennt; wenn jedoch einige Handschriften (s. Keller und Holder) als Ueberschrift von Ode 16 geben: Palinodia Gratidiae vel Tindaridis, so deutet dies ebensowohl auf die später erfolgte Theilung als auf die frühere Vereinigung der beiden Oden hin. Die Wichtigkeit des Falles, zumal im Zusammenhang mit dem ganz ähnlichen der beiden Oden an Fortuna, welcher dadurch eine unerwartete Bestätigung erhält, wird nun hoffentlich von niemandem verkannt werden, und ich nehme nicht Anstand darin einen Hauptbeweisgrund, ja recht eigentlich den Schlussstein unseres Baues zu erkennen. Dennoch giebt es auch hiefür noch einen neuen Grund (s. w. u.).

Und nun abermals eine unverhoffte Bestätigung, und zwar eine solche, welche uns das Zeugniss des Marius Victorinus nur noch werthvoller macht. Man erinnere sich seiner Angabe, dass Horaz sich des alcäischen Maasses im ersten Buch siebenmal bedient habe, während wir zehn dieser Oden zählen, ihm fehlten also ihrer drei. Dazu empfehlen sich uns nach dem Bisherigen Ode I, 37, I, 35, welche nach Diomedes mit Ode 34 zusammenschmilzt, und, als dritter jetzt der gegenwärtige Fall: noch vor Diomedes zählte Victorinus die Oden 16 und 17 nur für Eine.

Nach so starken Beispielen müssen freilich alle anderen verblassen und verschwinden, und ich habe bereits in der bisherigen Darstellung auf diesen edelen Wetteifer verschiedentlich aufmerksam gemacht; die Sache ist indessen von zu grosser Bedeutung, steht zu sehr im Mittelpunkt unserer Untersuchung, als dass wir nicht noch mehr dabei verweilen müssten. Der einfachste und darum auch häufigste, meistens zugleich kenntlichste Fall ist, wo am Schluss einem ersten Zusatz sich ein zweiter anfügt. In Ode I, 12, die mit dem malerischen Bilde bei V. 32 schliesst, hat sich bei V. 48 eine Partie von vier Strophen angeheftet, welche das Stück auf die Feier des Julischen Hauses hinführt und offenbar dieser schmeichlerischen Absicht ihre Entstehung dankt, dabei aber doch für nöthig hält den verdeckten ursprünglichen Schluss mit einem Bilde wiederzubringen; die zweite Interpolation führt den feiernden Ton weiter fort auf Augustus, kann es dabei aber nicht vermeiden, in starke Collision mit dem Ursprünglichen zu gerathen, in der That enträthselt sich eben durch diesen doppelten Zusatz erst das sonst ganz Räthselhafte, der Widerspruch von V. 51: tu secundo Caesare regnes und V. 18: Nec viget quicquam simile aut secundum (s. o.).

Der doppelten Anfügung am Schluss von Ode II, 5 ward schon gedacht, das Gleiche aber glaube ich zu erkennen in Ode I, 27: Natis in usum —, wo das Gedicht mit V. 12 zu schliessen ist, dem sich zunächst zwei Strophen angesetzt haben; letzteren hängt dann eine ganz schwache sich an, nur um jenen das Geleit zu geben. Aber auch mittleren Strophen tritt der Schluss gegenüber. Dies finden wir in Ode IV, 11: Est mihi nonum — wo die erste Interpolation die von Peerlkamp entdeckte ist, nämlich die zweite und dritte Strophe — es wird geantwortet mit vier Strophen am Schluss, in welchen sich leicht eine andere Hand und die grössere Gewaltsamkeit der Anfügung erkennen lässt. Auch in Ode III, 19: Quantum distat ab Inacho, wo Peerlkamp mit Grund V. 9—28 die Echtheit absprach, glaube ich noch zwei verschiedene Interpolationen zu sehen, von denen die erste die zweite hervorgerufen hat, jene aus Strophe 3, 4, 5 bestehend, diese aus Strophe 6, 7.

Und um hier nochmals auf eine schon mehrfach betrachtete Ode zurückzublicken: für unverkennbar halte ich auch ein solches Verhältniss in Ode I, 12, wo nämlich die erste, wieder von Peerlkamp richtig bemerkte Interpolation sich auf vier Strophen erstreckt, V. 33: Romulum post hos — bis V. 48: Luna minores, so dass hier (s. o.) der malerische Schluss wiedergebracht wird; dann aber zweitens, was P. entgangen ist, der antwortende Zusatz von hier bis zum Schluss in noch 3 Strophen; und der Eingang (s. o.) wiederum in drei Strophen, ich meine als abermaliges Paroli.

So halte ich ferner in Ode I, 4 die beiden letzten Strophen Pallida mors — für den Gegenzug des Einschubs von V. 2, 3, vielleicht auch 7, 8, wo nicht 5—8, (s. w. u.). Noch weniger selten ist, dass eine Anfügung am Eingang ihr Gegengewicht erhält durch eine solche am Schluss: von dieser Art ist Ode II, 13, wo die von Guiet bemerkte Fälschung der ersten Strophe die der drei letzten nach sich gezogen hat. Ferner in Ode IV, 6, wo nach einander vor und nach der echten Strophe V. 25—28, die Fälschung ihr Wesen getrieben hat, und eben nur dadurch die wahrhaft monstrose Gestalt, in der das Gedicht überliefert worden, entstanden sein kann.

Einer besonderen Aufmerksamkeit werth scheint mir noch die Schlussode des dritten Buches: Exegi monumentum —; war hier der Schluss von V. 10 ab als unerträgliches Pfuscherwerk zu tilgen, so geht ihm eine andere Fälschung voraus, nämlich die von V. 2 (s. Minos und oben). Die Sache erhält aber dadurch ein neues Interesse, dass dieser letztere Einschub die vierzeilige Strophe verdirbt, während die zweite Hand dieselbe wieder herzustellen sucht, indem sie zu jenen 9 Zeilen

7 neue hinzufügt, indess nicht hindern kann, dass die ursprüngliche Gliederung erkennbar bleibt.

Sollte, wie geschieht, die Strophe erhalten werden, wieviel näher hätte es gelegen, jenen interpolierten Vers nicht anzuerkennen und die neue Fälschung dann gleichfalls strophisch zu gestalten. Aber diese zweite Fälschung geht hier und in allen aufgeführten Fällen dieser Art einen anderen Weg, sie behält bei, und thut nur wieder hinzu.

Unter den Oden ist schliesslich noch auf die fünfte des zweiten Buches zurückzukehren, denn erst unter dem gegenwärtigen Gesichtspunct kann sie ihr volles Verständniss finden. Ich halte in der schon besprochenen Ode: ne sit ancillae — die dritte und vierte Strophe für hieher gehörig, indem ich glaube, dass jene, welche Peerlkamp mit Recht verworfen hat, ihr Dasein nur dem Wetteifer zu verdanken hat, als Paroli zu der folgenden. Diese, die vierte, ist augenscheinlich die frühere Interpolation, welche sich gut an Strophe 5 anschliesst und auch nicht übel an die vorhergehende, denn Agamemnon und Cassandra, das konnte auf regium genus führen, und die Strophe erschien als Steigerung derjenigen, welcher sie sich vorstellt, freilich dadurch das Gedicht aus der Bahn werfend und mit sich in Widerspruch bringend (s. o.). Sollte nun aber diese erste Interpolation überholt werden, so hatte das seine Schwierigkeit, weil ihr Inhalt schon ein Aeusserstes war; es musste also nach einer anderen Seite hin gegriffen werden, anknüpfend oberhalb, an Troja. So erklärt sich denn die von Peerlkamp gestrichene dritte Strophe. Zum Glück ist die Unechtheit in besonderem Grade erkennbar, ja unverkennbar. Der ademptus Hector übergiebt Troja, tradidit, der Todte erscheint mithin als handelnd, sodann die ungeschickte Anknüpfung mit postquam, und vor allem wird nicht klar, wer mit dem Thessalo victore gemeint sei, so dass auch schon die alten Commentatoren schwanken zwischen Pyrrhus und Achilles; der letztere aber kann es, stilistisch und künstlerisch, nun gar nicht sein, weil er eben vorhin genannt ist und hier nochmals hinter Ajax und Agamemnon nicht genannt werden kann. Also auch hier nur das Bescheidthun auf eine frühere Interpolation, nur daher der Zwang und die ganze Misslichkeit. War nun Lehrs (s. o. S. 102) nicht im Besitz dieser Lösung, so hatte er allerdings

Grund die Ode für unecht zu erklären, wenn ich aber in Beziehung darauf seiner guten Spürnase gedachte, so erleidet das in Bezug auf dieses Gedicht jetzt eine gewisse Einschränkung.

Nun findet Aehnliches auch in anderen Büchern des horazischen Textes statt, wie ich denn gelegentlich schon auf manches der Art hingewiesen. In Sat. I, 5 stehen die beiden Interpolationen V. 101—103 und V. 88—93 zu sehr in der Nähe, als dass sie nicht Bezug auf einander haben sollten, und der Zusatz am Schluss von Satir. I, 6 scheint sich gleichfalls in zwei besondere Stücke zu zerlegen, von denen das erste mit V. 128 abschliesst, das zweite aber noch zwei Verse hinzufügt. Recht auffallend unter gegenwärtigem Gesichtspunkt ist nun aber die monstrose Anschwellung von Satir. II, 3 (s. o.) nicht nur durch doppelte Interpolationen, sondern auch durch parallele Geschichten, die in sonderbarer Weise und mit sichtbarer Gewaltsamkeit über einander gehäuft sind, so dass sie auch auf Seiten der Fälschung nicht zu verstehen wären, falls nicht das eigenthümliche Verhältniss obwaltete, das ich hier erkennen zu müssen glaube. Gleiches scheint der untergeschobene Kern in Sat. I, 3 unterhalb und oberhalb erlitten zu haben (s. o.), und so stelle ich denn auch anheim, ob man die Fälschungen am Eingang und am Schluss von Satir. I, 10 hieher rechnen will, denn wenn jener sich nur in gewissen Manuscripten findet, so scheint er doch auch älteren Ursprunges zu sein, nur dass in diesem Fall die Kritik mit mehr Glück sich dagegen gewehrt hat.

Auch die Episteln scheinen Theil zu nehmen an der in Rede stehenden Erscheinung und mir ist nicht unwahrscheinlich, dass die drei bei einander stehenden Briefe, I, 11, 12, 13 eben auch hieher zu rechnen sind, so dass etwa der mittlere den Ausgang gegeben, um welchen denn beiderseits der edle Wettkampf begonnen hätte. Es sei erlaubt noch auf das über Epist. I, 7 Gesagte zu verweisen, wo das Ursprüngliche, einerlei ob von Horaz oder auch schon gefälscht, sich bis V. 14: cum hirundine prima*) erstreckt und darauf zwei Fälschungen sich anschliessen. Nicht uninteressant aber wiederholt sich die Erscheinung im Kleinen und hier habe ich die Aufmerksamkeit auf einen bisher übergangenen Brief zu lenken, der doch in unserer Untersuchung von Belang ist, nämlich auf den Empfehlungsbrief, dessen besondere Feinheit von Wieland erkannt und gewürdigt worden. Aber es bedarf der Herstellung, welche ich bereits im Minos, S. 258, gebracht. Die Verse 4 und 5 müssen ausscheiden, so dass das kurze, an Tiberius gerichtete Stück lautet:

---

*) Nicht V. 13, wie auf S. 290 durch Versehen stehen geblieben.

Septimius, Claudi, nimirum intellegit unus
Quanti me facias: nam cum rogat et prece cogit,
Scilicet ut tibi se laudare et tradere coner,
Quid possim videt ac novit me valdius ipso.
Multa quidem dixi cur excusatus abirem;
Sed timui mea ne finxisse minora putarer,
Dissimulator opis propriae, mihi commodus uni
Sic ego majoris fugiens opprobria culpae
Frontis ad urbanae descendi praemia. Quodsi
Depositum laudas ob amici jussa pudorem,
Scribe tui gregis hunc et fortem crede bonumque.

Gewiss hat das Gedicht, wie an Kürze, die hier Höflichkeit war, so überhaupt an Feinheit und Urbanität gewonnen. Ich halte V. 5: munere quum fungi proprioris censet amici für die erste Interpolation, der Vers ist nicht nur überflüssig, sondern schädlich und verkehrt, denn er greift ja dem Inhalt des Nachsatzes vor, und drückt, was angedeutet werden soll, baar und plump aus, der vorhergehende aber: Dignum mente domoque legentis honesta Neronis ist ganz vom Uebel, denn er verdirbt seinem Inhalt nach die eigentliche Empfehlung, welche erst mit so erlesenen Worten in der Endzeile gegeben wird; er kann nicht der ersten Fälschung angehören, erscheint hier vielmehr durchaus erzwungen, so dass nur ein besonderer Beweggrund ihm das Dasein kann gegeben haben. Der Form nach sucht er sich nun auch Glauben zu verschaffen, dessen er freilich bedarf, durch Anlehnung an Epist. II, 2, V. 1: Flore, bono claroque fidelis amice Neroni, dessen auffälligen Bau er nur noch übertreibt.

Hieher gehört nun auch, was oben über die drei Theile, in welche Epistel I, 7 zerfällt, gesagt worden, der dritte sucht den zweiten zu überbieten. Ich empfehle das Gedicht in solcher Beziehung von neuem der Betrachtung. Dagegen benutze ich die Gelegenheit, eine zwar im Minos (S. 261) berührte, in gegenwärtiger Schrift aber nicht näher beleuchtete Epistel nachträglich ins Auge zu fassen. Sie hat in ihrem Schluss ein ganzes Nest von Interpolationen, welche das Wesen des Gedichtes und der dichterischen Absicht verdunkeln, indem sie es hinüber ziehn in die allgemeine Unzufriedenheit der Menschen mit dem ihnen gewordenen Loose, während Horaz zu verstehen geben will, wie schlecht man für ihn gesorgt. Auch hier sind alternierende, einander neckende Zusätze: so die beiden letzten Hexameter, wie dies schon das Asyndeton zeigt. Im übrigen hatte Bentley (s. o.) bei Vers 34 Bedenken, ich meinerseits bei dem vorhergehenden: Quem scis immunem Cinarae placuisse rapaci, denn das ist an sich wenig rühmlich und sicherlich kein Gegenstand der Mittheilung an den Verwalter. Ebenso auffällig ist V. 35 und ff. denn es handelt sich von dem was Horaz zu thun gewohnt war, bevor er sein Gut besass: was soll da prope rivum somnus in herba! Ausserdem handelt es sich nicht um Ruhe, sondern um Thun, um anstrengende, ungewohnte Arbeit, und ganz müssig und nur störend ist hier V. 36: Nec lusisse pudet —. Augenscheinlich ist zu lesen:

Quem tenues decuere togae nitidique capilli,
Rident vicini glebas et saxa moventem,

und mit diesem Verse, der ein artiges Bild giebt, zu schliessen — übrigens dem Gegenstück zu unserem Schluss von Satir. I, 10 bei V. 70, 71:

— et in versu faciendo
Saepe caput scaberet vivos et roderet ungues.

Was dagegen der Verwalter will, ist schon oben gesagt und kann, so verflacht, nicht nochmals hinterdrein kommen.

Hienach nun wird, wie oben Ode I, 10: Mercuri facunde nepos Atlantis — aufgefasst worden, weniger gewagt erscheinen und an Sinn gewinnen: die Fälschung selbst nahm nicht Anstand sich als solche zu bekennen — für den Kundigen, und ich meine auch wir dürfen uns jetzt zu diesen rechnen. Meinerseits wenigstens gestehe ich, dass die gegebene Betrachtung vollständig ausreicht mir den grossen Umfang des Unechten im horazischen Text zu erklären, und über das Ergebniss, das für Jeden auffallend sein muss, mich zu beruhigen. Es fällt nunmehr erst Licht auf das ganze Wesen der Sache, die bei Horaz in so besonderer Ausführung erscheint, und was für Buttmann, bei aller Anerkennung des Factums, doch noch ein Räthsel blieb, dürfte nun der Lösung sehr nahe kommen, wo nicht sie völlig erreichen. In der That müssen wir annehmen, dass gerade die stärksten und dreistesten Zusätze auf diesem Wege entstanden sind, nur so entstehen konnten: eine Einsicht, welche untrennbar ist von der hier gegebenen Kritik.

Schliesslich scheint angemessen, noch einen besonderen Punkt zur Sprache zu bringen. Wenn in der dargestellten Weise die Interpolationen sich über einander thürmen, so könnte man geneigt werden doch der Auffassung von Alexander Riese Gehör zu geben, welcher nämlich meint, das Zeichen des Obelos habe für die römischen Kritiker nicht existiert, wie denn auch der Erfolg bewiesen. Einer solchen Annahme bedarf es aber nicht und recht wohl lassen sich beide Ansichten vereinigen, die von der kritischen Herausgabe und der durchaus unkritischen. Es ist an sich wahrscheinlich, dass die zuerst auftretenden Interpolationen nicht ohne Widerspruch und Protest werden geblieben sein, und als derjenige, der ihn erhoben, wird uns Probus genannt. Allein gegenüber dem Gewerbe der Interpolatoren, die ihre Kunst immer mehr ausbildeten und es immer besser verstanden durch ferneren Trug sich Glauben zu verschaffen, verschlug der Einspruch der Kritik nicht, die Zeiten wurden immer unkritischer, die Vergröberung des Geschmacks fand wohl gar, wie ja auch noch heute der Fall ist, am unechten Horaz mehr Geschmack als am echten, die verschiedenen Interpolationen aber schlossen sich gegenseitig nicht aus, sondern überboten sich vielmehr, sie konnten dabei die Kritik und deren Ausscheidung nicht brauchen, brauchten vielmehr das, was sie überboten, d. h. die vorangehende Interpolation, und so erklärt sich denn wohl genugsam, dass sie das Feld behaupteten, dass die Fälschung das Uebergewicht behielt über die Kritik. Die Kritiker hatten in anderem Sinn das Falsche aufgenommen, um ihre verschiedenen Zeichen, sicherlich obenan den Obelos, zu setzen und zur Geltung zu bringen, aber sie trugen gegen ihren Willen zu dessen Erhaltung bei; nur in dem Einen Fall, in dem mehrerwähnten Eingang von Sat. I, 10, blieb ihnen der

Sieg. Als nun durch die wetteifernde Fälschung die Interpolationen in der eigenthümlichen Weise geschützt waren, da verloren natürlich jene kritischen Zeichen nicht nur ihre Bedeutung, sondern mussten weichen als unvereinbar mit dem ganzen betrügerischen Beginnen. Dies denn auch der Grund, weshalb ich mir wenig verspreche von Auffindung solcher Zeichen in den Manuscripten des Horaz, während sie gelungen ist für Vergil und Lucrez.

VI.

DIE VIERZEILIGEN STROPHEN.

Eine schwebende Frage der Horazkritik ist die, ob die durchgängig vierzeiligen Strophen in den Oden anzunehmen seien. Einerseits wird behauptet, es liege in dem Wesen der lyrischen Poesie, dass sie strophisch sei; allein Jahrhunderte lang hat man die Oden des Horaz gelesen, ohne eine erhebliche Anzahl derselben in Strophen getheilt zu haben, die sämmtlichen choriambischen nämlich, und die mit Hexametern gemischten. Es ist diese Frage aber keine für sich stehende, sondern sie steht in untrennbarem Zusammenhang mit der über Echtheit und Unechtheit des Textes, insbesondere mit der der Interpolationen. Schon im Minos habe ich dieser Frage nicht ausweichen können und es ist unerlässlich jetzt auf dieselbe zurückzukehren.

August Meineke hat zuerst in seiner Ausgabe vom Jahr 1834 die sämmtlichen Oden des Horaz in Strophen gegeben, d. h. eben auch jene choriambischen, welche bisher diese Form nicht hatten, und es ist merkwürdig genug, dass er es konnte; denn nur in Einer Ode, IV, 8, war er genöthigt, dieser Ansicht zur Liebe Ausscheidungen zu machen. Kein Wunder, dass er Zustimmung fand, namentlich unter den streng Conservativen. Aber dies eben ist es, was uns sogleich die Sache bedenklich erscheinen lässt: die Oden des Horaz sind interpoliert und gerade zumeist in denjenigen Stücken, um welche es hier sich handelt, z. B. Ode I, 1; II, 18; III, 30; IV, 8 u. s. w., wie sonderbar nun, wenn das in keiner Weise auf die Gliederung sollte eingewirkt haben, ja wie auffallend schon, wenn es der Tradition und aller früheren Kritik gänzlich entgangen wäre. **Peerlkamp**, dessen epochemachendes Buch gleichzeitig erschien, hat noch keine Kunde davon, dass der überlieferte Text sich in solcher Weise herauszählen lässt, dass eine mit vier theilbare Zahl erwächst, was freilich noch sehr verschieden ist von einer wirklich vorhandenen strophischen Gliederung, wie denn auch seine Kritik darauf durchaus keine Rücksicht nimmt. So sind denn die Orellischen Ausgaben bei der alten Weise verblieben, während Stallbaum sich vollständig Meinekes Neuerung aneignete, und demgemäss in Ode IV, 8 dieselben Verse ausschliessen musste. Aber auch Meineke selbst war in seiner zweiten Ausgabe durch seine vorgefasste Meinung gebunden, namentlich in Beziehung auf Ode I, 1, wo nun, gegenüber Peerlkamp und Gottfried Hermann, nicht mehr mit völliger Unbefangenheit zu verfahren war; es erklärt dies eben sein Verbleiben bei der entsetzlichsten Verunstaltung des Gedichtes. Dasselbe gilt von Lehrs, der ihm blindlings gefolgt ist.

Für die Wiederaufnahme der Untersuchung glaube ich in dem vorstehenden Capitel den Ausgang gefunden zu haben, nämlich durch Betrachtung von Ode III, 30. Es ist klar, dass hier die Interpolation zuerst die Strophe zerstört, die dann erst künstlich und gewaltsam wiederhergestellt wird, ich meine von einer zweiten Interpolation. Jene muss unzweifelhaft die frühere sein und sie muss gemacht sein in der Voraussetzung, dass es nicht der Gliederung in vierzeiligen Strophen bedürfe, dass also damals nicht die sämmtlichen Oden in solcher Theilung vorlagen. Aber auch selbst wenn man es umkehren will, wenn V. 2 nicht die ältere Interpolation sein soll, sondern eine spätere und unabhängige, dann müsste ja wieder jene von 7 Versen die Vierzahl zerstört haben, während sie selbst zwar im Ganzen diese herstellt, dagegen im Einzelnen doch auch die deutliche ursprüngliche Gliederung gefährdet, indem der so schön abschliessende V. 8: Scandet cum tacita virgine pontifex nunmehr als neunter in die neue Strophe hinübergreift.

So zeigt sich nun auch an mehreren Stellen, dass die strophische Gliederung, wie sie Meineke gewinnt, nicht sowohl die ursprüngliche Form, als vielmehr erst Ergebniss des Einschubs ist und dass das Festhalten an dieser Auffassung nur einer wohl gerechtfertigten Kritik in den Weg tritt. Nicht als ob behauptet würde, es entbehrten alle choriambischen Oden der Strophe, es scheint hier nur eben eine Verschiedenheit zu sein, und diejenigen, welche strophisch sind, zeigen dies gar bald, indem in der Mehrzahl der Strophen Sinn und Vers parallel geht, denn selbstverständlich macht man die Strophe nicht, um sie durchgängig zu verletzen. Ich verweise in solcher Rücksicht ganz besonders auf das völlig unversehrte Gedicht IV, 5: Divis orte bonis — dann auf unsere Herstellung von Ode I, 1, welche eine Gliederung des Sinnes entsprechend der Strophe ergiebt, und zwar sehr viel besser als im überlieferten Text; wogegen Ode IV, 3: Quem tu Melpomene — schon anderer Art ist.

Je ernster und gewichtvoller Horaz den Ton nehmen will, um so mehr meidet er das Ueberlaufen in die neue Strophe, während er dies sucht, wo er leichteren Wurf erstrebt, eben dies ein hauptsächliches Mittel den Ton zu ändern, und es gilt dieser Unterschied von allen lyrischen Maassen, ganz besonders aber von den choriambischen. Will der Dichter, dass in letzteren die Strophe nicht gefühlt werde, so ist sie ja überhaupt überflüssig; nun scheinen aber auch die griechischen Vorbilder hier ein Aehnliches zu ergeben, und nicht allein die der Epoden. In der That, wo Horaz in choriambischen Gedichten die Strophe haben wollte, da hat er durch Unterscheidung des vierten Verses sie auch kenntlich gemacht und in solcher Art durchgeführt bis auf diejenigen einzelnen Stellen, wo er, um volleren Fluss der Rede zu gewinnen, einmal unterbrach, so in Ode I, 24, welche wohl darauf in Betracht zu ziehen ist.

Hienach hat die Kritik nicht in allen Fällen sich an die vierzeilige Strophe zu binden, sondern, da diese Product der Fälschung sein kann, sie aufzugeben, wo Sinn und Gestalt dies an die Hand bieten. In solcher Weise bin ich verfahren bei der Herstellung von Ode IV, 8: Donarem pateras — ferner von Ode I, 36: Et ture et fidibus juvat — endlich von Ode II, 48: Non ebur neque aureum. Ich bringe nun in Vorschlag, ob man Ode I, 11 nicht vorzieht zu lesen in folgender Gestalt:

> Tu ne quaesieris scire, nefas, quem mihi, quem tibi
> Finem Di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
> Tentaris numeros, ut melius, quidquid erit pati,
> Seu plures hiemes seu tribuit Juppiter ultimam,

Quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum. Sapias: dum loquimur fugerit invida
Aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

Der Einschub der beiden Halbverse erscheint um so verdächtiger, je künstlicher er ist, und dazu der Inhalt. Es handelt sich ja nicht um die Kürze des Lebens, sondern um die Ungewissheit des Todestages, um die Verschleierung der Zukunft und den Genuss der Gegenwart: carpe diem! Dem kann aber die Erwähnung des Weines nicht zuvorgehen, zumal wenn er einer Dame empfohlen wird!

Und nun diejenigen Maasse, welche sich aus zwei verschiedenen Zeilen zusammensetzen — ich bin der Meinung (s. Minos), dass sie nur eben diese zweizeilige Strophe haben und danach zu beurtheilen und zu kritisieren sind. So könnte denn sein, dass die schon sehr verkürzte Ode I, 4 noch ferner zu erleichtern und luftiger zu machen wäre, ich denke, wie folgt:

Solvitur acris hiems grata vice veris et favoni
Nec prata canis albicant pruinis:

Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto
Aut flore, terrae quem ferunt solutae.

Nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
Seu poscat agna, sive malit hoedo.

In der That scheint die Strophe erst den Zusätzen verdankt zu werden, diese aber schädigen das einfache Gedicht, berauben es seiner Feinheit und Harmlosigkeit. Meineke dachte bei Strophe 2 an ein Bild, ein Effectstück; mag sein, aber hieher gehört es nicht, das quatiunt pede der Grazien im Gegensatz des Hammers der Cyclopen ist abgeschmackt und der Tanz im Mondschein folgt allzu schnell den nur eben vom Reif befreiten Wiesen, die Gratiae decentes collidieren sehr unangenehm mit dem nachfolgenden doppelten decet und das: Ac neque jam stabulis gaudet pecus ist eben so verkehrt als unpoetisch, da das Vieh doch vielmehr froh ist, die Ställe verlassen zu dürfen, der Vers aber wird nur noch übertroffen durch die Prosa des vorhergehenden, der trocken ist wie die Kiele: trahuntque siccas machinae carinas. Darauf in der nächsten Zeile das Vieh im Stall und der Pflüger am Feuer, in der dritten Mondschein, Venus, die Grazien und dazu auch noch die Nymphen, dann aber wieder Vulkan, die Hammer der Cyclopen nochmals am Feuer! Wahrlich, wer das für Horaz nehmen kann, muss ihn wenig kennen! Aber auf jedem Schritt stellt er sich uns einfacher, unschuldiger dar, vor allem mit feineren Farben malend; man erwäge, was über Ode I, 17 zu sagen war.

Diese Einfachheit der Ode wird nun aber noch begreiflicher, weil nunmehr eine besondere Feinheit der metrischen Behandlung erst zur Wirkung gelangt. Schon Cruquius hat aufmerksam gemacht, und Pauly hat es neuerdings wieder hervorgehoben, dass die asynartetische Versbildung, in welche der Hexameter sich verliert, von besonderem Reiz sei: veris et favoni, impedire myrto, immolare lucis — was denn auch die Interpolatoren nachgebildet haben. Wir müssten um ein so einfaches Lied beurtheilen zu können, wohl mehr Kunde haben von dem Gebrauch der begleitenden Lyra; hat das Gedicht doch etwas von dem Charakter eines Skolions, der sich auch wohl in anderen Stücken wiederfindet.

In Ode II, 18 habe ich bei der versuchten Restauration gleichfalls von der strophischen Eintheilung geglaubt absehen zu müssen, wenn auch immerhin die Vierzahl sich mag herauszählen lassen, und in I, 36 (s. o.), wo dies nicht der Fall ist, dürfte nur in solcher Weise das Echte zu gewinnen sein. Ich glaube sogar, dass in der erstgenannten Ode die Distichen V. 7, 8 und V. 15, 16 ihre Entstehung dem Kampf verschiedener Interpolatoren um die Vierzahl ihre Entstehung verdanken, bis denn die letzte Interpolation erst die Strophe befestigt hat. Und so scheint denn besonders Ode III, 24: Intactis opulentior — nach Ton und Anlage nicht strophisch zu sein. Es giebt aber gewisse Stücke, welche einen leichteren Ton anschlagen als den lyrischen und diesem scheint wesentlich zu sein, dass sie nicht strophisch sind, wie beim Lesen auch sogleich gefühlt wird. Dahin aber auch Ode IV, 8 gehören, gleichgiltig in dieser Rücksicht, ob echt oder untergeschoben.

Neuerdings, siehe Pauly's Ausgabe, hat man sogar versucht, Ode III, 13: Miserarum est — in vierzeilige Strophen umzusetzen, wofür allerdings eine alte Ueberlieferung ist, welche sich aber sogleich als verkehrt erweist. Das Gedicht sondert sich in viermal je 10 Ioniker a minori, und diese zu ordnen, wie Bentley gethan, ist immer noch das einfachste.

Und was nun im Ganzen von der Sache zu halten? Dass ein Theil der choriambischen Oden vom Dichter strophisch behandelt worden sei, unterliegt wohl keinem Zweifel, aber auch nur ein Theil, nicht die sämmtlichen, jenes, wo er ernsteren, mehr lyrischen Ton haben wollte, auch bei ganz gleichen Verszeilen, so in Ode I, 1; III, 30. Aber diese Gliederung ist in alter Zeit von der Interpolation zerstört und dann wieder hergestellt worden. Konnte sie zerstört werden, so beweist dies allein schon, dass auch Beispiele nicht strophischer Oden dieser Metra bei Horaz vorhanden sein mussten. Die spätere Herstellung liegt vor in unserem Text und in der Möglichkeit der von Meineke gebrachten Neuerung.

VII.

STELLUNG DES UNECHTEN.

Wenn es nun gilt das Ergebniss der bisherigen Kritik zu sammeln und zu ordnen, so stellt sich die Frage in den Vordergrund, in welcher Art das Unechte sich dem Echten anschliesse, ob über die Stellung, welche jenes unter diesem einnimmt, etwas zu bemerken sei. Ich erlaube mir hier an schon oben Berührtes zu erinnern. Peerlkamp hatte unter demjenigen, was die Interpolation begünstigt, auch angeführt: es seien öfters am Schluss eines Manuscriptes freie Blätter geblieben, und diese hätten die Besitzer dann mit ähnlichen Gedichten ausgefüllt, die später für Horaz gegolten — eine Annahme, die man nur nicht zu weit ausdehnen darf, weil sie allzuviel dem Zufall giebt. Mit Recht entgegnete Teuffel, dass alsdann die untergeschobenen Gedichte gegen den Schluss hin sich häufen müssten, was eben nicht der Fall sei (s. o.). Es käme indessen noch erst darauf an, den Text deshalb genauer anzusehen.

Zunächst stellt sich ein Anderes dar, nämlich, dass die ganz unechten, d. h. die untergeschobenen Stücke sich nicht vereinzelt einschieben, sondern meistens gruppenweise auftreten und sich in einer gewissen Gemeinschaft halten. Im zweiten Buch, um mit diesem zu beginnen, stehen drei verdächtige Oden bei einander: Ode II, 15: Jam pauca aratro — welche von Diomedes nicht anerkannt wird, sodann Ode 16: Otium divos — und Ode 17: Cur me querelis — beide aus guten Gründen nicht für echt zu nehmen. Das wiederholt sich noch unverkennbarer im ersten Buch, wie aber dies die grösste Zahl der Stücke enthält, so ist es auch am reichsten ausgestattet mit Falschem. Nun finden sich hier hintereinander die von uns angefochtenen Oden: 18: Nullam, Vare, sacra, 19: Mater saeva Cupidinum — 20: Vile potabis modicis Sabinum — 21: Dianum tenerae — endlich 22: Integer vitae — und dazu noch die unechte erste Strophe im folgenden Gedicht, hier also eine zusammenhängende Reihe des Unechten, was doch schwerlich Sache des Zufalls sein kann. Und es wiederholt sich an einer anderen Stelle des Buches, bei den Oden 34, 35, denen zwar ein geringer Kern des Echten zu Grunde liegt, dann bei Ode 36, welche sich im gleichen Fall befindet, und wiederum bei Ode 37, die wir für ganz der Fälschung gehörig erkennen mussten.

Das dritte Buch, das so stark angetastet worden, hat weniger von der Unterschiebung ganzer Stücke zu leiden, desto mehr aber tritt dies im vierten Buch ein und namentlich gegen dessen Schluss, so dass hier allerdings erfolgt ist, was Teuffel vermisste, um das Wort Peerlkamps wahr zu finden. Unschwer wird man Ode IV, 15: Phoebus volentem — mit mir für ein dem Horaz nicht gehöriges Stück erkennen und dies hat neben sich eine ganze Reihe zwar nicht untergeschobener Stücke, aber doch solcher, welche geringe Zettel zu langen Oden ausdehnen, also absichtliche Fälschung sind, während Ode IV, 10: O crudelis adhuc allerdings dem Verdacht unterliegt, Ode 8: Donarem pateras eben davon auch nicht frei ist — wie denn Lehrs hier die Witterung gehabt hat.

In der That, festen Boden gewinnen wir erst bei Ode IV, 6: Dive, quem proles Niobea — und nun stellt dies Gedicht seiner Natur nach und im Zusammenhang mit dem Exegi monumentum und dem in solchem Sinn nachgeahmten Non usitata — sich uns als Schlussgedicht des Ganzen dar, eine Bemerkung, die in hohem Grade beachtenswerth erscheinen darf.

Anlangend die gefälschten Stücke am Schluss, ist ferner noch darauf zu verweisen, dass Palavicini in einem palatinischen Codex am Schluss des ersten Odenbuches zwei Stücke fand als carmen 39 und 40, an deren Unechtheit noch niemand Zweifel gehabt. S. Peerlkamp Praef. XXVII und H. Meyers Anthol. vet. lat. Epigr. I, 114, 115 und Annot. Die Absicht der Unterschiebung geht besonders noch hervor aus der Ueberschrift: Ad Julium Florum, cf. Od. IV, 2.

Ich erinnere noch, dass auch in den Episteln 3 Stücke, welche mir verdächtig sind, sich bei einander finden: Epist. I, 11, 12, 13.

Ein anderer Punkt von Interesse ist die Stellung der Oden in Beziehung auf die Versmaasse. Irre ich nicht, so ist schon sonst die Bemerkung gemacht worden, es zeige sich im überlieferten Text des Horaz das Bestreben mit den Maassen zu wechseln, das Vermeiden gleicher Maasse in auf einander folgenden Stücken. Diese Regel nun hat einige Ausnahmen, aber es ist gewiss in hohem Grade bemerkenswerth, wenn die Ausnahmen verschwinden in Folge unserer Kritik, die sich doch durchaus davon nicht hat bestimmen lassen; es ist auch an sich ein solches Bestreben gar nicht unwahrscheinlich, denn einmal: Variatio delectat, und dann konnte dadurch am besten dem Zusammenfliessen der Oden gewehrt werden. Lehrs glaubte noch an ein solches, was gleichzeitig benachbarte Oden von gleichem Metrum und gleichem Inhalt voraussetzt, wir haben dem sogleich entgegentreten müssen und nun vielmehr das Gegentheil gefunden: die Theilung der Oden, d. h. der durch Fälschung zuvor erweiterten und zerdehnten.

Diesen Fall fanden wir in Ode I, 16 und 17 und wiederum in Ode I, 34 und 35, und diese beiden Fälle mit nur noch einem dritten sind die einzigen, welche im ersten Buch von der erwähnten Regel eine Ausnahme machen. Und der dritte Fall, es ist Ode 26: Musis amicus — welche mit der folgenden unzweifelhaft echten Kern enthaltenden das alcäische Metrum gemein hat, auch sie hat vor unserer Kritik nicht bestehen können, diese Kritik darf nunmehr aber auch rückwärts eine neue Bestätigung empfangen, auf welche nicht gerechnet war. Freilich wenn wir anderntheils von hier aus eine Bestätigung für die Unechtheit von Ode I, 37 wünschen, müsste eine von diesen dreien weichen, aber die Unechtheit jener steht auch sonst fest. S. o.

Auch das zweite Buch zeigt beinahe durchgängig Wechsel der Maasse, namentlich des alcäischen und sapphischen, bis auf zwei Ausnahmen, nämlich die Oden 13, 14, 15, sämmtlich in alcäischem Metrum, wovon aber die letztere als untergeschoben erkannt worden; dann am Schluss die Oden 19 und 20, letztere wiederum der Fälschung angehörig, und als solche hier von neuem bestätigt. Es bleibt also nur die Eine Ausnahme in der Folge der Oden: Ille et nefasto — und: Eheu fugaces, allein da in dieser Gegend mehrfach untergeschoben worden, könnte hier wohl eine Störung eingetreten sein, vielleicht dadurch dass eine kleinere Ode, die im Aufputz eine Rolle spielen sollte, hier herausgelöst und anders wohin versetzt wurde.

Im dritten Buch machen natürlich die zusammengehörigen Oden 1—6, trotz ihrer Entstellung, keine Ausnahme, und so fügen sich denn auch alle folgenden Stücke des Buches ganz und gar der Regel. Nicht minder ist in hohem Grade beachtenswerth, dass das vierte Buch nur eine einzige Ausnahme darbietet und zwar in den beiden letzten Oden, von denen aber die zweite nicht den mindesten Anspruch auf Echtheit hat. Dies Bestreben des Dichters muss nun auch auf die verschiedenen Herausgeber übergegangen sein, sonst könnte die Zahl der Ausnahmen nicht so gering sein: selbst die Fälschung noch hat die Regel anerkannt.

VIII.

DIE BUECHERTHEILUNG.

Aus allen diesen Andeutungen nun ein Gesammtbild zu gewinnen und vorzudringen zu einer bestimmteren Auffassung, wie die ursprüngliche Beschaffenheit der horazischen Bücher und die Art ihres Erscheinens gewesen sein möge, ist wahrlich kein Leichtes; es muss gleichwohl hier zusammengestellt werden, was sich wissen und mutmaassen lässt.

Dass Werke des Horaz bei seinem Leben in den Buchhandel gekommen, sagt er uns selbst in Epist. I, 20:

> Vertumnum Janumque, liber, spectare videris,
> Scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus.

Wir finden diese Aeusserung am Schluss des ersten Epistelbuches, welches eben dadurch seinen Abschluss erhält, aber es kann nicht zweifelhaft sein, dass gleiches von den früher verfassten Satiren gilt, worauf denn auch namentlich der Eingang des zweiten Buches deutet: Sunt quibus in Satira videor nimis acer et ultra Legem tendere opus. Was die Oden anlangt, so haben wir allerdings darüber eine Meldung, wenn nur derselben vollständig zu trauen wäre. In dem Leben des Horaz von Sueton lesen wir die Worte: Scripta ejus adeo probavit (Augustus) mansuraque perpetuo credidit, ut non modo saeculare carmen componendum injunxerit, sed et Vindelicam Victoriam Tiberii Drusique, privignorum suorum, eumque coegerit propter hoc tribus carminum libris ex longo intervallo quartum addere. Das hat den Anschein einer bestimmten Nachricht, allein Angaben dieser Art unterliegen selbst dem Verdacht und geben nicht selten mit der Fälschung

Hand in Hand. Gleich die folgenden Worte, betreffend die Erwähnung des Augustus in den Satiren, mussten mit Vorsicht aufgenommen werden, und auch die Notiz in Beziehung auf Ode IV, 4, betreffend den Sieg über die Vindeliker, scheint im Zusammenhang zu stehen mit der starken Erweiterung derselben, so dass auch für das Uebrige der Stelle die Glaubwürdigkeit erschüttert wird. Es kommt hinzu, dass dies vierte Buch noch weniger als die drei anderen das Ansehen hat geordnet aus der Hand des Dichters zu kommen. Dagegen ist aus inneren Gründen allerdings wahrscheinlich, namentlich auch wegen der Schlussode: Exegi monumentum —, dass die drei ersten Odenbücher als Ganzes möchten in die Oeffentlichkeit gekommen sein, natürlich nachdem nicht wenige Oden meistens schon einzeln bekannt waren, durch die Personen, an welche sie gerichtet sind, und dann weiter von Hand zu Hand gehend; auch musste die Neuheit der Dichtungsart an sich schon die Aufmerksamkeit Aller finden, die ein Interesse für die erblühende Literatur besassen.

Dass Horaz nach dieser Herausgabe der Oden nicht aufgehört habe dergleichen zu dichten, dass namentlich auch in der späteren Zeit noch Stücke erwachsen seien, welche auf Augustus und das Julische Haus Bezug hatten, ist jedenfalls anzunehmen, aber ein Anderes ist, ob er diesen Nachwuchs in einer gewissen Abrundung publiciert habe. Bringen wir in Abzug, was ihm nicht gehören kann, so scheint es vor allem dazu an Umfang gefehlt zu haben, wir müssten denn statt eines eigentlichen Buches mehr an einen kleineren Nachtrag denken, der durch das Schlussgedicht: Dive quem proles — seinen Abschluss erhalten hätte, während spätere Herausgeber das Buch erweiterten theils durch aufgestutzte kleine Zettel, theils durch Stücke von anderer Hand, so dass denn dadurch erst ein viertes Buch, einigermaassen von der Länge der übrigen gleichfalls durch Apokryphisches ausgedehnten Bücher, erwachsen sei.

In Betreff der Satiren und Episteln, welche nicht selten unter dem Namen der Sermonen gefasst werden, möchte ich nun an etwas ähnliches denken, nämlich dass die beiden Satirenbücher nebst dem ersten der Episteln bei Lebzeiten des Dichters in die Oeffentlichkeit gelangt seien, wie denn der erwähnte Schluss dieses ersten Buches der Episteln darauf hinweist. Die Briefe des zweiten Epistelbuches, so weit es denn Echtes enthält, halte ich für eine spätere Publication solcher Briefe, welche vertraulicheren Inhalts waren und darum nicht sogleich in die volle Oeffentlichkeit treten konnten, sie hätten dann nach und nach sich mit Neuem vermehrt, anfangs Echtem später Untergeschobenem, bis endlich jenes Einleitungsstück gleichfalls von mehr als zweifelhaftem Charakter diesem Nachtrag das Ansehen eines besonderen Buches gab. Mit einem neuen Buch horazischer Werke hervorzutreten musste freilich einer neuen Ausgabe ein besonderes Relief geben, zumal wenn gesorgt war, den Zuwachs glaubhaft zu machen und den Abschluss als etwas Ursprüngliches darzustellen.

Aber hinsichtlich der früher publicierten drei Odenbücher bleibt noch immer fraglich, ob Horaz dieselben in solcher, oder wenigstens ähnlicher Weise, wie sie uns vorliegen, getheilt habe, oder ob auch hier, nachdem so viel Falsches hinzugekommen, erst spätere Herausgeber die jetzige Büchertheilung gemacht. Das erste Buch zählt gegenwärtig 38 Stücke, also ungleich mehr als die übrigen, welche doch auch mit Untergeschobenem angeschwellt sind; gehen wir nun mit Ausscheidung des stark Verdächtigen auf das zurück, was als echt festzuhalten ist, oder wenigstens echten Kern enthält, so bleiben uns für das erste Buch nur eben noch 24 Stücke, nämlich die Oden: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 17, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 38, und von diesen besteht in mehreren, besonders in Ode 3 und 35 das Echte nur in wenigen Strophen, in letzterer sogar ausgedehnt auf zwei Oden, ähnlich wie Ode 17 auf Ode 16 ausgedehnt worden. Bei dieser Kürze der echten Stücke will nun die Reduction ihrer Zahl um so mehr bedeuten, dennoch wohl Inhalt genug für ein horazisches Odenbuch.

Setzen wir dieselbe Durchmusterung für das zweite Buch fort, so ergiebt sich, dass von den 20 Stücken, welche es zählt, noch eine Anzahl ausscheiden muss, so dass als echt und unverdächtig nur verbleiben die Oden: 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 19, es sind also ihrer 6 ausgefallen und es verbleiben nur noch 14; wobei besonders bemerkenswerth, dass das Schlussgedicht, wie es das Verdienst von Lehrs ist, dies zuerst ausgesprochen zu haben, sich als verdächtig erweist und zwar als Nachahmung des exegi monumentum, d. h.

des Schlussgedichtes des dritten Buches. Dagegen habe ich geglaubt, dass Ode 19: Bacchum in remotis (s. o.) die Stellung am Schluss würde übernehmen können und dass die nicht umsonst dastehenden Worte: credite posteri einen guten Ersatz geben für die pausbackige Verkündigung der eigenen Dichter-Unsterblichkeit. Noch mehr aber hat Ode II, 1 den Charakter eines Eingangsstückes, sowohl in der Anrede an Pollio als am Schluss in der Anrede an die Muse, welche Bezug hat auf den Ton der nachfolgenden Gedichte.

Dem Inhalt nach hat das Buch vorzugsweise an Freunde gerichtete Stücke, an Dellius, an Xanthias, an Pompejus, an Valgus, an Licinius, an Maecenas, an Postumus; weshalb denn auch die untergeschobenen Oden sich darin gleichzustellen suchen: an Sallustius, an Septimius, an Grosphus, an Maecenas.

Das dritte Buch bringt Bedenken anderer Art. Während die Oden 1 bis 4 sich als ein Einheitliches darstellen, das nur durch dreisten Einschub zerrissen worden, schliessen durch gleichen Ton und gleiches Maass sich ihnen die Oden 5 und 6 an als das Gewichtvollste horazischer Odenpoesie. Was folgt ist aber sehr verschiedener Art und hier verschwindet unter den ganz ungleichartigen Stücken Plan und Ordnung gänzlich. Das Erotische überwiegt, und es stellt sich neben unzweifelhaft Echtes das ganz Verdächtige, vorherrschend aber ist der Ansatz der Fälschungen an gegebenen echten Kern, so dass die zweite Hälfte schon sehr das Ansehen des mühsam Aufgerafften erhält, d. h. als Werk nicht der ordnenden Dichterhand, sondern eines späteren Herausgebers.

So tritt denn allerdings der Gedanke entgegen, es möchte auch schon die Theilung der drei ersten Bücher, nicht sowohl an sich, als vielmehr in der vorliegenden Gestalt, dem Dichter fremd sein. Es wäre möglich, dass die erotischen Stücke, überhaupt die Oden des dritten Buches, welche leichteren Ton anschlagen, ursprünglich dem kürzeren zweiten Buch angehört hätten und dass sie erst, als hier die Fälschung überwog, wären herübergezogen worden, um ein grösseres drittes Buch zu gewinnen, wie denn wiederum Stücke des dritten Buches in ähnlicher Absicht könnten in das vierte gekommen sein.

IX.

DIE ANORDNUNG.

Ob nun aber, trotz der Zerklüftung durch vielfachen Einschub, in unseren Text sich vielleicht noch etwas von einer Absicht des Dichters bei der Anordnung der Stücke entdecken lässt? Wahrscheinlich ist allerdings, dass selbst eine successive Vermehrung der Oden nicht die ursprüngliche Reihenfolge gänzlich werde gestört haben, und die Folge, in welcher sich uns der Roman von Lydia darbietet, hat es uns bereits bestätigt.

Solche Spuren nun glaube ich noch ferner zu entdecken, namentlich sogleich im ersten Odenbuch. Od. I, 1 ist das unverkennbare Einleitungsgedicht, das man nur nicht lesen darf, wie es unsere Ausgaben geben, denn Mäcenas, dem der erste Epodus gewidmet ist, hat hier keine Stelle (s. o.), das Gedicht bleibt ganz allgemein, es darf hier keine Person hervortreten und angeredet werden, am wenigsten eine dem Augustus nahe stehende, weil nämlich in Ode 2 dann eben dieser Augustus und zwar in feiner Umschreibung an die Spitze des Werkes treten soll. Und ihm, in kurzem Gedicht, das aber die Fälschung so ungeschickt verlängert hat, folgt dann Vergil, der schon vor Horaz dem Machthaber empfohlen war. Ich kann nicht umhin hier etwas mehr zu erkennen als Zufall und Gedankenlosigkeit.

Darauf ein leichtes, d. h. erst leicht gewordenes, höchst anspruchsloses Frühlingslied, das hier gleichsam die Wirkung eines grünen Blattes zwischen den Blumen haben soll, und von neuem empfiehlt sich, hier Sextius, die pallida mors und den schönen Lycidas aus dem Spiel zu lassen; sodann ein erotisches Lied, wie es scheint, absichtlich in blassen Farben gemalt, ohne Leidenschaft und nicht den Dichter betreffend. Dann aber Agrippa, der dem Augustus so nahe stehende.

Ode 7 habe ich hauptsächlich aus ästhetischen Gründen streichen müssen, aber Munatius Plancus, und ich meine der Vater, nicht der Sohn, werde hier verstanden, gehört nicht an diese Stelle, nicht neben Agrippa, denn er war (s. o.) ein Widersacher des Augustus, und selbst als dieser ihm einen Platz gab, hörte er nicht auf, ihm zu misstrauen. Dagegen folgt, um bunte Reihe zu machen, ein Liebeslied und zwar dasjenige, welches den kleinen Roman Lydia einleitet. Darauf, Ode 9, jenes reizende Lied, das die Jugend zum Lebensgenuss auffordert. Fällt Ode 10 aus, wie ich denn glaube dass sie fallen muss, so stellt sich in Ode 11 (s. o.) das Gegenstück sogleich daneben. Ode 12 aber ist nach unserer Herstellung ein harmloses Stück geworden, ohne alle Beziehung auf Augustus und sein Haus, wie ja denn die letzten Strophen auch zugleich Bedenken chronologischer Art einschliessen, s. w. u.

Ueber Ode 16 und 17 habe ich mich bereits geäussert, die erstere muss ganz fallen, von letzterer sind nur die ersten drei Strophen echt.

Es folgen die fünf untergeschobenen Gedichte, die sich vielleicht aber auch nur durch den Wetteifer zweier Officinen an dieser Stelle so stark gehäuft haben. Dann das sehr schöne Gedicht auf den Tod des Quintilius Varus, darauf, da Ode 25 fallen muss, und nicht minder Ode 26, das an Aelius Lamia, in stärkstem Contrast das heitere reiz- und lebensvolle Stück, Ode 27. Einen angenehmen Gegensatz wiederum bildet was von Ode 28 echt ist d. h. die letzten 4 Strophen, vielleicht die zu Tarent auf Bestellung verfasste Inschrift für ein Kenotaphion, sonst deren Fiction. Ein artiges Stück ist sodann das leicht hingeworfene an Iccius, das (s. o.) die Fälschung von Epistel I, 12 veranlasst hat, hier aber zugleich, wenn Ode 30 fällt, der sehr bedeutenden 31. Ode als Folie dient. Man ist versucht sie ihrem Inhalt nach für das Schlussgedicht der Publication einer Auswahl von Oden zu halten — und dieser Gedanke wird dadurch noch näher gebracht, dass Ode 32: Poscimur — das Ansehen einer Einleitung hat, wovon sogleich. Dass von den beiden Oden 34 und 35 nicht mehr bleibt als hinreichen würde für eine Votivtafel beim Auszuge des Cäsar gegen die Britanner und des Aelius Gallus gegen die Araber, im Jahr der Stadt 730, ist oben nachzusehen. Ich erinnere hier daran, dass die auf Lydia bezüglichen Stücke, obwohl in verschiedene Bücher verstreut, sich ganz in der Ordnung befinden, wie der Faden des Romans es verlangt, so dass, selbst wenn man das eine oder andere der Fälschung zuweisen will, diese doch die Ordnung anerkannt haben müsste.

So wenig nun hier in allem Einzelnen zu einem festen Abschluss zu gelangen ist, so glaube ich doch im Ganzen eine künstlerische Hand in dieser Anordnung immer noch hinreichend zu erkennen, es ist in sinniger Weise für Abwechselung gesorgt und für vortheilhafte Wirkung der verschiedenen Tonarten, so dass wir hier dieselbe feine Ueberlegung wiederfinden würden, welche sich in den einzelnen Gedichten zeigt. Dies angedeutet zu haben möge für jetzt genügen, in den späteren Büchern scheint freilich der Einfluss der Fälschung überwiegend zu werden.

Aber ich kann hier nicht schliessen, ohne nochmals auf Ode I, 1 zurückzublicken. Bentley beginnt seine Betrachtung über dieselbe mit den Worten: Prooemii, ut res ipsa indicat, sive Prologi locum hoc carmen obtinet, ceterisque hujus libri absolutis novissimum accessit. Das ist allerdings wahrscheinlich; einen Schritt weiter thut Franke, welcher am Schluss seiner chronologischen Betrachtung über die Oden sagt: Confectis tribus carminum libris, quorum ordinem et tempora praetervecti sumus, Horatius exeunte anno 730 aut initio sequentis composuit Carmen libri 3, 30 „Exegi monumentum, et Carmen libri I, 1 „Maecenas atavis“ illud ut epilogo, hoc ut prologo inserviret. Auch das lässt sich hören, obwohl es dafür kein näheres Zeugniss giebt. Ich halte aber für angemessen, hier zur Bestätigung auf Eines aufmerksam zu machen, nämlich dass beide Gedichte in gleichem Metrum und in gleicher strophischer Behandlung abgefasst sind, eine Aehnlichkeit, welche erst in vollem Maass nach unserer Herstellung zum Vorschein kommt: jenes von 4, dies von 2 Strophen. Dabei aber stehen sie in einem eigenthümlichen Gegensatz, am Eingang eine so grosse, so geflissentliche Bescheidenheit wie am Schluss ein starkes und dennoch mässiges und wahres Selbstbewusstsein. Wer dies auffasst, wird um so geneigter sein, mit Lehrs, das Schlussgedicht des zweiten Buches zu verwerfen.

Es deutet nun dies von neuem auf eine zusammenhängende Herausgabe der ersten drei Odenbücher, oder ihres wesentlichen Inhalts, wofür ja auch ein Zeugniss spricht; allein das schliesst nicht aus, dass schon theilweise Ausgaben, nach anderem Plan, vorausgegangen sein könnten.

Ist dies an sich wahrscheinlich, um nicht zu sagen unausbleiblich, namentlich in der Mittheilung an Freunde, wozu sich ja auch die entsprechenden Dedicationen zu finden scheinen, so bringt noch ein Besonderes den Gedanken solcher früheren Zusammenstellungen mir nahe, nämlich die Oden I, 31 und 32, von denen die erstere das Ansehen einer Einleitung hat, während letztere sich wohl zum Schluss eignen und dadurch an Bedeutung gewinnen würde. Auch dass die Ode an Tibull alsdann die zweite Stelle erhielte, entspräche der Ode an Vergil, I, 3, der nur die Ode an Augustus voransteht.

Enthielten dergleichen frühere Sammlungen, vielleicht nicht einmal vom Dichter selbst gemacht, andere Stücke, als letzlich anerkannt wurden, oder in abweichender Form, wohl möglich, dass auch etwas der Art Theil hätte an dem Uebergang vom Echten zum Unechten.

X.

DAS CHRONOLOGISCHE.

Die Chronologie der horazischen Werke, insbesondere der Oden, welche so viel Beziehungen auf Historisches enthalten, hat in neuerer Zeit eine fortlaufende Reihe von Untersuchungen hervorgerufen, von Masson, Vanderburg, Kirchner, Grotefend, Passow und zuletzt besonders von Franke, nicht zu gedenken der verschiedenen Herausgeber und Erklärer, welche dem wichtigen Punkt und seinen Schwierigkeiten nicht ausweichen konnten. Auch für uns ist die Sache von grossem Interesse, einmal als Element der Kritik für das Einzelne, wie denn schon manches der Art berührt worden, dann aber auch, in dem gegenwärtigen Zusammenhang, für die Ordnung und Reihenfolge der Stücke, ihre Theilung in Bücher.

Sicherlich muss es unserer bisherigen Kritik zum Vortheil gereichen, wenn, ohne dass wir darauf ausgegangen wären, in Folge unserer Ausscheidungen bisher unlösbare chronologische Widersprüche sich ganz von selbst gelöst haben. Einiges der Art wird hier anzuführen sein. Reichlichen Stoff der Disputation gab Ode I, 12, natürlich, wenn man sie mit allen Fälschungen nahm, denn es müsste wunderbar zugehen, falls diese zu einander stimmen sollten. Da Marcellus mit den auf ihm ruhenden Hoffnungen erwähnt wird, musste die Ode vor dem Jahr seines Todes, d. h. vor 731 verfasst sein, aber die daneben erwähnte Besiegung der Parther weist allzu deutlich auf 734; man half sich jene Stelle von dem alten Marcellus zu verstehen. Franke entscheidet sich für 729 oder 30, als einen mittleren Ausweg, und giebt Gründe dafür; aber er ist genöthigt hinzuzusetzen: Mirum sane est, quod Octavianus hic quoque in V. 52 simplici Caesaris nomine compellatur, nec Cantabricae expeditionis, in qua tunc ipsum versabatur, mentio facta est. Nec intelligo, cur poeta de Parthis, Seribus et Indis subjectis inania verba fundere maluerit, quam justa principem laude ornare ob res in Hispania prosperrimo cum successu gestas — das erklärt freilich unsere Ausscheidung, der man nicht besser das Wort reden kann. Und Franke fährt fort: Fuit, cum hoc ita ab omni verisimilitudine abhorrere putarem, ut carmen per a. 729 et 730 scribi potuisse negarem. Verebar, ne factum esset a. 725, quo scite poeta pro Caesare vota nuncupare Parthorumque et Indorum meminisse potuisset, cum ille in Oriente res Parthicas ordinaret et omnium ora in se converteret. Attamen illo tempore vix poterat Marcelli mentio fieri, quippe qui a. 725 quattuordecim tantum annos natus esset. Nun gut, 'und' was folgt? doch wohl sehr einfach, dass die Strophen des Gedichtes nicht zu einander stimmen; Franke dagegen sagt: Hinc a. 729 carminis natalem habeo — obenein was er soeben selbst für ganz unwahrscheinlich erklärt hat.

In Beziehung auf Ode I, 35 stimmt Franke seinen nächsten Vorgängern, Kirchner und Grotefend, bei, die Ode müsse aus dem Jahr 727 sein, denn in dieses fällt der gleichzeitige Auszug gegen die Britanner und Araber — alsdann aber würde ja die nach der Stellung im Buch spätere Ode der Abfassungszeit nach die frühere sein, für Franke, nicht für uns. Aber auch Ode I, 24, auf den Tod des Quintilius Varus muss nach Hieronymus auf Olymp, 189, 1, d. i. auf 730, gesetzt werden, also wiederum die in dem Buch frühere Ode der Zeit nach die spätere. Mich trifft es nicht, da ich überhaupt dafür halte, was den beiden Oden 34 und 35 zu Grunde liegt, sei nur eben eine Votivtafel und als Ode an dieser Stelle eingeschwärzt.

Ode I, 14 ist sonst auf das Jahr 720 gesetzt worden, Franke will 722 oder 723, immer noch sehr früh zwischen Oden spätern Datums, z. B. Ode I, 6, welche Andere bis auf 734 gesetzt haben, er aber, der gern ein Mittleres wählt, auf 724 oder 725 bestimmt, abermals im Widerspruch mit der Reihenfolge: wir haben sie einfach gestrichen, trotz der Erwähnung bei Quintilian, der darin ein gutes Muster der Allegorie erkennt, das freilich seit Archilochos ein sehr bekanntes und abgenutztes heissen darf und hier in sehr wunderlicher Ausführung erscheint. Die folgende Ode: Laudabunt alii erhält dann die Jahreszahl 722, also auch die im Buch spätere, das frühere Jahr — lauter Misslichkeiten, die für uns nicht vorhanden sind.

Um noch näher auf letzteres Gedicht einzugehen: nach seinem Inhalt und den hinreichend bekannten Verhältnissen des Munatius Plancus darf man geneigt werden, es in sehr viel frühere Zeit zu setzen als die benachbarten Oden; Masson gab 722 an, Nitzsch geht bis auf 713 zurück, Franke zieht sich heraus: Verborum poenitet in re incerta. Einen besonderen Ausweg versucht Grotefend (Philolog. 1863), welcher Plancus den Sohn annimmt. Allerdings konnte Horaz nicht so brüderlich zum Vater reden, aber beim Sohn fehlt ja wieder der Anlass, die tristia und die vitae labores durch Wein zu vertreiben! Nein, die Sache löst sich auf unserem Wege und nur auf diesem: der Fälscher hat keinen anderen gemeint als den berühmten Redner, Feldherrn und Staatsmann Plancus, der eben seiner Fälschung Interesse und Glauben geben sollte. Aber wer auch der Angeredete sei, diese Verse sind mehrfach zusammengeleimt, wie das auch schon Daniel Heinsius und Gottfried Hermann erkannt, sie sind nicht von Horaz, und sie hören damit auf Gegenstand historischer und chronologischer Disputation zu sein.

Hier nun ist Ode IV, 14: Quae cura patrum — in Erwägung zu ziehen. Franke setzt dieselbe mit sehr entschiedenem Wort auf das Jahr der Stadt 741, was ihr ein Recht geben würde, so am Schluss der Odenbücher zu stehen; allein in der Ausführung giebt er sogleich zu erkennen, dass die Sache nicht so eben und einfach sei. Er selbst muss erwähnen, dass die Besiegung der Cantabrer durch Agrippa in das Jahr 734 fällt, ebenso dass in diesem Jahr die Parther die signa und die Gefangenen ausgeliefert, die Inder sich um die Freundschaft Roms beworben; aber für ihn ist maassgebend, dass die entscheidende Besiegung der Räter und Vindeliker durch Tiberius im Jahr 739 erfolgt ist. Allein es bleibt eben fraglich, ob hier diese letzte Besiegung gemeint sei, oder vielmehr auch die frühere durch Drusus, welche in Od. IV, 4 gefeiert wird. Man kann geneigt werden, das letztere zu glauben, da eben die Strophe von Tiberius sich als

Fälschung erweist, eine Einsicht, welche für Franke nicht vorhanden war. Was Peerlkamp richtig gesehen, erhält auch sonst noch Bestätigung, einmal durch den metrischen Fehler in V. 17, dann aber durch die Erwägung, dass hier, wo alle Siege seiner Feldherren unmittelbar auf Augustus bezogen werden, dessen Feier es eben gilt, nicht der Ruhm einem Anderen gegeben werden darf. Zum Glück giebt die Mühsamkeit des Einschubs sich deutlich zu erkennen, der Verfasser wollte offenbar dem späteren Machthaber gerecht werden, da auch in Ode IV, 4 nur Drusus genannt war, nicht er, der den Kampf beendigte.

Es erwächst nun die Frage, ob mit Beseitigung des irreführenden Einschubs, d. h. der Verse 9—40 ein Gedicht entsteht, das des Horaz in der Periode seiner vollen Meisterschaft würdig sei: ich muss es bezweifeln, denn selbst wenn man die beiden Schlussstrophen wiederum abscheiden und mit den Worten schliessen wollte: o tutela praesens Italiae dominaeque Romae — was einen gewissen Anschein hat, immer noch finde ich in der ganzen Führung keine Meisterhand, das Gedicht hält den Vergleich mit Ode IV, 5: Divis orte bonis — in keiner Weise aus, erweist sich vielmehr als deren schwächeres Abbild, so wie das Vindelici didicere nuper — wiederum auf Ode IV, 4, 17 hindeutet, so wie V. 9: quid Marte posses auf V. 25, 26 jener Ode. Ganz besonders auch kann ich in der trockenen Verschränktheit der ersten Strophe, so wie in dem schnellen Uebergang der zweiten von dem maxime principum soweit die Sonne leuchtet, zu den Vindelikern, die lateinisches Gesetz nicht achten — nicht Worte eines Dichters, sondern nur eines Grammatikers erkennen, mithin ist mir das Gedicht den benachbarten an Verdächtigkeit mindestens gleichstehend. Wer nun Peerlkamps Ausscheidung nicht gutheissen wollte, wird nicht umhin können die ganze Ode für apokryph zu nehmen.

Den grössten Verstoss gegen die Chronologie aber giebt Ode I, 2, wie sie überliefert worden, denn hier wird Augustus pater atque princeps genannt, während nach der Münze bei Eckhel und nach dem monumentum Ancyranum, s. die neueste Ausgabe von Th. Mommsen, Augustus erst im Jahr 752 den Namen pater patriae annahm, der ja auch an sich selbst schon ein reiferes Alter voraussetzt. Und bedarf es denn überhaupt noch einer Erörterung, dass von chronologischen Untersuchungen nicht die Rede sein kann, wenn man den so vielfach gefälschten Dichter als in allen Theilen heil und unangetastet voraussetzt! Auch dieser Anstoss existiert für uns nicht, das Gedicht findet seinen wahren und unverkennbaren Schluss mit der Zeile Caesaris ultor. Wie aber hat es nur entgehen können, dass diese Bezeichnung jedenfalls der Zeit nach weit entfernt liegt von dem pater patriae und dass beides nicht in wenigen Zeilen nahe bei einander stehen kann!

Ebenso hat Franke sich den Widerspruch eingestehen müssen, den die gefälschte Ode II, 6: Septimi Gades — gleich in ihrer ersten Strophe einschliesst, und die Worte, welche er macht, sind unvermögend denselben zu überwinden. Mit gutem Grund hatte Vanderburg die Ode auf kurze Zeit vor 720 verlegt, Kirchner aber auf 718, weil daraus hervorgehe, dass Horaz sein Sabinum noch nicht besessen; aber dazu passt nicht die Zeile: Cantabrum indoctum juga ferre nostra — was vielmehr auf 728 verweist. Franke nun kehrt es um, er hält die zweite Bestimmung fest und geht fort über die erste: Nec veri est absimile carmen per annum 728 et 729 compositum esse — Vanderburg und Kirchner hätten inepte geurtheilt. Und man höre nur, wie er selbst sich's zurecht legt: Nec mirum est Horatium tanquam certo domicilio carentem in agro Tiburtino vel Tarentino una cum Septimio suo vitae tabernaculum voluisse collocare. Das heisst doch den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen und aus dem x ein u machen! Wir wissen, dass Horaz, bevor er das Gütchen besass, theils in Tibur, theils in Tarent lebte — welches letztere ja eben auch in die vorliegende Ode hineingefälscht worden. Der chronologische Kritiker nun lässt Horaz sein Sabinum besitzen, und doch so sprechen, als ob er es noch nicht besässe, er überwirft sich lieber mit der Logik und der Vernunft, als dass er auf den Gedanken kommt, hier möchte der Text nicht in Richtigkeit sein: gewiss auch wieder ein starker Beweis für unser Dafürhalten.

Ich komme schliesslich noch einmal auf Ode III, 12 zurück, wo nämlich mit chronologischem Grunde (s. o. S. 209) die Annahme eines andern Vergil als des Dichters dadurch unterstützt werden soll, dass letzterer im Jahr der Stadt 735 gestorben, die ersten drei Odenbücher aber dem Augustus überreicht seien jedenfalls vor dem Jahr 732. Stände das so fest, und wäre zugleich erwiesen, dass kein späterer Zusatz von Oden, keine Veränderung der Bücher stattgefunden, so würde immer noch näher liegen, gegen die ganze Ode Verdacht zu schöpfen, als einen solchen neuen Vergil anzunehmen, der bald als mercator, negotiator oder wiederum als medicus Neronum in den Ueberschriften und von den Commentatoren bezeichnet wird, und der doch zugleich cliens juvenum nobilium sein soll. Dass letzteres auf den Dichter in seiner früheren Zeit nicht passen könne, wird man nicht behaupten wollen, es wäre vielmehr eine interessante Notiz für die Lebensverhältnisse Vergils, die man sich nicht verderben sollte; noch weniger aber hat gegen sich, dass nicht Horaz selbst jenes Billet den Oden eingereiht, sondern dass dies erst von späteren Herausgebern geschehen, wie ja auch die Fälschung erst daraus eine Ode gemacht hat.

So gewinnen wir denn gleichzeitig neue Bestätigungen für unser Vorgehen und sein Resultat, so wie dafür, dass die Oden des Horaz, nach Abzug des Ausscheidenden, immer noch ihre natürliche und wahrscheinlich ursprüngliche Ordnung bewahrt haben. Hienach bin ich denn auch geneigt zu glauben, dass mit den Satiren und Episteln Aehnliches der Fall sein wird.

SCHLUSSWORT.

Wer nun dem vorliegenden Buch seine Aufmerksamkeit gewidmet hat, wer es gelesen in allen seinen Theilen und der Reihe nach, an den wird hier ein offenes Wort zu richten sein.

Bleibe der Hauptfragepunkt dahingestellt, sei die Wahl frei, ob Horaz unverfälscht oder verfälscht auf uns gekommen: auch dann schon hat unsere Darstellung ihre Folge. Sollen ästhetische Maassstäbe nicht von der Beurtheilung des Dichters ausgeschlossen sein, will man nicht von vorn herein den hier gegebenen Urtheilen ein Misstrauen entgegensetzen, so folgt für die beiden Fälle, im ersten, dass Horaz, mit Ausnahme weniger Stücke, nicht sowohl ein mittelmässiger Dichter sei, als vielmehr ein solcher, dem keine Melpomene bei der Geburt gelächelt, ein Versmacher, behaftet mit Fehlern aller Art, in voller Sorglosigkeit seine Strophen hinschreibend, der guten Lehren, welche er Anderen giebt, selbst nicht achtend; im andern Fall, wenn man die Fälschung zugiebt und in dieser Annahme so weit geht, als gegangen werden muss, dass er ein Dichter hohen und ersten Ranges ist, dessen Werth aufzufassen die bisherige Kritik nur nicht den Mut und die Einsicht besessen hat. Verschliesst man sich dieser Auffassung, alsdann hat man obenein noch das Wunder zu erklären, wie durch blosses Rütteln die morsche Hülle hat abfallen und der edele Kern noch wieder hat ans Licht treten können: es waltet alsdann auch ein mirus casus ob, der mehr bedeuten will als der von Orelli und Consorten angenommene.

Aber die Lage ist auch noch eine andere: ein erheblicher Theil der Anstösse, welche sich nicht überwinden lassen, an deren Enfernung oder Beschönigung auf anderen Wegen als dem unsrigen vergeblich gearbeitet worden, ist gar nicht von der Art, dass sie in einer schwachen oder versagenden Kraft ihre Erklärung finden könnten, sondern auf das unverkennbarste und immer von neuem stellt sich dar, dass hier die Ursache nur in einer Störung von aussen her gefunden werden könne, dass es mithin nur Eine Heilung giebt — durch Ausscheidung des Fremdartigen.

Es sei erlaubt hier den Ertrag des vorliegenden Buches noch ein wenig zu charakterisieren und hervorzuheben. Ein von mir sehr geschätzter Kritiker, der verstorbene Martin, hatte bei einer Gelegenheit, wo er mir beistimmte, gesagt: licet mihi Horatius non is sit poeta quam Gruppio —, er sagte dies in Beziehung auf Minos, er müsste es jetzt nur noch stärker sagen, falls mir nicht gelungen wäre, ihn ganz zu gewinnen. Eben dies aber werden Viele sagen müssen, und das gerade ist es was ich in Anspruch nehme, was ich zu hören wünsche, denn hier liegt das Wesen und der Werth meiner Arbeit, soweit sie überhaupt einen haben kann. Horaz ist ein anderer geworden; das spricht Alles aus. In den Satiren ist er von argen Flecken befreit, in den Episteln ist erst das ganze Maass seiner Feinheit, der hohe Grad seiner Urbanität zum Vorschein gekommen, die Epoden gewinnen an schärferem Gepräge und an Feingehalt, Untergeschobenes scheidet auch hier aus; aber der Lyriker Horaz war bisher so verhüllt und entstellt, dass wir jetzt erst sein Angesicht sehen, und vielleicht hat jemand den Entschluss und die Unbefangenheit zu sagen, er sei in seiner wahren Gestalt und in seinem Werth entdeckt worden, nicht plötzlich, sondern erst nach und nach durch eine Reihe in einander greifender Bemühungen.

Buttmann war in diesem Punkt noch sehr kleingläubig, Peerlkamp lange nicht gläubig genug und Lehrs sprach noch von schwachem Athem, ja von Dürftigkeit, die zum Wesen horazischer Oden gehöre; ich habe von ihm urtheilen müssen, ich hätte ihn in Verdacht noch immer nicht begriffen zu haben, wo die lyrische Originalität des Horaz zu finden sei. Auf diesen Punkt habe ich nicht versäumt vielfach hinzuweisen, es ist aber unmöglich hier alles zu erschöpfen und jedes in volles Licht zu stellen, es würde dies auch wenig frommen, falls nicht das entgegenkommende Verständniss, oder, um es noch deutlicher zu sagen, das Organ dafür vorhanden ist. Die Oden bieten eine Fülle der prägnantesten, darstellungsvollsten Züge, der reizendsten, entzückendsten Bilder, der Dichter erscheint als Lyriker ebenso stark, nachdrucksvoll, gewichtig, als wiederum zart und fein, schalkhaft und pikant, überall malerisch und phantasiereich, ein Meister der Farbenharmonie, ein Virtuose der Pinselführung. Insbesondere liebt er die Ausführung auf engem Raum, nach Art der Cameen und der Edelsteinschneiderei, die gerade zu seiner Zeit in hoher Blüte stand. Wenn schon Minos auf „das Knappe und Knospende“ hinwies, so hat sich dies nur noch bei weitem mehr ergeben. Und nun vor allem die Lebensfrische! Der Dichter erscheint uns voll sprühenden Lebens, er, dessen Charakter bedingt war von dem ewigen Todesgedanken, zumal beim Weingenuss. Damit man Horaz in seiner darstellenden Kraft, in seiner munteren Lebendigkeit, in seiner wahren Eigenheit erkenne, will ich auf Einiges, das entgehen könnte, hier noch den sinnigen Leser aufmerksam machen, auf den Schluss von Ode I, 9, auf den Schluss von Ode I, 27, d. h. da wo ich ihn annehme, bei V. 12, auf den Schluss von Ode II, 19. Hier und an vielen anderen Orten weht jener tenuis spiritus Graecae Camenae, und ich wüsste kaum einen griechischen Dichter, der es darin so hoch gebracht.

Dies Ergebniss halte ich in sich selbst für den stärksten Beweis, und es darf nicht ausser Acht fallen, dass es gewonnen worden ohne jede Art von Zwang und Gewaltsamkeit, denn es wird gänzlich entsagt der Annahme von Lücken, der Versetzung, der Veränderung. Aber es fehlt daneben nicht an anderen Beweisen.

Ist der Abstand des nunmehrigen Horaz von dem ehemaligen gross und bedeutend, so halten auch die Gründe damit Schritt, Gründe aller Art kommen zusammen, in gleicher Weise innere und äussere. Die inneren Gründe, welche bisher lange Zeit zurück gedrängt worden und dann nur scheu auftreten durften, sind aber gleichfalls verschiedener Art, ebensowohl ästhetische wie logische, solche, welche appellieren an das allgemeine Kunstgefühl, und solche, welche appellieren an die nur noch allgemeinere Menschenvernunft. Dabei ist nicht zu übersehen, dass die fortschreitende Entdeckung des

Dichters immer festere Umrisse seines Wesens bringt, also dessen was von ihm zu erwarten ist, und was ihm schlechterdings nicht gehören kann.

Diesen inneren Gründen stehen nun aber die äusseren zur Seite und gehen mit ihnen auf allen Stadien Hand in Hand. Das Zeugniss des Diomedes, von dem ich zuerst in dieser Rücksicht Gebrauch gemacht zu haben glauben muss, darf wahrlich für gewichtvoll und entscheidend gelten, zumal wenn es durch ein anderes, und älteres, das des Marius Victorinus noch unterstützt werden kann. Die metrischen und prosodischen Observationen, welche in Beziehung auf die Unterscheidung des Echten und Unechten in so überraschender Weise Uebereinstimmendes ergeben, müssen dann auch nach ihrer Beweiskraft geschätzt werden, und schliesslich sind es noch ganz besonders die chronologischen Erwägungen, welche in entscheidendster Weise gegen den überlieferten Text und für unsere Herstellung desselben eintreten; man darf aber nicht übersehen, dass alle diese Gründe auf dasselbe Ziel hinführen. Die so unverkennbar hervortretende Rivalität der Officinen erklärt dann aber viel und Alles. So mag denn wahrlich das Gewagte und Befremdende unseres Unternehmens verschwinden und das Bemühen sich vielmehr als ein Begründetes und Nothwendiges erweisen.

Was sich nicht verschweigen lässt, ist nun auch, dass die Kritik von neuem ein Zutrauen zu sich fassen darf, dass das Verhältniss derjenigen Kritik, der wir unsere Ergebnisse verdanken, sich ändert und zwar zu ihren Gunsten, denn der gegenüber stehenden ziehen sich Grenzen, und so wenig ihr Arbeiter entzogen werden sollen, so wird doch nunmehr das Ueberflüssige unterbleiben können.

Das gegenwärtige Buch handelt ausschliesslich von Horaz, es bildet aber nichtsdestoweniger ein wesentliches Baustück in dem grösseren Ganzen, das der römischen Literatur und ihrer Stellung in der allgemeinen Culturentwickelung gewidmet ist, zunächst aber auf eine schärfere Scheidung der Literatur des goldenen und silbernen Zeitalters abzielt, deren Charaktere sich vermischt haben in Folge eines beispiellosen und leider vollständig gelungenen Betruges. Ihn nach Verlauf von bald zwei Jahrtausenden doch noch aufzudecken, durfte als lohnende Aufgabe erscheinen, der eingeschlagene Weg aber ist noch weiter fortzusetzen, und es zeigt sich, nicht unerreichbar, ein Ziel. Wenn schon im Minos und Aeacus häufig der folgende Schritt Bestätigung brachte für die früheren, so wird auch, das darf ich hoffen, eben dies der Fall sein in dem abschliessenden Rhadamanthus — den ich bald bringen zu können wünsche.

Soll ich nun etwa schliessen mit dem scharfen Wort Lachmanns: Unum hominum genus abominor, pigritiam quod tegit simulatione modestiae —? Nein, ich vertraue, dass die Sache selbst, welche von so durchgreifendem literarischem Interesse ist, sich Geltung verschaffen werde, und dass nicht bloss, wie Meineke dafür hielt (s. o.), auf die Unbefangenheit eines neuen Geschlechtes zu rechnen sei.

ZUSAETZE UND BERICHTIGUNGEN.

S. 3 Z. 5 v. o. lies schroff statt „scharf“.

S. 28. Wenn bedauert wird, dass Peerlkamp in seiner 1863 erschienenen zweiten Ausgabe der horazischen Oden noch keine Kenntniss von meinem Minos hatte, so modificiert sich das durch das auf S. 269 des gegenwärtigen Buches Gesagte. In der gleichfalls noch im Jahr 1863 erschienenen Ausgabe der Satiren hat P. sich allerdings über mein Buch geäussert und in einer Weise, mit der ich zufrieden sein kann, S. S. 268 ff. Die Ausgabe der Satiren wurde mir erst während des Druckes zugänglich.

S. 30. Anlangend Haupts Urtheil über Ode III, 17 habe ich im weitern Verlauf des Buches demselben mehr Grund zugestehen müssen. S. S. 389.

S. 72 Z. 10 v. o. lies 1859 statt „1869“.

S. 86 Z. 12 v. o.: „dass diese benachbarten Oden gleichen Inhalts gewesen“ — man setze hinzu: und auch gleicher Form, denn ohne dieses wäre die Verschmelzung unmöglich; gerade aber hat Horaz vermieden, Oden gleicher Form einander folgen zu lassen, worüber ein besonderer Abschnitt. S. w. u. S. 591.

S. 92 Z. 14 v. o. lies doctarum statt „doctorum“.

S. 94 Z. 4 v. u.. Es war bei I, 7 auch Gottfried Hermanns zu gedenken, der bei V. 14 eine Lücke annimmt. S. Minos S. 317.

S. 96 Z. 10 v. u. lies Gnosiers statt „Cnosiers“.

S. 97. Bei Ode I, 16: O matre pulchra — wäre schon hier anzudeuten gewesen, dass dieselbe in ihrer Beziehung zur folgenden eine Hauptrolle in unserer Untersuchung spielen wird, wie sie denn auch auf das Gegentheil des von Lehrs behaupteten Zusammenschmelzens benachbarter Oden führt.

S. 104 Z. 16 v. u. „Nach Ellendt und mir“ Lehrs scheint der irrigen Angabe von Meineke gefolgt zu sein, s. Minos S. 519, und ich selbst war meines Eigenthums vergessen.

S. 107. Da es in diesem Abschnitt darauf ankommt, was bisher von Seiten der höheren Kritik für die Oden geleistet worden, so war Ode II. 19 nicht zu übergehen, da Peerlkamp derselben wesentlich geholfen, indem er die vorletzte Strophe entfernt. S. Minos.

S. 111 Z. 14 v. o. lies ausreichender statt „auszeichender".

S. 112 Z. 19 v. u. Ein lapsus calami: Daunus bekanntlich ist ein mythischer Herrscher im Lande am Aufidus, der Beisatz pauper aquae hat die sorglose Feder veranlasst von seinem „Ufer" zu sprechen.

S. 120 Z. 12 v. u. lies ergiebt statt „erwächst".

S. 144 Z. 14 v. u. lies: Brief der Sappho.

S. 150 Z. 4 v. u. Als dritter Fall einer von Bentley im Horaz angenommenen Interpolation wäre hier gleich noch zu bemerken Satir. I, 5, 92 s. S. 235.

S. 158 Z. 21 v. o V. 354: tene zu streichen.

S. 207 Z. 9 v. o. Das Citat aus Eckhel ist VI, 112, cf. Monument. Ancyr. u. s. w. u.

S. 213. Hier bei Ode II, 13 das bei S. 104 Bemerkte zu wiederholen.

S. 266 Z. 2 v. o. ist nach „zur Linken" das Komma zu tilgen.

S. 290 Z. 10 v. u. ist zu lesen: V. 14: cum hirundine prima, statt „V. 13: reviset".

S. 356. Es hat mir widerstrebt durchgängig Epodus zu schreiben, die Form Epode hat dann aber sogar einmal das Femininum nach sich gezogen, denn gegen „der Epode" hätte sich die Feder gestreubt.

S. 386 Z. 4 v. u. Plancus war nicht 732 praefectus urbis, sondern schon unter J. Cäsar im Jahr 708, ich bin leider Anderen gefolgt, denen darin die Genauigkeit näher lag. Vergl. Eckhel V, 257, wonach M. Plancus 732 das Censoramt inne hatte. Für meinen Zweck kommt wenig darauf an.

S. 408. Hinsichtlich der ersten Strophe von Ode I, 12 ist auf Späteres zu verweisen, S. 575, 576.

S. 442 Z. 3 v. o. Ich hätte noch bemerken sollen, worauf auch schon Lehrs aufmerksam gemacht, dass der Vocativ von Julius nicht Jule heissen kann, während Juli nicht in den Vers passt.

S. 480 Z. 3 v. u. lies centonibus statt „contoribus".

S. 562 Z. 7 v. o. nach *ὕει* das Komma zu streichen; Z. 39 v. o. *κάββαλλε* statt *κάββαλε* zu lesen.

S. 576. Der doppelte Zusatz in Ode III, 17 ist als sehr deutliches Beispiel des Gegenzuges nicht zu übersehen. S. S. 391, 92.

S. 587 Z. 6 v. u. nach „dahin" ist wird zu ergänzen.

VERZEICHNISS

DER BEHANDELTEN TEXTSTELLEN.

Seite
Od. I, 1 19. 50. 61. 91. 92. 119. 423. 468. 516. 583. 584. 585. 588. 597.
" I, 2 14. 17. 20. 30. 93. 206. 549. 597. 604.
" I, 3 20. 55. 62. 70. 75. 82. 93. 209. 214. 466. 499. 520. 554.
" I, 4 94. 466. 487. 505. 566. 575. 586.
" I, 5 447. 530. 534. 537.
" I, 6 20. 94. 602.
" I, 7 94. 125. 211. 384 ff. 598.
" I, 8 509 ff. 524. 525. 530. 534.
" I, 9 20. 95. 211. 411 ff 440. 505. 538. 544. 560. 562. 571. 609.
" I, 10 95. 501 ff. 598.
" I, 11 212. 465. 534. 585. 598.
" I, 12 30. 57. 58. 81. 95. 125. 212. 407. 480. 572. 575 ff. 598. 601.
" I, 13 14. 524. 525. 552.
" I, 14 51. 96. 411. 414. 537. 562. 602.
" I, 15 96. 543. 570.
" I, 16 57. 97. 466. 534. 537. 544. 549. 557. 573 ff. 591. 598.
" I, 17 504 ff. 544. 549. 557. 573,ff. 587. 591. 598.
" I, 18 97. 543. 560. 590.
" I, 19 98. 475 ff. 590.
" I, 20 27. 40. 43. 98. 187. 410. 466. 479 ff. 590.
" I, 21 98. 543. 590.
" I. 22 20. 98. 519 ff. 522. 542. 551.
" I, 23 437. 483 ff. 532. 535.
" I, 24 21. 41. 49. 99. 119. 212. 543. 560. 564. 585.
" I, 25 482. 524. 526. 527. 530. 542. 550.
Seite
Od. I, 26 99. 466. 544. 598. 609.
" I, 27 99. 200. 446. 466. 544. 520 ff 575. 598.
" I, 28 56. 71. 72. 100. 212. 382. 387. 543. 598.
" I, 29 544. 557. 565.
" I, 30 27. 40. 100. 465. 479 ff. 501. 531.
" I 31 20. 100. 466. 544. 557. 600.
" I, 32 404. 466. 600.
" I, 33 446. 475ff. 534. 600.
" I, 34 100. 460 ff. 466. 544. 548. 572. 574. 590. 591.
" I, 35 460ff. 466. 542. 544. 548. 571. 574 ff. 590. 591. 602.
" I, 36 477 ff. 587. 590.
" I, 37 101. 393 ff. 544. 545. 549. 560. 561. 568. 590.
" I, 38 149. 465. 514.
" II, 1 101. 545. 558. 596.
" II, 2 401 ff. 550.
" II, 3 64. 100. 212. 387. 478. 505. 551. 557. 566. 571.
" II, 4 102. 135. 536 ff. 566.
" II, 5 51. 102. 365. 437. 438. 446. 483ff. 535. 545. 566 bis 570. 575. 577.
" II, 6 103. 125. 377 ff. 551. 554. 570. 605.
" II, 7 64. 104. 381. 545.
" II, 8 104. 535.
" II, 9 104. 545.
" II, 10 104. 197. 213.
" II, 11 40. 103. 104. 120. 381. 439. 532. 537. 543. 545. 568.
" II, 12 104. 534. 549.
" II, 13 21. 65. 104. 193. 199. 213. 381. 487. 543. 545. 554. 564. 575. 591. 592.

Seite
Od. II, 14 105. 487. 495. 545. 557. 591. 592.
„ II, 15 50. 105. 422. 542. 545. 589. 591.
„ II, 16 105. 298. 418 ff. 550. 568. 589.
„ II, 17 21. 44. 49. 106. 362. 422. 470 ff. 478. 543. 545. 565. 568. 598.
„ II, 18 486 ff. 583. 587.
„ II, 19 193. 516. 545. 566. 591. 609.
„ II, 20 20. 44. 79. 107. 206. 424. 515. 516. 545. 591. 595.
„ III, 1 107. 449 ff. 487. 545.
„ III, 2 51. 107. 449 ff.
„ III, 3 107. 449 ff. 457.
„ III, 4 30. 31. 107. 184. 456 ff. 487. 489. 521.
„ III, 5 206. 426 ff. 554. 564.
„ III, 6 31. 55. 63. 200. 214. 404. 545. 573.
„ III, 7 450. 535. 570.
„ III, 8 50. 108. 120. 409. 549.
„ III, 9 524. 542.
„ III, 10 482. 524. 527 ff. 532. 533. 535.
„ III, 11 16. 17. 22. 30. 38. 184. 437. 439. 532. 566. 568.
„ III, 12 512. 560. 561. 605.
„ III, 13 505. 507 ff. 587.
„ III, 14 109. 532. 543. 557.
„ III, 15 44. 108. 482. 535. 546.
„ III, 16 51. 109. 432. 433 ff. 564. 571.
„ III, 17 17. 18. 20. 21. 30. 38. 42. 49. 109. 184. 189 ff. 445. 446. 545. 571.
„ III, 18 51. 76. 77. 141. 189. 404. 437. 466.
„ III, 19 49. 109. 276. 465. 520. 531.
„ III, 20 103. 109. 365. 446. 535.
„ III, 21 109. 206. 411. 466. 564.
„ III, 22 465.
„ III, 23 21. 51. 110. 535.
„ III, 24 110. 587.
„ III, 25 110. 186. 543.
„ III, 26 111. 438. 466. 473 ff. 532.
„ III, 27 22. 51. 111. 391. 404. 423 ff. 448. 564. 566.
„ III, 28 439. 532. 535. 568.
„ III, 29 111. 145. 467 ff. 545.
„ III, 30 54. 62. 112. 200. 516. 576. 583. 584. 588.
„ IV, 1 473 ff. 482. 532. 537.

Seite
Od. IV, 2 112. 145. 441 ff. 558. 565.
„ IV, 3 40. 41. 79. 585. 590.
„ IV, 4 14. 15 Anm. 17. 21. 22. 30. 37. 42. 51. 113. 184. 206. 214. 329. 429 ff. 566 bis 571. 594. 603.
„ IV, 5 113. 120. 197. 585.
„ IV, 6 14. 31. 35. 42. 51. 53. 62. 113. 119. 120. 514. 505. 575. 590.
„ IV, 7 120. 286. 487. 494 ff. 564.
„ IV, 8 14. 17. 21. 30. 39. 56. 113. 125. 126. 490 ff. 583. 584. 585. 587.
„ IV, 9 114. 416 ff.
„ IV, 10 465. 532. 590.
„ IV, 11 114. 466. 500. 537. 566. 575.
„ IV, 12 114. 209. 214. 466. 498 ff. 564.
„ IV, 13 481. 532. 546.
„ IV, 14 114. 370. 549. 566. 603.
„ IV, 15 114. 183. 590.
Carmen saec. 115 ff. 558.
Epod. 1 349 ff. 489.
„ 2 72. 140. 150. 215. 349. 352 ff. 364 ff. 371 ff.
„ 5 72. 117. 215. 349.
„ 6 349.
„ 8 364 ff.
„ 9 117. 349. 356 ff. 368 ff. 534. 568.
„ 10 215. 361.
„ 11 103. 364 ff.
„ 12 361. 387.
„ 13 361.
„ 15 117. 118. 349. 368 ff 390.
„ 16 30. 349. 355 ff.
„ 17 117. 349.
Sat. I, 2 21 219. 222. 250. 403.
„ I, 3 227 ff. 578.
„ I, 4 232 ff. 247. 555.
„ I, 5 57. 235 ff. 247. 248. 268. 560. 566. 578.
„ I, 6 15 Anm. 21. 38. 128. 150. 237 ff.
„ I, 7 239 ff. 578.
„ I, 9 247. 523. 555.
„ I, 10 13. 194. 212. 245 ff. 269. 566. 578. 580.
„ II, 1 556.
„ II, 2 126. 268. 556.
„ II, 3 21. 117. 251 ff. 256. 270. 534. 578.
„ II, 7 489.
„ II, 8 216. 265 ff. 298.
Epist. I, 1 21. 125. 126. 273 ff. 317.

Seite
Epist. I, 2 277 ff. 310. 312.
" I, 5 65. 281 ff. 561.
" I, 6 126. 286 ff.
" I, 7 288 ff. 482. 537. 578. 579.
" I, 8 292 ff.
" I, 9 579.
" I, 10 523.
" I, 11 294 ff. 578. 591.
" I, 12 297 ff. 422. 578. 591. 598.
" I, 13 211. 300 ff. 578. 591.

Seite
Epist. I, 14 118.
" I, 15 242. 305.
" I, 16 134. 314.
" I, 17 134. 308. 312. 313.
" I, 18 21. 134. 151. 310.
" I, 19 315. 562.
" I, 20 593.
" II, 1 77. 320.
" II, 2 119. 127. 331. 579.
" ad Pis. 224. 322. 326. 331. 335 ff. 551.

Bayerische
Staatsbibliothek
München